

Гарин Игорь Иванович

Век Джойса

Игорь Иванович Гарин

Век Джойса

Если писать историю как историю культуры духа человеческого, то XX век должен получить имя Джойса — Гомера, Данте, Шекспира, Достоевского нашего времени. Элиот сравнивал его "Улисса" с "Войной и миром", но "Улисс" — это и "Одиссея", и "Божественная комедия", и "Гамлет", и "Братья Карамазовы" современности. Подобно тому как Джойс впитал человеческую культуру прошлого, так и культура XX века несет на себе отпечаток его гения. Не подозревая того, мы сегодня говорим, думаем, рефлекслируем, фантазируем, мечтаем по Джойсу. Его духовной иррадиации не избежали даже те, кто не читал "Улисса". А до последнего времени у нас не читали: с 67-летним опозданием к нам пришел полный "Улисс", о котором в мире написано в тысячу раз больше, чем сам роман. В книгу вошли также очерки-эссе об Ибсене, Кэрролле, Ийтсе и других писателях, чье творчество, по мнению автора, предваряло, предвосхищало, готовило наступление века Джойса.

Книга завершается силовым полем "Улисса". В заключительной части анализируется творчество В. Вулф, Г. Стайн, Т. Э. Хьюма, Э. Паунда, Т. С. Элиота, Ф. Феллини, Т. Манна, М. Пруста, Р. Музиля, Ф. Кафки.

Катеньке посвящаю

Часть I. НА ПУТЯХ К ДЖОЙСУ

ДЕДАЛ-СТРОИТЕЛЬ

Мы ничтожные, затерянные в необъятном. Г. Гауптман

Любое обобщение лжет. Д. Джойс

ИЗ СОВЕТСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ

Представитель реакционной литературной школы, для которой характерно субъективистское изображение "потока сознания"; рекламируется как вождь европейского и американского

декадентства. В главном произведении — огромном романе "Улисс" — представлен один день из жизни рядового дублинца. Изображение извращенной психики мещанина, циничное копание в его грязных чувствах подчинены реакционной цели — показать человека антисоциальным и аморальным. "Улисс" написан в сугубо формалистич. манере. Этим же отличается и последний роман Д. "Работа движется".

Невежде проку нет в искусствах Аполлона,

Таким сокровищем скупец не дорожит,

Проныра от него подальше бежит,

Им Честолюбие украсить не склонно;

Над ним смеется тот, кто вьется возле трона,

Солдат из рифм и строф щита не смастерит,

И знает Дю Белле: не будешь ими сыт,

Поэты не в цене у власти и закона.

Вельможа от стихов не видит барыша,

За лучшие стихи не купишь ни шиша,

Поэт обычно нищ и в собственной отчизне.

Но я не откажусь от песенной строки,

Одна поэзия спасает от тоски,

И ей обязан я шестью годами жизни.

Почему Джойс?

Ведь уже Джордж Мур сделал единственным персонажем своей филигранно, по-французски отделанной прозы самого себя и постоянно подчеркивал стремление к новому искусству, свободе эксперимента и преодолению провинциализма.

В 1907 году в статье "Ирландия, остров святых и мудрецов" Джойс назвал Мура "оазисом духа в Сахаре спиритических, мистификаторских, полицейских и мессианских творений", что не помешало ему уничижительно отзываться о мэтре нового ирландского искусства.

Надо признать, что отношение самого знаменитого ирландца к взрастившей его духовной культуре было, мягко выражаясь, амбивалентным: щедро черпая правду внутренней и внешней жизни из собственного окружения, Джойс не скрывал презрительного к нему отношения.

В поэтической сатире Святейший Синод, даже не стремясь скрыть адресатов, молодой поэт буквально фонтанирует уничижительными характеристиками собратьям по перу, а вскоре объявляет о своем разрыве с ирландской жизнью, где "нет жизни, нет ни естественности, ни честности". Почему Джойс?

Ведь уже был Конрад: аналитичность и интеллектуализм. Ведь уже был Г.Джеймс: не события, а изощенный психологизм, многомерность, самоуглубленность. Кстати, это он

считал, что без значительных идей нет искусства, и что искусство в такой же мере воздействует на подкорку, как и на кору. Предмодернист, оказавший неизгладимое влияние на Конрада, Пруста, Кэсер, Вирджинию Вулф, Эдит Уортон, Джеймс считал термин "искусство для искусства" абсурдным — просто это более глубокая жизнь, открытая художникам большого масштаба.

Всё происходящее как бы погружено в некую прозрачную духовную среду, персонажи двигаются в ней, как пловцы в чистой воде. Цельный образ, который создают романы Джеймса, сохраняет при всей своей сложности внутреннее равновесие, как в картине или симфонии, что объясняет прочность его конструкции.

Почему сегодня популярность Генри Джеймса столь велика, что его, европейца, нередко зовут единственным писателем Америки? Каули объясняет это его асоциальностью, полным изгнанием из его романов всего, что сегодня так навязло в зубах: идеологии, политики, пропаганды.

Чтобы стать Писателем, Джеймс занял в жизни позицию стороннего наблюдателя. Он отказывал себе в роскоши иметь собственное мнение "даже о деле Дрейфуса".

Для новых поколений он — герой искусства, труженик, подвижник, провидец. Возможно, после Киркегора он был вторым, кто в стремлении завоевать публику, осознал бесплодность ориентации на "многих" и на "сейчас". Высшим достижением Г. Джеймса является искусство углубленного размышления, симфония идей. Может быть, именно после него стало ясно: самая лучшая литература — живописание жизни сознания.

Он писал в записной книжке:

Жить внутри творимого мира, входить в него и там остаться, возвращаться туда вновь и вновь, точно что-то тебя неодолимо влечет, думать напряженно, так чтобы это приносило плоды, глубоким и непрерывным вниманием и обдумыванием вызывать к жизни те или иные повороты темы или вдохновляющие на писание мотивы — вот единственный способ творить.

Почему Джойс, а не вдохновитель "Ирландского возрождения" Йитс с его непрактичной мудростью и приверженностью к громкозвучной выразительности, Йитс, в своих пьесах-мечтах сталкивающий все музы искусства, все символы и архетипы, передающие трагические состояния мира, участливый и доверительный Йитс, в искусстве которого преобладал гений дружбы, а в жизни — бедность?

Почему не Мередит, с которым в английскую литературу вошла рефлектирующая личность? С мередитовского Эгоиста начинается джойсовское по силе ощущение надвигающегося душевного разлада.

А Лоуренс? Гарди? Вирджиния Вулф? Элиот и Паунд? Сэндберг? Гертруда Стайн и Дороти Ричардсон? Лейтон Стрэчи? Шервуд Андерсон?

Ведь уже Лоуренс писал для узкого круга, для литературной элиты, уже Лоуренс противопоставлял индивидуальный мир общественному, считая лишь первый достойным внимания художника. Уже он обратился к "семи восьмым айсберга человеческой личности, которые спрятаны и никогда не выходят на поверхность". Уже он протестовал против засилья машин, растлевающего и заслоняющего исконное в человеке — Белый павлин, Сыновья и любовники.

Его интересовали те стороны человеческой личности, которые неощутимы на поверхности, то подсознательное, которое сознание склонно не воспринимать.

Плюс изысканный красочный стиль, богатейшая символика, сложный ритм, виртуозная

передача эмоций.

А разве Шервуд Андерсон уже не превратился в писателя для писателей? Разве он не оказал сильнейшего влияния на Хемингуэя, Фолкнера, Т. Вулфа, Сарояна, Миллера, Колдуэлла? Глядя на него, Фолкнер решил, что, должно быть, здорово быть писателем и засел за свою Солдатскую награду. Томас Вулф заявил, что Андерсон — единственный человек в Америке, от которого он чему-то научился, а Хемингуэй всегда считался учеником номер один. Хотя Темный смех стал бестселлером, со временем от Андерсона отреклись не только читатели, но и получившие известность ученики.

Между тем, уже у Андерсона — полное пренебрежение временной последовательностью, хронологическая чехарда, огромные скачки во времени даже в пределах одного абзаца. Казалось, он инстинктивно хотел, чтобы всё происходило одновременно. Как во сне.

"Я люблю запах чернил, как пьяница вино. И один вид чистой бумаги приводит меня в восторг".

Для Андерсона важнейшим моментом познания истины было озарение, он любил рассказывать фантастическую историю о том, как озарение во время диктовки деловой бумаги превратило его из бизнесмена в писателя с диагнозом "истощение нервной системы и временная потеря памяти".

Как и Джойс, Андерсон отверг идеал материального успеха и выбрал нищенскую судьбу свободного художника.

Суммируя основные идеи "Уайнсбург, Огайо", можно сказать, что в книге выведены люди, беда которых состоит не в том (как об этом говорится в прологе), что каждый из них является обладателем лишь одной из сотен и тысяч истин, а в том, что они лишены возможности раскрыть перед миром свои мысли и чувства. Тяжелый недуг некоммуникабельности превратил их в инвалидов.

И все-таки Джойс! Почему? Потому что после Джойса культура стала иной. Он изменил судьбу мировой словесности, скажут знатоки.

Гомер, Аристофан, Петрарка, Данте, Рабле, Шекспир, Свифт, Гёте, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Бодлер, Малларме, Джойс. Все они мыслили стихиями, писали символами и архетипами, жили епифаниями.

Творческое сознание нашей эпохи — это Джойс. После Джойса, Пруста, Музиля, Кафки, Элиота творить так, будто их не существовало, невозможно. Они открыли внутренние реальности, куда более глубокие, чем реальность внешняя, которой мы так кичимся.

После них эстетическое наслаждение, если последнее слово здесь применимо, уже не может быть обретено мимоходом. Надо трудиться, мытариться вместе с художником, страдать, как он, тогда — быть может...

Он возник не на пустом месте. Он увенчал великую ирландскую мысль: Эриугена, Джордж Беркли, Китинг, Мерримен, Конгрив, Гольдсмит, Стил, Свифт, Шеридан, Стерн, Бёрк, Грэттен, Каули, Уайльд, ОТрейди, Хайд, Шоу, Синг, Мур, Йитс (У. Б.), Шон О'Кейси, Рассел (Оллав, А. Е.), Мартин, Эглинтон (Мэги), Августа Грегори, Беккет, Биен, Ш. О'Фаолейн, О. Гогарти, Патрик Колум, Театр Аббатства, коркские реалисты... Согбенная культура титанов. Дети Даны.

Ирландия — страна поэтов. Даже первым ее президентом был Дуглас Хайд, филолог и поэт.

Джойс продолжил традицию ирландского гротеска, инвективы, травестии, экстраваганцы,

черного юмора — Свифта, Уайльда, Шоу.

Каждый народ, каждая эпоха имеют своего Гомера: Вальмики, Висвамित्रа, Вьяса, Фирдоуси, Соломон, Калидаса, Мацуо Басе, Цюй Юань, Оссиан, Данте, Шекспир, Толстой. Имеют его и ирландцы... Путь к Джойсу лежит через них. Он — Потрясающий Копьем и Неистовый Декан одновременно. Ирландский Данте и Бен Джонсон. Новый Свифт.

"И мир сразу понял: Улиссом остров святых и ученых с триумфом и сенсацией входит в высокую литературу".

Бергсон, Фрейд, Джойс, как в свое время Эмпедокл, Гераклит или Аристофан, не могли возникнуть спонтанно: за ними стоит мощь всей предшествующей культуры. Все они — вопль, но вопль, готовившийся столетиями.

Я еще много раз буду повторять эту засевавшую во мне мысль: нет большего хамства, наглости, беспардонности, свинства, чтобы страдание, боль, прозрение — плетью, дубиной, цепями...

Почему же возобладала литература, направленная против общества? Не потому ли, что общество сделало всё мыслимое и немислимое...

Как сказал один критик, в мире, где все бесприютны и разочарованы, художник невольно становится ересиархом.

Нет, Джойс возник не на пустом месте: Стерн и Генри Джеймс, Мур и Конрад, Мередит и Батлер, Гонкуры, Гёльдерлин, Гюис-манс и Флобер, Мореас и Верлен, Ницше и Бергсон, Метерлинк и Гауптман, Достоевский и Ибсен, Толстой и Чехов — все, кто пытался постичь смысл существования и глубинные течения души, так или иначе подготавливали приход Джойса. Все, кто осваивал новое измерение в познании человека — душевную глубину. Все — живописующие словом! Все — в том числе его ровесники, мало знавшие или вовсе не знавшие друг друга. Марсель Пруст, Дороти Робертсон, Вирджиния Вулф, Гертруда Стайн, Андрей Белый. Но Джойс, а не они, написал Улисса. Джойс, а не они, полуголодный полуслепой Джойс глубже всех заглянул в человеческие глубины и ярко и точно высветил их словом.

Джойс — дальний потомок Снорри Стурлусона и Эдды с ее прихотливой загадочностью и стилистической усложненностью. Зашифрованность скальдических стихов, фантастический мир Старшей Эдды, сочетающийся с вполне конкретной действительностью, песенность труверов, миннезингеров и вагантов, поэтические ребусы Драйдена и Донна, темноты Гонгоры... Джойс и Гонгора?

Творец чистой красоты, жрец метафоры, Гонгора виртуозно созидал новые формы, черпая из всех возможных источников, будь то "ученая" поэзия, миф, непристойная шутка, высокая храмовая литургия или низкая уличная действительность: "Каждый хочет вас обчесть. Так и есть". Соборная красота здесь прекрасно уживается с трагическим мироощущением, чистая поэзия с бичеванием житейской и внутренней нищеты, точный и изысканный язык с высокой народностью. "Можно только догадываться, на какую глубину уходят андалузские корни гонгоровской лирики". Дамасо Алонсо находит их и в арабо-испанской поэзии конца первого тысячелетия, и в Метаморфозах Овидия, и в недрах античного мифа. В своих пародийных романсах и летрильях Гонгора как бы выворачивает наизнанку "высокую" поэзию, сатирически и травестийно изобличая низменную современность: продажность, невежественность, бездарность, фанфаронство... Не удивительно, что ни насаждаемый сверху "героический" дух, ни казенный патриотизм, ни идейность не способны воспламенить его: он чужд "гражданственности", политики, закона, долга. Нет, не чужд — он их беспощадно высмеивает и предаёт остракизму. У Гонгоры же мы находим почти современный аналитизм, великолепие художественной интуиции, мифологически-космический взгляд на мироздание,

столь поражающий Лорку, а также сознательно архетипические мотивы, на которых строится вся его поэтическая образность. И при всем том — площадность, громогласность, народность:

Каждый хочет вас обчесть.

Так и есть.

Баба дому голова.

Черта с два!

"Кто без денег — тот бездельник;

без эскудо — скудодум",

судит толстый толстосум.

Богу мил богатый мельник,

а не богомол-отшельник.

Деньги купят рай и честь.

Так и есть.

Продается всё на свете!

Кто с мошною — тот сеньор.

Распродал дворянство Двор;

может пень в магистры метя,

степень в Университете

за дукаты приобрести,

Так и есть.

А Рабле? — Разве словотворчество и словотворение, всё то, что именуют джойсизмами, — не от Алькофрибаса?

"Литература должна быть как музыка... в большом масштабе, в композиции. Продумать Бетховена. Перемены настроений, резкие переходы... Еще интереснее модуляции, переходы из одной тональности в другую, а из одного настроения в другое. Тему формулируют, затем развивают, изменяют ее форму, незаметно искажают, в конце концов она становится совсем другой, хотя в ней все же можно узнать прежнюю тему. Еще дальше заходит это в вариациях. Взять, например, эти невероятные вариации Диабелли. Целая гамма мыслей и чувств, но все они органически связаны с глупым мотивчиком вальса. Дать это в романе. Но как? Резкие переходы сделать не трудно. Нужно только достаточно много действующих лиц и контрапункт параллельных сюжетов. Пока Джонс убивает жену, Смит катает ребеночка в колясочке в саду. Только чередовать тему. Романист создает модуляции, дублируя ситуации или действующих лиц".

Значит, Бах, великий мученик Бах? Страсти по Матфею, это распахнутое окно в средневековое грядущее. Распятый — откровение грядущего сверхчеловеческого и предательство человеческого, все его музыкальные воспоминания о грядущем...

За десять дней до своей смерти, по воспоминаниям родственников, Бах неожиданно прозрел. Привстав на постели, он жадно взгляделся в раскрытое окно, а потом подавленно опустился на подушку, так и не произнеся ни слова.

Что он увидел? Неужели всё это?

Поистине проклятым местом в страшном лагере смерти было так называемое "патолого-анатомическое отделение", в котором эсэсовские врачи проводили "эксперименты" над живыми людьми. Фабрика смерти работала без отходов. Здесь же, в патологоанатомическом отделении изготавливались абажуры для настольных ламп, кошельки и другие "сувениры" из человеческой кожи. Головы своих жертв, высушенные по методу людоедов, фашисты преподносили в качестве подарка знакомым.

А в подвале под "патологоанатомическим отделением", считавшимся в лагере самым глухим и зловещим местом, куда старались не заглядывать даже эсэсовцы, квартет из четырех заключенных на самодельных инструментах исполнял по ночам Баха.

А разве не Вагнеру он обязан вновь рожденной мощью античной трагедии, и цельностью заново осознанного мира, и лейтмотивом, и секретами монтажа? Но титанизм гибнущих богов уже не устраивал Дедала; ничего в сущности не меняя, он противопоставлял, — нет, сопоставлял! — смерть богов и жалкую жизнь людей.

Вагнеру и, возможно, Дягилеву он обязан синтезом жанров: музыкальности, живописности, в какой-то мере — хореографичности. (Кстати, а почему бы не джойсовский балет? — Время пришло!).

А Гёльдерлин — с его многозначной философичностью, неисчерпаемым богатством ассоциаций Гипериона, вольным — тайным и явным — цитированием?

А Римские элегии Гёте?

А Фридрих Шлегель и Новалис с их романами-аллегориями, Шлегель и Новалис, тоже получившие от наших щелчки по носу: ясно, что аллегоризм несовместим с искусством романа, как писал один из искусствоведов в штатском?

А весь Гофман?

Ведь уже был Эдгар По, этот несчастный безумец, алкоголик и наркоман, развенчавший общественное лицемерие, одним из первых обнаживший общественный распад и жестоко его выстрадавший. Гротесковость душевного мира По — это абсурдность действительного мира. Предвосхитив Достоевского, Бодлера и Верлена, он начал мучительное продираание через жизнь к духу. В Л и г е й е мы видим не просто воскрешение из мертвых, но глубоко человеческое стремление к жизни (Поминки по Финнегану!). Разговор с мумией- это уже почти джойсовская сатира на демократию, а Вильям Вильсон — человеческая раздвоенность, доведенная затем Гофманом до модернистской изошренности и переданная как эстафета нынешнему искусству. Но Эдгар По не просто предтеча Дедала, но и двойник по судьбе: те же мытарства, случайные заработки, бедность, непризнание, болезни...

А Жан-Поль? Уже у Рихтера мир сновидений неразделим с явью, граница сна и действительности полностью размыта, и сюрреалистические персонажи сна с необыкновенной легкостью меняются местами с персонажами наяву, опять-таки раздваивая свое "я". Здесь, как у Свифта и Стерна, уже всю работу гротеск самоувеличения или

самоуменьшения, превращающий жизнь людей в хаотическую суматоху муравьев, соотносящий несоотносимое, скрывающий за юмором растерянность перед бессмысленностью существования и за прихотливо-незавершенными узорами повествования — мучительные раздумья художника о собственной позиции и месте в мире.

Бывают ужасные моменты, когда театр жизни затуманивается, зрители исчезают, наши роли сыграны, и мы стоим, одинокие, в сумерках, еще одетые в наши театральные костюмы, и мы оглядываемся и спрашиваем себя: что ты и где ты теперь... "Я"?

У Ибсена — самые прочные узы! — уже та же устремленность к истинным ценностям жизни, человечность, многозначность, заземленная каждодневность и искренность. "Жить, ошибаться, падать, торжествовать, воссоздавать жизнь из жизни".

Уже Вовенарг понимал, что ясность — не более чем лоск. Большинство писателей, которые ясно выражали свои мысли, теперь стали неинтересными, нахожу у Сент-Бёва. Существуют же такие, которым всё идет на пользу, даже их пороки. Таким был Вийон. Таков — в невероятной мере — Джойс.

О, это особы привилегированные — им всё прощается. Там, где они оказываются не на высоте, их поправляют, им приписывают то, чего у них не было. Всё толкуется в их пользу, всё оборачивается им во славу, даже их темные места, их странности, их неуместные дерзости, их неудачные остроты, или — более того — их явные ошибки. Задним числом в их книгах находят особую ясность, глубину мысли. Так было с Рабле, так было с д'Обинье-поэтом... — Ш. О. Сент-Бёв.

Так было с Вийоном. Так — в невероятной мере — стало с Джойсом.

Сам Джойс любил Дефо, называл Крузо английским Одиссеем и считал, что с первым европейским романистом могут сравниться лишь Флобер, Бен Джонсон и Ибсен.

А разве в Кузине Бетте уже не вся одиссея современного человека с его извечными извращенностью, лицемерием, эгоизмом? А Мопассан? — "Это место всё пропиталось скотством, от него разит гнусностью и рыночным ухажерством. Самцы и самки здесь стоят друг друга". А Западня? а Гранде? а Госпожа Бовари? а Венера в мехах Захера Мазоха, дающая нам уже почти готового Леопольда Блума?

Его интеллект был настолько утонченным, что ни одна идея не могла туда проникнуть, с оттенком иронии писал Элиот о Генри Джеймсе. Интеллект Джойса тоже был филигранным — туда проникало всё: от древних мифов, патристики, католического Средневековья Аквината и Данте, до Фрейда и Юнга. Ироническое отношение Джойса к последним не мешало ему использовать их науку и их мифологию — глубокий анализ подспудных психологических слоев личности. Стоит сравнить ту роль, которую занимает сон и сновидения в учении Фрейда и в Поминках по Финнегану, чтобы оценить цельность культуры.

Стихотворения в прозе Эвариста Парни, Алоизиуса Бертрана, Теодора де Банвилля, Лотреамона, Артюра Рембо, Шарля Кро, Стефана Малларме — разве не прелюдии к "джойсизмам"?

...Человек — чеканный станок, отмечающий монету своим клеймом. Червонец отмечен печатью императора, образок — печатью папы, игральная фишка печатью шута.

Я тоже отметил свою фишку в житейской прозе, где мы беспрестанно проигрываем, и где дьявол в конце концов похищает и игроков, и кости, и зеленое сукно.

Император отдает приказы своим полководцам, папа обращается с буллами к пастве, шут пишет книгу...

Джойс пополнил чистую поэзию Бертрана и Малларме сором бытия, вслед за Бодлером объединив Цветы и Зло.

Да и была ли поэзия идущего первым, этого Каспара из Тьмы, такой уж "чистой", если в ней человек — хрупкая игрушка, подвешенная за ниточку страстей: паяц, которого подтачивает жизнь и разбивает смерть?..

А загадочный, трагический, так рано ушедший Лотреамон — Песни Мальдороране джойсовский ли плач по человеку?

О древний океан, различные породы рыб, которых ты питаешь, не поклялись жить по-братски. Каждая держится обособленно. Таков и человек... Если какой-то клочок населяют тридцать миллионов человеческих душ, они считают своим долгом не вмешиваться в жизнь соседей, вросших, как корни, в следующий клочок. Переходя от большого к малому, убеждаешься, что человек живет в своем логове, как дикарь, и нечасто его покидает, чтобы наведаться к ближнему, который, в свой черед, затаился в другой берлоге. Великая мировая семья человечества — это утопия, достойная самой посредственной логики...

Я часто задумывался: что легче исследовать — глубь океана или глубины людского сердца? Кто поймет, почему мы упиваемся не только всеобщими невзгодами ближних, но и невзгодами наших самых любимых друзей, о которых мы в то же время скорбим? Неоспоримый пример подведет итог: человек говорит лицемерно "да", а думает "нет".

О древний океан, величественный одиночка... Твои волны чередуются параллельно, перемежаемые короткими промежутками. Едва одна из них убывает, как вслед ей, вздуваясь, стремится другая, которая тает, напоминая нам, что всё в мире — пена. (Так человеческие существа, эти живые волны, умирают, сменяясь в однообразном порядке, но не оставляя и пенного ропота).

О, эти волны прибоя, о, эти морские пейзажи! — Лотреамон, Бодлер, Джойс — почему вы так созвучны?

Это во времена Рабле, Деперье и костров Беды Достопочтенного можно было смеяться — над всем, что способно вызвать смех. Сейчас же, в преддверии нас, шествует иное время: "Смейтесь, но в то же время и плачьте. Не можете плакать глазами — что ж, плачьте ртом. Невозможно и это — мочиться; но предупреждаю: какая-то жидкость необходима, чтобы умерить сухость, которую несет в своем чреве смех с запрокинутым лицом".

И — как другое откровение-предвосхищение Джойса: "Смех, зло, гордыня, безумие, одно за другим, появятся, вслед за чувствительностью и любовью к справедливости, и послужат примером человеческому изумлению: каждый узнает себя в них не таким, каким должен быть, а таким, каков есть...".

"Разве мы не скарабеи, с мандибулами и сяжками, катящие по земле свои шары, преимущественно состоящие из экскрементов, и хотящие — еще, и еще, и еще...".

А виртуозная оторопь Озарений Рембо? Разве Озарения да еще Одно лето в аду — не предвосхищение Д ж а к о м о ?

Дюжие бестии. Не один из них грабил ваши миры. Без нужды и не торопясь пускать в ход свою великолепную хватку и знание ваших душ. Что за зрелый народ! Глаза с придурью, тип лица деформированный свинцовый... Свирепая поступь лохмотьев!

О, жесточайший Рай разъяренной гримасы!

В костюмах, сметанных со вкусом дурного сна, они (мы?) разрывают плач, трагедии

полубродяг и духовных полубогов, каких никогда не знали история и религии. Китайцы, готтентоты, цыгане, юродивые, гиены, молохи, застарелые сумасбродства, зловещие демоны — они сочетают хватки народные, материнские со скотством...

Глаза пылают, кровь звенит, кости ширятся, слезы и алые струйки сочатся. Их террор длится минуту — или вечность. Лишь у меня есть ключ к этому варварскому параду.

О, наши кости — их облачило новое влюбленное тело!

Пусть исполню я всё, что вам памятно, — пусть буду тем, что умеет скрутить вас, — я вас удушю.

Покуда общественная казна испаряется в праздниках братства, в облаках гудит колокол зловещего огня.

Вот ведь как: даже создатель чистой поэзии, филигранный Стефан то тут, то там вкрапляет в свою словесную живопись всё те же цветы зла. Ибо жить даже в эмпиреях — и не видеть — нельзя...

...фонарь в ожидании сумерек подцвечивает лица несчастной, бессмертной болезнью, грехом столетий раздавленной толпы мужчин вместе с чахлыми, рядом, сообщницами, чьи утробы несут жалкий плод, с которым изнемогает земля. В тревожном безмолвии всех этих глаз, какие там заклинают солнце, меж тем как оно, уже под водой, проваливается с безнадежностью вопля — бесхитростное зазывание: "Никакая вас не усладит внутренним зрелищем выставка, ибо художника нынче нет, способного запечатлеть его печальную тень...".

Мужья, видя мысленно бедных подруг, плешивых, убогих, пронизанных страхом, теснятся толпой; да и те, в меланхолии, движимые любопытством, тоже хотят поглядеть...

А "драмы рока" Метерлинка? А гауптмановский Михаэль Крамер? Это любимая драма Джойса, переведенная им на английский. Да и как он мог пройти мимо произведения, посвященного взаимоотношениям художника с обществом, мимо другого поэта, говорящего, что люди ничтожны и затеряны в необъятном?

Разве Оскар Уайльд своими странными притчами не готовил почву Джойсу, Голдингу, новым романистам?

— Друг, о чем ты плачешь? — спросил Христос, и Лазарь поднял к нему глаза и сказал: "Я был мертв, и ты воскресил меня; так что же мне делать?".

...И вот в Палате божьего суда воцарилось глубокое молчание. Душа грешника совсем нагая предстала перед Господом.

И Господь открыл книгу жизни грешника:

— Поистине, жизнь твоя была исполнена зла. Я отправлю тебя в Ад.

— Ты не можешь отправить меня в Ад.

— Почему же я не могу этого сделать?

— Потому что я прожил в нем всю свою жизнь.

И тогда снова воцарилось глубокое молчание в Палате божьего суда.

Прочитайте прекрасное, проникновенное сказание Андре Жида о Себастиане Мельмоте — и

вы поймете сущность сознания Уайльда, рождающего новую мифологию.

С Диккенсом и Теккереем в англоязычной литературе кончился социальный роман событий, с Батлером и Мередитом в искусство вошло подсознание, самоуглубленность и человеческая многомерность.

Модернистский роман не бытие тела — бытие духа. Человеческого сознания. В конце концов объективно только то, что возникает бессознательно. В этом главный момент нового искусства: вместо событий — движения души.

Вирджиния Вулф:

Понаблюдайте в течение одного момента психику обычного человека в обычный день. Сознание получает мириады впечатлений — тривиальных, фантастических, мимолетных и неизгладимых, словно выгравированных острой стальной иглой. Они сыплются градом со всех сторон: из них-то и складывается жизнь в понедельник или во вторник. Будь писатель свободным человеком, а не рабом, пиши он не то, что должен, а то, что хочет, следуй он своему чувству, а не условной традиции, не было бы ни фабулы, ни трагедии или комедии, ни любовной интриги или катастрофы, ни одной пуговицы, пришитой так, как это делают портные с Бондстрит.

Жизнь — не серия симметрично оборудованных ламп, жизнь это светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, окутывающая нас с появления на свет и до конца. Разве не задача романиста — выразить эту изменчивость, этот неведомый и ничем не связанный дух, — каковы бы ни были его aberrации, как бы ни был он сложен, — и при этом передать, насколько возможно избегая примеси чуждого и внешнего?

Мы не просто призываем к смелости и искренности; мы хотим сказать, что истинный предмет романа иной, чем это принято считать.

"Сознание никогда не рисуется самому себе раздробленным на куски. Выражения вроде "цепи" или "ряда" не рисуют сознание так, как оно представляется самому себе. В нем нет ничего, что могло бы связываться, оно течет", — так писал открыватель потока сознания, считавший его эквивалентом "Я", — того "Я", что ощущает себя неразрывным как во времени, так и во фрагментированном мире событий. Затем изъятый Джойсом из небытия Джарден скажет, теоретизируя, что новизна потока сознания не в отсутствии отбора вообще, но в отсутствии организующего отбора — в том, что отбор происходит не под знаком логики, а в том порядке, в каком мысли рождаются в голове героя.

Джойс как раз и стремился обнаружить мерцания этого сокровенного пламени, пренебрегая всем тем, что представлялось ему второстепенным, будь то правдоподобие, связность или "объективность". Ведь ему требовались не атрибуты — сама жизнь. Жизнь сознания.

И хотя сам Джойс ссылаясь на первенство Джардена, на его Лавры срезаны (очередная мистификация?), поток сознания широко использовался Эдгаром По, Достоевским (Записки из подполья), Толстым, Браунингом (Возлюбленный герцогины Порфире н), причем Браунинг и Достоевский владели техникой внутреннего монолога почти с виртуозностью Джойса.

А Артур Шницлер? Внутренний монолог в Лейтенанте Густле не просто поток сознания, а вполне джойсовский поток саморазоблачения человеческого ничто: эвримена с крохотным неразвитым умишком, которого хватает лишь на мысли о "сладких девочках" и на инстинктивную самозащиту.

Вообще же поток сознания возник в русле классического реализма: Достоевский, Толстой, Гамсун. Последний, стоящий уже у кромки и еще осуждающий символику и мифологичность, сам творил новый миф с глубочайшим подтекстом и пониманием непостижимости центра

мироздания — Наблюдателя, человека. Для Гамсуна жизнь есть мистерия, таинство, боль. Большинство его героев — нагели, люди ниоткуда. Оторвавшиеся от земли, от собственной исконности, — они жалкие скорлупки в океане бытия. Циники или скептики, они мечтают, страдают, ищут, но у них уже нет корней, и потому они — живые мертвецы.

Нет, Джойс возник не на пустом месте и даже не как исход реализма. Проникновение в бессознательное началось многими веками раньше. Даже Фрейд запоздал. Великолепные образцы свободных ассоциаций мы находим у Августина и Абеляра, у Паскаля и Киркегора. Толстой уже виртуозно пользовался этим приемом. А Митя Карамазов — просто гений потока сознания. Уильяму Джеймсу еще предстоит ввести эти слова в Принципы психологии, а искусство уже овладело будущим открытием: Стерн рефлексировал, Дюжарден рубит свои лавры, Дороти Ричардсон вместе со своей Мириам Гендерсон совершает паломничество по островерхим крышам, Комптон Маккензи бродит по мрачным ущельям мегаполисов, Мей Синклер изучает жизнь и смерть Хэриет Фрин, Вирджиния Вулф с маяка смотрит на волны. Дюжарден, Валери Ларбо, Итало Звево *, - перечисляет сам Джойс. Но то, что удается ему, не удавалось еще никому — ни до, ни после. Даже подражать ему невозможно: нельзя же подняться выше Джомолунгмы. Броуфи и В. Джонсон пробовали, а что вышло?

* Псевдоним друга Джойса Этторе Шмица.

Если с Гёте и Шопенгауэра началась поэтизация философии, то с Джойса началась интеллектуализация литературы, ее конвергенция с философией и психологией. После Ницше уже нельзя было философствовать скучно, серо, монотонно. Фрейд, Юнг, Шпенглер, Бергсон, Марсель, Бердяев, Шестов, Сантаяна, Ортега, Сартр, Ясперс — блестящие стилисты, рапсоды, чей поэтический дар оживил сферу чистого духа. Сартра, Камю, Марселя уже не устраивает даже этот синтез — свою философию они перекладывают на язык искусства и наоборот. Художники и философы все глубже осознают мифологичность искусства и науки и на этой основе синтезируют их.

"Беллетристика" в узком смысле явно отступает на задний план перед критически-философской литературой, перед интеллектуальной эссеистикой, пишет Т. Манн. Точнее говоря, осуществилось то слияние критической и поэтической сферы, которое начали еще романтики и мощно стимулировала философская лирика Ницше; процесс этот стирает границы между наукой и искусством, вливает живую, пульсирующую кровь в отвлеченную мысль и создает тот тип книги, который может быть назван "интеллектуальным романом". К этому типу относятся такие произведения, как Путевой дневник философа графа Германа Кайзерлинга, превосходная книга Эрнста Бертрама Н и ц ш е и монументальный Гёте, созданный Гундольфом, пророком Стефана Георге. К ним безусловно можно отнести и шпенглеровский Закат.

То, что было в искусстве до конца не осознанным, Джойс перевел в сферу интеллекта, превратив художественное творчество в сознательное бессознательное. До него художник не знал источника своего вдохновения, Джойс себя самого превратил в такой родник. Лишь у Пруста и позже у Фолкнера и Уолдо Фрэнка поток сознания по-джойсовски уравнивает прошлое и будущее, великое и ничтожное, пошлое и высокое, человеческую силу и слабость. И даст возможность героям высказаться на языке, свойственном их натуре.

Хотя сегодня мы знакомы со многими романами в стиле потока сознания, хотя даже "новый роман" уже позади, все еще остается простор для новых открытий: для потоков сознания делегатов наших великолепных съездов, разочаровавшихся циников-революционеров, совокупляющихся женщин и мужчин, наркоманов, тиранов, изгоев, решающих свои проблемы ученых, посетителей музеев, самоубийц.

Воистину: дай мне твой поток сознания, и я скажу, кто ты.

Гениальность полифонической книги в том и состоит, что в ней содержится куда больше, чем осознано автором. За это так ценят Гомера и Аристофана, Лукиана и Овидия, Данте, Рабле и Свифта, Гофмана и Гёте, Достоевского и Толстого. Есть известная прелесть в том, что критика разъясняет тебе твои собственные мысли, учит тебя понимать некогда написанные тобой произведения и вновь переносит тебя в их атмосферу, — с оттенком легкой иронии пишет один из творцов интеллектуальной прозы, — мало кто не испытал при этом чувство, которое можно было бы наиболее точно передать фразой: "Possible que j'ai eu tant d'esprit *?"

* Неужели я в самом деле так умен? (фр).

В наименьшей степени неосознанность творчества свойственна Джойсу. Скорее наоборот: он закладывал куда больше, чем мы способны освоить. И всё же именно у него полифония мысли достигает предела, которого еще никому не удалось превзойти.

Почему сегодня Джойса, Музиля, Пруста так часто причисляют не к началу нового искусства, а к концу старого? Особенно здесь преуспели австрийцы: Брех, Додерер, Хандке — "Зальцбургское конфетти ассоциаций у Джеймса Джойса, чахленькое, задушенное эссеизмом действие у Музиля или прямо-таки грандиозная динамика скуки у Марселя Пруста представляют позднейшие формы, консеквенции романа XIX столетия — к которому, кстати, эти три автора еще целиком принадлежат" (Додерер). — Потому, что Джойс, Музиль и Пруст (последний — единственный из современников Джойса, выпавший из-под его влияния) впитали в себя всю культуру, классику культуры, опыт всех титанов культуры.

Джойс долго и вдумчиво изучал Флобера: печать Б у в а р а и П е к ю ш е несмываема с его ранних произведений. Но, в отличие от Элиота, Джойс не считал его писателем номер один. Тем не менее зерна, возвращенные в Искушении св. Антония, оказались занесенными и в К у а н ь я р а, и в Улисса, и в Петербург, и в Тошноту, и в Чуму.

Джеймс Джойс:

Сумерки богов. Разрушение святынь. Снятие покровов. Разрушительное могущество безрассудного разума. Экстаз упоения собой. Новое одичание. Оргия Вальпургиевой ночи — торжество плоти.

Любовь беседует со смертью:

- Я ускоряю распад материи.
- Я облегчаю рассеивание зародышей.
- Ты разрушаешь для моих возрождений.
- Ты порождаешь для моих разрушений.
- Усиливай мою мощь!
- Оплодотвори мой тлен!

И — основной мотив всех искусств, во все времена:

Я хочу летать, плавать, лаять, мычать, выть. Я хочу иметь крылья, панцырь, кору, выдыхать дым, двигать хоботом, извивать свое тело, разделиться повсюду, быть во всем, уноситься в воздух вместе с ароматами, развиваться вместе с растениями, течь как вода, вибрировать как звук, сверкать как свет, принимать всевозможные формы, проникать в каждый атом, спуститься в глубь материи, — обратиться в материю.

Разве в Плохо скованном Прометее, спустившемся с гор Кавказа, уже нет всего — почти

всего — Дедала? И не только здесь — у всего раннего Жида, виртуозного мастера гротеска, фарса, библейских реминисценций, — разве не показан безысходный мир тотальной фальши, падения, мир, где торжествует тупость и серость? Кстати, не его ли Филоктет в один прекрасный день попался на глаза Джойсу?

Из французских писателей Джойс больше всего любил Андре Жида и Поля Валери. Он восхищался Пасторальной симфонией и Подземельями Ватикана, часто читал и перечитывал стихи Валери, но самого автора осуждал за плохое их чтение: читает, словно не слышит. Как-то, когда на вечере у Сильвии Бич Валери по просьбе Джойса "замучил" свою Змею, Джойс признался Меркантону, что просто не узнал этого стихотворения. "А я ведь люблю его больше всех других", — добавил он.

А разве он не повязан со всей нашей, русской культурой? Русские, говорит не кто-нибудь, а сама Вирджиния Вулф, — первые модернисты, обнажившие человеческие души и сердца с такой глубиной. И еще:

Заключения русского ума, столь всеобъемлющие, исполненные сострадания, неизбежно имеют привкус исключительной грусти. Именно ощущение, что нет ответа на вопросы, которые жизнь ставит один за другим, и что история заканчивается в безнадежной вопросительной интонации, наполняет нас глубоким и, в конце концов, может быть, обидным отчаянием.

Кто? Все! — Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов. Опосредственно или непосредственно — Хлебников, Белый, Короленко, Горький, Введенский, Бобров...

Пушкин? Но разве Джойс — не персонифицированное воплощение пушкинского тезиса: писатель начинается с языка — слово писателя суть дела его?

Лермонтов? "Единственная книга, которая похожа на мою, это Герой нашего времени, — пишет Джойс, завершив Портрет. — Его безжалостная ирония напоминает мою".

Гоголь? Имея в виду все тот же язык, Набоков писал, что только ирландцу впору братья за Гоголя. Дело не только в языке: интонация, стилистика, эфемерность Джойса иногда удивительным образом напоминают Гоголя-Яновского.

Анализируя замысел Мертвых душ, сравнивая поэму с "вечными творениями", я раз за разом возвращаюсь к Улисс у Джойса... Слишком во многом Гоголь упредил джойсовский титанизм: та же пародия на мировой процесс, те же бесконечные культурно-исторические реминисценции, та же многоликость и многослойность, та же насыщенность персонажами и событиями глобального масштаба, то же сочетание глубочайшей продуманности и спонтанности, те же гротески и сарказм... Стандартные параллели с Гомером, как мне кажется, притянуты за уши, параллели с Джойсом гораздо естественней и понятней. Героике Гомера противопоставлены ирония, пародия, снижение, бурлеск: сосиски с капустой в затхлом трактире Чичиков съедает под пристальными взглядами "исторических лиц", глядящих с портретов, на покупку мертвых душ "глядит с чрезвычайным вниманием" Багратион с орлиным носом, поездка Чичикова происходит не только под свист птицы-тройки, но в сопровождении всадников и полководцев, знаменитостей и вождей.

Просто удивительно, что в огромной литературе, посвященной истокам модернизма и предтечам Джойса, не оставлено места главнейшему из них Гоголю...

Называя себя "историком предлагаемых событий", Гоголь как бы высмеивает и свою роль летописца, русского Гомера, который вынужден повествовать не о великих деяниях своей нации, а о делах мелких, суетных и столь ничтожных, что люди, участвующие в них, выглядят не более мухи — с мухами и мушками Гоголь не раз сравнивает как живых, так и мертвых

героев поэмы. Как мухи, облепившие рафинад, ползают и перелетают с места на место губернские жители на балу; как мушки, налеплены в списке умерших крестьян Плюшкина их фамилии. Сам Плюшкин сравнивается с пауком, оплетающим паутиною все живое, что находится вблизи его.

Обнаруживается, что в губернии, где губернатор вышивает по тюлю, идут настоящие сражения, крестьяне бунтуют и убивают чиновников, что купцы на ярмарках дерутся насмерть и по дорогам валяются мертвые тела. А в городской тюрьме вот уже третий год сидит некий пророк, явившийся неизвестно откуда, в лаптях и нагольном тулупе, и возвестивший, что грядет антихрист. Мигом всплывают наружу в преувеличенном виде все грехи, преступления, злоупотребления законом и властью. И про дам станет известно, что многие из них способны на "другое-третье"...

Чичиков в воспаленном воображении дам и отцов города приобретает последовательно несколько ликов. Сначала его принимают за "приятного человека", "благонамеренного человека", за "ученого человека", за "дельного человека", за "любезнейшего и обходительнейшего человека", потом возникает словцо "миллионщик", уже несколько заставляющее Чичикова подрасти в их глазах. Затем миллионщик превращается в "херсонского помещика", а с момента заваривания "каши" рост Чичикова становится каким-то лихорадочно-страшным: вот он уже и советник генерал-губернатора, и "шпион", и делатель фальшивых ассигнаций и "разбойник", и Наполеон, бежавший с острова Святой Елены, и, наконец, сам Антихрист.

Чем не джойсовская стихия? Чем не анти-Гомер?

Гоголь, как затем Джойс, не скрывал, а всячески подчеркивал вселенский масштаб, глобальный замысел и смысл своей поэмы, мастерски манипулировал с пространством и временем, даже ввел мифологически-модернистский мотив восстания из мертвых, более полно обыгранный затем Джойсом в Поминках по Финнегану. Подобно тому, как Гоголь освещал мировые пространства и времена "русским лучом", так и Джойс затем использовал с той же целью луч ирландский...

Сами пространства России порождают мысль о колоссальности усилий и размерах гоголевского замысла, само желание показать Русь не с одного боку, а "всю" соответствует этой идее. И ритм гоголевской прозы, почти переходящей на гекзаметр, как бы навеивается бесконечностью русских просторов, которые он лишь за несколько глав до этого так высмеивал в речах Чичикова: "Чичиков начал как-то очень отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его пространстве, сказал, что даже самая древняя римская монархия не была так велика...". ИЗ ИНТЕРВЬЮ ДЖ. ДЖОЙСА К. БРОКУ

Я спросил его, не считает ли он Достоевского гением первой величины.

— Нет, — ответил Джойс, — когда Руссо признается, что украл серебряные ложки, которые он действительно украл, — это гораздо интереснее, чем признание какого-нибудь героя Достоевского в убийстве, которого он не совершал.

— А Толстой?

— Толстой другое дело. Толстой писатель первой величины. Достаточно вспомнить хотя бы привязанность богатого к своему бедному слуге (Хозяин и работник). После Флобера лучшими романистами были Толстой, Якобсон и Д'Аннуцио.

Что ж, о вкусах не спорят. В Неизвестном Толстом я показал, что Улисса чуть было не написал Яснополянский Демиург. Нет, — начал писать, но бросил, провидя преждевременность и непосильность задачи. Его Вчерашний день наступил семьдесят лет

спустя. Тем не менее у Толстого та же запредельная откровенность, мгновенная смена душевных состояний, скачки сознания, недомолвки, изломанность мысли. Он тоже увлекался Стерном и прекрасно владел техникой потока сознания: князя ли Андрея перед Аустерлицем, Анны ли Карениной по дороге на вокзал, Праскухинали перед смертью. А Люцерн? Поликушка? Смерть Ивана Ильича? История вчерашнего дня, с которой всё началось?

Почему-то для наших внутренних монологов у Толстого — форма выражения толстовского реализма, у Джойса же — заклятый и поганый модернизм. На самом же деле и у того, и у другого поток сознания — поэзия в прозе.

От греческой трагедии к Достоевскому, от Джойса — к искусству боли таков путь освоения душевного мира человека, его сознания и подсознания. Судя по всему, Джойс плохо знал Достоевского — иначе оценивал бы его по-другому. Но во многом они были единомышленниками: отсюда безвинные младенцы Д у б л и н ц е в, карамазовщина Улисса, тонкие и незаметные переходы от внутреннего голоса героя к голосу рассказчика, намеченные Достоевским и доведенные до виртуозности Джойсом.

Я не знаю, был ли он знаком со Щедриным, но гротеск, гипербола, шарж, травестия Джойса — не искажение действительности, а — низкий поклон Салтыкову-Щедрину — "только разоблачение той другой действительности, которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению".

Тургенев? Разве Тургенев порой уже не писал так, как затем Джойс или Хемингуэй? Разве в Дублинцах на каждой странице не мелькает Чехов? А Гусев? Вся чеховская диагностика души?

А обильная символика Петербурга, мастерство, новаторство, поэтика, этическая близость, гуманизм и конечная цель Белого и Джойса: обнажить природу посредством слова? Их роднит распад, скажут наши. Улисси Петербург роднят метафизический нигилизм, солипсизм, формалистическое разложение композиции и сюжета, скажут наши. Декадентский формализм присутствует в творчестве Белого, Хлебникова и Джойса, скажут наши.

Вот ведь как: ничего ни о чем не зная, а "врагов" различать без ошибок... Ведь действительно весь российский модернизм — парафразы к Джойсу: работа над словом Хлебникова, Гуро, В. Каменского, Гнедова, Крученых, органический симбиоз поэтичности и теории языка у И. Анненского, В. Брюсова, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, А. Белого.

Леонид Андреев не только синтезировал модернизм с реализмом, не только написал потрясающе современные Жизнь человека, Царь-Голод, Черные маки, Океан, но дал новейшую концепцию смысла искусства, объявив его уход в глубины человеческого сознания:

Сама жизнь все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубь души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний.

Параллели, меридианы... Задолго до того, как родина стала свиньей, пожирающей своих сыновей, другая — такая далекая и такая близкая: нищая, голодная, униженная, рабская страна, топящая свое горе в своих кабаках, уже была описана в Пепле А. Белым...

Те же возгласы ветер доносит;

Те же стаи насытых смертей

Над откосами косами косят,

Над откосами косят людей.

Роковая страна, ледяная,
Проклятая железной судьбой,
Мать Россия, о родина злая,
Кто же так подшутил над тобой?

Я еще вернусь к тема "Джойс и Россия", но процитированные строки наталкивают на мысль о поверхностности любых параллелей: философия жизни, глубинная психология, крайний индивидуализм Джойса, его неверие в легкость трансформации человека — делают его антиподом наших моралистов, так любивших "пасти народ".

В. Т. Шаламов:

Я не верю в литературу. Не верю в ее возможность по исправлению человека. Опыт гуманистической русской литературы привел к кровавым казням двадцатого столетия...

У Джойса не было трагического опыта Шаламова, но он понял это гораздо раньше. Свидетельство — Улисс. Джойс знал: чего бы там они (писатели) не понаписали, жизнь не стала лучше (или хуже, по словам другого писателя). Еще он знал, что искусство — не моралька, мобилизация или способ "пастьбы", но внутреннее зрение, прорыв глубинной сущности, снятие покровов.

ДОДЖСОН, ИЛИ СТРАНА ЧУДЕС

В нем было скрыто детство. И это очень странно, ибо детство обычно куда-то медленно исчезает. Но так как детство хранилось в нем целиком, он сумел сделать то, что больше никому не удавалось — он сумел вернуться в этот мир. В. Вулф

Худощавый человек среднего роста. Порывистая и неровная походка. Немного суетливый, чуть-чуть привередливый, чопорный — в соответствии с саном, чудаковатый, но добрый и кроткий. Как все мудрецы — немного консерватор. Робок до заикания. Однако заикание и робость пропадали без следа, стоило ему остаться наедине с детьми.

Моя жизнь на удивление свободна от всяких волнений и бед, так что я не сомневаюсь в том, что счастье мое есть один из талантов, вверенных мне на "хранение", пока не вернется Хозяин, чтобы я чем мог делал счастливыми других.

Но так ли искренно это счастье немного глухого, одинокого, замкнутого, давшего обет безбрачия пастора? Скажет ли всю правду скрытный, даже дневникам не доверяющий потаенных размышлений о самом главном: жизни и смерти, Боге, одиночестве и тоске, — человек?

Нескончаемая импровизация. Словотворчество. Кэрролловские анаграммы, неологизмы, игра в названия, парафразы, рефрены, слова-бумажники, содержащие множество значений (Bothallchoractorschumminaroundgansumuminarumdumstrumtru mihahumptadump-waultopoofoolooderamaunsturnup!), романы-сны, сквозная амбивалентность, сошедшая с ума логика, созвучная не только безумным идеям, но адекватная самому бытию.

Мир — сверхсложен, страшишь здравого смысла вот лейтмотивы Алисы, усвоенные ее почитателями.

Манящая непоследовательность, безвременность, необузданность фантазии, сплетение реального и иррационального, непрекращающаяся игра в нонсенс, страстное желание постичь время, пространство, человека, постоянная обращенность к подсознанию, обильные реминисценции и аллюзии — всё это и есть "феномен Доджсон", переросший позже в "явление Джойс".

Для обоих творчество было игрой, пусть мучительной, пусть не знающей решений, но — игрой, игрой сознательного и бессознательного, игрой, чем-то превращающей их в детей. Инфантильность обоих коренится очень глубоко — во внеисторичности восприятия мира незамутненным сознанием. По этой причине сказки Доджсона для детей вдруг оказывались материалом для исследования философов и ученых, а мифы Джойса — образцами ясновидения, новыми пророчествами Эгерии.

Как затем в Джойсе будут находить все новые и новые грани, так есть множество вариантов прочтения Доджсона: исторический, теологический, психоаналитический, научный, онтологический, философский, аллегорический, мифологический, языковой.

Множественность и неисчерпаемость — свойства сказок одного и мистерий другого. Те и другие — и сатиры, и травестики, и пародии на культуру. И защита от несправедливости мира. И — доведение до абсурда пресловутого здравого смысла. В чудесном саду, который ищет Алиса, царят не порядок и гармония, а — хаос, бессмысленность, произвол...

Кому и для чего необходим нонсенс? Нонсенс необходим так же, как необходима боль, — для постижения полноты бытия, для осознания неустранимой нелепости мира, для упорядочения неупорядочимого — жизни, для замыкания полюсов.

Но нонсенс и вымысел Доджсона — нечто большее, чем потребность художника. За ними кроется осознание сущности познания. Из абсурдных посылок слишком часто получаются истинные заключения и наоборот. Или — это нам ближе — сначала приговор, доказательства потом. Не нонсенсы безумного чаепития или судопроизводства, а фундаментальные принципы жизни и науки. Ведь термодинамика родилась из теории флогистона, а эфир веками верой и правдой служил физике. Теория относительности и квантовая механика появились задолго до экспериментальных доказательств, так что всякому ясно, что квазичастицы и у-функции так же нереальны, как флогистон и эфир. Всё это улыбки чеширского Кота, мифологемы несуществующей реальности. Уже наличествует множество противоречий, мы же делаем все возможное и невозможное, дабы отдалить катастрофу самообманом. Мы знаем все это и с упрямой последовательностью примитивно-рационального мышления принимаем схемы и модели за реалии.

Но математика и физика слишком просты перед мирами Доджсона или Джойса, ибо нет правил, по которым можно научить читать их книги.

Да, научить читать их книги нельзя; свои тайны они открывают лишь тем, кто наделен неопределимым даром, куда более сложным, чем умозрение. Умочувствованием, что ли? (Я часто ловлю себя на ощущении, что чувствую глубину и мощь, еще не уяснив смысла, может быть, это и есть тот предел, до которого способно подняться понимание искусства?).

Оба глубоко чтит слово, как никто зная его цену.

Обоих мучительно трудно переводить — и не только из-за лингвистических темнот: "игра с языком" нечто большее, чем словесная игра — это зондирование смысла жизни. Кроме слов, других средств нет. Слова или мычание...

А л и с а — это осознание многозначности слова и реальности абсурда. В бессмысленности Jabberwocky — целая наука, все еще недоступная и неоткрытая. У обоих — не только углубленное понимание жизни, но и уникальное ощущение условности языка, его знаковой сущности.

Гуманизм обоих — при всем различии их мироощущений — это гуманизм искренности, будь то тихая радость или острая боль. Оба любили человека, каждый по-своему, и творчество обоих стало катарсисом, очищением от скверны.

Вирджиния Вулф: Превратиться в детей — это значит принимать всё буквально, находить всё настолько странным, что ничему не удивляться, быть бессердечным, безжалостным, и в то же время настолько ранимым, что легкое огорчение или насмешка погружают весь мир во мрак. Это значит быть Алисой в Стране чудес.

Но и Алисой в Зазеркалье. Это значит видеть мир перевернутым вверх ногами. Немало всяких сатириков и юмористов показывали нам мир вверх ногами, но они заставляли нас видеть его по-взрослому мрачно. Один лишь Льюис Кэрролл показал нам мир вверх ногами так, как он видится ребенку, и заставил нас смеяться так, как смеются дети: бесхитростно.

Страна чудес — это необозримый мир духа, многообразия, многозначности, космос интеллекта, напоминающий эйнштейновский тем, что это конечная бесконечность, допускающая бесчисленные исследования, которые, однако, никогда не будут завершены. Так говорит Де ла Мар.

Одиссея Алисы — энциклопедия культуры, может быть, такая же полная, как Поминки или Улисс. Бесконечные ряды реминисценций из Шекспира, Беркли, Оккама, Свифта, Попа, Макдональда, Блейка, многих, многих других...

Вопрос о том, "едят ли кошки мошек", возможно, навеян строками из "Золотой нити" Нормана Маклеода; золотой ключик — стихотворением и сказкой Джорджа Макдональда; в сцене с Гусеницей и грибом слышатся отзвуки "Бала бабочек" Уильяма Роскоу; "Зазеркалье" разрабатывает тему зеркала, предложенную, в частности, тем же Макдональдом в романтической вставной новелле о Космо Верштале; Белый Рыцарь напоминает Грустного Рыцаря из "Фантазии" Макдональда, а, возможно, и Дон Кихота. Было замечено, что в первой главе "Зазеркалья" слышатся мотивы "Сверчка на печи" Диккенса и его пародистов; в "Стране чудес" находят цитаты из "Энеиды" и "Божественной комедии". Для исследователя Кэрролла эти аллюзии представляют особый интерес, ибо многие из них вводят свою тему, подвергая переосмыслению исходный, заимствованный образ. "Чужие слова", включаясь в новый контекст, начинают жить двойной жизнью: не теряя первоначального смысла, на который они прямо указывают, они в то же время дают свое истолкование предложенного образа и темы.

В тексте сказок находим немало скрытых цитат, на которых порой строится диалог. Таков разговор Алисы с комаром в главе о зазеркальных насекомых, в котором слышится отзвук диалога Глендаура и Хотспера из "Генриха IV".

Любимая фраза Королевы из "Страны чудес", как указывает Р. Л. Грин, это прямая цитата из "Ричарда III", максима Герцогини из главы о Черепахе Квази переиначивает строку из "Сна в летнюю ночь". Заключение Чеширского Кота при первой встрече с Алисой — "Конечно, ты не в своем уме. Иначе как бы ты здесь оказалась?" — приводит на ум строки из "Макбета".

Чтобы понять своеобразие и блеск этих мастеров, необходимо знать многое из того, что находится за кадром.

Подобно "Одиссее", Библии и другим порождениям человеческого гения, книги об Алисе легко поддаются символическому прочтению любого рода политическому, метафизическому, фрейдистскому... В этих книжках слишком много символов. Эти символы допускают слишком

много толкований.

Слишком много в таких вещах не бывает, нельзя согласиться и с легко нелегко в Алисе, в джойсовской одиссее совсем трудно.

Как затем будет у Джойса, книги Кэрролла начисто лишены благочестивого морализирования: их этика глубже одержимости мессианства. Ибо и Доджсон, и Джойс слишком хорошо понимали оголтелость этой самой единственной правды.

Кэрролловское пристрастие к нонсенсу, бурлеску, балагану, травестии, абсурду, Topsy-Turvy и Jabberwocky совсем неслучайно. Ибо нонсенс, говорил Честертон, есть способ видеть жизнь. Ибо жизнь есть разновидность нонсенса идея, так остро прочувствованная Джойсом.

СВИДЕТЕЛЬСТВО ГАРДНЕРА

Философическая скудость нашего времени в том, в частности, и состоит, что существуют миллионы наделенных разумом чудищ, которые ходят на задних ногах, смотрят на мир сквозь пару изогнутых линз, периодически снабжают себя энергией, вводя через отверстия в лице органические вещества, и не видят вокруг себя ничего сказочного. Порой носы этих существ претерпевают краткие сотрясения. Киркегор как-то вообразил, что философ чихнет в тот самый миг, когда будет записывать одно из глубокомысленных своих наблюдений. Как может такой человек, спрашивает Киркегор, всерьез принимать свою метафизику?

Последний уровень метафоры в А л и с е заключается в следующем: жизнь, если и смотреть на нее разумно и без иллюзий, похожа на бессмысленную повесть, которую рассказывает математик-глупец. В самой ее сердцевине наука находит лишь бесконечную безумную кадрили Квази-черепаховых волн и Трифоновых частиц. В этом танце волны и частицы складываются на мгновение в невообразимо сложные фигуры-гротески, способные выразить собственную абсурдность. Все мы участвуем в глупейшем жизненном фарсе, помня о необъяснимом смертном приговоре, который навис над нашими головами, а когда мы пытаемся понять, чего хотят от нас те, кто живет в Замке (кафковском Замке!), нас отсылают от одного напыщенного чиновника к другому. Мы даже не знаем наверняка, существует ли в действительности граф Вест-Вест, хозяин Замка. Не один критик указывал уже на сходство между Процессом Кафки и судом над Валетом, между Замком Кафки и шахматной партией, в которой живые фигуры не знают ничего об общем замысле и не могут сказать, движутся ли они по собственной воле или их переставляет невидимая рука.

Видение чудовищной бессмысленности космоса ("Голову долой!") может быть мрачным и тревожащим, как у Кафки или в Книге Иова, либо веселым и смешным, как в Ал исе или в книге Честертон Человек, который был Четвергом. Когда Воскресение, символ Бога в метафизической комедии Честертон, оставляет записки своим преследователям, те обнаруживают в них чистейший нонсенс. Одна из записок была подписана: "Снежинка" — так звали белого котенка Алисы. Такое видение может привести к отчаянию либо самоубийству, к смеху, завершающему Стену Сартра, или к решимости гуманиста мужественно продолжать борьбу, не страшась конечного мрака (!). Как ни странно, оно может даже породить гипотезу, что за этой крошечной тьмой кроется свет.

Смех, утверждает Рейнхольд Нибур в одной из лучших своих проповедей, это своего рода ничейная земля между верой и отчаянием. Мы сохраняем разум, смеясь над внешней абсурдностью бытия, но смех этот обращается в горечь и грубую насмешку, если ему позволяют коснуться более глубоких иррациональных материй — смерти и зла. "Вот почему, заключает он, — смех слышится у входа в храм, слабым эхом звучит в самом храме, но не проникает в святая святых, где царят лишь молитва и вера".

Лорд Дансени говорит о том же в Богах язычества. Слова вложены в уста Лимпэнг-Танга, бога веселья и сладкозвучных певцов.

"Я пошлю в мир шутов и немного веселья. И, пока смерть кажется тебе далекой, как лиловые тени гор, а печаль — невозможной, как дожди в синие летние дни, молись Лимпэнг-Тангу. Когда же состаришься и будешь ждать смерти, не молись Лимпэнг-Тангу, ибо ты становишься частью замысла, который ему неведом...".

Приключения Алисы в Стране чудес и Зазеркалье — это две несравненные шутки, которые как-то, во время воображаемых каникул, почтенный Ч. Л.Доджсон подарил Лимпэнг-Тангу.

ПРОМЕТЕЙ СИМВОЛИЗМА

Скальдом — жаворонком стать

Суждено не всякой птице,

Все же песни распевать

В меру сил она стремится.

Вам сегодня надлежит

Нас судить не очень строго,

Пред художником лежит

Многотрудная дорога. Г. Ибсен

Жить — это значит все снова

С троллями в сердце бой.

Творить — это суд суровый

Суд над самим собой. Г. Ибсен

В культуре Запада преобладало саморазоблачение, саморазвенчание, самобичевание человека, в культуре Востока — самовосхваление, самовозвышение, народоугодничество, народопоклонство. Конечно, и на Западе существовал национализм, шовинизм, расизм, как на Востоке создавали язвительную сатиру Гоголь, Щедрин, Платонов. Но речь идет не об отдельных художниках, а о культурной элите как таковой. Культурная элита Запада, ее величайшие представители — Шекспир, Свифт, Гёте, Бодлер, Ибсен, Джойс, Кафка — никогда не "пасли народы", чувствуя опасность возвеличивания человека, заигрывания с непредсказуемой массой, разжигания ее разрушительных стадных инстинктов. Все они своим творчеством скорее шокировали собственные народы, чем пели им осанну, эпатировали, выставляли напоказ и яростно разоблачали пороки народа, нации, собственной страны, человека как такового. Свифт, не таясь, говорил, что ненавидит человечество, Шекспир писал Калибана, Мольер — Тартюфа, Теккерей — сноба, Элиот — иллиджей и пруффроков, Ортега метал гневные филиппики в адрес человека-массы.

Бичуя народ, разоблачая человека-массу, западные художники — от Шекспира до Беккета —

прививали иммунитет к раковым опухолям богоизбранности, богоносности, всемирности. Говоря человеку правду о нем, развенчивая антропоцентризм, демонстрируя борьбу Бога и дьявола в душах людей, западная культура диагностировала общественную чуму мессианства, национального чванства, лечила патриотизм и богоборчество самоосмеянием, самоослепление и самовоспевание — самоиронией и свифтовской сатирой. "Очистительный огонь Ибсена" * — вот, пожалуй, самая точная характеристика, данная Осипом Мандельштамом прижиганиям, с помощью которых Европа лечилась от язв шовинизма, мании величия, богоборчества, самопорабощения идеей.

* До О. Мандельштама А. Белый писал об "очистительной буре" Ибсена.

Бранд, Пер Гюнт, Привидения — жестокая правда о народе, сатира на "совиновных", саркастический гротеск на "норвежских норвежцев" (norsk norskman), "почвенная стихия с обратным знаком", жестокое развенчание романтизации народной жизни, язвительная пародия на крайний национализм и на стремление к национальной духовной замкнутости.

"Мой край родной! Народ моей страны,
Где солнце заперто в горах и льдами,
Где фьордами пути преграждены
И где душе не воспарить крылами,
Нерадостную песнь тебе спою,
В последний раз теперь слагая оду:
Какой поэт продолжит песнь свою,
Когда он спел отходную народу?
А мор уже кругом. Передо мной
Огромный труп, отчаянно смердящий
Дыханьем чумным надо всей страной,
И знать и нищих наповал разящий.
Накройте труп знаменами страны!
Пусть молодежь его опустит в море,
Где йомбургцы лежат, побеждены
Когда-то ярлом в долгом бранном споре".

Не потому ли процветает ныне ледяная страна, что ее поэт бросал своему народу такие стихи? Не потому ли в Германию пришел фюрер, что неистовому Гейне в свое время не хватило мужества, по его собственному выражению, "срать на Германию"? Не потому ли большевики превратили в концлагерь Россию, что ее поэты "пасли народ" и внушали ему мысль о богоносности и всемирности?..

В Письме в стихах, адресованном Ибсеном Георгу Брандесу и опубликованном в журнале со знаменательным названием Девятнадцатый век, есть потрясающий символ "трупа в трюме": корабль-Европа — комфортабельный, превосходно оборудованный и идущий в правильном направлении пароход, но пассажирам всегда надо помнить, что "в трюме сокрыт труп".

Чего ж еще, чтоб плыть нам без забот?

Машины и котел гудят под нами,
Могучий поршень движет рычагами,
И воду винт, как острый меч, сечет;
Хранит от крена парус при волнении,
А рулевой хранит от столкновений.
Фарватер верный мы себе избрали;
Снискав себе доверье и почет,
Наш капитан пытливо смотрит в дали,
Чего ж еще, чтоб плыть нам без забот?
И все же в океане, далеко,
На полпути, меж родиной и целью
Рейс, кажется, идет не так легко.
Исчезла храбрость, настает похмелье.
И бродят экипаж и пассажиры
С унылым взором, заплывая жиром.
Полны сомнений, дум, душевной смуты
И в кубрике, и в дорогих каютах.

Да, Ибсену, при всем его пророческом даре, не удалось предостеречь Европу от "трупа в трюме" — на какое-то время "сверхчеловеки" из баварских пивных вынесли его из тьмы покуражаться на сцене истории, но "труп в трюме" позволил самому Ибсену, Герту Вестфальцу, Капеллоне, строителю Сольнесу осознать очень важную мысль, что его сатиры на Норвегию, на "норвежских норвежцев", на их национальный характер — общечеловечны, что Бранд, Пер Гюнт, Гедда Габлер живут в каждой стране.

Работая над "Брандом", Ибсен, по его собственным словам, держал на письменном столе под стеклом живого скорпиона. И когда тот начинал кукситься, писатель подкладывал ему какой-нибудь мягкий плод, скорпион пускал в него яд и снова выздоравливал. Те же чувства возмездия испытывал Ибсен по отношению к самому себе и своим соотечественникам. В своей ненависти к Норвегии он в ту пору зашел так далеко, что однажды, стукнув кулаком по столику в кафе, громогласно заявил, что уж по крайней мере одно для сына исключено:

Сигурд никогда не станет норвежцем *.

* Сигурд Ибсен стал видным членом правительства Норвегии.

При всем том, что Бранд и Пер Гюнт "давали жесточайшую, беспощадную критику Норвегии, рисовали норвежский народ как грубую и стяжательную, погрязшую в мелочах или предающуюся безудержному фантазированию массу", демонстрировали, что плохо обстоит дело с "самим правилом", а не с исключениями (народом, а не отдельными индивидами), при всем развенчании норвежской национальной романтики (герой национального мифа Пер Гюнт становится спекулянт-авантюристом), оба эти произведения — по содержанию, символике, стихии фантазии — далеко выходят за пределы антинационального гротеска. Это — и сведение счетов писателя с самим собой, и глубочайшее проникновение в психологию толпы и героя, и театр абсурда...

Для того, чтобы получить престол Доврского деда, Пер должен, во-первых, "плюнуть на всё, что вне Рондских границ", во-вторых, "стать самим собой довольным", в-третьих, "научиться находить вкус в обычном домашнем образе жизни" и оценить все прелести домашнего стола. Пер должен надеть платье, изготовленное в горах, и нацепить хвост. Наконец, он должен лишиться правого глаза, а его левый глаз должен подвергнуться операции для того, чтобы всё уродливое и нелепое в царстве троллей представилось ему прекрасным и очаровательным. В гротескно-фольклорный эпизод Ибсен вносит уничтожающий сарказм в адрес консервативной романтики.

Фольклор используется в "Пер Гюнте" для борьбы против национальной романтики и в другом плане. То, что для национальной романтики было окружено ореолом, выступает здесь в уродливом, отталкивающем виде. Там, где романтики приукрашивали, Ибсен снижает и огрубляет. Вместо лучезарной Хульдры на сцене появляется отвратительная грязная "женщина в зеленом", танец которой воспринимается Пером как танец "свињи в штанах". Романтический мир гор раскрывается как царство уродливых, завистливых троллей, во всем отрицательном подобных людям. Тесно связанные с фольклором образы пастушек предстают как образы похотливых, грубо чувственных созданий.

Крестьянские парни завистливы и злы. Их главарь, кузнец Аслак, грубиян и задира. Девушки лишены сострадания и завистливы. Как молодежь, так и старики не прочь посмеяться над одиноким и несчастным человеком, не похожим на остальных. Парни спаивают Пера, чтобы поиздеваться над ним. Везде господствует стремление к деньгам, к богатству, к грубейшим материальным успехам.

Пер Гюнт — не просто сатира на норвежский народ, на национальный самообман и национальное бахвальство, но — это гораздо важнее! — гоголевское изгнание беса из самого себя, саморазвенчание, изничтожение идолов, которым служил молодой поэт. Не случайно он говорил, что позаимствовал черты своего героя в ударах пульса собственного разума, что он щедро снабдил его всем тем, что ненавидел в себе самом и в своих соотечественниках. Секрет воздействия этой и других пьес Ибсена на национальный менталитет — в глубоко скрытой, подсознательной мысли, которой со времен Паскаля питалась Европа, — "начни с себя!".

Народ мой, ты поднес в глубокой чаше

Мне горькое, бодрящее питье,

И на краю могилы вызвал всё

На битву я, чем мир сегодня страшен!

Ты мне велел края покинуть наши,

И тяжко бремя скорбное мое,
Что я влачу, гоним недобрым роком,
Прими теперь привет мой издалёка!

В своих высоких устремлениях молодой Ибсен видел себя не только великим поэтом, но и вождем нации и проповедником. Он писал, что хочет научить норвежский народ мыслить гордо.

Но так как он не обладал талантом трибуна, он пошел окольным путем, стал писателем. С того момента, как он почувствовал уверенность в своем искусстве, тон вождя звучит все явственнее. В "Бранде", "Пер Гюнте", "Столпах общества", "Кукольном доме", "Привидениях", "Враге народа" мы чувствуем волю вождя и слышим голос проповедника. Мы видим поэта, который поставил своей целью по крайней мере стать моральным судьей и оракулом нации.

Но это вовсе не проповедь Толстого и не национальные экзальтации Достоевского — это не "вторая щека", а пощечина, не "всечеловечность", а "изгнание бесов", не "воспитание нации", а желание пробудить каждого человека.

Чтобы правильно оценить то огромное влияние, которое оказал "Бранд", следует помнить, что пьеса появилась в разгар бурного расцвета индивидуализма в общественной и духовной жизни. "Бранд" сделал отдельного человека тем центром, вокруг которого должен был вертеться весь мир, и с такой силой привнес в сознание людей требование к личности, как этого никто не делал раньше, а совесть отдельного индивида превратил в поле боя, где предстояло решать все проблемы.

О чем Бранд? Воспроизвести, пересказать поэму и пьесу нельзя, как нельзя пересказать миф. Главное здесь не внешнее Действие, а подтекст, обращенный к подсознанию внутренний диалог автора с самим собой, одновременно самоутверждение долго подавляемого индивидуального духа и предостережение об опасности "вождизма" и "заратустризма".

"Бранд" приобретает огромный смысл, если мы представим, как Ибсен словно бы стукнул по столу и крикнул сам себе: ты так долго шел на поводу у других, шел наугад, неуверенно, постоянно ощущая опасность, и вот ты осмелился сделать то-то и то-то; ты так долго вмещал в себя и частицу большого, и частицу малого, частицу дурного и частицу хорошего. Теперь жизнь пойдет по-другому! Теперь ты вырвешься вперед и станешь Ибсеном, даже если Бог и черт объединятся против тебя!

Но это далеко не единственное и далеко не исчерпывающее прочтение! Да, действительно, в до предела насыщенном диалоге с самим собой, свидетелями которого мы становимся, в диалоге, делающем всех персонажей внутренними голосами их творца, мы слышим, что призвание Божие поглощает Бранда целиком, без остатка. Бранд-Ибсен требует, чтобы и другие жертвовали всем, если Бог внутренний голос — подсказывает им это, вместе с тем он, пророк, проповедник и герой, несет всем несчастье, в том числе самым близким — матери, возлюбленной, самому себе. Пророчества, проповеди и герои опасны, говорит Ибсен.

Конечно, Бранд — только часть Ибсена, но очень важная часть, разве что лишенная той амбивалентности, от которой он пытался избавиться, но, к счастью, не смог. Бранд лишен ибсеновской парадоксальности, спонтанности, противоречивости и тем опасен.

Первоначально Ибсен задумал написать Бранда в форме поэмы и создал первые ее песни — так называемого Эпического Бранда, из которого я привел введение, обращенное "к совиновным". Затем драматург взял верх над поэтом, и в результате появилась одна из самых великих пьес, в которой, как в джойсовском Улиссе, есть гневные филиппики в адрес своего народа; идея крушения Великих Идей, для осуществления которых не считаются с жизнью и счастьем других людей, когда цель оправдывает средства; проблема имманентной зависимости личности от рода, наследования вины, невыполненного долга, ответственности; широкое символическое изображение мировой истории; развенчание вождя и толпы и т. д. и т. п.

Каждая отдельная жизнь бесконечными нитями связана с жизнями иных, и эти глубоко сокрытые взаимосвязи требуют величайшей осторожности и ответственности — не только за собственные дела, но и за деяния близких, родителей, детей, окружающих. Одно преступление неизбежно наслаивается на другое, грань между унаследованной и собственной виной зыбка и неопределенна.

Своим острием пьеса направлена против идей Ренессанса, Просвещения, против человека-чистой доски, против доктрины прогресса, против героев и толпы. Собственно, на переднем плане (а в драме — множество сюжетных пластов) — столкновение непреклонного проповедника (им мог бы быть вождь, мудрец, великий художник) и паствы. Цель Бранда — та же, что у Вольтера или Дидро, разве что в религиозной оболочке: воспитать, вылепить нового, цельного и последовательного человека, но цель эта абсурдна и недостижима. Обман — "чистая доска", обман — прогресс, обман — равенство, обман безоблачное счастье, обман — всеобщая любовь.

Среди множества символов особое место занимает брандовские "горы и долины": по Бранду в современном обществе господствует низкий, утилитарный "дух долины", а "горный дух" присутствует лишь в отдельные моменты душевного "вознесения", позволяющие мещанину считать себя причастным к высшим сферам бытия. Между тем цель Бранда состоит именно в том, чтобы уничтожить различие между "долиной" и "горами". Но это — тоже утопия. Требование Бранда-Заратустры "всё или ничего", моральный абсолютизм не менее опасны, чем моральный релятивизм. Строя новую церковь, Бранд вносит в нее пороки старой, лишь меняя внешнюю форму лжи, которой прикрывается современное общество. В маленькой церкви — маленькая ложь, в большой — большая.

Разлитое по всей драме стремление к чуду и предвкушение чуда как бы реализуются в финале, причем эта реализация крайне облегчается наличием эмоционального апогея пьесы в сцене обращения к Народу. Библейский, "пророческий колорит Бранда" в предшествующих сценах, возвышенный экстатический тембр позволяют осуществить переход к открыто "пророческим", мистическим сценам — так сказать, к мистерии — без нарушения художественного единства пьесы.

Народ узнает от Бранда, что победа достижима лишь как итог целой жизни, посвященной неустанной борьбе, что никакой непосредственной награды не предвидится, и он отворачивается от Бранда, побивает его камнями и снова следует за своими прежними вожаками — пробстом и ловким фоггом.

Таким образом, оказывается, что обычный средний человек не в состоянии выполнить моральную заповедь Бранда даже при величайшем, эмоциональном подъеме. То огромное напряжение толпы, о котором говорили школьный учитель и кистер и которое действительно разразилось бурей, кончается отрезвлением и капитуляцией. Бранд остался одиноким. Он не в состоянии переделать мир.

Одна из многих идей Бранда: мир не следует приукрашивать, он таков, каков есть. Идеализм хорош в сфере духа, утопия хороша как иллюзия, но ломать жизнь, вести

человеческую толпу к "горним высям", пренебрегая человеческими качествами, бессмысленно и опасно. Люди должны знать правду о себе, не заблуждаться относительно своих достоинств и пороков, просто быть собой. Да, человечество надо будить, пробуждать, заставлять думать, но ему нельзя лгать, его опасно приукрашивать, его безответственно завлекать, его преступно разлагать ложью о собственном величии.

Ведь близок день мести и день суда

Над ложью, царящей вокруг.

Ханс Хейберг:

Как отраднo все же сознавать, что через три четверти столетия после выхода в свет "Бранда", когда Норвегия подверглась нападению и захвату чужеземцами, народ выдержал тягчайшее испытание и сохранил себя как нация! Мы вправе спросить себя: какую роль сыграл Ибсен, и в немалой степени своим "Брандом", в духовной жизни Норвегии, в становлении того национального характера, который не дал себя покорить? В какой мере дух Ибсена вдохновлял учителей, не желавших склониться перед врагом, или священников и других столь же мало приметных участников Сопротивления? Трудно с уверенностью ответить на этот вопрос, но весьма характерно, что, когда Франсис Бюлль, крупнейший норвежский исследователь Бьёрнсона и Ибсена, на протяжении долгих лет заточения в Грини старался вселить мужество в своих товарищей по заключению, самое сильное на них впечатление производили рассказы об Ибсене. Они вдохновляли узников, особенно то, что говорил им Бюлль о "Бранде", вселяли в них бодрость и уверенность.

Ибо, в конце концов, правда побеждает ложь: только народ, знающий горькую правду, способен одолеть собственное зло.

В речи, произнесенной после почти тридцатилетней эмиграции, Ибсен сказал, что, возвратившись, обнаружил в Норвегии значительный прогресс. Но, — продолжал он, — посещение родины принесло мне и разочарования...

...Я убедился, что насущнейшие права личности до сих пор не обеспечены так, как следовало бы ожидать от нового государственного порядка. Правительство в основном не допускает ни свободы совести, ни свободы слова вне произвольно отведенных границ. В этой области, следовательно, предстоит еще сделать многое, прежде чем можно будет с уверенностью сказать, что мы добились подлинной свободы. Но боюсь, что нашей демократии в том виде, как она сейчас существует, не по плечу эти задачи. В нашу государственную жизнь, в наше управление и в нашу прессу должен войти новый, я бы сказал, аристократический элемент.

Я, конечно, имею здесь в виду не аристократию родовую или тем более денежную и не аристократию талантов или дарований, нет, я говорю об аристократии, создаваемой характером, волей и всем духовным складом человека.

Она одна может освободить нас.

А до такого освобождения "иметь Норвегию родиной нелегко...".

В нашей весьма скудной литературе о Норвежском Шекспире, величайшем драматурге XIX века, доминирует тема "революционности", "демократизма" и даже анархизма Ибсена. Плеханов прямо говорил о "родстве духа Ибсена с духом великих революционеров". И это сказано о человеке наиконсервативнейших взглядов, твердящем о необходимости "нового

потопа", восторгающемся самодержавием в России и тем, "какой там замечательный гнет". Одна из любимых мыслей Ибсена, многократно и в разных вариантах повторенная, заключается в том, что "свобода духа и мысли лучше всего процветает при абсолютизме" — "это доказано примером Франции, а позже Германии и теперь России". Теперь — это в 1872 году...

Ибсен терпеть не мог либерализма, "который никогда не проникал до корней зла" (!). Ибсен — не переносил демократию, не желал слушать разговоров о равенстве. Ибсен останавливался на улице и почтительно и низко кланялся ландо с королевскими или дворянскими гербами на дверцах, даже пустым. Ибсен, не переставая, твердил о власти лучших — такой вот революционер...

Вообще он был глух к политической мышине возне. Он стучался в сердца не народов, не классов, не наций, а в сердце каждого человека, требуя "быть самим собой", быть верным божественному призванию, чутко ощущать миссию, вложенную в человека Творцом. Литейщик пуговиц в Пер Гюнте говорит: быть самим собой означает всегда выражать собой то, что хотел выразить тобой Господь. Экзистенциализм Ибсена очень глубок, скажем, Комедия любви написана под непосредственным и мощным влиянием Киркегора и является, можно сказать, предпоследней ступенью к великому конфликту в Бранде. Почти со страстью Датского Сократа Норвежский Аристофан разоблачал и развенчивал конформизм "сплоченного большинства", опасность омассовления человека и стертости личности. Но с еще большей страстностью, временами доходящей до экзатичности Климакуса, он пытался постичь абсурд бытия, "страх и трепет", неумолимость божественного закона. Бранд — это ибсеновский Авраам, в которого "моя [Киркегора] мысль проникнуть не может", ибо вера начинается там, где кончается расчет. Ибо "вера значит именно это: потерять разум, чтоб обрести Бога".

Ибсену духовно близок мрачный пафос, пронизывающий Страх и Трепет, как ему понятен вызов, бросаемый Несчастнейшим современной эпохе и собственному народу. Как и "захолустный философ", "захолустный поэт" побаивался "торжества разума", понимал мощь метафизического зла и тоже впадал в отчаяние.

Только отчаяние, поскольку оно охватывает всю человеческую личность и заполняет все ее существование, связывает человека с высшим.

Только отчаяние — ключ к человеческому миру, ибо не осознав глубины мировой боли и отчаяния, нельзя постичь человека. Отчаяние, страдание, боль — неотъемлемые составляющие жизни. И никакие ее трансформации не могут что-либо здесь изменить.

Можно, по-видимому, сказать, что не существует ни одного человека, кто в конце концов в какой-то степени не ощущал бы отчаяния... Быть в отчаянии не исключение, нет, наоборот, редкое, очень редкое исключение составляют те, кто не в отчаянии... а тот факт, что человек и не подозревает, что его состояние — отчаяние, не имеет значения, он все равно в отчаянии. — С. Киркегор.

Лишь уединяясь в страдании, лишь противопоставляя себя миру, человек сливается с ним. Боль, страдание, отчаяние — вот ступени в развитии духа. Нельзя быть гуманным, не страдая. Нельзя стать лучше, не осознав мерзости человеческой. Нельзя понять жизнь, не пережив боли. Тайна жизни — в страдании. Тайна веры — в деянии Господа, пославшего на крестные муки Сына Своего...

И замысел, который считают безумным, тоже не мой. Это Божий замысел... От века Бог не подвигал людей на дела, согласные со смыслом. Это Он предоставлял им самим. Пускай покупают и продают, исцеляют и владеют. Но вот из сокровеннейших глубин доносится глас: построить корабль на суше, воссесть на гноище, жениться на блуднице, возложить сына

на жертвенный алтарь. И тогда, если у людей есть вера, рождается нечто новое.

Ибо абсурд, судьба, спасение верой — безмолвные знаки небес, божественная неумолимость. Законы же разума человеческого...

Для третьей, высшей киркегоровской стадии в развитии человеческой личности, стадии углубленно-душевной, религиозно-беспощадной, в "Комедии любви" места нет. Но эта стадия, состоящая в постижении человеком своей полной обреченности и беспомощности перед абсолютным религиозным началом, перед неизбежностью страданий и смерти и наиболее полно выраженной в трактате Киркегора "Страх и Трепет", проступает в ибсеновском "Бранде". Ибо Бранд хочет ценой любых жертв стать лицом к лицу с крайними, экстремальными формами человеческого бытия и не только соприкоснуться с ними, но и подвергнуться их страшному, беспощадному воздействию. Он готов до самого конца осуществить божественный закон во всей его неумолимости — и более того, он хочет поднять до этой высоты и других людей, весь народ. Хочет помочь ему достичь самой высшей стадии в развитии личности, преодолеть свою прежнюю половинчатость в постижении христианской веры, хочет открыть перед ним ее глубинный, бесконечно требовательный смысл. И хотя киркегоровская терминология здесь отсутствует, Бранд фактически стоит именно на той позиции, которую наметил для своей третьей, высшей стадии Киркегор.

...реальное отношение Бранда к Богу — это отношение страха и трепета, то самое отношение, которое Киркегор считал единственно естественным для человека, если его душа отвлечется от всего внешнего и обратится к истинному трагическому внутреннему движению человеческого существования, которое неизбежно кончается смертью.

В своем творчестве поэта и драматурга Ибсен в известной степени занимался тем же, чем Серен Киркегор в своей философии и богоискательстве: не столько клеймил конформизм масс, обличал поверхностность веры, сколько стремился обрести Бога и изгнать беса из собственной души. Очиститься верой.

Жизнь и творчество Ибсена связаны неразрывно. В той или иной степени так можно сказать о любом художнике, но у Ибсена личность и творчество образуют единое целое. Почему? Потому что он был одинаково велик и как поэт, и как пророк. Он был проповедник, судья, моралист, мечтатель и правдоискатель в той же мере, как художник и мастер слова. В его творчестве слышались призыв к свободе и гневное осуждение, в равной степени касавшиеся его самого, так и его народа и всего мира. В драме "Борьба за престол" Ибсен выразил собственные сомнения, и эта же драма помогла ему разрешить некоторые из них. Когда он, как, например, в "Бранде", изрекал громкие морализаторские речи, в роли грешника определенно выступал норвежский народ, но в то же время каким-то таинственным и особым образом грешником становился сам автор. В "Пер Понте" он вновь бичевал норвежский народ и одновременно искал пути к отречению от дьявола и изгнанию его из собственной плоти.

Мрачный колорит и героическая патетика драматургии Ибсена — явление не случайное. Как Толстой в России, Ибсен был скроен из противоречий: огромная жизненная мощь и вселенское чувство греха, жизнелюбие и святость, жизненная правда и суровый, беспощадный морализм. Пастернак считал, что Толстой и Россия — одно, что Толстой — усилитель России. Это можно сказать в отношении Ибсена и Норвегии.

...если вспомнить пьесы Ибсена, то знакомство всего лишь с несколькими из них наводит на мысль, что их действие происходит в стране, где долгая зима и мало солнца. На сцене полумрак, а за окном дождь, слякоть, снег.

...нам открывается суровая и угрюмая, мятущаяся и замкнутая душа скандинава, разум, скованный зимней стужей. Всеми возможными способами раскрывается своеобразие этой

души, пуританской трактовки этики, ощущаемой всегда, хотя сам поэт и ратует за "жизнерадостных благородных людей".

Если обозреть творчество Ибсена в целом, то поражает мысль, что оно такое же мрачное, как и поздняя северная осень. В нем слишком мало радости бытия, зато много страха перед жизнью, глубокого раскаяния, рвения, возмездия и кары. Той больной совестливости, о которой говорится в "Строителе Сольнесе".

Облик Ибсена оставляет, в сущности, то же впечатление, что и его произведения. Человек, пытающийся доказать, что в компании Ибсен мог быть и веселым, лишь подтверждает тот факт, что в целом поэт был замкнут, стеснителен, необщителен, сдержан. У него не было ничего общего с энергичной уверенностью Бьёрнсона и его верой в собственную неотразимость. Приобретая с годами жизненный опыт, возносясь на пьедестал славы, Ибсен научился прятать свою стеснительность за суровым обликом; однако робость и неуверенность в обществе были ему присущи до последнего дня жизни.

Герои Ибсена тяжелы. Слова их косноязычны. Всегда они говорят о внешних предметах и отношениях. А когда придают этим отношениям символический смысл, это всегда выходит так прямо, так явно. Нигде не прорвется у Ибсена внешний мир, но отчего так сильны эти явления, почти воплощенные символы? Почему мы дрожим, когда Боркман берет палку и идет бороться с жизнью? И, наоборот, не потрясают у Достоевского страшные слова Кириллова: "Бывают ли у вас, Шатов, минуты вечной гармонии?".

Творчество Ибсена не только призыв к ледникам или изображение падений в пропасть, но и наука о горном пути: инженерное искусство строить мосты и взрывать граниты. Пусть забыта цель восхождения. Когда будут изучены средства, цель откроется и разорвется туман блужданий.

Сравнивая Ибсена с Достоевским, Андрей Белый считал, что двух колоссов роднит видение будущего, прокладывание путей в него.

Достоевский — мечтатель-провидец. Ибсен — искусный инженер и механик; по мере возможности он приводит в исполнение хотя бы часть гениального, но пока беспочвенного плана Достоевского и впервые намечает в душе низины и горы, и тем дает воздушную перспективу безвоздушным широким плоскостям Достоевского.

Ибсен регулирует хаос души. Вот почему он дает пространство, регулируя хаос.

И, как горный инженер не терпит широты кругозора, он намеренно упрощает и суживает окружающее, приводя его к определенному, данному построению. Вот почему он ограниченной Достоевского.

Ибсен благороднее, но уже Достоевского, Достоевский — низменнее, но шире Ибсена. Ибсен — аристократ, Достоевский — мещанин. Герои Ибсена, как и герои Достоевского, устремлены к небу, но одновременно следят, как бы не провалиться в пропасть.

Творчество Ибсена — горный подъем, занавешенный туманом... Герои Ибсена всегда уходят в горы. Это значит — они стремятся к солнцу. Герои Достоевского говорят о солнечном городе так, как будто побывали в нем, и при этом не выходят из комнат. Герои Ибсена твердо гибнут в горах, не разболтав того, о чем иные кричат в дрянненьких трактирах. Счастье волнует их сердце, но, взволнованные, они не забывают о трудностях подвига; они знают, что экстаз не зальет своим пламенем горные пути благородных восхождений.

Характер Ибсена складывался из "северных льдов" и тяжелых драм детства и юности, оставивших множество рубцов на болезненно впечатлительной душе. Внезапное банкротство и ранняя смерть отца, оставшаяся без средств к существованию семья, жестокость,

злопамятство матери, горечь нищенства, лишений, унижений, неудачи всех начинаний — всё это, хотя и не сделало его "человеком с искалеченной психикой", но наложило определенный отпечаток на его характер и всю последующую жизнь. Здесь истоки болезненной чувствительности, замкнутости и холодности, нелюдимости и несдержанности, но вместе с тем — предельной обостренности чувств, негибаемой воли и огромной трудоспособности, крайней степени индивидуализма. Доходящее до тщеславия честолюбие, вспыльчивость, граничащая с сумасбродством, высокомерие, мало совместимое с нелюдимостью, — всё это было результатом не столько успеха Бранда и Пер Гюнта, внезапно нагрянувшей славы, сколько все той же реакцией на вынесенные унижения первой половины жизни.

В год учения у аптекаря Реймана плата ограничивалась обедами, юноша совсем обносился и его костюм, вытершись, стал блеснуть, как "кафельная печь". У него не было ни носок, ни ботинок, и жители Гримстада долго вспоминали, что зимой он ходил в одних резиновых калошах. С годами положение Генрика становилось все плачевнее: его друг Кристофер Дюз вспоминал, как был поражен закаленностью молодого человека, не носившего зимой нижнего белья и ходившего на босу ногу. "Если вспомнить, что Генрик родился в зажиточной семье, если иметь в виду его суетное тщеславие в более поздние годы, можно представить, чего ему это стоило".

Ибсену не удалось получить высшего образования, он с трудом сдал выпускные экзамены в школе Хельтберга. Вся жизнь до эмиграции в 1864 году представляла сплошную цепочку жизненных катастроф, издевательств, ударов по болезненному честолюбию. Бесконечные кредиторы, крах театра, банкротство, продажа жалкого скарба с молотка, отказ стортинга в материальной поддержке, отчаяние после изгнания из театра, сборы подаяния для попавшей в нищенство семьи — всё это, по словам Герхарда Грана, напоминало мучительное прохождение штрафника "сквозь строй". Как позже Джойс, Ибсен пытался найти забвение в вине...

Тесный столичный мирок усердно фиксировал в своих дневниках, что внешне драматург становился все более неряшливым, он запустил свою работу, не являлся на заседания дирекции. Случалось, до чопорных господ из правления театра доходили вести о том, что подвыпивший Ибсен сидит в одном из кабачков в то самое время, когда ему надлежало выступать с отчетом на заседании правления. Тогда, прихватив котелки и палки с серебряными набалдашниками, они направлялись в кабачок, где в одиночестве сидел Ибсен — в пальто, "в котором он жил", и фетровой шляпе, — ставили его "в угол", как провинившегося школьника, и ему приходилось выслушивать нотации учителей.

Ко всему прочему Генрик Ибсен был болен. В то время его болезнь толковали по-разному, чаще всего упоминалась нервная лихорадка; сейчас нам ясно: это была депрессия, тяжелая, угнетающая депрессия. Рассказывают, что он даже буйствовал на улице, и Сюзанне [жене] приходилось отводить его домой и выхаживать.

Над тщеславием, которое позднее развилось у Ибсена, и его слабостью к всевозможным почестям нередко подшучивали. Но нам кажется, что и в те времена он был не менее тщеславен, одержим стремлением как-то отыгаться за все унижения, пережитые в детские годы.

Говорят, болезнь гениев — маниакально-депрессивный или циркулярный психоз. Хотя такой диагноз Ибсену никогда и никем не ставился, даже во второй, триумфальной половине своей жизни маятник его настроений раскачивался от остро переживаемого комплекса неполноценности до мании величия. То, в припадках депрессии, он переживал острое чувство бесплодности, то грозил "черной богословской банде" (правительственным чиновникам) "поставить подходящий литературный памятник". Если проследить периоды творческих взлетов и застоя Ибсена, они в точности совпадут с качаниями маятника его настроений между "вхождением в вечность" и "загубленной жизнью".

Датский поэт Вильгельм Бергсё писал:

Ибсен был чрезвычайно самоуверенным и часто заявлял, что творит не для современников, а для истории. Когда же я как-то осмелился заметить, что на это не может рассчитывать ни один писатель, что даже величайшие умы оказались забытыми по прошествии нескольких веков, он подлетел ко мне и, с трудом сдерживая ярость, произнес: "Отвяжись от меня со своей метафизикой! Если ты отнимешь у меня вечность, то отнимешь всё".

А вот что писал норвежский романист Сигурд Хель:

Загубленная жизнь — таков рефрен произведений, созданных в старости. И мы чувствуем, как основной мотив творчества, отправной точкой которого была попытка возместить отсутствие простых человеческих радостей, начинает звучать на новый лад: художник скорбит по той жизни, которую ему не удалось прожить, потому что он посвятил себя искусству.

Как у многих гениев, в Ибсене было сильно развито чувство избранничества, столкновение которого с суровой правдой жизни могло вызывать дикое скачки настроения. Свою "призванность" поэт чувствовал с юношеских лет, о чем, в частности, свидетельствует одно из первых его стихотворений Резиньяция, в котором он печалится и страдает, опасаясь прожить жизнь как "обычный человек". Избранничество имело под собой и более веские основания, чем "оголенность" нервов, — точнее это была "оголенность", доводившая поэта до визионерских "видений". Действительно, сюжеты некоторых пьес, в частности Б р а н д а, явились ему яко тать в нощи.

Подобно истинным пророкам, Ибсен обладал даром "видения". На сей раз "видение" снизошло на него в римском соборе Св. Петра — не таком уж плохом месте как источнике вдохновения. Сам драматург рассказывает об этом в... письме к Бьёрнсону:

"Как-то раз пошел я в собор Св. Петра (у меня было дело в Риме). Там меня вдруг осенило — я ясно увидел все то, что мне хотелось бы высказать в своем произведении. Всё, над чем я без толку мучился целый год, теперь выброшено за борт...".

Парадоксы Ибсена, его "маска" и его лицо, о которых столько наговорено, — тоже результат амбивалентности, резкости характера, той двойной жизни — до и после 1864 года, — которая стала его трудной судьбой. Я бы не стал трактовать явное несоответствие "маски" Ибсена и его подлинного лица, скрывавшегося под ней, разительным расхождением между человеком и внутренней сутью его творчества, и всегда был убежден в том, что литературные герои — лики их создателей, сколь бы далеко они не находились от "рацио" художника. Не только Наташа Ростова или отец Сергей — сам Толстой, но и "бесы" — сам Достоевский, как Гедда Габлер — Ибсен. Конечно, он больше хотел бы быть строителем Сольнесом, но он — и Бранд, и Пер Гюнт, и Боркман... Плох тот художник, спектр которого не простирается от Бога до дьявола, ведущих вечную борьбу в сердце творца. При всей ироничности Александра Блока по отношению к Генрику Ибсену последний выглядит довольно живописно:

Появляется любезный, сухой и злой Ибсен в щегольском и всегда застегнутом сюртуке и в перчатках... К назойливо лезущему не вовремя гостю Herr Ibsen выходит с пером в руках. С пера капая чернила. Это единственный знак досады, ни слова нелюбезного, — и гость сконфужен. Frau Ibsen блюдет покой и пищеварение супруга. Когда на улице наберется достаточно народу, она отдергивает занавеску: взорам зевак представляется Ибсен, погруженный в работу.

Кто это — Гедда Габлер? Любит или ненавидит ее автор? Влюблен или презирает — или и то, и другое вместе? Что такое "белые кони" Росмерсгольма? И гибель от рока, тяготеющего над домом? Бывают разве Женщины Моря? Разве это не бесполое наяды, глупые рыбы с ликами прекрасных дев? Почему Эллида бежит по берегу моря и, как птица, хлопает

обрезанными крыльями? Почему она вдруг, именно как птица, смешно и неуклюже бросается назад в клетку? Действительно ли сумасшедший или только претворяется таким Строитель Сольнес? Почему какая-то глупая девчонка, стучащая в дверь, заставляет воздвигать нелепую башню, требует какое-то "королевство на стол" и при этом называется "юностью"? Или мозг строителя разгорячен, и все это только его бред?

Да, Ибсен противоречив. Да, Ибсен непоследователен и парадоксален. Да, пожилой буржуа, живущий размеренной жизнью и охотно украшающий себя орденами, несовместим с великим художником, зовущим к звездным высям и требующим раскрепощения. Да, миллионер, тщательно блюдуший собственные финансовые интересы, плохо согласуется с писателем, подвергающим уничижительной критике корыстность буржуазии и неприглядность столпов общества. Но человек слаб... Вспомним того же Толстого или того же Достоевского... И вообще все эти разглагольствования о бескорыстии творца несколько попахивают портянками вечных люмпенов, нивелляторов и экспроприаторов — неумирающей рати настоящих и грядущих хамов... Конечно, бескорыстие Францисков Ассизских прекрасно, но сколько их среди людей? Можно ли делать на них ставку? Нам больше известно другое "бескорыстие" — фюреров и великих вождей, всех этих любителей железных кроватей и простой народной пищи...

Впрочем, я отвлекся. Ибсен был человеком долга, человеком чести, но прежде всего — человеком жизненной правды, умевшим смотреть на человечество и на самого себя без иллюзий и прикрас, свойственных "безобидным" утопизму, гуманизму, романтизму, нередко прямо на наших глазах преобразующихся в сатанизм. Многие его пьесы потому и волновали умы, как извержение вулкана, что люди, которых трудно обмануть и которые любят обманываться, сразу чувствовали в них ту глубоко скрытую правду, которую от них скрывали "радетели человечества". Конечно, в облике Ибсена еще много от чопорного джентльмена викторианской эпохи, в частности восприятие эротики как чего-то в высшей степени предосудительного, даже преступного, но в восприятии человека он уже вполне человек века XX, предтеча и Джойса, и Кафки, и Беккета. Чем мудрее он становится, тем глубже понимает двусмысленность и опасность роли судии и пророка.

Теперь уже миновал расцвет его физических сил, и неуверенность возвращается к нему в виде сомнений относительно ценности миссии пророка. В замечательной пьесе под названием "Дикая утка", которую называли самой совершенной драмой в мировой литературе, он пересматривает свою деятельность и пригвозждает себя к позорному столбу в образе бесхитростного дурачка Грегера Верле. Как можно требовать от человека правды и чести? Без лжи и обмана обычному человеку не обойтись. А требующий правды от других, не есть ли пустой фразер в глазах Господа Бога?

У Ибсена был тяжелый характер, он был сварлив, раздражителен, мрачен, непредсказуем. Жить с ним было нелегко. Видимо, лучше других эту сторону его личности довелось познать его Софье Андреевне — Сюзанне Доэ Туресен. Они тоже прожили долгую совместную жизнь, как у Толстых изобиловавшую кризисами, разве что дело не кончилось бегством...

Ибсен тоже страстно любил юную Сюзанну ("Ты — юная, дивная тайна, о, если б постиг я тебя, о, если б ты стала невестой мыслей моих, дитя"), она тоже была его опорой в нелегкой жизни и, чем могла, помогала мужу, он тоже был человеком влюбчивым и увлекающимся.

Первый и единственный ребенок дался Сюзанне чуть ли не ценой собственной жизни, после чего она осталась лишь платонической подругой собственного мужа. Существует даже версия, связывающая депрессию Ибсена с длительным сексуальным воздержанием.

Интимные дела гениев — предмет особо острого интереса публики. Но абсолютная непроницаемость писателя, почти полностью уничтоженная переписка и молчание связанных с ним женщин почти ничего не сохранили для любопытных потомков. У восемнадцатилетнего

юноши "был грех" со служанкой аптекаря Реймана Софие Йенсен, которая родила ему сына. Остальные его "романы" относятся к возрасту, когда "седина в висок, бес в ребро". Став знаменитостью, он, как случается в таких случаях, стал предметом обожания многих молодых поклонниц, одна из которых — Эмилия Бардах — устроила настоящую охоту. Главная тема писем, которыми они обменивались в 80-е годы, — безумие и глупость. Оба отказывались от глупостей, но были сторонниками известной доли безумия: Ибсен — в творчестве, Эмилия — в отношениях между ними.

Общение между влюбленными продолжалось несколько месяцев, а затем Ибсен вернулся в Мюнхен и принялся выражать в письмах свою тоску, которая, впрочем, довольно скоро иссякла и закончилась тем, что он решительно попросил Эмилию больше ему не писать.

Однако, от назойливой "Zerstorerin" * оказалось не так просто отделаться: юная Эмилия долго отказывалась выйти замуж за приличного молодого человека. Дело кончилось Геддой Габлер, в натуре которой можно обнаружить что-то от их взаимоотношений.

* Разрушительница (нем.)

Инициатором скандальных отношений с пианисткой Хильдур Андерсен был сам Ибсен. Хотя все следы их отношений — обширная переписка — полностью уничтожены, в течение нескольких лет они были неразлучны и часто появлялись "в свете". Хильдур на 50 лет пережила своего великого друга и в 1956 году оставалась единственной живой свидетельницей литературных событий шестидесятилетней давности, скажем, лекций Гамсуна, на которых она присутствовала с Ибсеном, выслушивая сарказмы и филиппики автора Голода в адрес величайшего драматурга мира.

Роза Фитингоф — последняя страсть "старого льва". Письма фрекен Розы хранились в особом отделении его письменного стола. Когда утром я сажусь за работу, писал Г. И., я "заглядываю туда и здороваюсь с Розой".

Кто-то из критиков сказал, что как писатель Ибсен очень велик, но как индивидуальность — крупнее и богаче. Творчество Ибсена мне видится богаче его личности, ибо именно личность (а не творчество) сохранила на себе отпечаток провинциализма, даже ханжества. Творчество же приобрело глобальный размах, став одной из отправных точек современного модернизма. Мне кажется, что Ибсен взял из предшествовавшей ему мировой культуры гораздо меньше, чем дал последующей.

Никто не начинал на пустом месте, ни Софокл, ни Шекспир, ни Ибсен. Но некоторые мастера идут семимильными шагами, и в истории драматургии среди них был Ибсен. Он один проделал большой путь, чем пять предшествующих поколений драматургов. С Ибсена в истории драматургии на нашем континенте начинается новая могучая эпоха.

Постановка Врага народа труппой Бирбома Три в Ирландии стала откровением для рождающегося национального театра Йитса, Фэя и Синга. Вилли Фэй писал, что они с братом Фрэнком * поняли, "что этот великий театральный гений открыл новую землю и проложил путь, которым с тех пор следовали все драматурги. Мы увидели, что Ибсен открыл драматические возможности в жизни всех классов общества. Кроме того, он изобрел новый метод композиции и уничтожил реплики в сторону и монологи. Было очевидно, что такой тип пьесы требует от актера совершенно новой техники".

* Вилли и Фрэнк Фэй стали выдающимися актерами Ирландского Национального театра, организованного с их участием У. Б. Йитсом в 1902 году.

Экспрессионизм "новой драмы", хотя и восходил к позднему Стриндбергу, хотя ломал привычные литературные формы, своими корнями уходил в Пер Гюнта. Человек из зеркала Франца Верфеля, часто рассматриваемый как Фауст экспрессионизма, явно имел в качестве

образца эту пьесу Ибсена. Не удивительно, что "реставрация" Норвежского Аристофана по времени совпала с возникновением театра абсурда, на первый взгляд полярного "новой драме" Ибсена. Но лишь на первый взгляд. При всей несравнимости стилистик, Беккета и Ионеско слишком многое роднит с Ибсеном.

Драматургическая машина у Беккета работает четко. И как раз всеми этими своими чертами — слаженностью драматургического механизма, замкнутостью действия, малым числом персонажей, логичным построением реплик я бы добавил — многослойной символикой и остротой глубиной, — в пьесах Беккета намечается прямая аналогия к структуре ибсеновских пьес, при всем кардинальном различии между сутью этих драматургических систем.

Думается, что такая связь беккетовской драматургии с ибсеновской не случайна. Посредником здесь выступает, по всей вероятности, Джойс...

К теме "Ибсен и Джойс" я и перехожу.

ИБСЕН И ДЖОЙС

Эта нация, и эта страна, и эта жизнь создали меня. Д.Джойс

Путь Джойса к Ибсену пролегал через ирландскую действительность: гибель Парнелла, кризис, политические неурядицы, могущество католицизма, неизгладимое влияние иезуитского колледжа с бессмысленной жестокостью и фарисейством, умерщвлением плоти и тайным разворотом, амбивалентностью веры и неверия, отречением от религии и церковным "навсегда наш".

Дайте нам ребенка на несколько лет, говорили иезуиты, а потом делайте с ним, что угодно, он все равно останется навсегда наш. Да, это так: все мы навсегда наши. Пройдя через грязные лапы "вколачивателей", говорю Вам: эти поганые гвозди не поддаются гвоздодерам: холопство, вколоченное в нас в детстве, — на всю оставшуюся жизнь. Это и ужасно: страна, отданная на откуп изуверам идеи, становится неизлечимой, ибо инвариантна к изменениям. Надо иметь мощь Джойса, дабы противостоять заразе. Но и он бежал, чтобы спастись.

Но можно ли спастись? Джойс ненавидит свою страну, отвергает изуверство, но он прикован к ней детством.

Цена его "non serviam" — "не служу", не подчиняюсь ни вашей морали, ни вашей политике, ни вашей культуре — была слишком высокой. Ценой была живая душа Джойса, которую в нем извратили...

В Ибсене Джойс чувствовал родственную душу, которой выпала такая же доля. Норвегия Ибсена и Кинка мало чем отличалась от Ирландии Джойса, и Ибсен-художник претерпев сходную эволюцию, раскрыл ее в душевных кризисах своих героев.

Ибсен, Стриндберг и Ницше были сердитыми людьми — и не по тому или иному поводу, но вообще сердитыми. И поэтому каждый из них выработал воззрение на жизнь, которое оправдывало гнев.

В отличие от Бернарда Шоу, для которого квинтэссенцией ибсенизма была гражданская направленность пьес норвежского Шекспира, Джойса привлекало его стремление к

психологическому — то ибсено-гауптмановское богатство психологической правды, которое было затем озвучено Малером...

ДЖОЙС- ИБСЕНУ

Все годы, что я учусь в университете, я превозношу Ваше имя, которое в Ирландии либо неизвестно вовсе, либо известно весьма смутно. Я всегда стремился показать Ваше истинное место в истории драмы. Я всегда говорил о том, что дар возвышенный и бесстрастный является, на мой взгляд, Вашим главным достоинством. Я также превозносил и прочие Ваши достижения: сатиру, драматическую технику, оркестровую гармонию Ваших пьес.

Ваша неукротимая решимость исторгнуть тайну из жизни воодушевляла меня.

К вопросу о связи модернизма и "классики": Джойс высоко ценил Ибсена, Кафка — Диккенса, Вирджиния Вулф — русских реалистов...

В Ибсене Джойса воодушевляло слишком многое: подобие судеб и характеров, напряженность мысли и оголенность нервов, глобальная масштабность тем, обилие символов, геологический "подтекст", музыкальность.

Их действительно многое объединяет: негибкая воля к творчеству, сверхчеловеческая трудоспособность, мощь интроспекции и инсайта, огромный интерес к подсознанию, глубинным механизмам поведения человека и движущим силам мировой истории.

Оба черпали правду из глубин собственного духа, творя героев из самих себя. Как Стивен Дедалус — сам Джойс, так герои ибсеновских пьес-самоисследований несут на себе отпечатки противоречивости и парадоксальности личности их создателя, наделившего их собственными угрызениями совести и внутренней душевной борьбой. Ибсен и Джойс — два величайших психолога своих эпох, отличающихся почти абсолютной наблюдательностью и проникновенностью, интересующихся не столько "конкретными случаями", но строем человеческого сознания и бытия.

Основная проблематика ибсеновских пьес, начиная со "Столпов общества" и кончая драматическим эпилогом "Когда мы, мертвые, пробуждаемся", заключается в обнаружении глубочайшего несоответствия между благополучной видимостью и внутренним неблагополучием изображаемой действительности. За великолепным фасадом европейского общества...

Ибсен открывал глубокие, роковые коллизии. И обнаружение этого внутреннего неблагополучия стало основным, важнейшим содержанием ибсеновских драм, движущей пружиной их сюжетов. Знаменитое аналитическое построение пьес Ибсена, заключающееся в выяснении и развертывании предыстории того момента, который непосредственно показан в пьесе, является лишь результатом стремления к тому, чтобы проникнуть за внешнюю оболочку окружающего мира, обнаружить его корни.

Сам Джойс незадолго до начала работы над Улиссом, рецензируя последнюю драму Ибсена, отмечал огромное подспудное напряжение, "перевешивающее" и эпизоды, и характеры, и сюжет. Главное в ибсеновских пьесах — глубина внутреннего смысла: "...обнаженная драма — это либо осознание великой истины или постановка великого вопроса, либо великий конфликт, который всегда независим от конфликтующих персонажей и который был и остается необычайно важным...". Эта мысль, отнесенная Джойсом к пьесе "Когда мы, мертвые, пробуждаемся", была уже плодом его размышлений о задуманном Улиссе.

Как и Ибсен, Джойс мыслил масштабами судеб человечества, мифологиями, напластованиями символов — отсюда библейский, пророческий колорит, огромный размах тем, широта концепций, снятие масок, соединение вульгарного реализма и высокого мифа.

Отсюда — философский, "универсальный" характер образов. Одиссей — это Пер Гюнт, Блум; Телемак — это Бранд, Стивен Дедалус. И у Ибсена, и у Джойса герои — маски, личины, легкость проскальзывания из одного лика в другой. Отсюда — сбивающие с толку и приводящие к крайним толкованиям амбивалентные их оценки.

Пер Гюнт, оказавшись в одиночестве где-то на севере Африки, между пустыней и побережьем Средиземного моря, созерцает бесплодную, мертвую пустыню, и ему в голову приходит мысль о возможности прорыть канал, связывающий море с пустыней. В своих мечтах он уже рисует себе картину новой плодородной страны, возникшей таким образом на месте прежней пустыни, и даже придумывает ей название — Гюнтиана с главным городом Перополем.

Чем не Блумусалим Джойса?

Строя новую церковь, Бранд остается внутри закономерностей современного социального строя. Он только изменяет внешнюю форму той лжи, которой прикрывается современное общество, а никак эту ложь не уничтожает.

Чем не новый Парфенон или империя йеху?

— И вся трагедия в том, — говорит гражданин, — что они этому верят. Несчастные йеху этому верят.

О пьесах Ибсена тоже говорили, что они бессмысленны и непонятны, в Привидениях тоже видели "неприкрытое безобразие", "смакование непотребств", "растление", черный пессимизм Дикой утки тоже казался угнетающим и беспросветным, но не после того ли, как на всех сценах Европы прошла эта пьеса, в Европе стало чуть светлее?

Ибсен и Джойс вслух говорили о том, как нелегко иметь родиной Норвегию и Ирландию. Ибсен и Джойс вслух говорили о своем пессимизме. "Не раз меня объявляли пессимистом. Да, я пессимист, поскольку не верю в вечность человеческих идеалов" (Ибсен); "В лоне греха, темном, был и я, сотворен, не рожден" (Джойс). Ибсен и Джойс не просто судили человека и человечество, но держали суд над собой.

Творить — это суд суровый,

Суд над собой держать.

К Ибсену Джойса влекло не столько даже выдающееся искусство лепки характеров, сколько фиаско героического. Театр Ибсена, скажет затем А. Жид, это ряд крахов героизма — и здесь Ибсен предвосхищает не только Джойса и Кафку, но и Фрейда, выражая языком искусства объективность субъективности тех глубинных процессов, которые, оставаясь невидимыми и неслышимыми, ваяют личности людей. Именно этим Ибсен общечеловечен, а его проблематика внеисторична. Каждая его драма — это, в сущности, новая постановка проблемы совести.

И еще: Ибсен привлекал Джойса отстранением, отказом от вынесения приговоров, свободой выбора. Сюжет, события, фабула у него вторичны, материал банален, главное же — точка зрения, безжалостность правды, дистанция и перспектива, позволяющие увидеть проблему ясно и целиком. Плюс внутренняя органичность и жизненность драматического материала.

Сходство их судеб поразительно: художники безжалостной правды, они оба были полудобровольными изгнанниками, жившими вдали от родины и мучительно переживавшими

это противоестественное отторжение; оба вели бесконечную войну с общественным мнением и массой недоброжелателей; оба считали изгнание условием творчества; оба с горечью воспринимали одиночество и изгойство.

Ибсен был идеалистом, но это был не идеализм традиционного типа, а стремление приблизиться к глубинным и истинным ценностям жизни, к ее сокровенной сути, к божественным законам и истокам.

Этот идеализм поздних пьес Ибсена подчас очень неясен, смутен: его герои стремятся куда-то ввысь, к солнцу, в горы, интуитивно чувствуя, что субстанция жизни, этот неуловимый огонек в современном обществе "призраков" не может находиться ни в гостининой несчастной Норы, ни в добровольной тюрьме Габриэля Боркмана.

Но почему никому из героев Ибсена — ни Габриэлю Боркману, ни строителю Сольнесу, ни Рубеку — не удастся поймать этот огонек? Почему все они гибнут? Ответ на этот вопрос в значительной степени является ответом на другой вопрос: почему современный Икар — Стивен Дедалус, погнавшись за огоньком, упал на землю и начал на ней брэнную Одиссею Блума?

Герои Ибсена, как затем герои Джойса — это искалеченные жизнью, то есть друг другом. Кризис их душ — это судьба неординарных личностей, отмеченных печатью Каина. Все они талантливы, их замыслы велики, но у них "кружится совесть", ибо, в отличие от других, они слишком многое сознают и потому не могут быть счастливы, как миллионы конформистов-эврименов, творящих свои гнусности с животной простотой и без душевных осложнений. Правда, воспитанный на идеях XIX века, Ибсен еще верит в идеалы любви, справедливости и счастья, но, как художник, не способен лгать.

Поэтому его главная тема — убиение души. Ибсен не был моралистом, но знал, что самое страшное зло — даже не смерть, а бесчеловечность. Трагедия мира — это трагедия растоптанных человеческих душ (эта тема станет затем центральной темой Д у б л и н ц е в). Включив в свою эстетику ибсеновский принцип "каждодневное, будничное — вот главный предмет искусства", Джойс делает главный шаг к созданию своей эпопеи "воссоздания жизни из жизни".

Джойсовские изгнанники — парафраза ибсеновской драмы Когда мы, мертвые, пробуждаемся, то есть конфликт палача и жертвы, демонстрация человеческого сомнения, порыв к самоосвобождению. Это даже не пьеса — Lesedrama. Конфликт почти отсутствует, разве что — психический. Ричард Роуен — не злодей, намеренно толкающий жену в объятия собственного друга, а просто эгоист, страждущий освободиться от обязательств и терпящий фиаско, как большинство слабых обладателей комплекса сверхчеловека. Но это сверхчеловек из породы Раскольниковых: палач и жертва одновременно, судья-адвокат-подсудимый.

Феномен Ибсена-Джойса — это рентген человеческой души. И хотя Джойс видел мир совсем не так, как Ибсен, а Ибсен — совсем не так, как Шекспир, все они принадлежат к одной мировой, свифтовской линии постижения человеческой природы.

А может быть, — дантовской? Ведь величайший флорентиец тоже был опален пламенем ада! Александр Блок видел в Ибсене современника Данте, "самого одинокого человека", сошедшего к людям. Как и флорентийский изгнанник, Ибсен исходил из идеи "вечно-женственного", как и он, понял, что нельзя "влачить корабль к светлому будущему", когда есть "труп в трюме". Нельзя твердить о "третьем царстве", когда человечество не может войти в широкие врата вечных идеалов, минувя узкие двери тяжелого и черного труда.

Они отрекались от утопических мечтаний и романтических видений, вступая в ожесточенную схватку с действительностью.

Ибсена превозносили как религиозного и социального реформатора, ревностного борца за справедливость и великого драматурга. Его жестоко поносили как навязчивого самозванца, слабого художника, невразумительного мистика...

Сюжетная канва, событийность — далеко не главное в пьесах Ибсена. Даже характеры, при всей их безупречной выпуклости, занимают подчиненное место в его драматургии. Главное ее достоинство — эти чистая драма, либо постижение некоей великой истины, либо глубочайший конфликт. Основой для своих поздних пьес Ибсен избрал бескомпромиссно правдивое описание жизни ничем не выдающихся людей.

Его Пер Гюнт — это человек в поисках своей самости, иллюстрация к отчуждению личности в мире, борьба за свободу и утрата завоеванного. Его Бранд — возрожденный Киркегор, сила которого будет затем оттенена гамсуновским анти-Брандом — Карено. Оба не только противостоят друг другу, как их творцы, но чем-то уподобляются друг другу, как разные представители одной философии жизни, как взыскующие правды и подлинного непритворного гуманизма, как неприемлющие эту цивилизацию и этот прогресс. И пусть Бранд экзистенциалист, а Карено — ницшеанец, презирающий мягкотелость и жаждущий великого повелителя человеческих стад, — оба патриархальны, обращены не вперед, к абсурду, а назад, к первоначальной библейской мудрости Иосифа и Авраама.

Ибсен и Уайльд с противоположных позиций восстали против конформизма и ханжества, мещанской посредственности и изолгавшегося лицемерия общественной жизни — пылкий консерватор и парадоксальный прожигатель, учитель жизни и потерпевший фиаско гедонист, искатель наслаждений. Один создал социальную трагедию, другой — язвительный фарс. Не известно, кто больней. Между ними расположился хиппи мюнхенской богемы Ведекинд, трагикомедия которого столь же неумолима и дерзка, как у Ибсена, но лишена драматизма, как у Уайльда. Нечто подобное можно сказать и о джентльмене Шоу — острослове, насмешнике, ярком индивидуалисте и любителе парадоксов.

Герои всех этих колоссов, как и герои Джойса, бесконечно одиноки и не способны найти общий язык с отвернувшимся от них миром. Это сильные духом люди, готовые на гигантские свершения, но в первом же сражении с жизнью терпящие поражение. Их юношеские мечты оказываются миражами, а они сами разбившимися Икарами. Ибо жизнь есть жизнь, и она особенно нетерпима к искателям, рвущимся в ее недра. Судьбы Джойса и Ибсена — это судьбы большинства гениев, доказывающие только что сказанное. Говоря правду о Джойсе, Е. Ю. Гениева напрасно в последний момент подбрасывает щепотку соли, вспоминая о Вечном Жиде и Агасфере (что не дал напиться Христу), ибо это не отступники от человечности, а все те же люди, в отличие от других осознавшие себя. И к каждому из них в первую очередь относится удивленно-облегченный выкрик Понтия Пилата: "Се человек!".

Когда Норвегия праздновала столетие со дня рождения Генрика Ибсена, другой норвежский драматург Хельге Крог, написал:

Мы знаем, что свет доходит до нас из космоса лишь спустя длительное время после излучения его звездами. То же можно сказать и о великих литературных произведениях. Источник остается прежним, и свет льется непрерывно, но это всегда новый свет. Именно так произошло с великими драмами Ибсена. Через пятьдесят, через сто лет после их создания они озаряют нашу жизнь и дарят нам радость первовосприятия. Этим светом проникнуто творчество Ибсена.

В еще большей степени — его восторженного ученика и почитателя Джеймса Джойса.

УИЛЬЯМ БАТЛЕР ЙИТС

Весь день я за тобою шел по скалам,
Л ты, как облако, менял свой облик,
Был древним вороном, на чьих крылах
Едва трепещут перья, был куницей,
На камень с камня скачущей проворно,
И вот ты принял облик человека
И стал передо мной, седой и дряхлый,
Полурастаявший в вечернем мраке *. У.Б. Йитс

* Стихи У. Б. Йитса даны в переводах А.Сергеева, Г. Кружкова, Э. Линецкой.

Можно ли существовать без Гомера, Данте, Шекспира? Существовать можно, жить — нельзя...

Но ведь каждый век, каждая страна имеют своих! Да, имеют, и полноценность жизни, среди прочего, определяется тем, знаем ли мы их.

В англоязычной литературе Red Hanrahan — так называл себя Йитс занимает такое же место, как Бодлер, Верлен и Малларме во французской или Брюсов, Вяч. Иванов и Андрей Белый в русской. Но знаем ли мы своих?..

Если у нас не повезло Данте и Шекспиру, то стоит ли удивляться огромной лакуне в тончайшем флере мирового духа, зияющей на месте величайшего ирландца, предварившего Джойса? Если мы не знаем своих, если Малларме известен десятку эстетов, то стоит ли удивляться, что имя Йитса не знакомо и им? Несколько публикаций в изданиях тиражом 1000–2000 экземпляров плюс десяток-другой переведенных стихотворений Рыжего Ханрахана, великого мэтра мировой поэзии.

Поэт, драматург, классик англо-ирландской литературы. Родился в Дублине в семье художника. Детство провел в Лондоне, но с пятнадцатилетнего возраста жил в Дублине; среднее образование получил в привилегированных школах Лондона и Дублина, затем учился в специальной школе живописи. С 1887 г. Йитс снова в Лондоне: здесь он знакомится с видной деятельницей ирландского национально-освободительного ("республиканского") движения Мод Гонн (Maud Gonne). Под ее влиянием поэт определил и свое место в борьбе за независимость Ирландии (?). Йитс стал одним из инициаторов т. н. "Ирландского Возрождения" (1890-е гг.), целью которого было возрождение гэльского языка, изучение ирландской национальной культуры и истории; создание произведений, опирающихся на традиции народного поэтического творчества и мифологию; создание ирландского национального театра. В результате многолетних усилий Йитса и его друзей такой театр был основан в 1904 г. (он получил название "Театра аббатства"); Йитс был его директором до 1938 г. Всё это время поэт жил то в Дублине, то в Лондоне, то в Париже, а с 1917 г. главным образом в приобретенном им небольшом имении (Ballylee) в Ирландии. Лишь в последние годы жизни болезнь легких заставила его подолгу находиться на юге Франции и на Сицилии. В 1915 г. Йитс отказался принять предложенное ему английским правительством дворянство (knighthood), а в 1916 г. горько пережил разгром ирландского национального восстания. Йитс — лауреат Нобелевской премии (1923), сенатор парламента Свободного Ирландского

государства (1922–1926).

Уроженец Слайго, прекрасного дикого края на западном побережье Ирландии, аристократ, гордящийся древностью своего рода, ребенок с огромной фантазией и неумемной энергией, Йитс с детства впитывал героику земли предков, ее мифы, саги, предания, песни. Его духовность не столько интеллектуальна, сколько хтонична, интуитивна, романтична, благоговейна, органична. Житель европейской окраины, он как бы пребывал если не вне времени, то вне истории: дух Данте и Тассо был для него более близким и родным, чем дух Мора, Гоббса, Локка, особенно Конта. Воспитанный на идеях "озерной школы", испытывая "обе-зьяню ненависть" к рационализму и филистерству, он с юных лет противопоставил миру логики и чистогана мир мифа и духа.

В детстве Уильям буквально упивался рассказами о призраках, эльфах и феях, волшебстве и таинстве, сокрытых в окружающем мире. Впечатлительный мальчик вскоре сам стал "слышать голоса", "видел" фантастических птиц и воспринимал порывы ветра не иначе как сонмы фей, со свистом пронесившихся в небе.

Вся окружающая природа давала пищу воображению, настроенному на определенную волну. Это сочетание фантастических образов с реальной и конкретной топографией мы находим впоследствии в поэзии и драматургии Йитса.

Druid: Take, if you must, this little bag of dreams;

Unloose the cord, and they will wrap you round.

Fergus: I see my life go drifting like a river

From change to change; I have been many things

A green drop in the surge, a gleam of light

Upon a sword, a fir-tree on a hill,

An old slave grinding at a heavy quern,

A king sitting upon a chair of gold

And all these things were wonderful and great;

But now I have grown nothing, knowing all.

Ah! Druid, Druid, how great webs of sorrow

Lay hidden in the small slate-coloured thing!

Друид: Раз ты решил, возьми суму с мечтами;

Развяжешь — и они тебя обступят.

Фергус: Я вижу, бытие мое струится

Рекой от перемены к перемене;

Я многим был — зеленой каплей моря,
Лучом на стали, елью на холме,
Рабом, вращающим тяжелый ворот,
И королем на золотом престоле
Всё это было дивным и великим;
Теперь же, всё познав, я стал ничем.
Друид, друид! Какие сети скорби
Таятся в пыльной маленькой суме!

Вспоминая в Автобиографии юношеские годы, Йитс признавался, что уже тогда думал, что художник и живописец (живописи Уильям учился у своего отца) обязан изображать прекрасное, а прекрасны только древность и грезы: "Меня не увлекало простое воспроизводство природы, и я был убежден, что искусство должно творить по своим законам".

Духовное становление юноши можно определить принадлежащей ему максимой: "бунт души против интеллекта". Потрясенный теорией Дарвина, он на заре века научно-технической революции возненавидел вульгарно-материалистические и позитивистские выводы из открытий естественных наук. Его шокировал отказ видеть за материальным фактом духовную сущность, раздражало представление о мире как машине и человеку как роботе или големе. Технические новации настораживали его подавлением природного и человеческого, бурный прогресс забвением жизненных начал и духовности.

Увлечение юного Уильяма поэзией — реакция на рационализацию жизни, забвение древних пророков и поэтов, вульгаризацию духа материалистической идеей. Позже он сетовал, что в молодые годы предпочел изучение наук студиям трудов великих духовидцев. Лишь путем собственных духовных исканий, открыв для себя великих мистиков Сведенборга и Бёме, он "ощутил, что нашел союзников своим сокровенным мыслям".

В. А. Ряполова:

В 1885 г. Йитс с несколькими друзьями объединились в группу, названную ими "Дублинское общество герметиков".

Каникулы в Слайго приобрели теперь особый смысл: в легендах и сказках, которые рассказывали крестьяне, Йитс видел связь с идеями философов-мистиков нового времени. Это давало Йитсу дополнительную опору в его отрицании позитивизма как философии неистинной, временной, не имеющей отношения к генеральному пути духовного развития человечества.

Внимание Йитса привлек и спиритизм; он познакомился также с основами древней индийской философии. В Лондоне Йитс посещал дом Елены Блаватской, главы теософов, и стал членом еще нескольких обществ философско-мистического характера.

Есть разные точки зрения на "окультиные" пристрастия Йитса. Согласно одной из них, это было странностью, чудачеством, забавной аномалией — если не безвредной формой помешательства. Так считали многие современники Йитса; по Дублину ходили анекдоты о его

вере в сверхъестественное — для некоторых из них Йитс, видимо, давал поводы. Насмешник Макс Бирбом, известный английский литератор, театральный критик и блестящий карикатурист, младший современник Йитса, сделал ирландского поэта героем многих своих карикатур, имевших такую популярность, что образ, созданный Бирбмом, стал комическим двойником Йитса. На карикатурах Бирбома Йитс предстает существом "не от мира сего": длинная тонкая фигура в черном колеблется, как водоросль; руки с длинными, тонкими пальцами застыли в торжественном жесте; глаза устремлены в пространство или внутрь самого себя (эффект усиливается стеклами пенсне), но — неожиданный комический контраст — на ногах уютные домашние шлепанцы, сразу снижающие элегантно-потусторонний облик их владельца.

Противоположная точка зрения — в последнее время очень распространенная среди западных исследователей Йитса — сводится к тому, чтобы считать "окультурные занятия" главным жизненным интересом писателя, а его произведения — чем-то вроде криптограммы, в которой каждый знак соответствует определенному положению неоплатонизма, каббалы, индийской философии и т. д.

Позднейшие истолкователи Йитса явно относятся к его мистическим увлечениям гораздо серьезнее, чем он сам, и объективно принижают значение его творчества. Для Йитса теософия, спиритизм, телепатические опыты и, тем более, чтение неоплатоников и восточных философов, разумеется, не были пустой забавой, но он был далек от слепой веры в то, что изучал. Йитс подходил к чтению философских произведений, к изучению мифологии и к своим "окультурным экспериментам" как художник. Все, что он изучал, становилось строительным материалом его творчества, и, как здание не есть простая сумма кирпичей, его составляющих, так и творчество Йитса не сводится к прямому переложению мистических идей разного рода, тем более, что мистика — в кавычках или без кавычек — не была единственным источником его мировоззрения.

Далекий от политики и вульгарного национализма, воспитанный в духе терпимости и ненасилия, Йитс не разделял идеи Парнелла и "Молодой Ирландии", однако судьба родной страны глубоко волновала его, а гэльская мифология и поэзия воспринимались как огромный таинственный мир сложных, виртуозных ритмов, неожиданных образов и "страстного синтаксиса".

Даже неразделенная любовь Йитса к Мод Гонн, женщине поразительной красоты, актрисе и революционерке, с которой он познакомился в 1889 году и которая много лет питала его страстное чувство, несла на себе трагический отпечаток "ирландской судьбы" и вместе с тем явный налет античных реминисценций. В ранних стихах Мод Гонн — гомеровская Елена, Роза Ирландии, Голгофа, катастрофа.

В полнеба звезд и полная луна,

И по карнизам гомон воробьиный,

И громкой песней листьев сметена

Печаль любви — ее мотив старинный.

Но вот пришла ты с мукой на устах,

С тобой все слезы от времен Голгофы,

Всех кораблей пробоины в бортах

И всех тысячелетий катастрофы.

И звезды меркнут, корчится луна,
Дрожит карниз от свары воробьиной,
И песня листьев прочь отметена
Земных скорбей мелодией старинной.

Личность Гонн освящала для Йитса многие политические акции и делала возможным его участие в них, но сомнения его не оставляли. Гонн была выразительницей самых крайних националистических взглядов и стояла за самые крайние меры борьбы, вплоть до террора. Йитс надеялся, что сможет увлечь ее своим идеалом гармонически единой Ирландии. Со своей стороны, Гонн считала Йитса слишком умеренным и непоследовательным в политике и пыталась сделать его поэтом-агитатором в духе "Молодой Ирландии". Этим двум столь несхожим людям не было суждено ни переделать друг друга, ни пойти на компромисс. Для Гонн, не любившей Йитса, их конфликт не был большой бедой. Для поэта он обернулся глубокой личной драмой, неотделимой от острого ощущения дисгармонии во всей окружающей жизни. Йитс все меньше верил в то, что в Ирландии возможна политическая борьба без ожесточения и фанатизма.

Мод Гонн и ее сподвижники по освободительной борьбе желали превратить Йитса в поэта-трибуна, он же, отрицая служебную, тенденциозную функцию искусства, напроочь отвергал саму идею революции, хотя остро пережил поражение ирландского восстания и казнь среди его руководителей мужа Мод Гонн. В стихах этого времени звучат отголоски идейных расхождений, взаимных упреков и взаимонепонимания, но, главное, трагической, неразделенной любви.

Образ Гонн не оставляет поэзию Йитса, но в нем теперь появляются новые черты: красота, иссушенная ненавистью и "самоуверенным умом"; богатая натура, отказавшаяся от вольной игры самовыражения и подчинившаяся "абстракциям".

После казни в 1916-м мужа Мод Гонн Мак-Брайда Йитс мчится к вдове во Францию с целью утешить подругу и тайной надеждой заполучить ее сердце. Его ждал очередной отказ, толкнувший на безрассудный поступок — предложение руки внебрачной дочери Гонн, юной Изольде. "Отчаянное" сватовство не увенчалось успехом, и в октябре 1917-го 53-летний поэт женится на 26-летней англичанке Джорджи Хайд-Лис.

Образ вечной музы, Мод Гонн, в последний раз возникает в предсмертных стихотворениях поэта, дышащих живой грустью и нежностью (Бегство цирковых зверей, Бронзовая голова).

Йитс на всю жизнь усвоил наставление отца: "Помни и не забывай: искусство — это область мечты". Единственное, что он сам к этому добавил, так это — мысль о неотделимости фантазии от мудрости, а также о связи откровения и умозрения. Называя поэтов "Адамами нового мира", он видел в них "первопроходцев-изыскателей", усвоивших всю человеческую мудрость.

Всё должно быть изучено, понято, выражено. Человечество должно быть понято в любых возможных обстоятельствах, в любой мыслимой ситуации. Не может быть смеха слишком горького, иронии чересчур острой, страсти слишком ужасной.

Вслед за Сингом, ставшим его близким другом, Йитс понял синтетическую природу поэзии, в которой должны одновременно проявляться "кровь, воображение, интеллект". Мысль Синга,

что "стих, прежде чем стать человеческим, должен научиться быть грубым", была ему близка. Но еще ближе ему мысль о философской углубленности поэтического слова — не созерцательной, как у Вордсворта, а символичной, как у Блейка.

Искусство — Великая Память. С его помощью прошлое глядит в будущее. Птичья трель — песнь поколений. Эта заветная мысль является центральной идеей Башни, открываемой программным Плаванием в Византию. Башня — не только символ уединения, но и винтовая лестница культуры:

Я провозглашаю башню своим символом; я объявляю

Эту извилистую винтовую лестницу, стершимися, выбитыми

Ступенями которой странствовали Гольдсмит и Декан,

Беркли и Бёрк,

Своей наследственной лестницей.

Он сам называет ступени своего генезиса, и прежде всего, конечно, величайшего ирландца, неистового декана, Свифта. "Я читаю Свифта месяцами непрерывно... Свифт преследует меня. Он всегда рядом, за углом". Вся ирландская культура чувствовала себя наследницей Свифта и Беркли, для Йитса Неистовый Декан был не только символом мудрости, но и негодующим пророком, не пожелавшим смириться с человеческой действительностью. Расшифровывая свое понимание "негодования" Декана, Йитс писал Д. Уэлсли:

Вы говорите, что мы не должны ненавидеть. Вы правы, но мы можем, а иногда и должны чувствовать негодование и высказывать его. Ненависть — это вид "пассивного страдания", а негодование — вид радости.

Патриотизм бывает лишь свифтовский, негодующий, страдающий. Патриотизм — это свифтовская боль, а не эйфорическая, бездумная гордость. В сатире Каденуса, не желающего льстить людям, Йитс, как и Джойс, видит опору во мраке бытия и источник вдохновения в путанице жизни. Как и Джойс, Йитс постоянно обращается к Свифту, дабы избежать этого мрака и этой путаницы: "Свифт был главным выразителем мысли своей эпохи, аристократической мысли, освободившейся, наконец, от суеверия. Он предвидел ее крушение. Он предвидел Демократию. Будущее должно было его страшить. Не из-за этого ли страха отказался он производить детей? Свифт ли был сумасшедшим, или сумасшедшей была сама мысль?".

В 1930 г. Йитс пишет пьесу о Свифте — "Слова на окне". Действие происходит в доме, где когда-то жила Стелла, возлюбленная Свифта. На подоконнике в гостиной вырезаны строчки из стихотворения, которое, как передает легенда, Стелла написала к 54-летию Свифта. Происходит сеанс спиритизма. Вместо духа мужа одной из участниц сеанса к неудовольствию медиума и ее кружка появляется беспокойный дух Свифта.

В старинном дублинском доме спустя два столетия Свифт вновь разыгрывает эпизод из своей трагической жизни. Появляется Ванесса, потом Стелла. Казалось бы, это все та же пресловутая "загадка" Свифта. Но не отношение к Ванессе привлекает внимание Йитса, его мучительно интересуется отношение Свифта к действительности, к миру.

Ванесса хочет иметь ребенка. Свифт уверяет ее, что из-за плохой наследственности не может иметь детей. Ванесса продолжает настаивать, уверяя, что дети будут здоровыми.

Тогда Свифт открывает истинную причину: "Какое имеет значение, что они будут здоровыми? Какое имеет значение, что мои дети будут здоровыми? Разве имею я право увеличивать число здоровых мошенников и плутов?" — так трагедия Свифта объясняется несправедливым устройством жизни.

Йитс неоднократно возвращался к интерпретации эпитафии Свифта, которую считал величайшей эпитафией в истории и *saeva indignatio* * которой звучит в его собственных стихах. Йитса волновала расшифровка свифтовской "свободы": "Я помню его эпитафию; под свободой, которой он служил, он подразумевал свободу ума, свободу не для масс, а для тех, кто может ее понять". Хотя Йитс много сделал для национального освобождения, он лучше других понимал опасность свободы для незрелых для нее: "Свобода зависит от равновесия внутри государства, подобно "склонностям" человеческого тела или "единству бытия", которое Данте сравнивал с прекрасными пропорциями человеческого тела, и ради этого Свифт готов был пожертвовать тем, что современному человеку кажется свободой".

* Яростное негодование (латин.).

С мыслью о Свифте он писал стихи, в которых пессимистическое мироощущение сочеталось с сатирой на современное общество. В свифтовском ключе написаны стихи о безумной Джейн, в них звучит насмешка, негодование, ярость — чувство, переполнявшее сердце Йитса. Влияние Свифта сказывается и в эпиграмматическом стиле многих стихов.

Восхищаясь воодушевлением (*animation*) и бесстрашием (*daunt*) Свифта, Йитс противопоставляет его бесстрастному Бёрку, который писал для высокого собрания: "...Свифт писал для людей, собравшихся за столом или у камина, — отсюда его воодушевление и естественность".

Как драматург, Йитс не мог пройти мимо театра Шекспира, отношение к которому окрашено его мифологическим индивидуализмом и новаторскими исканиями, несовместимыми с пройденными культурами. Обосновывая в Трагическом театре свою неудовлетворенность классическими образцами, в предисловии к Ястребиному колодцу он заключает:

Искусство Шекспира было публичным, то громогласным и декламационным, то лирическим и тонким, но всегда публичным, потому что поэзия была частью общей жизни народа, который был приучен церковью слушать трудные слова, а вместо песенок мюзик-холла пел песни, прекрасные до сих пор. Человек, который напевал "Барбару Аллен" в своем собственном доме, не встретил бы любовные речи Джульетты ироническим хихиканьем — чему я был свидетелем, сидя на галерке театра "Лицеум". Мы должны признать, что произошла перемена, как признали ее живописцы, когда увидели, что их больше не призывают расписывать дворцы и церкви, и стали рисовать картины, чтобы вставить их в раму и повесить на стене. Потеряв в мощи и размахе, мы возместим это изяществом и тонкостью... Если наша современная поэтическая драма потерпела неудачу, так это, главным образом, потому, что, видя образец для подражания в Шекспире, она упорно пыталась восстановить невозвратимое прошлое.

Как и Джойс, Йитс воспитывался на мировой классике, жадно впитывая влияния и возводя Вальгаллу ирландского символизма на традициях античности, Средневековья, мифологии Востока, философской лирики романтиков и прерафаэлитов. Здесь и великая плеяда елизаветинцев, и Блейк, и Шелли, и пасторальная идиллия Д. Г. Россетти, и французский символизм, и Пьер Ронсар, и дух Аластора, и дзэн-буддизм, и квиетический мир древнего востока, и европейская мистика Бёме... Как писал сам Йитс, "наше незначительное воспоминание — это часть одной какой-то великой памяти... и наши мысли не являются, как мы предполагаем, глубиной — это лишь пена на глубоком месте".

Какой смелостью надо обладать, чтобы неисчислимы влияния мирового духа называть

пеной! Как и Элиот, как и Джойс, Йитс — один из самых культурных и образованных поэтов мира, новатор, чье творчество глубоко укоренено в мировых традициях.

Путь поэта к символизму "через романтизм" был долгим, напоминал винтовую лестницу, прихотливо бегущую то к прерафаэлитам, то к елизаветинцам, то к Блейку, то к Шелли. Молодой поэт учился у классиков, "примеривал" их стиль, но едва ли можно считать его первые произведения (сборник "Роза", драматические поэмы) только подражательными.

Пути познания обычно представляются восхождением к Истине, прогрессирующим движением к Абсолюту. Мне представляется, что пути к истинам идут не вверх, а вглубь. Истина многослойна, многоуровневая, многомерна. Даже приверженцы рационального мышления признают, что существуют пласты познания, что ученым дано разрабатывать уровни, адекватные их интеллекту, главное свойство которого — предельная глубина, на которую им дано проникнуть. Знание по-кантовски ноуменально, но ноумены у всех разные: потолок одних начальная точка отсчета других. Само рациональное знание — нулевой уровень для интуиции, символа, провидения, вести. Интеллект не может пойти дальше умозаключения, но за умозрением следует откровение. Символ необходим поэту, как средство глубинного и многозначного знания, как переход от радио к мифу, к многомерности и сокровенности, к "вещи самой по себе", к сокровенной тайне, к мистике провидения и пророчества. Силлогизмом кончается верхняя часть айсберга знания, затем следуют поэтический символ, пророческая или теургическая весть, мистика ясновидения Бёме и Сведенборга. Формулами Ньютона и Эйнштейна кончается одно знание, пророчествами Блейка и Нострадамуса начинается другое, ясными видениями Бёме и Сведенборга — самое сокровенное, третье. Пелену Майи рассеивает Божественная Благодать, но проникнуть сквозь "скорлупу" бытия дано избранныкам — пророкам и поэтам.

Начиная с 1900-х годов, и особенно в последние пятнадцать лет жизни, Йитс усиленно штудировал сочинения философов античности — Платона, Плотина, Прокла, мистиков — Бёме, Сведенборга, кэмбриджских платонистов XVII века, вникает в многочисленные мифологические теории (Вико, Вагнера, Ницше, Фрейзера и др.). В результате складывается чрезвычайно сложная философия-мифология Йитса. Он сам так объяснил истоки и характер своей системы: "Лишенный ненавистными Хаксли и Тиндалом простодушной религии своего детства, я создал почти непогрешимую традицию поэтической религии из бремени преданий, персонажей и эмоций, неотделимых от их первоначального выражения, передающегося от поколения к поколению поэтами и художниками при некоторой помощи философов и теологов".

Интеллектуальная и мистическая эрудиция поэтов-символистов сравнима только с дантовской, но и последнюю она превосходит культурой истекших веков. Как затем Джойс, Йитс — мифотворец, но прошедший через "горнило сомнений", выстрадавший право на творение "персонального" мифа. В молодости Йитс старался отрешиться от конструирования собственных, персональных символов, считая, что эмоционально действенны лишь вековые мифы. В эссе Что есть народная поэзия? он дал право на существование лишь образам, родившимся в недрах традиционного мифа, пракультурным, устоявшимся, пробившимся сквозь тьму тысячелетий. Рационализму и позитивизму, получившему широкое распространение после Конта, Йитс противопоставил именно "глубинное" знание древнейших верований, мифов, культов, магических учений.

Обращение к мифу крупнейших мастеров искусства XX века — Йитса, Джойса, Ануя, Кайзера, Гауптмана, О'Нила, Уильямса, Сартра, Носсака, Казака, Манна обусловлено открытием мифологического измерения времени и человека, новой мало подверженной влиянию времени глубинной сущности человеческого существования. Казимиру Эдшмиду принадлежит замечательная мысль, положенная в основу экспрессионизма: "Нет сомнения, что не может быть истинной реальностью то, что является как внешняя действительность". Реализм, увлеченный "отражением", является величайшим деформатором внутренней

правды. Цель нового искусства — глубина, донные срезы существования, глубины бессознательного, где происходит самое главное в жизни человека. Миф — ключ к входу. Художник — спелеолог человеческих пещер.

Художник не воспроизводит — он творит. Он не берет, он рождает. "Реальность искусства создается нами".

Мифы — истолкования душевных состояний, их реалии — истины человеческой души.

Каким бы не было отношение творцов романов-мифов к Фрейд и Юнгу, все они либо находились под их влиянием, либо пришли к аналитике бессознательного собственным путем (что, кстати, объясняет известную болезненность в отношениях с отцами психоанализа).

Почти всю жизнь Йитс изучал ритуальные, космогонические и эсхатологические мифы и "священные книги" разных религий, особенно оккультные, каббалистические и ведические тексты. Считая мистику центром своего учения, он с головой окунается в седую старину, в мир ирландских саг, гэльских мифов, восточную магию, штудировал Печать Соломона, изучает теософию и оккультную символику, переводит Упанишады, изучает Эзотерический буддизм А. П. Синнета и в конце концов приходит к мысли о единой "душе мира" и "великой Памяти", пробуждаемой символами:

Границы нашего сознания находятся в вечном движении... Индивидуальное сознание сливается с другими, выделяя или создавая единое сознание, единую энергию... Границы нашей памяти подвижны... Память каждого — часть одной великой памяти, памяти самой природы. Это великое Сознание и великая Память могут пробуждаться символами.

Оккультизм является важнейшей составляющей творчества Йитса, в известной мере, многие его произведения суть "оккультные эксперименты", "криптограммы", в которых художественные знаки-образы отвечают определенным идеям теософии, каббалы, индийской философии и мистики. Его неиссякающий интерес к мифам сроден с аналитической психологией Фрейда-Юнга — поискам в художественном бессознательном архетипов, тайных знаков и таинств бытия.

Как у нас Даниил Андреев, так — полувеком раньше — Уильям Батлер Йитс глубоко уходит в мистическую эзотерию и спиритизм: он становится членом секты Розенкрейцеров, приобщается к тайне ритуалов, священных знаков и символов этого братства и древних восточных культов — вплоть до аравийских мистиков времен фараона Эхнатона. Как и для Даниила Андреева, мистика для Йитса — и сокровенное знание, и способ символического приобщения к иному, и выражение эскапизма или глубинной подсознательной тяги к сверхъестественному.

Обращаясь к гэльским мифам, Йитс удовлетворял две глубочайших потребности своей природы — стремление к героическому и тягу к сверхъестественному, составляющие самое существо поэта, своеобразную духовную основу, которая оставалась незыблемой при всех его трансформациях.

Ирландские мифы представлялись поэту живительным источником, способным обогатить современную литературу, "дать новому веку самые значительные символы". Он имел все основания считать, что ни в одной из европейских литератур национальная мифология, продолжающая к тому же жить в народном сознании, не играла такой определяющей роли, как в Ирландии. Более того, он был уверен, что западная культура берет свои истоки в гэльской мифологии, через нее принося к религиозным культам древнего Египта и Греции и еще глубже — к первобытным мифам Индии. Вот почему ему казалось возможным создать на ее основе универсальную религию, которая вернет Ирландии и всему западному миру забытые им моральные и социальные ценности.

Антирационалист и антипрогрессист, Йитс отказался признать внешние экономические факторы движителями истории, предложив взамен историзма духовно-мистическое осмысление развития, идеал "органической" культуры и единства бытия. Дантовский цельный мир может быть вновь обретен лишь на почве мифотворчества, пафоса духовности, средневековой эмоциональной возвышенности, могущества и неуспокоенности духа, попирающего "косную материю".

Йитсовская мифология и йитсовский символизм во многом созвучны основным принципам нашего Серебряного века — его теургии, тайнотворчеству жизни. Как В. Брюсова, В. Иванова, А. Белого, Йитса интересует не "пена жизни", не поверхностная реальность, не события и их отражение, но глубочайшее проникновение в сокровенное бытие, в безмерное, безвременное и безграничное пространство мифа. Как писал Андрей Белый, у поэта "не событиями захвачено всё существо, а символами иного". Художника волнует не примитивное отражение, а сокровенное, обобщающе-символическое существо, эйдос, "символ в действии", ноумен. Йитс с готовностью мог бы подписаться под брюсовской мыслью, что "символисты обратились к выражению общих идей, равноценных всему человечеству". "Миф ("символ в действии", как они полагали) давал художнику нужные "маски", глубинные ассоциации для выражения праэмоций"...

Йитсу близка соловьевская мистико-окультурная символика, софийность, Вечная Женственность, стремление к цельности (Whole Being). Фактически он повторил в Ирландии путь и искания Владимира Соловьева, так что тема "Уильям Батлер Йитс и Владимир Соловьев" — неисчерпаемая сокровищница конгениальности философского и поэтического духа. Хотя прямыми источниками заимствования у великого ирландца были Блейк, Бёме, Сведенборг, просто удивительно то подобие идей, которое так роднит его с великим русским, ездившим в Англию набираться мистической премудрости в год поступления Рыжего Ханрахана в школу.

У нас пытались представить Йитса ирландским Блоком, но он куда ближе к Валерию Брюсову и Вячеславу Иванову, чей символизм восходит к эстетике Соловьева с ее визионерством, моментами истины, через которые мы приобщаемся к вечности, с гением, обращенным к иной, невидимой действительности, с самой поэзией "для тех, кто не только много пережил, но и много передумал".

Творческий ритм — от весла, гребущего против.

В смутах усобиц и войн постигать целокупность.

Быть не частью, а всем: не с одной стороны, а с обеих.

Зритель захвачен игрой, — ты не актер и не зритель.

Ты соучастник судьбы, раскрывающий замысел драмы.

В дни революции быть Человеком, а не Гражданином:

Помнить, что знамена, партии и программы

То же, что скорбный лист для врача сумасшедшего дома.

Быть изгоем при всех царях и народоустройствах:

Совесь народа — поэт. В государстве нет места поэту!

У Брюсова и Иванова, особенно у последнего, столь много точек пересечения с Йитсом, что почти всё написанное о их символизме может быть распространено и на творчество Рыжего Ханрахана. Это не удивительно — у всей великой поэзии та же почва и те же корни...

Как и В. Брюсов, Йитс видел в прерафаэлитях предшественников символизма, уже овладевших техникой образа-символа, создающего атмосферу тайны, обладающего многомерностью и неземной глубиной. Именно опыт Блейка, Шелли, прерафаэлитов, опыт духовного видения и метафизической образности, натолкнул Йитса на мысль, что символы мифа представляют собой наиболее адекватные средства проникновения в настоящую действительность, — на мысль, положенную затем Джойсом в основу Улисса.

Йитс отрицал стендалевское отражение: определение романа как зеркала, проносимого по дороге, повергало его в ярость и отчаяние, он считал такой подход губительным для искусства, омертвляющим его. Искусство — не зеркало, а магия, "магический кристалл", таинство. Реализм же "создан для обыденных людей и был всегда их высшим наслаждением, он и сейчас восхищает всех, чьи умы, вскормленные лишь учителями да газетами, лишены памяти о красоте и эмоциональной тонкости".

Поэт, принадлежащий к "трагическому поколению" (не путать с "потерянным поколением" * Гертруды Стайн), Йитс формировался в "переходной период" ломки викторианских традиций — период, который иногда именуют "вокзальным", вкладывая в это понятие множество смыслов: проезжей станции, тупика, способа прожигания жизни, отправной точки для выхода в мир... Кто-то из критиков так и сказал: конечное значение "переходного периода" в том, что он взлелеял гений Йитса.

* По свидетельству Э. Хемингуэя, это выражение — *generation perdue* (потерянное поколение) подслушано Г. Стайн в гараже, хозяин которого, упрекая нерадивого работника, кинул: "Все вы — *generation perdue!*".

Круг Йитса — это "клуб рифмачей", поэты Савоя и Желтой книги: Л. Джонсон, А. Саймонз, Э. Доусон, О. Бердсли, О. Уайльд, В. Пларт, Т. Роллестоун. Большинство из них считали, что "поэзия имеет конец в себе, у нее нет ничего общего с мечтою, с философией, с жизнью, ничего общего ни с чем, кроме музыки каденций". Йитс не разделял их эстетику декаданса, но именно они приобщили его к поэзии европейского символизма, к Бодлеру, Верлену и Рембо. Хотя поздняя поэзия Йитса несет на себе явный отпечаток имажистов, в ней видны следы и античной классики, и европейского, особенно, испанского барокко, и ирландских традиций, и модернизма Паунда и Элиота, связующим звеном между которыми он стал. Одно время Паунд был секретарем Йитса, и они долгие годы сохраняли добрые отношения, порой впадая в одни и те же заблуждения. На короткое время Йитс попался в тенета фашистской демагогии и даже написал для ирландских фашистов Три песни в темпе марша, однако быстро разобрался и откровенно признался в своем заблуждении.

Здесь сказалась существенная черта его характера: резкие переходы, обретения и отказы, вечная неудовлетворенность достигнутым, то будоражащее состояние духа, которое свойственно творческим натурам и которое делает их метания непредсказуемыми. Йитс испытал не один кризис, и его долгий творческий путь, как и его философские и политические искания, нельзя уложить в прокрустово ложе какой-либо одной концепции. Он действительно давал повод для взаимоисключающих суждений критиков, представлявших его то революционером, то фашиствующим реакционером, то традиционалистом, то модернистом. На самом деле все эти "маски", эти резкие переходы, отказы от сделанного ранее были бесконечным поиском, заставлявшим его постоянно изменять собственные произведения. Даже марш, написанный для фашистов, он переделал в Три песни на один мотив, "усилив в них фантазию, экстравагантность, неопределенность, чтобы никакая партия не могла их петь"...

Но при всех метаниях Йитс никогда не был тем, кем его представляют наши — народником, реалистом, революционером. Т. С. Элиот и С. Спендер правы: Йитс — один из родоначальников модернизма. Хотя бы потому, что великая поэзия — всегда модернизм.

Попытки наших представить Йитса чуть ли не социальным революционером, активным борцом за независимость и ура-патриотом лишены каких бы то ни было оснований. Патриотизм Йитса сродни джойсовскому: не слепая тютчевская вера в свою страну, но диагностика хворей и пороков свиньи-родины. Он сам — вполне в духе Джойса — признается в неразличимости любви и ненависти к соотечественникам, в недоверии к нравственности общественных движений и сожалеет об иссушающем действии политической борьбы на человеческую душу и красоту.

Далекий от ирландского национализма, он признавался, что его душу создали Шекспир, Спенсер, Блейк, Уильям Моррис и английский язык.

Подобно многим интеллектуалам начала века, Йитс испытал на себе мощную иррадиацию идей Фридриха Ницше — переоценки всех ценностей, сильной личности, творящей себе законы и нравственность, наделенной мощной волей к действию и преобразующей духовную жизнь. Отсюда его императив "больше эмоциональности и страсти", культ яркой индивидуальности и интенсивной жизни:

Я все время прихожу к одному несомненному выводу: естественных людей в искусстве трогает то же самое, что и в жизни, а это — интенсивность жизни личности, это интонации, раскрывающие — в книге или в пьесе — силу, значительность такого человека, который произвел бы впечатление и на рынке или во врачебном кабинете. Они должны выходить из театра с ощущением, что их собственная сила возросла от созерцания страсти, которая могла бы, независимо от избранной ею сферы бытия, сразить врага, набить деньгами длинный чулок или тронуть сердце девушки.

Йитс нигде не произносит "живи опасно!", но эта идея как бы живет в подтексте его творчества и его жизни: внутренний протест против гармонии и бесконфликтности, сила чувств, "новая вера"... В статье Личность и духовные сущности поэт бросает упрек вырождающейся эпохе, ставящей Шелли над обуреваемым страстями Вийоном. В собственной драматургии-мифотворчестве приоритет отдан яркой и сильной личности, предпочитающей опасности и новизну жизни. "Шекспиризацию" он теперь понимает как культ сильной личности. В статье Эмоции масс Йитс признается, что главное для него заключено не во вторичных персонажах, но в фигуре героя. Глубина жизни — в "духовных сущностях", символизируемых сильной личностью. Йитс требует не копировать жизнь, не стремиться к "объективности", делающей "наших актеров, в лучшем случае, великолепными исполнителями комедии", но выражать глубины жизни, быть предельно субъективными, утверждать персональное "я" — эти его претензии к Театру Аббатства несут на себя следы ницшеанских штудий поэта. Образ Кухулина, сопровождавший творческие искания поэта на протяжении всей жизни, стал символом свободы и полноты натуры, жизненной силы в духе Ницше.

Будучи по природе искателем, усвоив ницшеанский принцип переоценки всех ценностей, Йитс на протяжении всей жизни стремился к открытию новых художественных средств и форм, по словам Т. С. Элиота, постоянно проводил параллели между современностью и древностью, тяготел к постижению жизни на самых глубоких, мистически-эзотерических уровнях, жадно впитывал разнообразные театральные впечатления в надежде обрести "свой" театр. Самые совершенные произведения он создал уже на пороге старости.

Даже проза Йитса — поэтична, мифологична, глубоко символична. Как и в поэзии, в сборнике Рыжий Ханраханон широко пользуется мотивами кельтских легенд и мифологемами друидов. История сельского учителя и поэта Рыжего Ханрахана — это символический путь человека,

обреченного на вечное странствие и вечное беспокойство, это надежда Ирландии и путь к ее возрождению.

Шесть рассказов-эпизодов показывают Ханрахана в различные моменты его жизни — от молодости до смерти; все ситуации имеют аллегоричный смысл, а герой — в соответствии с концепцией Йитса — скорее символ, чем человеческий образ. Ключевым моментом в жизни Ханрахана является встреча с четырьмя предметами символического значения — мечом, котлом, булыжником и копьем, которая происходит дважды: на пороге молодости и в конце жизненного пути. В первый раз Ханрахан молчит, полный опасений и смущения; вторая встреча происходит перед смертью в убогой мазанке сумасшедшей Винны, где Ханрахан нашел убежище. Среди домашней рухляди Ханрахан внезапно узнает символические предметы своего юношеского видения и на сей раз задает вопрос об их сути и назначении. По ирландской традиции предметы эти связаны с дананианами легендарным родом героев, когда-то живших в Ирландии. Возвращение символам прежних значений означало бы воскрешение давней мощи Ирландии. Следует отметить, что в ритуале Закона Таинств Кельтских именно эти символы были наиболее важны, и Йитс приписывал им мистические значения.

Мотив героического прошлого связан с актуальным политическим мотивом. В ключевом рассказе, который является кульминационным пунктом всего цикла, Ханрахан поет песнь о Катлин, дочери Хоулихана, символизирующей Ирландию. Огонь из очей Катлин зажигает сердца ирландцев, которые склоняются к ее ногам. Обращаясь к этому символу, Ханрахан будит в слушателях чувство принадлежности к единому народу и сознание ответственности за его судьбы. Аудитория Ханрахана не случайно состоит из бродяг, нищих и проституток: эти презираемые маргиналы — тоже дети Ирландии, они не будут отвергнуты, когда их родина станет независимой.

Как и Элиот, Йитс склонен к эзотерии, мечтает о поэзии и даже театре для "избранных", аристократов духа, хранителей древней культуры.

He, too, has resigned his part

In the casual comedy;

He, too, has been changed in his turn,

Transformed utterly:

A terrible beauty is born.

Hearts with one purpose alone

Through summer and winter seem

Enchanted to a stone

To trouble the living stream.

Он тоже по мере сил

Отверг повседневный бред

И снял шутовские цвета,

Когда рождалась на свет
Угрожающая красота.
Удел одержимых одной
Целью сердец, жесток:
Став камнем, в стужу и в зной
Преграждать бытия поток.

Наши пытаются представить Йитса как антагониста Паунда и Элиота, но на самом деле он просто искал свои пути, свой стиль, свою парадигму. Все они видели главное зло в утрате единства бытия и в его рационализации Просвещением, "когда человек стал пассивным перед лицом механизированной природы". Йитс считал Элиота великим преобразователем стиха и стиля, не разделяя, однако, его "социальной горечи". Ему казалось, что Элиоту не хватает чувства, страсти, которые компенсируются мощью интеллекта, однако, представляется, что здесь содержится противоречие: разве горечь Полых людей и Бесплодной земли не есть выражение чувства и страсти?.. Разве сам Йитс не ратовал за "преображенный при помощи эмоций интеллект"?.

Главная особенность поэтики Йитса, сближающая ее с элиотовской, синтез символизма с реальностью, подсознательности — с интеллектуализмом, небесных знамений — с земной правдой, соками земли; "...торжественная интонация чередуется с разговорной, одические строфы — с уличной песней и балладой".

Как все модернисты, Йитс — мастер контрастов: в Плавании в Византию он просит святых и мудрецов быть его "учителями пения", в сборнике Слова, возможно, для музыки * с подобной просьбой он обращается к юродивым и шлюхам. Впрочем, и там и здесь речь идет о времени и вечности, старости и юности, сексе и смерти, двойственности человеческого существования, родстве между грязью и высью:

* Недавно Г. Кружков обнаружил ряд параллелей у Йитса и нашего обэриута Александра Введенского, в частности с его поэмой-мистерией Кругом возможно Бог.

А грязь и высь — они родня,
Без грязи выси нет!
Спроси могилу и постель — У них один ответ:
Из плоти может выйти смрад,
Из тела только свет.

В творчестве Йитса органически сочетается глубокий лиризм с напряженным драматизмом, богатство воображения с тонкой наблюдательностью, живописная яркость с подлинно философской глубиной.

Символы Йитса — мосты между реальным миром и миром идей, между плотью и духом, между жизнью и смертью. Его символика многопланова, многослойна, то философична, то лирична, то иронична. Символы образуют узоры, складываются в фантастические нагромождения, перетекают друг в друга. Не случайно пишущие о Йитсе нередко представляют его самого как бы состоящим из собственных символов, обрамленным ими — как печального, чуть скептического мечтателя, влюбленного в мистическую розу, уединившегося в башне, чтобы созерцать холодное мерцание звезд, размышлять о Великом Круге, ловить в дуновении ветра голос Вечности и молиться Непостижимой Красоте. Бледные волны, белые звезды, туманное море, заброшенное озеро, белые птицы, одинокие ветры, серые сумерки — это не только знаки жизни, но ее глубинные сущности, знаки души, существующие вне времени и пространства, сокровенный язык бытия.

По мере роста мастерства углубляется и символизм Йитса. Ключевые образы сборников Башня и Винтовая лестница, определяемые их названиями, — это и дом поэта, и реальная старинная башня, высящаяся неподалеку от Кула, в которой поселился он сам, и маяк, воплощающий силу человеческого разума, и символ одиночества человека, и знак ночи. Медленно разрушающаяся эта башня старение, гибнущие цивилизации и культуры, вырождающиеся нации. Винтовая лестница — творчество, культурная связь времен, стремление человека достичь небес духа, "ступени, ведущие к моим предкам"... Символика эта чуть тронута чувством печали: небеса недостижимы, время безжалостно, жизнь зла.

Символизм Йитса приобретает ироническую окраску. С особенной остротой это сказалось в стихотворении "Символы" (сб. "Винтовая лестница"). Три главных образа: башня — символ мудрости, меч — символ мужества, расшитая золотом ткань — символ красоты предстают в сочетании, которое сводит на нет их высокий смысл: мудрость приходит лишь к слепому, мужество заключено в мече, который находится в руках глупца, любовь соединяет красоту и глупость.

Центральными символами зрелого Йитса становятся "кровь", "смерть и бессмертие", "время", "Великое Колесо".

Образ кровавого потока (the blood-dimmed tide) становится символом зла, затопившего мир, и самой вздыбившейся жизни. Он лейтмотивом проходит через многие стихотворения Йитса 20-30-х годов. Поэт говорит о "that raving tide" * в "Фазах Луны", об "odour of blood when Christ was born" ** в "Двух песнях из одной пьесы", о "the fury and mire of human viens" *** в "Византии". От стихотворения к стихотворению главный образ — кровь — обрастает новыми оттенками значения, но при этом через него устанавливается связь между стихами, начинает работать сила сцепления...

* Неистовствующий морской прилив (англ.).

** Потоки крови при рождении Христа (англ.).

*** Бешенство и грязь человеческих порывов (англ.).

Тема смерти и бессмертия, затронутая в Византии, открывающей сборник Башня, становится центральной в Видении, — книге, приводящей в систему философию-мифологию Йитса и в то же время — пророческой. Истолковывая время как "цепь времен", в которой настоящее, будущее и прошедшее — звенья, говоря о возвращении истории "на круги своя" и завершении Великим Колесом двухтысячелетнего круга, не доживший до Второй мировой войны Йитс уже "видит" "потоки крови", что "бессмысленно пятнают Землю".

Мир распадается; не держит стержень;

Анархия над миром воцарилась...

Безверьем скован лучший дух, когда
Вся дрянь кипит горячкой страсти.
Грядет чудовищный зверь:
Тварь с телом льва и человеческой головой
Пуст взгляд ее безжалостный, как солнце,
Лениво движет задом, а над нею
Мелькают тени пустынных гневных птиц.

Здесь элиотовские мотивы накладываются на элиотовские же представления о времени. Не случайно, составляя оксфордскую антологию поэзии, Йитс ввел в нее наполненного мифологическими мотивами и образами С у и н и.

Как писал Джек Линдсей, целью творчества Йитса было "оживить мифические образы, связав с современной жизнью и ее делами". Сам Йитс видел в символике мифа всеобъемлющее воплощение бессознательной стихии, более содержательной, чем все ухищрения рационализма и позитивизма:

Миф — это не рудиментарная форма, как, вероятно, считал Вико, на смену которой пришла рефлексия. Верования (belief) — это всеобщая побудительная причина; мы соглашаемся с тем, что дают аналитические заключения, но верим в то, что представляет миф. Вера — это любовь, а любить можно только нечто конкретное.

Быть может, теперь, когда интеллектуализм (abstract intellect) расщепил мысль на категории, тело — на кубы, мы близки к тому, чтобы снова обратиться к бессознательному целому.

Символы Йитса имеют определенное подобие с эйдосами Платона:

Символ, конечно, единственно возможное выражение определенной невидимой сущности, это лампа, конденсирующая духовное пламя, в то время как аллегория — одно из многих возможных представлений воплощаемой вещи или уже известного принципа и принадлежит не воображению, а фантазии. Символ есть откровение, аллегория относится к области занимательного.

К платонизму приближает Йитса и идея припоминания, пра-памяти, анемнезиса. Он сам признает, что его символизм восходит к древности. В эссе О магии находим:

Я верую в три принципа, которые, думается, унаследованы от древних времен и составляли основу всей магии. А именно: 1) границы нашего сознания всегда подвижны и многие сознания могут переливаться одно в другое и образовывать единое сознание, единую энергию; 2) границы нашей памяти подвижны и наши воспоминания — часть одной Великой Памяти, памяти самой природы; 3) Великое Сознание и Великая Память могут быть выявлены через символы.

Великая Память — это и хранилище платоновского анемнезиса, божественных истоков души, и путь в "иные миры", и "связь времен" и — одновременно источник юнговских архетипов, унаследованных "идей", архаических образов коллективной человеческой памяти, совокупного бессознательного. Юнг тоже считал, что архетипы — символы мифа,

повторяющиеся образы, художник же выразитель "архаического бессознательного", становящийся гениальным именно в моменты откровений. Архетипы Юнга и Великая Память Йитса — "образы Божия внутри нас", знаки культуры, то, что делает искусство содержательным, а художника — сверхчутким. На архетипах и Великой Памяти зиждется власть великих художников над чувствами и умами. Благодаря большой глубине залегания коллективное бессознательное мало подвержено влиянию среды и времени, то есть вневременно и общечеловечно. Оно самое основательное в человеке, почти инстинкт, но инстинкт очеловеченный, одухотворенный.

Архетипы суть типичные способы вести себя, которые, став осознанными, оборачиваются представлениями, как всё, что переходит в сознание.

Художественная философия Великой Памяти, связи времен и духовных сущностей в творческой практике самого Йитса воплощалась в трансформацию и переосмысление мировых сюжетов и вечных тем. Йитс почти не писал пьес на оригинальные сюжеты, используя в качестве "источников" "вечные образцы", коллажи из мировой классики. Это — целые напластования тем, сюжетов, мотивов. Скажем, в Мартовском полнолунии слышны отзвуки Турандот Гоцци, Саломеи Уайльда, андерсоновской сказки о принцессе и свинопасе. В Короле Большой Часовой башни эхом отдается Пелеас и Мелисанда, а Яйцо Цапли "снесено" ферпосоновским Конгалом.

Острая чувствительность Йитса к "сущности вещей" восходит к античной эстетике Аристокла и Аристотеля, согласно которой поэзия должна отвергать поверхностное и случайное и выявлять общее и сокровенное. Почти вторя блейковской обработке античных идей, Йитс писал, что "искусство должно обращать наше сознание к сущностям вещей, а не к самим вещам".

В одном мгновенье видеть вечность,

Огромный мир — в зерне песка,

В единой горсти — бесконечность

И небо — в чашечке цветка.

Критерием серьезности и глубины искусства Йитс провозглашает символ, понимаемый очень широко: как многозначный образ, в котором воплощена духовная сущность человека, очищенная от всего поверхностного и преходящего. Йитс подчеркивает, что такие символы не изобретаются, не создаются искусственно: они унаследованы от прошлого, именно через них осуществляется связь времен, они — хранители "Великой Памяти". В соответствии со своим пониманием глубинной традиции искусства Йитс создает собственный художественный пантеон. Многие здесь может показаться странным, а то и курьезным, особенно в отношении изобразительного искусства. Соседство прерафаэлитов и Бердслея достаточно логично, но в один ряд попадают проникновенный и целомудренный Пюви де Шаванн — и пошлый Гюстав Моро, великий Джотто — и некая Альтея Гайлс, оформившая одну из первых книг Йитса. Однако для самого Йитса связь этих имен очевидна: она в обращении художников к традиционным символам, следовательно — к истинному предмету искусства. Единороги на картинах Моро и сплетенные розы, изображенные Альтеей Гайлс, были для Йитса достаточным основанием для причисления этих художников к главной линии мирового искусства, истоки которой — в далеком прошлом человечества, в его древних мифах.

Именно Блейк проложил Йитсу путь к символу как знаку сокровенного: "Аллегория,

обращенная к интеллектуальным силам и в то же время скрытая от понимания, — вот мое определение самой возвышенной поэзии".

Здесь, как и там, поэзия — магическое творчество под диктовку демона; здесь, как и там, за явным значением слов слух улавливает изначальный орфический звук, прорывающийся из иных сфер; здесь, как и там, чуждая жизни, неведающая рука творит собственное, новое небо над сияющими звездами, молниями духа объятый хаосом и рождает собственный миф. Поэзия и рисунок Блейка в сумерках души становится пифической вестью: как жрица, опьяненная необычайными видениями над вещими парами дельфийского ущелья, судорожно бормочет слова глубин, так созидающий демон выбрасывает из погасшего кратера огненную лаву и сверкающие камни.

Антиномичное восприятие мира, трагическое ощущение дисгармонии бытия, разрыв противоположных начал, отъединенность Времени от Вечности и одновременно глубинная связь между высоким и низким, светом и тьмой, добром и злом, жизнью и духом — всё это блейковские мотивы. Механические песенки реминисценции на тему блейковского Всё, что живет, — священо:

Whatever stands in field or flood

Bird, beast, fish or man,

Mare or stallion, cock or hen,

Stands in God's unchanging eye

In all the vigour of its blood;

In that faith I live or die.*

* Все, что живет в поле или в воде,/ Птица, зверь, рыба или человек,/ Кобыла или конь, петух или курица,/ Живет под неизменным взором Бога/ В полную силу своего естества,/ В этой вере я живу и умру. ("Безумный Том").

Йитс боготворил Блейка как Пророка, Провидца, Визионера, Лоса, прозревшего грядущие судьбы мира и предвосхитившего грядущую культуру, несчастного безумца, создавшего религию искусства.

Именно он [Блейк] провозгласил религию искусства, о которой не мечтал ни один из его современников. В его время образованные люди верили, что художественные произведения лишь развлекают их, а души их вскармливают проповеди и церковные службы.

Сейчас мы понимаем, что наши души создаются великими поэтами...

У Блейка Йитс заимствовал концепцию "божественного искусства воображения" — поэтический принцип, согласно которому искатели сокровенного должны развивать свое воображение до сверхчувственного предела. Как и для Лоса поэзии, воображение, интуиция были для него главными инструментами поэтического познания, направляемыми самим Богом: "Бог становится таким, как мы, чтобы мы могли стать такими, как Он".

Я ныне уверен, писал Йитс, выражая свою эстетическую программу, что воображение владеет некоторыми способами выявления истины, которых рассудок начисто лишен. Для Йитса, как и для Блейка, поэтический гений обладает пророческим даром, наделен особой

интуитивной чувствительностью, способностью проникать в сущность явлений жизни. Поэт, постигающий бесконечное, постигает Бога. Исайя у Блейка говорит: "Я не вижу Бога и не слышу Его, ибо мое физическое восприятие ограничено, но мой дух постигает бесконечное во всем".

Трудно сказать, обладал ли Йитс "странностями" Блейка, имел ли видения, "взгляд Иова", но в его мистическом складе ума невозможно усомниться.

Чувствуя, что ему "нужен более глубокий прерафаэлитизм", Йитс изучает и переиздает У. Блейка, который дает ему не только образец антирационалистической эстетики и интуитивной работы воображения, но и сложную систему символов, которая в дальнейшем обогащалась Йитсом в процессе изучения каббалы, магии, теософии. Работая над произведениями У. Блейка и П. Б. Шелли, Йитс, надо полагать, воспринял не только основы романтической эстетики, но и философию поэтов-идеалистов, их преклонение перед "прозрением", могуществом и неуспокоенностью духа, попирающего "косную материю".

Зачем зовем на помощь Бога? В нас самих

Он заключен, и сами мы должны

Спасти от гибели людей.

Йитс вошел в поэзию на излете романтизма, переживавшего свой "эллинистический", мифотворческий период. Ему близка не столько повествовательная вордсвортовская традиция, сколько философско-символическая, идущая от Колриджа и Шелли. Вернее, — от великой поэзии Эсхила, Данте, Шекспира, Мильтона, поэтов-мыслителей, обращавшихся к грандиозным символическим обобщениям-символам бытия. Хотя Йитс называл себя последним романтиком, как и Шелли, он выходил за пределы романтизма, устремляясь к символическому мифотворчеству и *deep life*.

Эстетика Йитса, как и эстетика романтизма, предусматривала отражение в поэтически преображенном виде — наиболее существенных сторон реальности. Уместно напомнить высказывание Шелли о том, что "поэзия побеждает проклятие, подчиняющее нас случайным впечатлениям бытия... она очищает наш внутренний взор от налета привычности, затемняющего для нас чудо нашего бытия". Надо ли говорить о том, какой отклик встречали эти слова у Йитса, многократно цитировавшего эссе "Защита поэзии". Авторитет Шелли поддерживал его веру в то, что поэт обязан в противовес унылому бытописательству изображать "высшую реальность" (*highest reality*), "глубинную жизнь" (*deep life*). "Чудо нашего бытия", по мнению молодого Йитса, могло быть выражено только символически. "Образ невозможной, невероятной красоты, сокрытой от человеческого взора, не может быть воссоздан иначе, как с помощью символов".

Эстетика *Rhetoric* — нарочитость, искусственность, стилизация, эпатирующий декаданс были ему чужды. Тем не менее именно друзья-декаденты приобщили его к идеям символизма, а заповедь О. Уайльда — художник должен избегать двух вещей — современности формы и современности содержания — стала его девизом.

Роль окружения Йитса в приобщении его к поэзии европейского символизма очень велика. Д. Мур начал первым писать о Верлене, Малларме и других французских поэтах. Эрнест Доусон не расставался с "Цветами зла" Ш. Бодлера, а в своих стихах ("Чинара", "Сумасшедшему") активно использовал образы и интонации Верлена и Рембо. Нарциссизм Верлена проповедовал О. Шеппард, университетский друг Йитса. Но особенно показательна в

интересующем нас аспекте дружба Йитса с А. Саймонзом, автором книги "Символистское движение в литературе", посвященной Йитсу, которого автор не без основания считал ведущим символистом и учеником французов, что едва ли верно. Если те, вспыхнув на литературном небосклоне, на короткое время запечатлели преимущественно одну сторону человеческого бытия: духовные метания индивида, реакцию сознания на мимолетное, преходящее, то Йитс вошел в историю как художник, чьи темы охватывают почти все стороны современной жизни. Долгая поэтическая "карьера" ирландского классика в ряде моментов зависела от "традиционного" символизма. У. Б. Йитс эволюционировал не без влияния французских собратьев по перу к созданию собственного символизма, однако, он писал: "Я не думаю, что на меня действительно сильно влияли французские символисты. Моя эволюция была иной... Когда Саймонз говорил мне о символистах или читал отрывки из переводов Малларме, я хватался за всё, что напоминало мне собственную мысль". Порой, вопреки фактам, он даже утверждал: "Я никогда не имел о французских символистах точного и детального представления". Однако, подобная скромность нам кажется ложной: Йитс, один из образованнейших поэтов своего времени, прекрасно знал не только Бальзака и Гюго, но и Малларме, его "Иродиаду", "театр воображения", теоретические труды ("Кризис стиха" и другие). О встрече с П. Верленом он вспоминал: "Весной 1894 года я получил записку, написанную по-английски, с приглашением "на кофе и сигареты в неограниченном количестве", подписанную "Ваш в радостном предвкушении Поль Верлен". Об этой встрече Йитс, к сожалению, не оставил подробного рассказа, но, очевидно, разговор шел не только об искусстве. Верлен говорил о своих попытках переводить Теннисона, упомянул "Акселя" Вилье де Лиль Адана, последнего Йитс также считал символистом. Пьеса произвела на Йитса неизгладимое впечатление (он смотрел ее в Париже, потом тщательно изучил ее текст, полный мистических символов), поэтому ирландский поэт с ревностью отнесся к оценке пьесы Верлена: тот, по мнению Йитса, интерпретировал произведение Лиль Адана "как-то узко... в том значении, что любовь была единственно важной вещью в мире".

Йитс ценил новаторство французских поэтов, их принадлежность искусству ("Никогда прежде, возможно, люди так не старались писать как можно лучше"), почти повторяя Гайльда, он провозглашал: "Тот, кто хорошо пишет, а плохо живет, обычно дает миру больше, чем тот, кто плохо пишет, а живет хорошо".

Йитс не ограничивался французскими "проклятыми" и поэтами "цветов зла" — ему был близок и Вийон, и Ронсар, и Пляда, и Парнас.

В цепях молчания, в заброшенной могиле

Мне легче будет стать забвенной горстью пыли,

Чем вдохновением и мукой торговать.

И все же, если французские символисты шли за Э. По, Бертраном, Бодлером, а русские — за Владимиром Соловьевым, Йитсу ближе была традиция Блейка, Шелли и Бёме.

Йитс считал, что поэзия всегда и везде подразделяется на запредельную и сосредоточенную на поверхности жизни, иначе говоря, на символическую и реалистическую. При этом истинное искусство направлено на поиски абсолютных ценностей, "тайн духа", "сущности мира". Все великие поэты — от Гомера до Гёте обращались к поэзии больших обобщенно-символических образов. Все они были теургами, возлагали на себя бремя иерофантов, священнослужителей. Символизм, считал Йитс, есть "единственно возможный способ выражения" человеческих и бытийных глубин, "какой-то невидимой сути".

В работах Символизм поэзии, Символизм живописи, Осень тела, У. Блейк Йитс развил теорию символа как многомерного образа, универсальной метафоры, эмблемы явления, "единственно возможного способа выражения" глубинного, бессознательного, глубоко скрытого от разума.

Только с помощью древних символов... искусство может убежать от пустоты и мелководья слишком сознательного устройства вещей в обилие и глубину природы.

Вслед за Блейком и задолго до Паунда он предостерегал поэтов от абстракций и "математических форм", идущих от рассудка. Поэзия — это "фонтан, бьющий непосредственно из памяти, ощущений и смутных желаний тела".

Невозможно отделять эмоцию или душевное состояние от образа, который рождает их и дает им выражение.

Для Йитса поэтический стиль — это рождение сущностей-символов, возрождение с их помощью глубинного смысла слова.

Если стиль речи делает ценной речь, то "большой стиль" делает ценной историю, жизнь народа. Каждый народ, как и каждая речь, имеет свой стиль. Иными словами, поэт понимает речь как функцию пространства и времени, народа и истории. При этом каждое слово речи имеет "горизонт" или пласт своих значений.

Стиль создает поток меняющихся символов-масок, которые отвечают множественности описываемых предметов:

И если "стиль" создает совершенное тело-символ, то он же создает и тело-ветошь, морщину времени, — "то же самое тело", которое Йитс называет Маской или Символом. Речь идет о том, что тело жертвы оказывается подложным. "Актер" остается в живых, чтобы рассказать о жертвоприношении. И даже при номинальной смерти остается рассказ, сохраняющий в себе жертвующего.

Йитс понимал цельность бытия именно как единство идеи и эмоции, мысли и Великой Памяти, реальности и "покрова небес"...

Владей я бесценным покровом небес

В шитье золотых и жемчужных лучей,

То синим, то темным покровом небес

Из дней, и ночей, и туманных лучей,

Его бы я под ноги бросил тебе,

Но только и есть у меня, что мечты,

Ковром я их под ноги бросил тебе,

А ты не забудь: под ногами мечты.

Для наследника "поэта космогонии", пытающегося постичь "высшие реальности", выразить сверхъестественное и трансцендентальное, ритм становился возбудителем эмоций, а символ — таинственным образом "души мира".

Он обогатил систему символов новыми таинственными образами, которые активно функционируют в сборнике "Ветер в камышах". Основные символы книги: ветер, роза, огонь, стороны света — сквозные символы йитсовской поэзии. "Ветер в камышах" — такова подлинная суть поэзии, овевающей души-камыши. Ветер, как у Шелли, означает неуспокоенность, движение. Йитс говорит о ветре как об органе природы, как о "символе смутных желаний и надежд". Огонь, с которым связаны имена Робартса, Ахерна, Ханрахана (персонажи, часто становящиеся "масками"), открывает такой ряд символов: огонь — весна утро — восток. Воздух (ветер) ассоциируется с летом, полднем и югом. Вода с осенью, вечером и западом; земля — с зимой, ночью и севером.

В стихах "Настроения", "Песнь странствующего Энгуста", "Тайная роза" принципы символистской типизации сказываются как в использовании многомерных образов (символов), так и в философском идеализме, в вере в потустороннюю жизнь души. Обращаясь к далекой розе, издавна обозначающей Ирландию "героического века", поэт делает ее одновременно символом вечности, "цветком святой Гробницы". Роза и крест, сочетаясь, образуют сложный символ любви и смерти, символ восходящий к каббале. Изучая теософию и оккультную символику, штудируя "Эзотерический буддизм" А. П. Синнета, ирландский поэт пришел к мысли о единой "Душе мира", о жизни души после смерти. Эту мысль он пытался передать загадочностью образности, завораживающим "органическим" (термин У. Б. Йитса) ритмом.

Наши изыскивали у него негативные отзывы о великих французах и современниках. Он же пытался пойти дальше их, считал символистов недостаточными: "Здесь, в Ирландии, мы живем в молодом веке, полном надежд и обещаний". Сознывая новаторство французов, он искал непроторенные пути и принципы новой эстетики, символику иного.

1900–1920-е годы можно считать вторым периодом творчества Йитса-символиста. Именно в эти годы поэт перешел от символизма интуитивно-эмоционального, мистически-загадочного и "орнаментального" к символизму эмблематически-схематическому, мифологическому...

Начало века стало для У. Б. Йитса началом новых поисков в жизни и в искусстве. Пытаясь понять "реальность и справедливость", он вновь, как в начале 1890-х годов, окунулся в общественную жизнь, чему способствовала его многогранная театральная деятельность.

Йитс был не только великим национальным поэтом, но и родоначальником ирландской поэтической драмы, нового театра, приспособленного "для выражения всего богатства современной лирики, для искусства, близкого чистой музыке, для тех сил, которые освободят искусство от имитации, соединят актерскую игру с декорацией и танцем".

Творческие искания Йитса-драматурга, теоретика театра во многом определили уровень драматургии и театроведения века (здесь следует напомнить, что многие выдающиеся драматурги Великобритании, начиная с конца XVII века, родились в Ирландии).

Т. С. Элиот считал, что воздействие Йитса на мировую драматургию сравнимо с шекспировским:

Невозможно указать границы влияния Йитса как драматурга, но его роль будет огромна, пока вообще жив театр.

Идея Йитса создания национального интеллектуального театра, воплощающего единение "высоких целей" с кельтской и ирландской культурой мифа, получила воплощение в 1896 году, когда в Дублине произошла незапланированная встреча с Эдвардом Мартиным и Августой Грегори. Из этого почти случайного знакомства годом позже родился первый в истории Ирландии национальный театр, просуществовавший три года, но давший жизнь вошедшему в мировую культуру Театру Аббатства. Со временем триумvirат основателей пополнился двоюродным братом Мартина, выдающимся драматургом и мыслителем

Джорджем Муром. Манифест задуманного предприятия, адресованный преимущественно инвесторам, составил У. Б. Йитс:

Мы предлагаем ставить в Дублине весной каждого года некоторые кельтские и ирландские пьесы, которые, какой бы ни была степень их совершенства, будут написаны с высокими целями, и таким образом создать кельтскую и ирландскую школу драматической литературы. Мы надеемся найти в Ирландии неиспорченную и одаренную воображением публику, привыкшую слушать, благодаря ее страсти к ораторскому искусству, и верим, что наше желание представить на сцене сокровенные мысли и чувства Ирландии обеспечит нам достаточно благожелательный прием и ту свободу эксперимента, которой не существует в театрах Англии и без которой не может быть успешным ни одно движение в искусстве или литературе. Мы покажем, что Ирландия — не край шутовства и сентиментальности, как ее изображали до сих пор, но страна, в которой жив древний идеализм. Мы уверены, что все ирландцы, которым надоело такое искажение, поддержат это начинание, выходящее за рамки всех наших политических разногласий.

В замысел учредителей, таким образом, входило: создание интеллектуального некоммерческого театра, обеспеченного высоким духовным уровнем драматургии, и подъем национального престижа ирландской национальной культуры.

Благородным устремлениям учредителей, увы, препятствовали эстетические разногласия и несовместимость характеров, особенно братьев, Эдварда и Джорджа. "Духовные сущности" Йитса были чужды "реалисту" Муру, скептически относящемуся и к "глубокой драме" Метерлинка. Лишь Августа Грегори, не имевшая литературного и театрального опыта, но стремившаяся "мыслить, как мудрецы, но говорить, как простые люди", женщина необыкновенного обаяния и аристократизма, на всю жизнь сохранила преданность идее национального театра, и, как Йитс, связала свою жизнь с духовной культурой Ирландии.

Предприятие, затеянное четырьмя ирландцами, было чрезвычайно трудно, даже если бы между ними существовало идеальное единство взглядов (чего на самом деле не было). То, что все они были литераторами (а Августа Грегори таковым еще и не стала), а не людьми театра, уже было проблемой.

У них не было труппы — с самого начала предполагалось, что спектакли будут поставлены с английскими актерами. У них не было режиссера, более того: они не осознали, насколько катастрофическим может оказаться его отсутствие. У них не было сценической площадки — ее предстояло найти. Наконец, не было той самой ирландской и кельтской драматургии, для пропаганды которой предназначался театр. Йитс давал для постановки "Графиню Кэтлин" и еще только писал "Туманные воды". Мартин был автором двух пьес. Мур не предлагал вообще никакой пьесы. Августа Грегори пока только занималась сбором фольклора. Но и за пределами тесного кружка основателей Ирландского Литературного театра не было людей, которых можно было бы назвать ирландскими драматургами. Ирландский Литературный театр возникал фактически на пустом месте.

Театр затевался на страх и риск нескольких человек, в расчете на драматургию, которой не было, и спустя несколько лет драматургия явилась, не в последнюю очередь потому, что был создан театр.

Йитс стал "двигателем", "сердцем" всего предприятия: во многом благодаря его литературному авторитету и способности творческого организатора, предприятие не просто удалось, но со временем стало явлением мировой культуры. Вокруг театра объединилась художественная элита страны, друзья и единомышленники поэта. Йитс верил в священную миссию и жреческое служение художника, в его способность "повсеместно распространить свою религию, сделать свое Искусство Искусством нации". Ирландия в максимальной степени приурочена для этого, так как не порвала с древним фольклором, мифологией, поскольку в

ней жив тот же поэтический дух, что у публики Эсхила, Софокла, Шекспира, Кальдерона.

Главный упор Йитс сделал на углубленность, философичность, мифологичность, духовность нового, модернистского театра, в котором главными элементами станут глубокое поэтическое слово и символы человеческой души.

Театр возник из ритуала, и он не достигнет снова величия, пока не вернет словам их былую верховную власть.

И для того, чтобы наши зрители могли избежать оупляющего воздействия памяти о коммерческом театре, которая преследует даже их, наши пьесы, по большей части, будут иметь характер, удаленный от повседневности, духовный и идеальный.

Используя то, что я считал традиционными символами, я забыл, что в Ирландии они не символы, а реальность.

Последнюю мысль можно интерпретировать как тождество между глубинной жизнью человека, нации и сложенными ими мифами, выражающими архетипы сознания. Первые пьесы, поставленные Ирландским Литературным театром, вызвали неоднозначную реакцию публики: восторги одних и бурное негодование других, выступивших против духа внутренней свободы и духовной раскованности авторов Графини Кэтлин и Диармайда и Гранин, написанной в соавторстве с Муром.

На первом представлении Графини Кэтлин присутствовал семнадцатилетний Джеймс Джойс, который, по свидетельству очевидца, энергично аплодировал, демонстрируя поддержку новаторства Йитса. Юный Джойс отказался подписать письмо студентов дублинского университета, в котором пьеса Йитса предавалась анафеме. Позже молодой Джойс в статье под названием Победа черни вновь консолидировался с Йитсом в критике уровня драматургии, пошедшей на поводу у черни и тем самым подрывающей принципы новаторства, сформулированные учредителями литературного театра. "Оценка Джойсом драматургии Мартина и Мура как слабой и эпигонской по отношению к европейской "новой драме" была абсолютно справедливой".

У Йитса были и другие причины отмежеваться от Мура, в конце концов утратившего интерес к театру. Затем от участия в работе театра отказался Мартин, осудивший постановку Диармайда и Гранин. После распада группы основателей Литературный театр вынужденно прекратил свое существование. Однако, творчески исчерпав себя, он положил начало новому, более высокому и жизненному предприятию Йитса — организации Ирландского национального театра, или Театра Аббатства, вошедшему в театральную историю XX века.

Ирландский Национальный театр начал свою многолетнюю жизнь. Она была трудной, бурной, противоречивой, но при этом яркой и интересной. В первое же десятилетие своего существования [1902–1912 гг.] театр дал сценическую жизнь пьесам двух драматургов мирового значения, Йитса и Синга, — одно это уже делает его выдающимся явлением.

Почти все пьесы У. Б. Йитса — драмы не характеров, людей, но духовных принципов, идей, развернутые метафоры философии жизни, эксперименты, направленные на поиски истины и проведенные над разными сферами духа и бытия. Как и Джойс, Йитс непрерывно наращивал мастерство и одновременно усложнял символику своих пьес. Продолжая непрерывно работать над ранее написанными драмами-мифами, он отдает дань эзотерике, делая их доступными лишь избранной публике, посвященной в его символику.

Создавая пьесу Где нет ничего, Йитс бросал вызов Фаусту и Пер Гюнту, ставя перед собой задачу в пятиактной масштабной драме противопоставить ложной мудрости рационализованного мира подлинную мудрость жизни, поэзии, чуда — всего того, где нет Системы и Числа ("потому, что Бог там, где нет ничего"). Тема зловещего "железного века"

красной строкой проходит через многие пьесы вместе с образами-идеями Слепого и Дурака — холодного расчета и простодушного безумия, двух ущербных, уродливых половин человеческой личности, не способных обойтись друг без друга и пребывающих в вечном конфликте друг с другом*.

* Слепой и Дурак Йитса — предвестники беккетовских Поццо и Лакки, хозяина и слуги, воли и воображения, слепого и поводыря в Годо. В свою очередь, их родословная восходит к шекспировским шутам.

Театральные и драматургические искания Йитса, носившие новаторский, модернистский характер, неотрывны от художественных экспериментов Малларме, Метерлинка, Ибсена, Крэга (в России начала XX века этим занимались Станиславский и Немирович-Данченко). В круг Малларме его ввел Артур Симоне, критик и поэт, блестяще знавший театральные новации Европы. Симоне знакомит Йитса с маллармистскими идеями синтетического театра и с "идеальной Мелисандой" Метерлинка — актрисой Жоржетт Леблан, одухотворенно читавшей стихи Малларме, Верлена и Метерлинка под музыку Форе.

Естественно, молодой Йитс не мог пройти мимо драматургии Ибсена. В отличие от Джойса, Йитс не стал поклонником "новой драмы", социальная и публичная ориентация которой вызывала в нем чувство, близкое к ненависти. Называя пьесы Ибсена журнализмом, ставя их чуть ли не в один ряд с натурализмом Гексли, раз за разом повторяя, что "искусство есть искусство, потому, что оно не есть природа"*; Йитс, естественно, сознавал новаторство Ибсена, однако в собственных поисках старался идти иным путем, предельно далеким от "поверхности" и социальных проблем.

Йитс нашел многое из того, что оказалось ему созвучно, во французском театре. Он видит там поэтические и условные пьесы Метерлинка, "Саломею" Уайльда, "Акселя" Вилье де Лиль-Адана, опыты поэтического "театра одного актера". Естественно, что Метерлинк и Вилье де Лиль-Адан, а не "журналисты" Ибсен и Шоу, привлекают симпатии и интерес поэта Йитса. Он и воспринимает их прежде всего как поэтов (хотя их пьесы написаны прозой) — в одном ряду с Малларме, Верденом, Рембо.

Он приветствует драму, не воспроизводящую обыденный современный быт и "тривиальную и лишнюю красоты фразеологию улицы и гостиной". Стихотворная драма на традиционные (мифологические или сказочные) сюжеты представляется ему проявлением подлинной глубины и серьезности в искусстве. Поэтому он, например, с увлечением рассказывает о пьесе поэта Роберта Бриджеса "Возвращение Улисса" (из описания явствует, что повод для восхищения Йитса собственно, сам гомеровский сюжет, трактованный хрестоматийно, и тот факт, что пьеса написана в стихах).

Мы видим, что Йитса влекут не социальные проблемы, но "глубокая драма", внутренняя жизнь, духовная сущность человека. Ему близко новаторство Метерлинка, но не его оптимистическая вера во всеобщее братство и гармонию, не его утопическая надежда на торжество духовного. Дело даже не в мощи человеческого подполья или зла жизни — дело в ее движущих силах, в упадке витальности без борьбы зла и добра, находящей яркое художественное воплощение в трагедиях Эсхила, Антигоне и Эдипе в Колоне Софокла, высокую оценку которых Йитс разделял с Метерлинком.

Отношение Йитса и Метерлинка к Шекспиру также компланарно. Обоих потрясает жизненность и глубина побуждений природы Гамлета и Отелло, но не устраивает примат действия, характера: герои Шекспира тем ближе к истинному величию, чем меньше они действуют.

* Этот афоризм Йитса, определивший направленность его творчества, нуждается в правильной интерпретации: Йитс не просто противопоставляет искусство природе, но видит в

искусстве глубинное, сокровенное, сакральное измерение жизни.

Метерлинк:

Я восхищаюсь Отелло, но мне не кажется, что он живет высшей повседневной жизнью, как Гамлет, у которого есть время жить, потому что он не действует.

Йитс:

[Гамлет] увидел везде слишком великие вопросы, чтобы принимать участие в пошлой игре жизни.

Иными словами, глубина — в созерцании, мистике глубин, а не в пошлости действия. Духовное автономно от материального, внутренняя жизнь Гамлета приоритетнее примитивных действий Отелло.

Согласно Йитсу, большинство — огромное большинство — душ еще не пробудилось. Тщетно искать за обыденностью глубокую внутреннюю жизнь. Те, кто занят повседневными дрязгами, не могут иметь глубокую, нетронутую душу.

Отметив и заострив до предела отчуждение духовного от материального, Йитс все большее внимание направляет на духовное, на внутренний мир своего героя. Событийная сторона его пьес гораздо менее интересна, чем у Метерлинка-сказочника. Метерлинк всегда держит зрителя в напряжении: что будет дальше, избежит ли герой гибели? В драмах Йитса так вопрос не ставится. Самое интересное у него связано с сюжетом лишь по касательной. Сказочная условность Метерлинка иная, чем интеллектуальная условность Йитса. Метерлинк входит в созданный им мир, веря в него, как ребенок, и ведет за собой зрителя... Йитс — художник интеллектуальный, оперирующий идеями, а не образами зримого мира... Дарование лирика Йитса — не в способности перевоплощения, а в самовыражении.

Театральное новаторство Йитса получило мощный стимул после встречи драматурга с другим гениальным модернистом, Гордоном Крэгом, радикально трансформировавшим театр. С первыми режиссерскими экспериментами Крэга Йитс познакомился в Лондоне в 1901 году. Тогда же он написал Крэгу восторженное письмо, положившее начало дружбе и творческому сотрудничеству. Их объединили новаторские идеи трансформации царившего на сцене бытового правдоподобия в выражение "духовных сущностей", замены "реализма" театральной условностью и выразительностью, "правды жизни" — ее глубиной.

У Крэга Йитс позаимствовал и воплотил в собственном театре идеи "масок", "сверхмарионеток", декораций-ширм, новых принципов театрального освещения...

Йитс мог бы повторить принадлежащие Крэгу определения идеального актера-сверхмарионетки: "не плоть и кровь, а скорее тело в состоянии транса", "сверхмарионетка — это актер плюс огонь минус эгоизм; огонь богов и демонов, без дыма и пара смертной плоти", — он сам употребляет именно эти слова: "огонь", "транс". В статье "Трагический театр" Йитс также выдвигает (в применении к изобразительному искусству) концепцию маски, близкую к крэговской: маска как символ, как выражение вечного, переходящего из поколения в поколение, художественная и законченная форма, свободная от физического или духовного несовершенства, которое всегда присуще человеческому лицу. На Йитса, как и на других театральных мыслителей Европы, произвело большое впечатление знаменитое эссе Крэга "Актер и сверхмарионетка", но важно подчеркнуть, что идеи, высказанные Крэгом в 1907 г., всегда были близки Йитсу.

Модернистские искания и новаторство Йитса и Крэга совпадали в главном в философии жизни, в отношении к культуре, в переоценке ценностей, в переосмыслении текстов. Это нашло яркое выражение в совместной постановке Песочных часов в Театре Аббатства (1910

г.).

На эскизе Крэга к "Песочным часам" нет никакой бытовой реальности: ни дома, ни кабинета, ни дверей. Изображено пространство-метафора, раскрывающее дух произведения. Оно резко разделено на две неравные части вертикалью. Фокус композиции смещен вправо и вперед, к зрителю: здесь в низкой, сводчатой нише, словно придавленной мощной стеной, видна изображенная в профиль фигура человека, сидящего за столом и читающего книгу. Стол и стул изображены предельно обобщенно, их массивные, прямоугольные объемы кажутся неотделимыми от каменной громады стен.

Контрасты тени и света, тесноты и простора очень много говорили воображению Йитса. Поместив Мудреца в подобие фота, Крэг нашел точный и многозначный символ, усиливший то, что заложено в пьесе. У Йитса Мудрец кабинетный ученый, фанатик науки. Крэг выражает его суть зрительной метафорой; ученый-фанатик сродни схимнику, затворившемуся в уединении и полумраке пещеры. К тому же учение Мудреца ложно, оно — не свет, а тьма. Грот, изображенный Крэгом, рождает ассоциации и с символической платоновской пещерой, в которой томятся узники, не видящие ничего, кроме теней, скользящих по стене. Мудрец из "Песочных часов" — тот же узник, прикованный к своему столу, отвернувшийся от света; его философское кредо: "верить лишь в свидетельства чувств" — то же, что у обитателей платоновской пещеры "мира чувственных вещей".

Критик свидетельствует: "В этом спектакле... оформление сцены сведено к простейшим элементам, так что фигуры исполнителей резче выделяются на этом примитивном фоне и внимание концентрируется на человеческих и подлинно выразительных элементах драмы". Рецензент также отметил художественную цельность зрительного впечатления, вполне оценив то, что достичь ее было совсем не просто.

Ястребиный колодец — мистическая теософия, выраженная в форме обрядов и верований друидов, или система символов, принятых в Ордене Золотой Зари, или архетипы "памяти человечества", усиленные голосами, спорящими в человеческой душе. Модернистскими изобразительными средствами Йитс воспроизводит главную коллизию ибсеновского Б р а н д а — выбор человека между героическим самоутверждением и духовным прозябанием: Кухулин и Старик — два голоса, звучащие внутри человека и не способные прийти к согласию:

Folly alone I cherish,

I choose it for my share;

Being but a mouthful of air,

I am content to perish;

I am but a mouthful of sweet air.

O lamentable shadows,

Obscurity of strife!

I choose a pleasant life

Among indolent meadows;

Wisdom must live a bitter life. *

В. А. Ряполова:

* Я ценю только безрассудство,
Я выбираю его своим уделом;
Я — только вздох./Я готов погибнуть;
Я — только легкий вздох.
О жалкие тени,
Призрачность борьбы!
Я выбираю приятную лень
В безмятежных лугах:
Мудрости суждена горькая жизнь.

Дилемма человеческой жизни, как ее представляет Йитс, неразрешима. Достичь бессмертия не дано ни единым героическим усилием, ни многолетним ожиданием. Старик предсказывает Юноше, что тот никогда не узнает простых человеческих радостей, взаимности в любви, счастья у семейного очага, но и сам Старик лишил себя всего, что есть в жизни, ради бесплодного ожидания. Обманна и губительна не только пляска теней, ревниво оберегающих источник бессмертия, но и само это бессмертие, которое глядит "немигающим и нечеловеческим" взором Ястреба. Стать бессмертным, как Ястреб, — не значит ли это для человека отринуть земную жизнь? И не прав ли голос заключительного хора, поющий хвалу обыденному существованию, в собственном доме, у очага, в кругу семьи

Who but an idiot would praise

Dry stones in a well?

Who but an idiot would praise

A withered tree? *

* Кто, кроме идиота, будет хвалить

Сухие камни в колодце?

...Кто, кроме идиота, будет хвалить

Высохшее дерево?

Неразрешимость жизненных противоречий, отсутствие решений для Йитса неотъемлемое свойство жизни, средство активизации ее. В одном из писем Йитса присутствует глубокая мысль, свидетельствующая об экзистенциальной аналитичности его ума: "У Востока на все есть решения, и потому он не знает трагедии [раздвоения, а не истории]. Мы, а не Восток, должны бросить героический клич".

Новаторство Йитса, усиливающееся от пьесы к пьесе или в процессе переработки ранее написанных произведений, настолько усложняло задачу артистов, что даже самые выдающиеся оказывались неспособными передать идеи, заложенные в сценическом материале. Так, например, случилось с Генри Эйнли, не обладавшем необходимым Йитсу чувством ритма и изображавшем страсти человеческие традиционными актерскими приемами.

Другим мощным источником влияний на драматургию и режиссуру Йитса стали японские пьесы в стиле Но, с которыми его познакомил Эзра Паунд (бывший в 1913–1916 гг. секретарем Йитса).

...С помощью японских пьес... я изобрел утонченную, лишенную буквальности и символическую форму драмы, которая не нуждается в толпе или Прессе, чтобы окупить постановку, — аристократическую форму.

Первым опытом "пьес для танцовщиков" стал Ястребиный колодец, в свою очередь оказавший большое воздействие на авангардизм Беккета.

Ее [пьесы] персонажи безымянные, их лица закрыты масками или загримированы так, что похожи на маски; движения напоминают театр марионеток и совершаются под аккомпанемент цитры, гонга и барабана; музыканты, также в гриме-маске, присутствуют на сцене и не только аккомпанируют, но и выполняют функцию хора; сама сцена — "любое свободное пространство у стены", единственная декорация — ширма со стилизованным рисунком, стоящая у стены. Кульминация действия в "Ястребином колодце" и последующих пьесах — танец, обычно исполняемый персонажем, "не имеющим земного облика".

Величие драматического искусства не в поверхностном следовании жизни, но в мистическом проникновении в глубины человеческой души, в освещении идущей там борьбы, в выражении высшего духовного напряжения человека, игрища страстей, в котором индивидуальное тождественно равно общечеловеческому, бытийному.

...Искусство, которого я жажду... — это борьба, но она происходит в глубинах души, и один из антагонистов не имеет земного облика и не говорит на языке смертных.

Трагическое искусство, страстное искусство, затопляющее плотины, которые разделяют людей, разрушающее обычные представления, воздействует на нас тем, что заставляет грезить, почти что ввергает нас в транс. Люди, действующие на сцене, как бы вырастают, и мы вдруг видим перед собой само человечество.

Йитса мало интересовали внешние, поверхностные конфликты персонажей-антагонистов, драма характеров и поступков — только конфликтное, дисгармоничное состояние человеческой души, кризисность духа времени.

Интерес Йитса к маскам театра Но, к сверхмарионетке Крэга (см. моего Шекспира) восходит к архетипическим представлениям, к глубинам бессознательного в психоанализе, к мистике трансa и одновременно к освоению новых изобразительных приемов, усвоенных из мировой культуры.

Маска позволит мне заменить лицо какого-нибудь посредственного актера или то же самое лицо, но перекрашенное в соответствии с его вульгарной фантазией, прекрасным творением

скульптора... Маска никогда не покажется всего лишь грязным лицом, и как близко ни подойти к ней, она все равно останется произведением искусства. В поэтической живописи и скульптуре лицо кажется тем благороднее, чем в нем меньше любопытства, оживленного внимания, всего того, что заключено в знаменитом понятии реалистов "жизненная энергия". Возможно даже, что полнотой бытия обладают только мертвые и что мы каким-то образом понимаем это, когда так неотрывно и с таким чувством смотрим на лицо сфинкса или Будды.

...Мы ничего не потеряем, сделав черты лица застывшими, потому что глубокое чувство выражается в движении всего тела.

Преломляя свои идеи обнажения души через образ любимой женщины и актрисы Мод Гонн, Йитс писал:

Ее лицо, подобно лицам греческих статуй, выказывало мало мысли — все ее тело казалось шедевром долгой мыслительной работы.

В. А. Ряполова:

Того же Йитс хотел и от актеров идеального театра, каким он мыслил его себе в 1916 г. Модель театра Но оказалась великолепной находкой, потому что дала возможность связать маску с выразительностью тела в движении. И снова Йитс не столько шел от теории, сколько вдохновлялся живыми впечатлениями. Он видел танцы театра Но в исполнении японских актеров: его поразило сочетание статуарности и мускульного напряжения, интенсивность ритма и его теснейшая связь с содержанием, мыслью. Именно эти качества, а не ориентальный колорит пластики стали образцом для Йитса, когда он начал писать свои "пьесы для танцовщиков".

В последних пьесах Йитса усиливается скепсис в отношении благостных надежд человека и мотив бессмысленности существования. Миром правит слепая случайность, в конце концов над человеческими страстями и стремлениями торжествует осел: "Столько треволнений — и всё зазя: /В результате — всего еще один скот".

Трагические ноты, чувство безнадежности и кризисное мироощущение доминируют в *Голгофе*, драме на тему Страстей Христовых.

В *"Голгофе"* все происходит в воображении Христа, который в годовщину своей смерти на кресте вновь грезит о событиях страстной пятницы. У Йитса кроме насмешек и брани толпы Христос подвергается тяжким душевным мукам сначала в диалоге с Лазарем, затем с Иудой и, наконец, с тремя римскими солдатами. Лазарь, вместо сочувствия и благодарности за воскресение, проклинает Христа и желает ему смерти, потому что сам хотел укрыться от мира в смерти, как в норе, и возвращение к жизни стало для него насилием и не померным бременем. Иуда, в трактовке Йитса, предал Христа из-за непомерного честолюбия — ради того, чтобы возвыситься даже над Богом: он гордится и своим предательством, и тем, что спаситель человечества его, Иуду, спасти не может. Но самое горькое ожидает Христа уже на пороге смерти. Солдаты-римляне объясняют ему, что им нечего просить у Бога, так как они всем довольны: когда распятый умрет, они разыграют в кости его плащ, а тем двум, кто проиграет, повезет в следующий раз. Пока они даже готовы развлечь Христа своей пляской — пляской игроков вокруг креста с умирающим. Перед лицом этой непроницаемо самодовольной и торжествующей пошлости Христос впервые по-настоящему ужасается: "Отче, почему ты меня оставил?".

В *"Голгофе"* весь мир оставлен Богом, и зло торжествует. Подвиг любви или ненавистен, или осмеян, или — самое страшное — просто не нужен. В душе Христа возникает один светлый образ — воспоминание о женах-мироносицах, но это видение тает: собравшиеся вокруг Христа в ужасе бегут, слыша приближение Иуды.

Голгофа — драматическая поэма о подлинной сущности Христа, отличающаяся жгучей злободневностью, глубокой тревогой за судьбы мира. В ней сталкиваются вечно тревожащие человечество голоса трезвомыслия и веры, схоластики и философии духа, повседневного мира и высшей духовной реальности:

Распятие и смерть — реальные факты, поколебавшие веру в его божественность даже у ближайших учеников. Иудей, мыслитель трезвого и реалистического склада, также считает, что их учитель — просто человек: "Он обманывал себя и нас, и я думаю, это все потому, что он любил человечество... Возможно, он с такой скорбью размышлял о наших несчастьях, что страстно желал стать Богом ради нас; возможно, он постоянно думал, что если станет нашим судьей, то сможет оказать нам снисхождение...". По мнению Иудея, обман Христа, пусть благородный и невольный, был разоблачен Иудой, и тот, лишившись веры, отомстил за это предательством.

Противоположная, метафизическая, точка зрения выражена устами Египтянина: "Я считаю, что Иисус — только видимость или фантом... Как только я впервые услышал речь Христа, я понял, что Бог "превратился в фокусника и создал видимость, которую я называл Христом. Мы думаем, что его судили, казнили и похоронили, но все это, может быть, лишь одна видимость... Сердце, кружение крови отделяют человечество от божества. Что такое сердце, если не изменчивость, разложение, смерть? Оно мрачно, глубоко невежественно и ужасно".

Весть о чудесном воскресении Христа, которую приносит Сириец, позитивист Иудей встречает недоверием, а схоласт Египтянин видит в ней подтверждение своей теории иллюзии. Один Сириец верит в соединение божественного и человеческого, в реальность смерти и воскресения Христа. Кульминация действия — чудесное появление Христа в запертой комнате разрешает спор, представляя неоспоримое доказательство. Египтянин, самонадеянно полагававший, что, дотронувшись до тела Христа, он ощутит лишь воздух, в ужасе восклицает: "Сердце фантома бьется, сердце фантома бьется!".

Йитс сказал о главной идее "Воскресения": "Последнее время я стал считать, что ощущение духовной реальности приходит к отдельным людям и к толпам благодаря какому-то резкому шоку, и эта мысль имеет опору в традиции".

Новатор в поэзии, Йитс стал новатором в театре, творцом пьес-масок с глубочайшим внутренним подтекстом, пьес-мифов, в возвышенных символах которых объединены прошлое и настоящее, саги и легенды, с одной стороны, и животрепещущие события дня, — с другой. Это был театр мысли, театр танца, театр поэзии для избранных.

Стремлению понять и увидеть Йитс противопоставляет умение почувствовать и вообразить. По его мнению, на сцену должно прийти изображение "жизни сердца" — внутреннего бытия. Стертому, безжизненному языку натуралистической драмы Йитс противопоставляет поэтически звучащее слово, которому должны быть подчинены и текст пьесы, и игра актера. Чтобы не отвлекать от слова, декорации и костюмы должны быть простыми по форме и цвету. Свой поэтический язык Йитс называет "традиционным языком страстей".

В основу пьес-масок Йитс клал ирландские мифы, в образности которых искал выражение жизненной и поэтической самоуглубленности. В его интерпретации маска и миф — одно: углубленное обобщение, мифологема, философема, единичный символ бытия. У Йитса есть что-то общее с Метерлинком, но он сам искал предтеч в театре Софокла и Шекспира. В письме к Августе Грегори он признавался: "Вы, я и Синг, наперекор времени, намеревались возродить театр Шекспира или даже Софокла". Герои греческой и елизаветинской трагедии привлекают его чистым выражением человеческих страстей, поединком с судьбой. Один из главных героев ирландского эпоса, которого мы не раз встретим в его стихах и пьесах, Кухулин, вступает в борьбу с мистической силой, хранящей источник мудрости. В другой пьесе ослепленный горем сыноубийства Кухулин сражается с волнами, символизирующими

неумолимые законы жизни. Он терпит поражение, но борьба страстей продолжается и в загробном мире, и эта борьба пробуждает Кухулина от вечного сна.

Напластование, может быть, даже нагромождение символов характерно для последней пьесы Йитса Смерть Кухулина, в которой трагедия соседствует с иронией, пафос — с фарсом. Раненый герой гибнет не от боевого оружия знатного воина, как в положенной в основу пьесы саге, а от кухонного ножа слепого бродяги, символизирующего здравый смысл, исходя из которого творятся все убийства и все оправдания убийств:

Кухулин. Я думаю, что тебе все известно, Слепой. От матери или няньки я слышал, что слепым все известно.

Слепой. Им не все известно, но у них есть здравый смысл. Как бы я получил эти двенадцать пенсов за твою голову, если бы у меня не было здравого смысла?

В пьесах о мифологическом герое Ирландии Кухулине Йитс демонстрирует судьбу сильной и благородной личности в мире "нового порядка", торжества хилой посредственности, безликой и вездесущей пошлости, в мире слепцов и дураков, где царствуют Конхобары. Слепой и Дурак, грядущие Поццо и Лакки Беккета, являются одновременно гротескными пародиями Кухулина и Конхобара, силы и красоты, с одной стороны, и властвующей ничтожности, с другой (здесь речь идет о пьесе На Берегу Байле).

Рядом с трагедией существует фарс, дающий ей дополнительный мрачный подсвет. Трагедия опошлена таким соседством и остается непонятой людьми массы. Кухулин — не ущербная, как Дурак, а гармонично и полно развитая натура, но в глазах новых хозяев жизни он столь же инфантилен, столь же нелеп и безумен, столь же нуждается в твердом руководстве. Кухулин видит все в подлинном, неискаженном свете, но Конхобар (тот же Слепой) навязывает ему, зрячему, свои неистинные представления о мире.

Утопии, мировой гармонии Йитс противопоставляет суровую правду расколотого, ущербного мира: торжество пошлости, массовости, бессознательности, хитрости, лжи (Дейрдре; Кэтлин, дочь Хулиэна; На Берегу Байле).

В Смерти Кухулина речь идет отнюдь не о скорбной и мрачной судьбе Ирландии — о состоянии мира, катящегося к безумию под сурдинку утопических пошлостей.

О том, насколько серьезно поэт относился к силе собственного искусства, свидетельствует стихотворение Человек и эхо, в котором, имея в виду свою пьесу Кэтлин, дочь Хулиэна, вопрошал:

Неужели это моя пьеса бросила

Ирландцев под английские дула?

В пьесах Йитса доминировал трагический аспект бытия, причем не в конкретном, а в самом обобщенном его выражении. Йитс потому и отказывался от характеров и событий, что считал задачей художника изображение атмосферы бытия, моментов наивысшего напряжения чувств. Страсти, как правило, сильнее доводов разума, фантазия — реальности, эмоции — идей. Он стремился не потрясти зрителя, а передать движущие силы жизни и бытия, человеческого существования.

В основу философии Йитса положена идея "единства бытия", все более теряемого со времени Данте и древнекельтского искусства. Свою миссию как поэта Рыжий Ханрахан видел

в возвращении к этому идеальному всеединству. Философия Йитса — смесь оккультизма и интуитивизма: индуистская символика, буддийское колесо судьбы, философии Беркли, Канта, Бергсона, Кроче. Особенно велик интерес к бессознательному (отсюда увлечение "автоматическим письмом", с помощью которого поэт мечтал воссоздать дремлющий в глубинах души мир воспоминаний и видений). Герой первой части Видения, Майкл Робартис, — маг, визионер, которому доступны откровения и тайны человеческих душ. Йитс предостерегает творца от анализа причин, как и почему он пишет. Он называл это "загрязнением источника" и цитировал Браунинга:

Длань к яблоку познания

Не простирай,

Не то мы в наказанье

Утратим рай.

Первую попытку построить философско-поэтическую систему Йитс предпринял в 1917 году (книга "Per Arnica Silentia Lunae"). Ей предшествовало эссе "Сведенборг, медиумы и позабытые места" (1914), содержащее размышления о личном бессмертии, о душах, достигающих совершенства при прохождении через очистительный огонь, и об отношениях между Anima Mundi и природой. Законченное выражение его мысли получили в "Видении", первая редакция которого относится к 1925 году, а вторая — к 1937. В первой редакции "Видение" состояло из четырех, а во второй — из пяти эссе, в которых Йитс намечал панораму истории, предлагал свой вариант психологии и излагал теорию посмертного существования души.

Замысел книги поэт вынашивал долгие годы, веря, что его система "приведет в порядок хаос, царящий в современном сознании". В основу ее были положены идеи "вечного возвращения", спонтанных превращений, вечных трансформаций, позаимствованные из гэльских мифов, элевсинских мистерий и упанишад.

Как и Джойс, Йитс был сторонником "вечного возвращения" — идеи, восходящей к архаичным мифам, Гесиоду, Платону и возрожденной и развитой Вико, Шопенгауэром и Ницше. Циклическая концепция истории и жизни, определяемая мифологемой "рождение — смерть — рождение", была положена в основу модернистского взгляда на мир и шпенглеровской парадигмы развития, воплощенной в Закате Европы. Специфика "вечного круговорота" у Йитса — в признании возможности обновления и совершенствования, в допущении внутренней целесообразности.

Идея развития, движения... не исключалась Йитсом из циклической схемы. Она получила фафическое выражение в геометрических символах конусов, соприкасающихся вершинами и взаимопроникающих один в другой (a gure) и Великого Колеса или Круга, поделенного на 28 равных сегментов, соответствующих 28 фазам Луны (gread wheel). Каждая цивилизация совершает свой двухтысячелетний круг, проходя через 28 циклов, двигаясь от стадии роста к зрелости (зенит — фаза XV) и упадку. Движение по Великому Кругу символизирует и развитие каждого человека: от детства — к зрелости, затем к старости. Каждая цивилизация — одна из фаз более великого круга, он в свою очередь — не более чем фаза одного из последующих кругов, более широких (всего их 12). Протяженность 12 циклов равна 26000 годам (переключка с платоновским Золотым веком).

Циклическая концепция истории Йитса во многом напоминает шпенглеровскую.

Специфически йитсовским в ней было то, что исторические циклы оказывались предопределенными самогенерирующим циклом мира сверхъестественного — Тринадцатой сферой. Мир духа и мир феноменальный противостоят друг другу и взаимопроникают один в другой. Всем правит Anima Mundi (Великая Память). Идея психологического дуализма, владевшая Йитсом в период написания "Per Arnica Silentia Lunae" (личность состоит из "я" и "анти-я"), в "Видении" трансформируется. Вместо двух появляются четыре начала, соединенные в антиномические пары на Великом Круге: Воля и Маска (Will — Mask), Творческое Сознание и Предопределение (Creative Mind — Body of Fate).

История предстает у Йитса как бытие памяти, как смыкание прошлого и будущего, как целостный проект перехода от прошлого к будущему. Историк маг и жрец, выступающий в качестве медиума, провидящий грядущее.

В трактате Видения, реагируя на остро ощущаемую трагическую неупорядоченность бытия, Йитс осмысливает важнейшие категории жизни молодость, любовь, красоту, рождение, смерть. Философия поэта плюральна и экзистенциальна: бытию противостоит личность, миру — мысль поэта о нем, драма сознания человека, голоса души, очарованию жизни — отчаяние духа. И философия, и лирика Йитса — диалоги-диспуты, диалоги-конфликты (Диалог Я и души — типичен для его отношения к миру). Объективности и однозначности противостоят перспективы, конфликты, византийскому "единству" и "целости" европейское движение духа. Важнейшие символы поэзии Йитса — "челнок" и "спираль". Винтовая лестница (сборник 1933 г.) — многозначная фигура движения-восхождения (в башне), противостоящая постоянству, незыблемости, традиции.

Alexandria's was a beacon tower, and Babylon's

An image of the moving heavens, a log-book

of the sun's journey and the moon's;

And Shelley had his towers, thought's crowned

powers he called them once.

I declare this tower is my symbol; I declare

This winding, gyring, spiring treadmill of

a stair is my ancestral stair

That Goldsmith and the Dean, Berkeley and

Burke have travelled there.*

* В Александрии башня была маяком, а в Вавилоне

Образом движущихся небес, вахтенным журналом путешествия солнца и луны;

И у Шелли были свои башни — он назвал их однажды коронованными державами мысли.

Я объявляю эту башню моим символом; я объявляю,

Что эта винтовая, спиральная, крутящаяся, подобная вороту лестница — лестница моих предков,

Что по ней ходили Гольдсмит и Настоятель, Беркли и Бёрк.

"Кровь и луна".

Систематизация и увековечение, однако, постоянно соседствуют с противоположным импульсом: ощущением единственности, неповторимости и драгоценности каждого мгновения жизни и каждого отдельного человека. Вряд ли многочисленные стихотворения Йитса, посвященные тем, кого нет в живых, обладали бы высокой силой воздействия, если бы в них не было такой боли невозвратимых утрат и такой любви — не к символам, а к конкретным, названным по именам людям. Все образы Йитса, связанные с идеальной красотой и гармонией, амбивалентны: они таят угрозу неподвижности, смерти. Мечта о бессмертных, вечно пре красных формах, о вечной молодости может сбыться только по ту сторону земной жизни ("Плавание в Византию").

Поэзия Йитса лишена однозначности — как правило, это странствия духа, лабиринты сознания, противостояние начал. Идеальным душевным устремлениям противостоит вульгарная жизнь, восхождению духа — земная скверна, "нечистота" человеческого существования, которую поэт отнюдь не отвергает: "Я готов снова и снова пережить все это"...

Давно подмечено множество параллелей в мифологических концепциях Йитса и Юнга, Фрейзера, Леви-Брюля, Шпенглера, к которым необходимо добавить нашего Даниила Андреева. Любопытно, что Йитс, работая над концепцией Великой Памяти, не знал этих имен и потом сам удивлялся сходству с их идеями. С Юнгом его роднит не только коллективное бессознательное ("Великая Память"), но и идея Маски — отношения между подсознанием и сознанием, между йитсовской теорией психологических типов и юнговской теорией интровертной и экстравертной личностей. Близко к юнговскому и йитсовское понимание мифа как откровения досознательной души, как философии архаического человечества.

Воля — это его, сущность личности. По фазе, к которой относится данная Воля, и классифицируется тот или иной человек (Шекспир, к примеру, был отнесен к 16-й фазе, сам Йитс — к 17-й, Синг — к 22-й). Маска — антипод Воли. Это образ того, "чем бы мы хотели стать". Йитс говорит о двух Масках Истинной и Ложной. Причем Воля свободна выбирать любую. Сама же Воля подчиняется неизбежной психологической необходимости, точно так же, как Творческое Сознание определяется фатальной космической необходимостью Anima Mundi. Таким образом, воля оказывается детерминирована. Йитс долго бился над проблемой свободного выбора и детерминизма и в конце концов (во второй редакции "Видения") сконструированная им система убедила его в том, что мир — это величайшая драма, предопределенная во многих своих аспектах, и только в стоическом противостоянии судьбе люди могут достигнуть величия героической безнадежности.

Мы видим, что "поэтическая философия" Йитса выходит за пределы творческого процесса, а отношения между Волей и Маской — за концепцию поэтического искусства. "Маска" — не только способ достижения гармонии, но прежде всего способ выражения сущности, напряженность духа, драма жизни.

Поэзия для Йитса не "созерцание чистой красоты", а живописание "сущностей", "личное выражение", personal utterance, но также — многоликость мира, множественность связей с ним. "Я вознес Маску и Образ превыше логики XVIII века, опыт счел выше наблюдения, а эмоцию — выше факта".

Йитсовская "маска" родственна и элиотовскому "объективному корреляту", и блоковским

"лирическим маскам", и принципам Паунда (его сборник "Маски"), и маскам японского театра Но. Однако если Элиот выдвигал требование безличности как заслон романтическому субъективизму, то Йитс был движим верой в субъективность как в основу творчества.

Он полагал, что вся великая поэзия рождается из глубокого эмоционального конфликта: "Из ссоры с другими рождается риторика, но из ссоры с самим собой — поэзия". Большой поэзии должен быть присущ драматический элемент. Йитс находил его у таких несходных поэтов, как Данте и Вийон, а вот Вордсворт, по его мнению, был лишен "театрального элемента", и в этом причина его неудачи.

Считая, что "без маски нет дисциплины", Йитс использовал излюбленный прием не только для сокрытия "я", но и для самораскрытия, требующего снятия маски, обнажения чувств. В столкновении с реальностью человеку свойственно прятаться под маской, но в стороне от "карнавала" он обретает собственное "я", противостоящее объективному миру "анти-я".

Творчеству Йитса присуще напластование мифов: ирландских на античные, западных — на восточные, современных — на древние. Образ Дейдре связан с Еленой Гомера и Гёте и одновременно ассоциируется с реальным лицом, собственной возлюбленной.

В стихотворениях "Женщина, которую воспел Гомер", "Нет второй Трои", "Когда жила Елена" любимая оправдана и воспета поэтом, несмотря на горечь неразделенного чувства. Ее красота, как и красота Елены, — залог его страстной верности. Проводя параллель между мифом и действительностью, поэт восклицает:

О, что могла она сделать, будучи сама собой

И где вторая Троя, чтоб сжечь из-за нее?

Подобно непостижимо таинственной героине древнего мифа, любимая поэта выше пересудов и обвинений; пытаясь скрыть душевную боль (отчего она еще заметнее), он говорит о красоте ее, "подобной тетиве натянутой", об уме, что "был благородством превращен в ясность огня". Классическая четкость ритма, патетика риторических вопросов, делающая вопросительную интонацию восклицательно-утвердительно, полнозвучная перекрестная рифма способствуют созданию в этом стихотворении возвышенной атмосферы, йитсовского "аристократизма". Мифологическая схема делает переживание обобщенно-символическим.

Как и Шелли, как и Мильтон, Йитс — "поэт космогонии", космических обобщений и образов, запредельных сущностей. Но космическое и вечное у него удивительным образом сочетается с земным и мимолетным, солнце и небо — с любовью и росой.

Сердце, забудь о добре и зле

Освободись от вечных оков;

Смейся в закатной мгле вечеров,

Свежесть росы вдохни на заре.

Твоя мать Эйре всегда молода,

Сумерки мглисты, и росы чисты,

Хоть любовь твою жгут языки клеветы

И надежда сгинула навсегда.
Сердце, уйдем к лесистым холмам,
Туда, где тайное братство луны,
Солнца, и неба, и крутизны
Волю свою завещают нам.
И Господь трубит на пустынной горе,
И вечен полет времен и миров,
И любви нежнее — мгла вечеров,
И дороже надежды — роса на заре.

По масштабности проблематики поэзия Йитса сопоставима с поэзией Элиота: та же философская глубина, тот же размах исторического мышления, то же ощущение трагизма человеческих судеб и острая ненависть к мещанству. Но их поэтический мир во многом различен. Если Элиот стремился к максимальной сухости, к концентрации чувства, к поэзии, которая, говоря его словами, "была бы поэтична по существу, без всякой внешней поэтичности... и обнаженной до костей, настолько прозрачной, чтобы при чтении воспринимались бы не сами стихи, а лишь то, на что они указывают, то Йитс подходил к решению поэтических задач с иных позиций. Его лирика отличается яркостью и сочностью красок и форм, в создании которых ирландский поэт опирался на мифологию, уходящую корнями в его родной фольклор, на опыт философской поэзии Блейка и Шелли, на поэтику французского символизма.

В отличие от традиционных поэтов прошлых веков, Йитс постоянно наращивает мастерство и новаторство: старость и болезнь не властны над ним. С годами интенсивность творчества и его художественная глубина только возрастают. Как у поэтов-интеллектуалов Элиота, Паунда, Бродского — самые совершенные и смелые по художественному замыслу произведения рождаются у него в конце жизни...

Т.С. Элиот оценивал позднего (после 1919 г.) Йитса много выше, чем Йитса молодого, то есть видел в нем своего современника, а не предшественника, и считал увлечение молодежи Йитсом исключительно для нее благотворным:

Его стиль столь оригинален, что исключает опасность подражания, а его суждения так неожиданны, что не могут ни польстить им, ни утвердить в их предрассудках.

По мнению Элиота, импульсом к развитию выдающегося таланта Йитса стала страстная приверженность поэта своему искусству, которое он ставил выше собственной репутации или своего образа как поэта.

Искусство больше, чем поэт, — этим отношением он заражал других, и поэтому молодым всегда было легко общаться с ним.

Секрет новаторства и модернизма Йитса Элиот видел в непрерывном саморазвитии, полной самоотдаче и подвижническом труде. Йитс был личностью огромного масштаба — и это его главный "секрет".

Йитс никогда не стоял на месте, он постоянно менялся и добился уникальной для художника ситуации: стал "гигантом" для самого себя. В Йитсе важна его эволюция, его самовосхождение к интеллектуальному величию или человеческой мудрости — как хотите. Он никогда не цеплялся за предыдущий опыт, но стремился к "вечному омоложению", сам писал по этому поводу:

Ты скажешь, как страшно, что страсть и гнев

Не остывают в сердце старика;

Сильней, чем прежде, их огонь горит:

Но чем еще могу Пегаса взгорячить?

Поэтика Йитса немыслима без новых ритмических форм, без ритмических перебоев и рефренов, без "динамичного синтаксиса".

Я пришел к выводу, что должен искать не того, чего добивался Вордсворт — слов в их обыденном употреблении, а яркий динамичный синтаксис.

Отказавшись от верлибра, Йитс много работал над ритмической структурой стихотворений. Он — великий мастер трансформации ритма: то замедленного, то прерывистого, но всегда до предела напряженного, эмоционального, полного трагических интонаций.

Поэзия должна быть "криком сердца". При всей своей обращенности к "магии", мифу, символу, Йитс декларировал свое стремление "покончить не только с риторикой, но и с напыщенной условностью... отбросить все искусственное, выработать в поэзии стиль, подобный обыденной речи, простой, как самая простая проза, как крик сердца".

Он медлил на базаре в Дромахере,

читал себя в чужой толпе родным,

Мечтал любить, пока земля за ним

Не запахнула каменные двери;

Но кто-то груды рыб невдалеке,

Как серебро, рассыпал на прилавке,

И те, задрвав холодные головки,

Запели о нездешнем островке,

Где люди над расшитою волною

Под тканой сенью неподвижных крон

Любовью укрощают бег времен.

И он лишился счастья и покоя.

Он долго брел песками в Лиссаделле

И в грезах видел, как он заживет,
Добыв себе богатство и почет,
Пока в могиле кости не истлели;
Но из случайной лужицы червяк
Пропел ему болотной серой глоткой,
Что где-то вдалеке на воле сладкой
От звонкого веселья пляшет всяк
Под золотом и серебром небесным;
Когда же вдруг настанет тишина,
В плодах лучатся солнце и луна.
Он понял, что мечтал о бесполезном.
Он думал у колодца в Сканавайне,
Что ярость сердца на глумливый свет
Войдет в молву окрест на много лет,
Когда потонет плоть в земной пучине;
Но тут сорняк пропел ему о том,
Что станет с избранным его народом
Над ветхою волной, под небосводом,
Где золото разъято серебром
И тьма окутывает мир победно;
Пропел ему о том, какая ночь
Влюбленным может навсегда помочь.
И гнев его рассеялся бесследно.
Он спал под дымной кручей в Лугнаголле;
Казалось бы, теперь, в юдоли сна,
Когда земля взяла свое сполна,
Он мог забыть о бесприютной доле.
Но разве черви перестанут выть,
Вокруг костей его сплетая кольца,
Что Бог на небо возлагает пальцы,

Чтоб ласковым дыханием обвить
Танцоров над бездумною волною?
К чему мечты, пока Господень пыл
Счастливую любовь не опалил?
Он и в могиле не обрел покоя.

В стихотворении "Строки, написанные в дурном расположении духа" (сб. "Дикие лебеди в Куле") символы почти не требуют расшифровки. Отношение лирического субъекта (героя) к череде годов, что "словно черные быки", уходят прочь, выражает горечь поэта. В образной системе "горькие" эмоции воплощены в структурообразующей антитезе "луна-солнце":

Когда смотрел я в последний раз
На круглые зеленые глаза и длинные волнообразные тела
Темных леопардов луны?
И дикие ведьмы-леди из благороднейших
Несмотря на метлы и слезы, исчезли.
Святые кентавры холмов исчезли.
И нет ничего, кроме горького солнца,
И мать-луна ушла.
Теперь мне пятьдесят.
Я должен терпеть кроткое солнце.

В космогонической системе символов Йитса луна — знак ночной (юношеской) субъективности, солнце — символ дневного (старческого) утилитаризма, прозаической объективности. Дихотомическое разделение двух миров подчеркивается уже тем, что образ луны раскрывается в контексте возвышающих сопоставлений, поэтических эпитетов и т. п. ("темные леопарды" ее пятен, ее свет — "зеленые глаза", излучающие сказочную таинственность), в то время как у солнца — только два эпитета ("горькое и кроткое").

Йитс считал, что поэзия Ирландии "всегда была чудесным образом связана с магией". Культура и земля Ирландии питали его собственный "магический реализм", давали "содержание его поэзии". Тема Ирландии доминирует в творчестве Йитса последнего десятилетия его жизни. Не случайно конец ирландского литературного возрождения обычно датируют 1939 годом — годом смерти У. Б. Йитса.

За несколько месяцев до кончины Йитс написал стихотворение Под сенью Бен Балбена, завершившееся автоэпитафией:

Under bare Ben Bulben's head
In Drumcliff churchyard Yeats is laid.
An ancestor was rector there
Long years ago, a church stands near,
By the road an ancient cross.
No marble, no conventional phrase;
On limestone quarried near the spot
By his command these words are cut:
Cast a cold eye
On life, on death.
Horseman, pass by!*

* Под сенью голой вершины Бен Балбена,
На кладбище в Драмклиффе похоронен Йитс
Здесь был священником его предок
В далекие времена, рядом стоит церковь,
У дороги — древний крест.
Никакого мрамора, никаких общепринятых фраз. —
На известняке, добытом неподалеку,
По его приказу, высечены слова:
"Бросьте холодный взгляд
На жизнь, на смерть.
Всадник, следуй мимо!".

Великий ирландский поэт Йитс, как и великий ирландский писатель Джойс, остро чувствовал свою связь с родной землей, придававшей ему силу, точно мифическому Антею. Его дружба с Дж. Сингом и Августой Грегори крепилась тем же — укорененностью в почве Слайго. В юбилейной лекции о Йитсе, прочитанной Т. С. Элиотом в 1940-м, один великий поэт говорил о другом: "Он был одним из тех немногих поэтов, чья история есть история их собственной эпохи, кто сам является частью общественной мысли, которая не может быть понята без них".

Ирландия не только дала мировой поэзии XX века Уильяма Батлера Йитса — в определенном смысле она его поэтом сделала. Йитс понимал это, отмечая преимущество ирландских писателей, живущих в обстановке исторического кризиса, "который вызывает к жизни литературу, так как вызывает страсть". Йитс открыл миру ирландскую поэзию, и на протяжении почти шести десятилетий она воспринималась под его знаком. Найденные им образы, звучание его голоса, брошенные фразы вошли в плоть Ирландской литературы в не меньшей степени, чем шекспировские — в литературу Англии. В плеяде Йитса, отца "Ирландского литературного возрождения", было много известных поэтов, но ни один не поднялся на соседнюю с ним ступень почетного пьедестала.

Мне было рукой подать до него в Риверсдейле;

Я знал, что старик по-прежнему ежечасно

В поисках совершенства и в муках рожденья

Стихов, хотя каждое слово ему подвластно;

Я видел, как его катают по саду в кресле,

В мучительном ожидании рифмы, звучащей

Для завершения строфы. Я медлил, не крался

К дому, к его кабинету, к стене его спальни

В нее по утрам он стучался, требуя чашку

Чая. Я был беспорточный бродяга, спавший

Под кустами, рассказ о Великой Холере, черный

И скорбный, как Рафтери под растерзанным терном.

По тропинкам Слайго я ездил на осликах — разве

Он не слышал их в детстве, упрямых, как время,

так же

Разве годы спустя в гостиной в Куле не слышал,

Как от чародейства на леднике скисли сливки?

Он сам рассказал, как смылись чрезмерно юркие,

Когда Полоумная Джейн замарала юбки,

И как почтенные подмастерья пальто

Под нее стелили в обочине, и как бедный Том

Заплясал от восторга, когда на рассвете в Крукене

Мили света с птицами закукарекали:

Всего лучше на вольном воздухе, — пишет Вордсворт.

Я застал в орлином гнезде последнюю гордость.

Так писал в стихотворении К столетию Йитса Остин Кларк, преклонявшийся перед мэтром, чувствовавший на себе глубокую тень, отбрасываемую фигурой великого ирландца. Закончу другим стихотворением — реквием Одена, посвященным памяти Йитса:

Поэзия ничто не изменяет, поэзия живет

В долинах слов своих...

И далее:

Пой, поэт, с тобой, поэт,

В бездну ночи сходит свет,

Голос дерзко возвышай,

Утверди и утешай...

Пусть иссохшие сердца,

Напоит родник творца,

Ты в темнице их же дней

Обучай хвале людей.

С Джойсом творчество Йитса объединяет смелое новаторство, восприимчивость к авангардным, модернистским идеям, тяга к мифологизации и усложненности символов, погруженность в бессознательное, психоаналитичность, автобиографичность образов, претворение в символы людей и событий собственной жизни, многослойный подтекст.

Оба испытали мощную иррадиацию мировой и ирландской культуры, высоко чтили Шекспира и подвергали его ироническому "снижению", травестии.

У обоих я обнаруживаю образ склонного к философии и рефлексии героя, творящего философию духа и жизни и живущего в древней башне, вознесенной над земной пошлостью черни*.

* Йитс и Джойс одно время жили в старинных башнях (Мартелло и Бэллили), как бы символизирующих "башню из слоновой кости" — вознесенное над землей убежище мудрецов, размышляющих о судьбах человечества и культуры.

Оба с возрастом наращивают творческую энергию и активность, непрерывно совершенствуясь в поиске новых выразительных средств для выражения глубинно человеческого. У обоих совершенное, прекрасное, возвышенное не самодостаточно — жаждет земного, "дикого леса и свиного навоза", "осквернения и ночи любви".

Однако, между ними существовали и различия. Индивидуализм не воспрепятствовал вере Йитса в демократию, а самоуглубленность — общественной активности, включавшей сенаторство, совершенно невысказанное и не вяжущееся с характером Джеймса Джойса.

Джойса привлекало словотворчество, напластование смыслов, требующее дешифровки и томов ученых комментариев, Йитса — условный театральная поза, движение тела.

Как Джойс относился к Йитсу? Восхищаясь его поэзией, присуждая ему лавры первого лирика современности, Джойс с убежденностью авангардиста и гордостью Люцифера** (на деле же следуя манере и стилю юного Рембо) при встрече с мэтром ирландской поэзии не выказал подобострастия. Впрочем, Рассел засвидетельствовал презрительные отзывы двадцатилетнего, еще ничего не написавшего художника, о творчестве всех литераторов страны, искусство которых ему, Джойсу, дано превзойти.

** Джордж Рассел, характеризуя в одном из писем поведение молодого Джойса, бросил фразу: "Он горд, как Люцифер".

По свидетельству самого Йитса о встрече с Джеймсом Джойсом, произошедшей в октябре 1902-го, юноша держался вызывающе...

...рассказы Йитса о встрече доносят немало его ярких фраз: "Вы слишком стары, чтобы я мог чем-нибудь вам помочь" (Йитсу было 37 лет); "Я прочту вам свои стихи, раз вы просите, но мнение ваше мне совершенно безразлично"; и наконец, в связи с обращением Йитса к народным темам и диалекту: "Вы быстро опускаетесь". Не изменил он этой манеры и в дальнейшем.

Часть II. ДЖОЙС

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ ХУДОЖНИКА

— Какого вы мнения об ирландском национальном характере?

— Самого отрицательного, я этот характер знаю по себе. Из интервью Д. Джойса

ДЖОЙС — НОРЕ БАРНАКЛЬ

Мой ум отвергает все существующее социальное устройство и христианство; мне в равной мере претят моя семья, принятые добродетели, социальная иерархия и религиозные доктрины. Как, посудите сама, могу я любить свою семью, заурядные мещанские устои которой были подорваны пагубными привычками транжиры-отца, мною унаследованными. Теперь я понимаю, что мою мать медленно убивало дурное обращение отца, годы нужды, мой откровенный цинизм. Я смотрел на ее лицо, когда она лежала в гробу, — серое, изможденное от рака лицо, — и думал, что передо мною лицо жертвы, и я проклинал ту систему, которая сделала из нее жертву. Нас было семнадцать человек в семье*. Но мои братья и сестры — ничто для меня. Только один брат способен меня понять.

* Из пятнадцати детей Джона Джойса и Мэй Мерри выжило десять.

Я обрек себя на нищенское существование, зато не уронил себя в собственных глазах. По иерархическим меркам я всего лишь бездельник. Я уже трижды принимался за медицину, пытался заниматься правом, музыкой. В жизни я испытываю невероятные трудности, но они меня несколько не заботят. Я враг людской угодливости и низости. Неужели ты не видишь, что за всеми моими уловками скрывается простодушие?

ИЗ ДНЕВНИКА

Мать укладывает мои новые, купленные у старьевщика вещи. Она говорит: молюсь, чтобы вдали от родного дома и друзей ты понял, что такое сердце и что оно чувствует. Аминь! Да будет так. Приветствую тебя, жизнь! Я уйду, чтобы в миллионный раз познать неподдельность опыта и выковать в кузнице моей души несотворенное сознание моего народа.

Он ушел по гораздо более прозаическим причинам: отец пропивал доставшееся ему солидное состояние в дублинских пивных, семья беднела и часто переезжала во все более бедные квартиры, счета не оплачивались месяцами... Он ушел, чтобы не видеть это медленное опускание на дно...

Он ушел, чтобы совершить свою собственную "одиссею" — и совершил ее: за недолгую жизнь поменял 200 адресов, номеров захудалых гостиниц. "В своем добровольном изгнании он метался по Европе — Лондон, Париж, Триест, Цюрих, Пола, Рим, снова Цюрих... Но и за дублинский период своей жизни — с 1882 по 1912 г., когда он последний раз посетил родной город, Джойс сменил около 20 адресов".

В детстве Джойс восхищался отцом, которого знал буквально весь Дублин. Повзрослев, он стал тяготиться им, а позже и стесняться. Однако его смерть пережил мучительно. Не меньшей сложностью отличались его отношения со старшим братом, который был отчасти его литературным секретарем. У Станислава было литературное дарование, конечно, не сопоставимое с талантом брата. Естественно, что он всегда находился в тени Джеймса, или, как он называл брата, Джима. Переносить это Станиславу было не очень легко. Если он и не завидовал славе брата, то все же ревновал его к успеху, к друзьям. Вопреки воле Джойса, Станислав не раз выступал его критиком, причем отнюдь не всегда лицеприятным. Так, он не принял некоторые эпизоды "Улисса", а "Поминки по Финнегану" считал книгой не просто неудачной, но свидетельствующей о "размягчении мозгов брата". Станислав оставил бесценные дневники, в которых запечатлел образ Джеймса Джойса. Вот одно из его наблюдений: "Думаю, что со временем Джим станет для Ирландии тем же, чем Руссо для Франции... Джим умел располагать к себе людей, но по сути своей не был милым и приятным человеком... Вот он сидит на коврике у камина, обхватив руками колени, чуть закинув голову назад, на его вытянутом лице пляшут отблески пламени, а потому оно кажется лицом индейца — жестоким, непреклонным. Если вы сделаете Джиму любезность, не ждите любезности в ответ...".

Вряд ли Джеймс страдал комплексом Эдипа — при всей амбивалентности отношений с отцом он любил его, находя в себе таланты и недостатки кутилы и бражника: "Я ведь и сам грешник, даже недостатки его мне нравились". "Сотни страниц, дюжины персонажей в моих книгах пришли от него".

Благодаря отцу, еще не успевшему пропить состояние, Джеймс получил приличное образование, вначале в закрытом пансионе Клонгоуз Вуд, затем в лучшей иезуитской школе страны Бельведер-Колледж, в которой окончательно оформил свой лойоловский склад ума и из которой вынес нонконформистское отношение к христианству.

С. Хоружий:

Джеймс учился блестяще, завоевав прочную славу первого ученика... Помимо славы, он

регулярно завоевывал и нечто более весомое — награды на ежегодных национальных экзаменах. Наградами служили солидные суммы, равные пенсии отца за несколько месяцев (ко времени учебы его в Бельведере состояние отца успело растаять); и очень понятно, что дома, еще больше, чем в школе, за ним утвердилось особое, исключительное положение. Это неизбежно влияло на формирование характера, хотя неизвестно, что было причиной и что следствием: похоже, ему всегда были свойственны сильные, выраженные черты личности. И очень рано в этих чертах замечалось, по словам его брата, "нечто холодное и эгоистическое", ноты высокомерия и превосходства, а порой дерзости и вызова, желание — и умение — манипулировать обстоятельствами и людьми в свою пользу. В его отношении ко всем институтам, уставам, правилам, к общепринятым взглядам преобладали негативные мотивы: несогласие, неприятие, отчуждение... Но, разумеется, психологический портрет не был столь однозначен. Джойс всегда проявлял способность к доброте и участию, не был скуп и расчетлив, тянулся к дружбе, к доверительным отношениям и унаследовал от отца классическую ирландскую общительность и говорливость (а вскоре и склонность сопровождать беседу рюмкой). Однако его говорливость редко выносила наружу наиболее важное, личное, глубинное.

Главные отличительные черты личности Джеймса Джойса: нонконформизм, нигилизм, эпатажность.

Личность Джойса интересна не только сама по себе, но как главный ключ к его творчеству: Улисс и Поминки — зеркала психики их автора, его мироощущения, отношения к жизни, причудливости, эксцентричности, странности, инакости, уникальности. Можно сказать, что особенности творчества Джойса точные отражения его внутреннего мира, устройства его сознания, его интровертированности, маниакальности, пограничности, творческого экстремизма. Джойс не экспериментировал — Джойс самореализовывался, изображал свое внутреннее устройство!

Даже смех Джойса подобен "черной дыре", огромная масса которой не дает прорваться наружу фандиозной эксцентрически-смеховой стихии. То, что именуют отсутствием общности со своим читателем, правильнее назвать психическим несовпадением фаз. Люди, подобные С. Хоружему, потому и являются фанатиками Джойса, что их фазы совпадают, как совпадают фазы Джойса, Хлебникова, Белого и т. д. Видимо, сам Джойс не до конца осознавал собственную уникальность, удивляясь недоступности своих текстов, словообразований, шуток; он даже обижался на читателей и критиков, не улавливающих его юмора.

С. Хоружий:

Перед нами явно не нарочитый эффект, а органическая черта авторской личности: инаковость смеха, смеховая отъединенность.

Такою же чертой, быть может, еще резче, заметней выраженной, был наделен и Хлебников: оба художника — люди с иным смехом, смеющиеся не так и не тому же что все... Естественно вспоминаются здесь и другие фигуры, оставившие в искусстве слова заметный след и тоже отличавшиеся — уже не обязательно в смехе — инаковостью и странностью, как бы печатью иного мира. Андрей Белый, казавшийся пришельцем из космоса, о ком после уж долгих лет близости Александр Блок, не самый тоже обыкновенный из смертных, записал: "все такой же — гениальный, странный". Ремизов — как и Джойс, парижский изгнанник и полуослепший фанатик слова, — с густой причудой, с комплексами обиды и изгойства, не так уж далекими от джойсовых комплексов предательства и измены. А дальше вглубь — Гоголь, "кикимора с inferнальным смехом", как выразился тот же Ремизов, Свифт, "бежавший в чащу безумия", как сказал Стивен Дедал... Но весь сей синклит "это-логически инаковых" — это ведь джойсова родня и в другом — в литературе, в поэтике, в отношении к слову! Все это субъекты со странностями — они суть речетворцы, маги и пленники языка...

Джойс до такой степени ощущал собственный модернизм, что относился к древностям только как к праху истории, в лучшем случае — строительному материалу, "сору" по Ахматовой. Собственно, его эстетика — это эстетика такого "сора": даже пирамиды разрушаются, "сор" же вечен. "Сор" и есть жизнь. "Рим мне напоминает человека, промышляющего тем, что показывает желающим труп своей бабушки" — в этом афоризме суть категорического императива модернизма, вечная переоценка всех ценностей, вечное движение и обновление, ничтожество Рима пред "сором".

Джойс отличался ядовитым, язвительным, предельно ироничным умом, превращавшим в скандал мельчайшие события собственной жизни и отношения с людьми. В сочетании с крайней степенью откровенности и безоглядности в отношении приличий эти качества превращали людей, попадавших в его духовную окрестность, в фотески, свифтовские по силе карикатуры, в раблезианские пародии. Важнейшим ключом к творчеству Джойса является фотескная гипертрофия, свойство видеть мир в его балаганном, сатирическом ракурсе, усиливающим изъяны и тайные пороки обычных людей. Внутренний мир под фандиозным микроскопом со специфически деформирующей оптикой — вот что такое новаторство Джойса-художника.

Все свое окружение великий подвижник превратил в "фабрику Джойса", занятую его делами. "Сойди сам Господь на землю, ты Ему тут же дашь поручение", — язвила Нора, видя как муж раздает поручения любым, даже случайным, посетителям. Да, как у большинства гениев, у него был "тяжелый" характер: он был невнимателен, неблагодарен, ревнив. Хотя Нора никогда не давала ему поводов, он надрывно ревновал ее. Он был одинок в семье, необщителен в обществе, трудно сходилась с людьми, не хранил дружбы, мог проявить оскорбительную заносчивость. Своих героев он наделил чертами собственного характера — не оттого ли порой они внушают неприязнь?..

Сомневаясь во всем, он не сомневался только в собственной гениальности. Для того, чтобы доказать ее, работал до полного изнеможения, до истощения нервов, зрения, физиологических функций организма. Всю жизнь он нуждался и потому пробовал поправить дела бизнесом, но бизнесменом был никудышным...

Он не был ни заботливым мужем, ни внимательным отцом. То ли недостаток времени, то ли отсутствие глубокой привязанности, то ли маниакальность писателя...

Да и с детьми ему не больно повезло: Джорджо унаследовал замечательный голос отца и мечтал стать певцом, но ничего путного из этого не получилось. Душевная болезнь Люции проявилась очень рано и лишь усилилась после ее неудачного романа с Сэмюэлом Беккетом, который был одно время секретарем Джойса. Джойс очень тяжело переживал недуг дочери, изъездил всю Европу, показывал Люцию даже "швейцарскому Шалтаю" и "австрийскому Болтаю", как он полушутя-полусерьезно называл Юнга и Фрейда, которых не слишком баловал. Люция Джойс умерла в 1987 г. в психиатрической лечебнице на юге Ирландии, а на книгах ее отца до недавнего времени было обозначено "Авторские права Люции Джойс". "Может быть, ее болезнь, — часто задавался вопросом Джойс, — это наказание за моего "Улисса"?".

В редкие минуты откровенности он говорил о себе: "Я слабый человек, не слишком добродетельный, к тому же весьма склонный к алкоголизму". Алкоголизм и свел Джойса в могилу — он умер в одночасье от внутреннего кровотечения при прободении язвы.

К чему мне жалеть свой талант? Его у меня нет. Пишу ужасно тяжело и медленно. Всё, что мне нужно, дает случай. Я — как человек, который спотыкается, идя по дороге: нога на что-то наткнется, нагнусь — и вижу: это как раз то, что мне нужно.

Это чувство знакомо каждому писателю: то, что нужно, приходит как-то неожиданно, само по

себе.

ИЗ ДНЕВНИКА

Древний отче, древний мастер, будь мне опорой ныне и присно и во веки веков.

А эта правдивейшая из самоироний? — Кузен Стивен, вы никогда не будете святым.

Ты был ужасно набожным, не правда ли? Ты молился пресвятой деве, чтобы твой нос не был красным. Ты молился дьяволу на Серпенден-авеню, чтобы толстая вдовушка впереди тебя еще выше подняла юбки, переходя через лужу...

СВИДЕТЕЛЬСТВО КАУЛИ

Интеллектуальные ресурсы, которыми он обладал, не были сверхчеловеческими, что же до материальных, то их не было вовсе. Он родился в семье, которая распадалась вместе с Ирландией; на протяжении всей юности он был беден, безнадежно беден и неизвестен. Он был необычайно чувствителен, но не более, чем полдюжины других ирландских поэтов; он обладал умом, чья живость сводилась на нет одним из его наставников-иезуитов; он обладал глубокими знаниями, доступными, однако, любому прилежному студенту. Но он был терпелив, настойчив — раз поставив себе цель, он не собирался считаться ни с какими трудностями; он был чужаком, без гроша в кармане, слаб здоровьем, Европа рушилась на его глазах, тринадцать миллионов людей погибло в окопах, империи летели вверх тормашками; он же закрывал окно и продолжал трудиться, шестнадцать часов в день, семь дней в неделю — он писал, отделявал, отработывал. И мы не усматриваем ничего таинственного в том, чего он достиг. У него были гордость, презрение, цель — и все эти черты явно выпирали из Улисса. Снова тут были гордыня Стивена Дедала, которая вознеслась над дублинской толпой, а особенно над толпой дублинских интеллектуалов, воплощенных в фигуре Бака Маллигана; тут было презрение автора к миру и своим читателям — подобно хозяину, который намеренно груб со своими гостями, он не делал никаких скидок ни на стойкость их внимания, ни на способность к восприятию, наконец, здесь было тщеславие, заключавшееся не в том, чтобы осознать себе цену в сравнении с любым романистом своего возраста, но в том, чтобы стать отцом западных литератур, архипоэтом народов Европы.

Теряя веру в свою страну, семью и религию, он искал новую — веру в искусство. Джойс стал одним из первых англоязычных писателей, которые считали литературное творчество своего рода религиозной деятельностью. Поэт или писатель для него — своеобразный служитель культа. Его задача в том, чтобы превратить обычное повседневное явление в светоч искусства, подобно тому как священник, совершая главный обряд отправления католической мессы, обращает хлеб и вино в плоть и кровь Христа.

Кем был Джойс? Ясно, не тем мрачным и замкнутым мизантропом, новым Тимоном Афинским, каким наши хотели бы изобразить его. Ясно, что великим гуманистом и страстным ниспровергателем общественного лицемерия. Но человеком?

Близко знавшие Джойса люди отмечали его веселость в компании, занимательность, желание стать центром внимания. Во время застолья он никогда не говорил о высоких материях — любимыми темами разговоров были забавные житейские истории, путешествия, кулинарные секреты, музыка. Обсуждение голосов известных певцов — одна из излюбленных тем Джойса. Наговорившись, он умолкал и пристально разглядывал собеседников. В компании ел мало, но с удовольствием пил белое вино, не стесняясь постоянно наполнять бокал.

Надо признать, что слабости Джеймса Августина Алоизия Джойса не ограничивались дружбой с зеленым змием: он рано узнал человеческое подполье — не из чужих слов: рано приобщился к смачно описанному в "Цирcee" миру — отнюдь не небесной любви. Уже после женитьбы на Норе Барнакль, судя по некоторым данным, он подхватил венерическую

болезнь, обладал целым букетом не вполне естественных наклонностей. В молодости он отличался эпатажной манерой поведения в духе авангардных художников.

Юный Джойс очень набожен был,

Он прислуживать в церкви любил.

Он во всех бардаках

Пел псалмы как монах

И со шлюхами в рай восходил.

Мне представляется неверным представлять духовную эволюцию Джойса как резкий поворот от религиозного благочестия к сатанинскому по накалу служению искусству: зрелый Джойс стал не вероотступником, но богоискателем-нонконформистом, энергично отстаивающим свободу художника в поисках личного Бога — Художника с большой буквы. Я уже много писал о присутствии беса в искусстве. Люциферизм Джойса именно такого, художественного происхождения, ибо нет произведения искусства без сотрудничества дьявола.

Что мне природа? Чем она ни будь,

Но черт ее соавтор, вот в чем суть.

Мы с жилкой творческой, мы род могучий,

Безумцы, бунтари...

Люцифер именно потому рисовался Джойсу героической фигурой, что он признавал плодотворность, необходимость, живительную силу зла и трагедию художника, обреченного противостоять "добру" соборного мира, изничтожающего не таких как все. Как у Ницше, мы обнаружим в его наследии немало богохульств, но сам дух его творчества глубоко религиозен. В известной мере допустимо утверждать, что он строил Улисса так же, как Св. Фома свою теологию или Данте — Божественную Комедию.

На глубинную религиозность величайшего модерниста указывает его мистицизм, выраженный в незыблемой вере в епифании — художественные прозрения, позволяющие "схватить" душу вещей. Еще — предельная насыщенность его искусства религиозной тематикой, францисканская любовь к твари, особенно к твари двуногой, отождествление художественного творчества с христианскими таинствами, так сказать "евхаристия" творческого акта*, тончайшее понимание духовной музыки, красоты католической философии, грандиозности христианской фитеологии и этики, вклада церкви в умственную культуру. Мне представляется, что Б. Поплавский имел основания говорить о "великом христианском явлении", каким был Джойс. Сам Джойс образом своего героя Стивена, порвавшего с церковью, подтверждает высочайшую оценку автором христианской веры, истории христианства, красоты религиозного искусства, мудрости теологии. Стивену претит шутовское и глумливое богохульство его антипода, Быка Маллигена.

* Свои рассказы "Дублинцы" Джойс называл эпиклезисами, пребыванием духа Святого при

пресуществлении хлеба и вина в тело и кровь Христа.

Джойс противился не религии, но церкви, ее догматизму, консерватизму, скуке. Очень хорошо по этому доводу выразился Г. Бёльль:

До меня, во всяком случае, никак не доходит, почему это ради какого бы то ни было умонастроения я должен быть скучным. Скучным не должно быть ничто, в том числе и религия: Киркегор дал доказательства этому, как до него Августин; Кафка — еще новые, как Фолкнер и Толстой. Джойс и Грасс останутся безнадежно непонятными для тех, кому неизвестно, что это значит быть католиком или бывшим католиком; какое чудовищное напряжение возникает, какие эстетические и демонические силы развязываются, когда человек их масштаба утрачивает или оплакивает такую веру, как эта. Немыслимо, невозможно понять их обоих, если не понята эта предпосылка. Но, разумеется, никто ничего не поймет, пока церкви прискорбнейшим образом хлопочут о научности. И нет ничего случайного в том, что атеисты и те люди церкви, которые позволили себе опуститься до роли представителей определенных интересов, самым идиотским образом оказываются заодно.

Людей, подобных Джойсу, Ницше, Прусту, я бы назвал "верующими без веры". Интеллект препятствует им ставить чувство выше ума, зов чувства кажется им обманчивым, но это не умаляет их глубинную страсть.

Они не могут осознанно допустить, что сверхъестественное в какой-то мере реально, зато реальность, лишенная сверхъестественного элемента, кажется им неполной. В их существовании есть пустота, которую заполнила бы вера, но они не чувствуют себя вправе наполнить ее какой бы то ни было уверенностью или даже самой робкой надеждой. Но подобная пустота — полная форма такой надежды, матрица несуществующей уверенности, и трудно себе представить, что в ней не заложено никакого смысла.

Вера, религия — это одно, а церковь — это другое. Как и Ницше, Джойс видел в католичестве источник ирландской деградации, и это естественно для человека, исповедующего вечное обновление. Он видел в себе художника-одиночку, ведущего нескончаемую борьбу с ретроградным обществом и церковным застоєм, возведенным в принцип.

О Джойсе говорили, что не измени он церкви, он создал бы новую теологию, стал бы Аквинатом XX века. Мне кажется, сослагательное наклонение здесь излишне, ибо творчество величайшего модерниста суть художественная теология, достойная века величайших изменений: эстетика Улисса, эстетика глубинной правды жизни тела и духа, модернизировала не только искусство, но и религию, облик которой в конце второго тысячелетия несет на себе гораздо больший отпечаток Джойса, Фрейда, Юнга, Феллини, Бергмана, нежели всех глав христианских церквей вместе взятых.

Мой личный вклад в теологию — осознание того факта, что религия, вера, понятие "Бог" эволюционируют, как и все в этом мире, даже если в том остаются неизменными. Сегодня нельзя верить в Бога так, как это делали наши предки, и порой за атеизм принимают религиозный нонконформизм. В конце концов, если Иисус Христос радикально модернизировал веру отцов, то почему лишать такого права художника?

Будучи величайшим модернистом, Джойс не мог принять конформизм католичества. Мне он видится могучим религиозным реформатором лютеровского масштаба, великим экуменистом (не случайно Р. М. Адаме писал о "зарождающемся буддизме" позднего Джойса). Если хотите, в себе самом я обнаруживаю первого прихожанина грядущей экуменической церкви Джеймса Джойса.

Джойс был ярким образцом типично ирландского характера с присущими ему общительностью и говорливостью, страстью к остротам и шуткам, нередко хлестким и ядовитым, художественной и религиозной одаренностью, сочетаемыми со склонностью к

суевериям, терпимостью и страстностью одновременно.

Человеком он был всяким, как всякий человек: добрым и эгоистичным, молчаливым, замкнутым и компанейски остроумным, бескомпромиссным и терпимым, высокоумным и земным — разным, самым зрячим из слепцов.

Когда вечер и общество были ему приятны, он покорял всех, его разговор бывал равно и остроумен, и глубок, он был изысканно любезен, щедр, и от души весел. В такие часы он любил читать стихи на всех языках (обожая особенно Верле-на), иногда пел. У него был отличный фамильный тенор, он немного учился, даже пел, случалось, с эстрады, и все биографы не упускают возможности оживить свой рассказ мечтательной репликой жены: "Эх, если бы Джим стал певцом, а не копался бы со своей писаниной!". А в случаях особенного веселья исполнялся и "танец Джойса" мужское соло наподобие Стивенсона в "Цирцее", о котором жена выражалась суровее, чем о пении: "Если ты это называешь танец — закидывать ноги за голову и крушить мебель!". У литературной дамы зрелище вызвало, впрочем, более утонченный образ: "Сатир на античной вазе!". Но эскапады художника всегда оставались в скромных пределах; вся его любовь к дружеской компании и хорошему белому вину не могла сравниться с его привязанностью к семье. С годами эта привязанность выросла до культа. Он был самым любящим, заботливым и потачливым отцом Лючии и Джорджо, а применительно к Норе "культ" можно понимать почти в прямом смысле: по "закону замещения", отношение к ней вобрало в себя заметную долю его детского и юношеского культа Мадонны. Вся его способность принимать к сердцу дела других уходила без остатка на членов семьи; за ее пределами для него были только приятные собеседники, полезные знакомые — и, разумеется, объекты зоркого писательского интереса.

Его интересовало всё: искусство, религия, философия, история, лингвистика, но больше всего — человек. И все это он изучал основательно и до последних пределов. Один из образованнейших людей эпохи. Энциклопедист. Полиглот. Тончайший знаток культуры. Как это ни парадоксально для человека его склада — это моралист, утопист, иконоборец. Настоящий Прометей духа.

Он копил факты, письма, события, истории, газеты. Он буквально погребал себя в информации. Он полагал, что для изображения жизни, всей ее полноты, всего ее обилия необходимо абсолютно всё — ничто, никакая мелочь не может быть пропущена...

Напряженная сосредоточенность, усталость с оттенком горечи, растерянность — таковы последние портреты. Высокий лоб, маленькие голубые глаза, очки с толстыми стеклами, пиратская повязка...

Он работал в белой рубашке и белых брюках: "Мне так светлее" — еще одно свидетельство качества его жизни...

Джойс, никогда не "раскрывался" с малознакомыми людьми, считая прием поклонников и визитеров неизбежным злом. Сухая и пустая беседа нередко разочаровывала незадачливых интервьюеров, ожидавших услышать от мэтра откровения или литературные курьезы.

Джойс был очень суеверен и еще более труслив: "Странно, что можно быть морально храбрым — каким я, безусловно, являюсь — и низким трусом физически", — писал он брату в 1905-м. По словам биографа, он знал приметы и суеверия большинства народов Европы, и верил во все из них. Надо признать, что интуиции художника редко подводили его: страхи большей частью имели под собой основания. Впрочем, Джойс старался не плыть по течению обстоятельств, понимая, что они всегда против новатора. Со сноровкой рекламного агента и имиджмейкера одновременно он "лепил образ": мобилизовал литературную общественность на защиту собственных интересов, организовывал рецензии и поддержки, обрабатывал критиков всей Европы, всеми доступными средствами привлекал внимание общественности к

своей личности и творчеству. Только один пример: по пустяковому, в общем, поводу — пиратских публикаций отрывков Улисса в США, выгодных автору, — автор организовал письмо протеста со 167 подписями величайших людей мира, включая Эйнштейна, Кроче, Унамуно, Пиранделло, Метерлинка, Валери, Гофмансталя, Мережковского... Я не исключаю, что даже "безумная" для 1922 года идея выдвинуть Улисса на соискание Нобелевской премии была внушена одному из ирландских министров самим автором...

Самозабвенно преданный собственному призванию, Джеймс Джойс не обременял себя приличиями и рефлексиями: не чурался занимать деньги и вещи до зубного порошка включительно, когда это ему требовалось, пользовался возможностью вспомоществования по любому мельчайшему поводу до "сбежать на почту" или "купить чернил".

Житейская безалаберность, эксцентризм и эгоцентризм художника объяснимы его "призванностью", "избранностью", "неотмирностью". Обратите внимание, они свойственны не только "проклятым" поэтам. Своеволие, нонконформизм, неортодоксальность, если хотите, юродивость — знаете ли вы великих творцов, не обладавших этими качествами?

Говоря о характере Джойса, С. Хоружий обратил внимание на его роль "сына", "вечного сына", на которую определил самого себя художник в жизни и своих романах: как сказано в "Быках Гелиоса", "он был вечный сын!".

Во всех размышленьях и разработках на свою вечную тему отцовства-сыновства, во всех соответствиях между своею жизнью и своим творчеством он всегда видел себя в роли сына. Если по умственной и духовной структуре Джойс — Одиссей, то по душевной структуре он — вечный Телемак... Обладая сильным, предельно самостоятельным умом и даже богоборческим, люциферовским духом, он в то же время психологически всегда чувствовал нужду в сильной, доминирующей фигуре, а точнее, пожалуй, в двух фигурах: нужда его была не только в фигуре Отца, но и в фигуре Госпожи. Его отношения с Норой и его выраженный мазохизм явно коррелятивны с его ролью Сына: общее в том, что в обеих сферах — подчиненные роли, в которых реализуются, соответственно, подчиненность или вторичность сущностная, бытийная и подчиненность сексуальная. Мотивы переплетались; в одном и том же письме к Норе из сакраментальной декабрьской серии 1909 г. мы можем прочесть: "Я твой ребенок, как я тебе говорил... моя мамочка", а дальше классические мазохистские пассажи о бичеваниях.

Наши все еще исповедуют ложь о его реакционности, космополитизме, ретроградстве, всю свою низость мы приписываем ему — таков уж наш стиль. "Консерватор" же и охальник — настоящий, в высоком смысле этого слова, революционер, подлинный патриот, человек грядущего. Да, политика мало интересовала его, ибо он обитал совсем в иных сферах. Для живущих здесь социум — тлен. (Суэта, пыль, прах, — скажет Станислав Джойс. — Его гораздо больше интересовали люди, которых общество считало изгоями. — Первый признак принадлежности к гуманизму). Но это не вся правда. Самое социальное, что есть в мире, — человек, душа человека. Уже Дублинцы свидетельствуют о его интересе к природе общественного. Но общественное — мертвое. И оживить его способно только разоблачение общественного — это и есть высшая гражданственность. Патриотизм — не согбенность перед родиной, пожирающей своих сыновей, патриотизм — распрямленность, глаза в глаза с правдой и с жизнью. Да, у него не было иных политических убеждений, кроме веры в человека. И если он суров, как срыватель масок, то потому, что человекен.

У людей, живущих духом, бытие не определяет сознание, скорее наоборот. "Молчание, изгнание, мастерство" — результат состояния мирового духа и крушения идеалов, а не ирландской действительности. Ибо действительность всегда одинакова, дух же... Расщепленность духа, сосуществование несуществующего — идеала мадонны и идеала содомского — сущность личности гения и способ гениального восприятия мира.

ДЖОЙС — НОРЕ БАРНАКЛЬ

Я вижу тебя то девой, мадонной, то дерзкой, бесстыжей, полуобнаженной и непристойной. Ты то возносишься к звездам, то падаешь ниже, чем самые последние шлюхи.

Да, такова его суть: полное слияние противоположностей. В Камерной музыке он воспевает светлую бестелесную любовь, в Джакомо Джойсе недоступную земную, в Улиссе — секс, животность.

Был ли он счастлив в любви, если сделал временем Улисса 16 июня 1904 года — день встречи со своей Норой? Улисс — эпиталама, скажет Р. Эллманн. Улисс — реквием, скажу я. Но ни то, ни другое, ни третье — трудная жизнь, не помешали этому человеку до конца дней быть преданным Норе Барнакль.

Нора Барнакль говорила о нем: "Вы не можете даже себе представить, что означает для меня оказаться брошенной в жизнь этого человека".

Она была дочерью кондитера, служила в дублинской гостинице, не знала ни одного языка, кроме английского. Но ей хватило мужества стать спутницей, подругой и женой человека, с которым она только что познакомилась. Одни влюбленные пишут симфонии, другие возводят храмы. Джойс написал "Улисса" и тем самым увековечил день своей любви.

С Норой Джеймс встретился на улице, когда рыжеволосая девушка, служившая горничной в дешевом отеле, возвращалась на свой чердак. Судя по всему, она оказалась ему ровней: острый, бритвенный ум, отсутствие комплексов, независимость, прямолинейность. К тому же Нора была красива и позволила себе, при явном сословном различии, не явиться на первое свидание. Впрочем, при втором она взяла инициативу в свои руки. С присущей Джойсу прямолинейностью пятью годами позже он написал ей из Европы:

Ведь это ты, бесстыдница, вредная девчонка, сама первая пошла на всё. Не я начал первый трогать тебя тогда в Рингсенде. Это ты скользнула рукой мне в брюки ниже все ниже потом отвела тихонько рубашку дотронулась до моего кола щекочущими длинными пальцами и постепенно взяла в руку целиком, он был толстый, твердый, и начала не торопясь действовать пока я не кончил тебе сквозь пальцы, и все это время глядела на меня, наклонясь, невинным и безмятежным взглядом.

Такого рода эксгибиционизм объяснялся не только пристальным интересом художника к человеческому "низу", но и личными обстоятельствами. "Безумные" эротические послания, которыми Джеймс обменивался с Норой во время своих визитов в Ирландию в 1909–1912 гг., биографы объясняют тонким и оригинальным расчетом: "...в отъезде классик подхватил дурную болезнь от уличной девицы и после этого супруги решили предохраняться от подобных опасностей и измены: слать неприличности друг другу и, получив, с их помощью заниматься самоудовлетворением".

Легкость собственного поведения не помешала Джеймсу дико ревновать Нору, остававшуюся преданной женой. Движущий конфликт Улисса — супружеская измена — заимствован из собственного воображения: отвергнутый Норой друг Джеймса Винцент Косгрейв оклеветал ее мужу, сообщив ему, что переспал с Норой через день после первой ночи их любви.

Хотя Нора скорее всего не изменяла мужу, в его болезненном сознании навсегда остался шрам от "измены", ревности, предательства — ярчайшее свидетельство тому Улисс, до краев наполненный фрустрациями и комплексами уязвленного "рогоносца".

Р. Адамс:

Портрет Молли Блум [героини Улисса] написан мужчиной, которого пожирала ревность и

который использовал в качестве модели предмет своей ревности.

С. Хоружий:

Проекцией ревности трудно не счесть, к примеру, настойчиво утверждаемую изотропность благосклонности Молли: хотя она зорко видит все различия между своими кавалерами, но, тем не менее, подходят ей все, в каждом она заинтересована и с каждым готова что-то начать и докуда-нибудь дойти. Сакраментальное убеждение "каждая готова с любым" проходит сквозь весь роман как кредо Блума [мужа Молли] и его автора, и в знаменитом лирическом финале, целуя суженого и решая связать с ним свою судьбу, девушка вовсе не думает: "Я не могу без него", она думает: "Не все ли равно — он или другой". И уж тут Нора никак не могла служить автору примером. Она говорила так: "Не знаю, гений у меня муж или нет, но уж в одном я точно убеждена — такого, как он, больше нету на белом свете".

Жизнь у Норы была нелегкой. Ей приводилось жить в странах, языка которых она не знала, и постоянно отбиваться от кредиторов; к тому же долгие годы она была "неофициальной" женой Джойса — их брак был зарегистрирован лишь в начале 30-годов, когда дети уже выросли. Но эта женщина любила Джойса, хотя ревниво, даже когда ее муж стал мировой знаменитостью, оберегала свой собственный мир. Ей мало было дела до "его литературы": она любила Джойса-человека. Следила за его здоровьем, ограждала от назойливых посетителей, ухаживала за ним после мучительных глазных операций.

Она же похоронила его на Флунтернском кладбище в Цюрихе в январе 1941 г., перед этим выполнив его волю — не разрешив католическому священнику отслужить по мужу заупокойную мессу. Но порадовалась, что кладбище примыкает к зоопарку: "Он ведь очень любил львов. Ему будет приятно слышать их рычание". Нора Барнакль пережила мужа на десять лет. Она не покинула Цюрих, жила уединенно, мало обращая внимания на то, что происходит в мире и тем более в литературе. "Когда ты замужем за самым крупным писателем мира, разве будешь обращать внимание на всякую мелочь?".

Он прошел через всё то, через что суждено проходить всем еретикам: через запреты, отлучения, поношения, скандалы, через смехотворные тиражи, через "вето" на книги изданные, через полуголодное существование и тотальный остракизм. Как все гении, он имел дело с джентльменами, неустанно пекущимися о нравственности и свято блющими умершие традиции. Всё как всегда: гений оскорбитель святынь и нарушитель законов.

Сколько этих изгнанных и осужденных во все времена, особенно — в наше?

Его подвижническая жизнь была сплошной чередой отказов, но он не был бы Джойсом, если бы, отрекаясь, не хранил верность себе. Он отказался от сана священника, отрекся от догм католицизма, но сохранил образ мышления правоверного католика. Он покинул родину, но остался самым преданным ее сыном. Он обличал человека и человечество, но сильнее присяжных гуманистов верил и надеялся...

ДЖОЙС — ГРЕГОРИ

И хотя меня по-видимому изгнали из моей страны как безбожника, я еще не встречал человека, вера которого была бы так сильна как моя.

Изгнанник, он стал духовным лидером и совестью нации.

История его жизни, скажет Вибрак, — это неустанная борьба за хлеб насущный, это упорная борьба за опубликование своих книг. Его не хотели издавать. Десятки издательств отвергали его рукописи. Его книги сжигали, конфисковывали, запрещали*. Но он никогда не шел на компромиссы, никогда не спешил, кропотливо монтируя свои книги. Десятилетия уходили на отделку. Какая была воля...

* 400 экземпляров Улисса сожжены в Нью-Йорке, 500 конфискованы таможенниками в Фолкстоуне, Улисс был запрещен в Англии и некоторых других странах.

Он знал, что стремление к совершенству — дело неприбыльное. Улисс потребовал двадцати тысяч часов напряженнейшего труда, а это 2500 дней — 10 лет. Но нищенствуя, теряя зрение, он не уступал, он писал по фразе, от силы — по абзацу в день. Но что при этом получилось!

Он доверял лишь собственному вкусу, верил только себе, не изменял своим взглядам. Он неизменно отказывался смягчать, сглаживать, скруглять; для него это значило проституировать свой дар.

Всю жизнь задыхающийся от нужды скиталец катился по миру, не желавшему признать в нем своего. Банковский клерк, учитель, переводчик, критик — надо было как-то перебиваться десятилетиями, чтобы не умереть от голода... Он пережил всё — даже благотворительные пожертвования...

Не потому ли его письма — "страстная исповедь замученной бесконечными терзаниями и противоречиями души"?

ДЖЕЙМС ДЖОЙС — СТАНИСЛАВУ ДЖОЙСУ

Если бы у меня был фонограф или толковая стенографистка, я мог бы за семь-восемь часов без труда написать любой роман из тех, которые читаю последнее время.

Но он за семь-восемь часов труда писал несколько строк.

Первый ученик в классе, самый талантливый ребенок в семье. Легко ранимый алтарный мальчик. Юноша с живым и подвижным умом. Полиглот, изучивший и активно использовавший 20 (!) языков. Балагур, насмешник и весельчак, наделенный острым юмором, любитель хорошей компании, крепкого слова и крепких напитков. Жизнелюб. Подвижник. Рудокоп. Золотоискатель. Он был бескомпромиссен в искусстве, ставшем его святыней, религией, божеством.

СВИДЕТЕЛЬ — МАЛЬКОЛЬМ КАУЛИ

Великий человек жил в дешевом отеле, мрачном и заполненном постояльцами. Ему грозила гомеровская слепота, и большая часть его скудных средств шла на врачей, ибо болезнь, которой он страдал, усугублялась ипохондрией. У него не было знакомых, равных ему по интеллекту, общался он только с друзьями семьи да с восхищенными учениками. Если только речь не шла о литературе или оперном искусстве, его суждения выдавали четырех-или пятиразрядный ум. Казалось, что все отпущенные ему соки жизни он употребил на то, чтобы насытить свое тщеславие. Казалось, что он заключил сделку Фауста, только наоборот — продал юность, богатство и часть обычной человечности в обмен на гордыню души.

Он ожидал меня в комнате, которая выглядела грязной и заплесневелой, так, будто обитая красным плюшем мебель забродила в сумеречном свете, возникавшем за опущенными шторами. Я увидел рослого, изнуренного вида мужчину с очень высоким белым лбом и запотевшими очками на переносице; его тонкие губы и морщины, собравшиеся у уголков глаз, столь откровенно выражали страдание, что я забыл все вопросы, которые приготовил заранее. Я почувствовал себя просто молодым человеком, перед которым находился человек постарше, нуждавшийся в помощи.

"Не могу ли я что-нибудь сделать для вас, мистер Джойс?" — спросил я.

Да, я мог кое-что для него сделать: у него не было почтовых марок, он чувствовал себя

неважно и сам не мог выйти на улицу, а послать за ними ему было некого. Я пошел за марками и, очутившись на улице, почувствовал облегчение. Он достиг уровня гениальности, подумал я, но было в его гении что-то столь же холодное, сколь и его длинные, гладкие, влажно-мраморные пальцы, которыми он коснулся моей руки в момент прощания.

Не будем заниматься апологетикой — она не нужна. Секрет гения в том, что — человек. Сын алкоголика и сам большой любитель зеленого змия, блудный сын, истый ирландец, часто — фанатик, неспособный на компромисс, мессия (отсюда — Улисс!). Видимо, правда, что он поощрял разногласия о себе, понимая, что непоследовательность и многоликость споспешествуют славе, к которой он — человек! — не был безразличен.

К. А. СОМОВ — А. А. МИХАЙЛОВОЙ

Леоны давно хотели меня с ним познакомить — раньше я знал только его сына, молодого аспиранта и пловца. Впечатление мое от отца не очень большое. Во-первых, он дикий алкоголик и присутствующая тут же его жена дрожала над ним, как бы он не напился; во-вторых, он почти совсем слепой, видит одним уголочком глаза. Мало разговорчивый и медлительный.

Э. ХЕМИНГУЭЙ — Б. БЕРЕНСОНУ

Всегда вспоминаю слова Джойса: "Хемингуэй, богохульство не грех. Ересь — вот грех".

Вы знали Джойса? Он ужасно обращался со своими почитателями. Действительно несносно. А с обожателями — еще хуже. Но он был моим лучшим собеседником и другом. Помню, как-то раз, будучи в мрачном расположении духа, он спросил, не кажется ли мне, что его книги отдают некоторой узостью. Он сказал, что это его иногда угнетает. "Ах, Джим, — сказала миссис Джойс, тебе бы написать об охоте на львов". Джойс ответил: "Должен признаться, мне даже взглянуть на них страшно". Тогда миссис Джойс сказала: "Хемингуэй опишет тебе льва, и тогда ты сможешь подойти, дотронуться до него и почувствовать его запах. Вот и всё, что тебе нужно".

Чего только стоят его отношения с Эзрой Паундом: чистосердечная помощь и поддержка Эзры и полное безразличие Джойса. Впрочем, главное он все же сказал: "Паунд вытащил меня из ямы" — Эзра Паунд не просто впервые оценил новаторство Джойса, но и помог ему пробиться, свел с Харриет Шоу Уивер, ставшей его ангелом-хранителем. Не будем слишком суровы к человеку, в полной мере сознававшему собственную мощь и не желавшему склонять голову даже пред теми, кто мог оценить ее.

Литературные связи Джойса не были обширны. Даже став мировой знаменитостью "он избегал церемонных приемов и того, что именовалось "обществом". В культурной жизни участия практически не принимал, в незнакомом обществе выглядел скованным, маялся и скучал. Однажды единственный раз — на приеме в честь Дягилева и Стравинского Джойс встретился с Прустом, их усадили рядом за столом, но они решительно не находили о чем говорить.

Не общался он и с почитателями и поклонниками — отделялся несколькими пустыми фразами, давая повод для недоуменного разочарования.

Биографы отмечают неровность его характера, причуды, перемены настроения. Но — за исключением творчества — он не был эксцентричным или экстравагантным. Да и Улисс — не эпатаж, не вызов, но средство самовыражения. Да, он суеверен, да, постигший человека и космос, он панически боится грома, да, он субъективен — а каждый из нас? Да, временами он непристойен, и, видимо, не только оттого, что истина выше идеала. Но в непристойности, браваде, вызове Джойса — человечность, горечь трагедии, боль.

Но всё это — не его сущность. Его сущность — постоянное недовольство собой, главный источник дерзновения гения.

Язвительность, ироничность, скептицизм Джойса нашли свое выражение в его художественном эпатаже, выворачивании ценностей наизнанку, демонстрации мелочности великого и замусоленности, лавочности (shop-soiled) общепризнанного.

Ирония проявляется у Джойса во всем, начиная с внешности. Тонкие губы его с годами приобрели, кажется, неизгладимый изгиб едкой саркастической усмешки. Равно проявляется она уже и на внешности его текста — в оценках и идеях, выражаемых автором неприкровенно, прямым слогом. Ирония и сарказм во всех градациях своей едкости пронизывают его отношение ко всем явлениям и лицам в мире романа. С великим скепсисом и насмешкой рисует он всю сферу политической и социальной жизни: верховные власти, включая самих монархов и пап, буржуазные институты — устои господствующего порядка, но так же точно и храбрых борцов с этим порядком, и деятелей культуры, просвещающих нацию... При этом, особую язвительность он адресует окружению, из которого вышел сам, литературному миру Дублина, вводя его в роман исключительно на предмет избиения. Но иронично его отношение и ко всем прочим персонажам. Наконец, читателю достается не меньше других: автор явно насмешлив с ним, а порой издевательски его третирует.

После окончания войны Джойс решил возвратиться в Триест, но судьба распорядилась иначе: ненадолго приехав по совету Паунда в литературную столицу мира, он "задержался" в Париже до следующей мировой войны. Именно здесь он познакомился с Сильвией Бич, сыгравшей значительную роль в издании Улисса, а также с издательницами нью-йоркского Литл ревью, Маргарет Андерсон и Джейн Хип, поместившими в своем журнале первые двенадцать эпизодов романа. Эгоист не стал журналом Улисса по причине отсутствия в Англии печатников, которые согласились бы набирать "нецензурные" тексты.

Впрочем, и США оказались неготовыми принять Джойса: вначале американская почта, рассылавшая Литл ревью, затем Нью-Йоркское Общество по Искоренению Порока добились запрета на дальнейшую публикацию, ареста "Навсикаи" и штрафа, наложенного на издательниц за "аморальность" публикации.

Здесь-то и востребовалась энергия мисс Бич, выступившей в качестве издательницы Улисса. Первое издание "романа века" было предпринято в дижонской типографии Дарантьера в количестве тысячи (!) экземпляров, Джойс оговорил чтение пяти (!) корректур, правка которых увеличила объем романа на одну треть (!).

К этому времени автор был в состоянии, близком к изнеможению. Несколько раз у него случались обмороки. Происходили приступы глазной болезни...

7 октября была отослана в типографию "Пенелопа", но "Итака" все еще не отпускала автора. Закончена она была 29 октября 1921 г., и этот день мы можем считать датой окончания романа. Сам Джойс с неким округлением говорил, что "Улисс" был начат 1 марта и кончен 30 октября, в день рождения Эзры Паунда. Бог весть по каким подсчетам — а, может, и слегка в шутку — автор оценивал полное время своей работы в 20 тысяч часов и сообщал, что одних только использованных заготовок у него осталось 12 килограмм.

Мне представляется, что если когда-нибудь будет опубликована история первоизданий шедевров мировой литературы с описанием всех перипетий, выпавших на долю авторов, то курьезы Книги Гиннеса сильно поблекнут: тотальный конформизм человечества и его элиты совершенно непрошибаем, так что собственную культуру в момент ее рождения люди встречают в штыки. Явление "Иисус Христос" никого и ничему не научило... Созданная им церковь никогда не допустит "второго пришествия" — читайте "Великого Инквизитора" Федора Михайловича...

На какие средства существовала семья в период изнурительной работы над Улиссом? Начало работы совпало с мировой войной, вынудившей писателя покинуть приютившую его "вторую родину", Триест. Летом 1915-го Джойсы селятся в Цюрихе, городе, где Джеймс начал жизнь изгнанника и где завершил земной путь. Хотя у писателя уже появилось литературное имя, он не мог полностью отказаться от "сбыта герундиев", как он называл репетиторство. Джойс никогда не чурался вспомоществования, откуда бы оно ни приходило состоятельных родственников Норы из Голуэя, субсидий, добытых коллегами, спорадической помощи мисс Уивер. В 1917–1918 гг. он живет на стипендии американской миллионерши Эдит Маккормик и регулярные незаработанные гонорары Эгоиста. В годы работы над Улиссом судьба была благосклонна к творцу: в Европе бушевала мировая война, в Цюрихе писался мировой роман о природе человеческой, о добре и зле, о жизни, о том, что может спасти мир от захлестнувшего его насилия — проникновение в человеческую природу, правда о ней. Стоит ли удивляться, что, погруженный в мир внутренний, художник не заметил происходящего в мире внешнем?..

Последнее не вполне соответствует действительности: от пронизательности автора Улисса и Поминок не ускользало ничего — просто, в отличие от обывателей, он питал презрительное равнодушие к любым проявлениям общественного бытия, включая политику, войны, революции, сознавая, что у истории нет времени, что все уже было и что по части насилия и страдания человек малоизобретателен. Единственное, что в мире неповторимо — внутренний мир личности, ее жребий и судьба...

Джойс воспринимал войну не как мировую бойню, а как помеху собственному творчеству. Когда 2 февраля 1939 года были опубликованы Поминки по Финнегану, толи демонстрируя собственную асоциальность, толи считая собственную публикацию событием мировой истории поважнее войны, Джойс твердил: надо, чтобы немцы оставили в покое Польшу и занялись "Поминками по Финнегану". Если бы к Джойсу прислушались не немцы, а русские, то из этой книги они вычитали бы, что не стоит соваться к финнам: финны воскреснут и победят, как то предсказал Джойс...

Выход Поминок по Финнегану совпал с началом мировой катастрофы, масштабы которой не мог постичь даже человек, глубже всех предшественников проникший в суть человеческого, человек, позволявший себе снисходительность к Фрейду и Юнгу.

Война что-то надломила в нем. Говоря "мы быстро катимся вниз", он имел в виду не только текущие события... Вниз катились его далеко не оптимистические представления о мире... Он, человек, которому казалось, что он все знает о свинстве человеческом, вдруг в конце жизни осознал, что далеко не всё...

Война пришла во Францию, где он тогда жил. Джойсы бежали на юг, в деревушку Сен-Жеран-де-Пюи, недалеко от Виши. Работать он уже не мог: Поминки высосали все силы... Но была и более существенная причина: рушились его представления о человеке, пределах его подлости, о самом мире. Джойс впал в черную меланхолию. "Никогда вид его не был таким беспомощным и трагичным". Жизненная сила исчерпалась...

Ее хватило для бегства в Швейцарию. 17 декабря 1940-го семья возвращается в Цюрих, где началась его жизнь изгнанника и где потом протекли подвижнические годы создания Улисса. Но пожить в нейтральной Швейцарии ему было не суждено. Через три недели после приезда Джойса доставили в больницу с прободением язвы двенадцатиперстной кишки. Спасти его не удалось...

КТО ЖЕ ОТКРЫЛ?

Следует выбирать существенную черту и воссоздавать ее или, что еще лучше, создавать ее.
Э. Дюжарден

Объективировать субъективное, а не субъективировать объективное. Ж. Мореас

Так кто же открыл человека? Гераклит? Теофраст? Лабрюйер? Гельвеций? Байрон? Гёте? Достоевский? Джойс? Беккет? Не будем фальшивить: будь один ответ, не было бы этой книги.

Унаследовав традицию искусства абсурда и боли, Джойс сделал следующий шаг: ночь началась не сегодня — она была всегда. Мир не одряхлел — дряблость его извечное состояние. Разложение — изначальное, постоянное, не подверженное переменам свойство человечества. Посреди смерти мы пребываем в жизни.

Мир как хаос, балаган, фарс, бордель, бестиарий, бойня. История как необозримая панорама бессмысленности и анархии. Человек как непредсказуемость и неопределенность.

Как все художники абсурда и боли, Джойс не отрицал гуманизм, он отвергал ложь как антигуманность.

Джойс искал истину в вечности, которой была каждая минута. Именно потому ему претили сиюминутные интересы политиков и приносимая им в жертву правда. Возможно, поэтому он решительно размежевался с идеологами ирландского национализма. Гомруль был для него самоизоляцией от мировой культуры — и только.

Наверное, поэтому он безжалостен: ничто не упущено, всё подвергнуто осмеянию — не только Ирландия и ирландцы, политика и коммерция, печать и реклама, — но этика и эстетика, свободы и идеалы, великие имена и святыни. Мужественный и искренний, Джойс, черпая из культуры, рисует злую пародию на историю английской литературы — от Мэлори до Карлейля, от древних саг до Диккенса. Участники профанации — все: и гениальнейший драматург, величайший творец после Бога, написавший историю этого мира *in folio*, который одновременно есть бог-палач, конюх, мясник, сводник и рогоносец, и великие философы прошлого — от Аристотеля до Аквината, вовлеченные в шутовской хоровод, и, тем более, мелкие людишки, не отличающие эстетику от косметики и язык и мудрость Библии от языка и мудрости бизнеса.

Новый Рабле, он оглушительно смеется над миром, но это уже не смех карнавала — это макабрический смех духа, осознавшего, что дух бездуховен. Да, смех Джойса — не площадный хохот Аль-кофрибаса и даже не желчное издевательство Каденуса — это смех-плач, новый феномен смеха — смеховое постижение абсурда.

Х. Ортега-и-Гасет:

Художник сегодня приглашает нас, чтобы мы принимали искусство как бром, чтобы мы видели, что оно является, по существу, насмешкой над самим собой. Вместо того, чтобы смеяться над чем-то определенным — без жертвы нет комедии — новое искусство делает смешным самое себя. Никогда еще искусство не обнаруживало так хорошо свой магический дар, как в этой насмешке над самим собой. Потому что намерение уничтожиться в своем собственном движении создает искусство и его отрицание есть его сохранение и триумф.

Подобно Фрейдю и Юнгу, Джойс и Кафка расширяют сознание за счет бессознательного. Их

цель — проследить за многими слоями сознания, сделать его срез до глубины. "Он [Джойс] хочет запечатлеть сразу всю многомерность и многоплановость сырой субстанции мышления, раскаленной, вихревой, в ее брожении, во всевозможных ракурсах". Джойса интересует не логика, не связи, не переходы, а сам процесс, первичная стихия, рождающая мысли и безумие. В сущности, Джойс стал первым экзистенциальным художником, не отражающим существование, а пишущим его так, как оно дано сознанию. С него берет начало грандиозная работа по художественной очистке сознания — освобождению его от рационально-идеологических наслоений цивилизации.

Цель этого искусства — подняться над героями, быть способным понять их всех! Да, люди отделены друг от друга кожей, черепными коробками, убеждениями, но это — внешне, на поверхности. В глубине же они — подобны! Тем больше, чем глубже!

...обрушились непроницаемые перегородки, разделявшие персонажей, и герой романа стал временным ограничением, условной вырезкой из общей ткани.

Мифотворчество Джойса естественно как стихийная потребность гения в самовыражении. Он не придумывает миф, но творит его из самого себя. Это самое исповедальное, самое автобиографическое искусство. Искусство-отцовство. Художник-демиург и творец.

Защищая композицию Улисса от упреков в бесформенности, Элиот определил пафос мифа XX века как страстное стремление Джойса посредством мифологизации выявить неизменные инварианты и с их помощью организовать исторический опыт:

Использование мифа, проведение постоянной параллели между современностью и древностью... есть способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой современная история.

Пафос всякой мифологии, джойсовской — в такой же мере, как и гомеровской — "пафос превращения хаоса в космос". И для Джойса, и для самого Элиота миф был не только средством осмысления современной истории, сколько "орудием сознательной борьбы с историческим временем", средством демонстрации вечной истины: "Всё всегда сейчас".

Говоря о Джойсе, Элиот неизменно подчеркивал его мастерское умение придавать переживаниям четкое выражение, не впадая в сентиментальность и нравоучительность, не изливая свои чувства на читателя. Джойс создавал зримый образ, отчетливый узор, ясную мифологию. "Каждая точная эмоция стремится к интеллектуальному выражению" — этому принципу Элиот постоянно следовал сам, этот принцип видел реализованным в Улиссе.

Там, где Олдингтон видел "приглашение к хаосу" и "клевету на человечество", Элиот обнаружил высшую правду: "Я считаю, что в этой книге наш век нашел наиболее существенное выражение из всех, какие до сих пор он имел".

Мифологизм Джойса, Лоуренса, Клоделя, Йитса, Элиота, Паунда, Ануя, Кокто, Жироду, Носсака, Камю — это реакция на торжествующий рационализм "победителей жизни". Современное мифотворчество — протест и средство спасения культуры от цивилизации. Миф как вместилище универсальных свойств человеческой природы и как корень культуры. События — только пена вещей, как говорил господин Тэст. Единичные факты — пустые химеры. Важны сущности, а они-то и скрыты в мифе.

Джойс мифологичен и потому музыкален ("ибо разве музыка не есть миф внутренней жизни?"). Налицо музыка потока сознания, нашедшего затем свое музыкальное выражение в звуковом потоке Шёнберга и Берга, в красочном потоке Матисса, Кандинского, Малевича и Леже, в поэтическом потоке Элиота и Паунда.

Джойс покончил с дидактикой, с поучением, с ригоризмом верховного судьи. Ему, как затем

Дюрренматту или Бергману, одинаково чужды праведник и отшелец Книппердоллинк, проходимец и лжепророк Бокелзон, жадно и грязно упивающийся плотскими радостями бытия, или же рассудочный епископ, придерживающийся золотой середины. В век мировых войн, Освенцима и ГУЛАГа, проповедь добра и "великие идеи" настолько дискредитировали себя, что даже пользоваться их языком означало бы причаститься к грязи.

Джойс отказался от прекраснодушного морализаторства еще потому, что для непредвзятого художника и психолога здоровье, болезнь, порок, добродетель только психические состояния, одинаково ценные для исследователя. Важна не моральная оценка, а вивисекция. Натурализм так или иначе видел свою задачу в том, чтобы "исправить" или "направить" человечество, модернизм — в том, чтобы содрогнуть его. "Увидел он плоды рук своих и содрогнулся...". Нет, это не было апокалиптическое искусство конца, это было искусство боли и последней надежды.

Я не могу согласиться с мадам Саррот, будто Джойс покончил с характерами, заменив их психологическими состояниями, ибо не понимаю, чем первые отличаются от вторых. Да, сознание интересовало его больше, чем характер, но разве характер не состоит из психологических состояний?

Эстетика Джойса может быть выражена несколькими триадами: полнота, ритм, озарение. Или: объемность, гармония, епифания. Или: личный опыт, дистанция, отстраненность. Здесь гармония — музыкальная согласованность, стилистическое и семантическое единство частей, тем, мотивов; епифания озаренность, интуитивность выявления истины и сущности жизни.

Внимание! У мэтра модернизма — никаких признаков декадентской эстетики: только реализм — глубинный, сущностный, нутряной; только критицизм — правда, какой бы она ни была; только полифония — неприятие монологического и дидактического искусства; ведь идеи не заданы изначально, всё течет...

По мнению Анн Маталон, источник модернистского творчества всегда один "желание выразить невозможное, немислимое, неслышимое, желание довести язык до предела, стараясь испробовать границы мысли, пытаюсь как можно точнее выразить смерть, экстаз, все, что является "потерей".

Модернизм предполагает более глубокое проникновение художника в самого себя, углубление самоосознания. А поскольку эволюция искусства есть эволюция этого процесса, то его фронт — всегда модернизм, как бы его в данный момент не именовали.

Модернизм Джойса — это воспроизведение целостного и многоуровневого мира с позиции индивидуального человеческого сознания, растворение объективного в субъективном. Для человеческого сознания мир — это мое сознание мира, снижение или возвышение мира до того, что я собой представляю. Здесь надо иметь в виду, что мы слышим и видим не весь мир, но только то, что дает нам возможность услышать и увидеть потолок нашего сознания, наша внутренняя культура. Мир не может быть многоцветным и объемным, если внутри нас серость и одномерность. Кстати, проблема коммуникации (скажем, реализма и модернизма, как впрочем, "я" и "другого") именно в различии высоты "потолков": модернистская многомерность абсолютно недоступна мышлению и искусству "поверхностному", "отражающему" внешнюю форму, не знающему глубины. Когда Пруст говорит, что к видимому миру нужно присоединить мир желаний, чтобы понять что-то, это означает дополнение "внешнего мира" внутренним, трансформацию его сознанием.

Модернизм — не отражение, а миротворение. Модернистское произведение меняет мир: после гётевского Вертера в Германии возросло количество самоубийств, после появления психоанализа увеличилось число психозов, описанных Фрейдом, после Джойса изменилась

ментальная жизнь людей. Что это означает? Это означает, что Гёте, Фрейд, Джойс создали или активировали новые состояния в мире, которые можно назвать состоянием "Вертер" или состоянием "глубина сознания".

Здесь важны не патологии, но продуктивность духовного мира, рождаемого модернизмом: вхождение в ментальность людей тех открытий, которые Джойс, Гёте, Фрейд сделали в нашей душевной жизни, в устройении нашего внутреннего мира, в осознании того, как устроен мир, что мы делаем, почему мы делаем это и не делаем то, почему мы что-то можем или чего-то не можем. Здесь важна миродицея — модернистское мирооправдание, потрясающе точно выраженное поэтом и философом:

Мир должен быть оправдан весь,

Чтоб можно было жить...

и:

...мир устроен таким образом, что все годится — не назначен никакой момент, не назначено место. Все годится...

Модернистская глубина парадоксальным образом укреплялась модернистской формой. Может быть, Джойсом была впервые осознана продуктивность формы — ее способность производить новое. Здесь уместна аналогия с собором, форма которого споспешествует взлету души. Модернисты и творили форму как собор, возлагая надежду на то, что люди уподобляются тому, что их окружает. Бараки создают барачную культуру, европейцами становятся в обрамлении Шартрского собора, Нотр Дама или улиц Бергена, Онфлёра или Брюгге.

Глубину и форму обогащает перспектива, причем не только мое видение, но способность "видеть небо в чашечке цветка" — умение улавливать великое в малом, весь мир — в человеке. Еще — за деталями и нюансами зреть закономерности. Как писал Марсель Пруст, часто несправедливо обвиняемый в пристрастии к "мельчайшим наблюдениям" и "тонкости деталей", "там, где я искал законы, другие видели детальное описание событий". Модернисты частностям предпочитают проблемы: Улисс — роман человеческих проблем, а не шатаний двух героев по Дублину, ибо за каждым поступком, каждым движением души кроется большая проблема человеческого существования, философии жизни. Модернистский роман вообще — философия или психология в символах. Еще рождение человека в полном составе своего существа, воссоздание человека из мельчайших деталей — движений души и поступков: "И вот место собирания всего этого, или вынимание завязших ног и рук, и голов — я завяз в одном месте, завяз в другом — есть человек во всей полноте".

Модернизм, в чем бы он ни проявлялся — в искусстве, эстетике, этике обязательности, — отличается отказом от однозначности, определенности, обязательности, дословности. Мир слишком сложен для того, чтобы представляться одним из своих "отражений". Произведение искусства, следующее определенной философии или идеологии, мертворожденно: оно исчерпывается сказанным и теряет возможность "развиваться в будущее". Художественная, как, впрочем, и любая иная глубина — неопределенность, возможность новых интерпретаций, "новая жизнь", придаваемая тексту "другими".

Здесь важно еще одно обстоятельство. Помимо многозначности текста, важна его первичность по отношению к бытию: слова не описывают реальность, но творят ее; по крайней мере, подсказывают новые ее измерения. Тексты — не отражение реальности, а

эйдосы, по которым она творится (понимается) человеком.

Каждая книга имеет свою ауру, — нечто такое, что, не содержась в ней, вызывает в каждом персональный отклик, свой Klang, звук, не совпадающий с текстуальным содержанием. Если даже примитивная книга по-разному интерпретируется разными людьми, то, тем более, книга великая, чья аура — бесконечна, вызывает бесконечную рекуррентность и, вообще говоря, способна длиться как само бытие, — создать целую культуру, может быть даже, всю культуру. Великая книга тем и отличается, что в ней присутствует, но не умещается, вся культура. Улисс — не просто новая Одиссея, но — весь мир и вся культура, с которыми эта книга связана и которые этой книгой изменены.

Модернизм — это соучастие в творении мира, ощущение присутствия Бога в художнике (Ницше, Арто, Мильтон, Блейк). Согласно религии, которую я исповедую, Бог является в мир только через каждого из нас, но различия между людьми определяются индивидуальным соотношением Бога и дьявола в каждом, причем это соотношение зависит от нас и способно меняться. Я не утверждаю, что великий художник — это божественная полнота (ибо без дьявола невозможно искусство). Но в большом художнике много Бога. Я бы даже сказал, что степень его воздействия на мир определяется мерой богоприсутствия. Каждое великое творение — рождение нового мира, то сгущение мысли, которое рождает новый мир. Мир вообще не сотворен Богом раз и навсегда, он творится каждое мгновение, и каждый из нас — соавтор, разве что мера участия каждого в этом процессе различается как небо и чашечка цветка. И лишь великий художник способен узреть в чашечке цветка — небо, а точнее — сотворить новые небеса из "сора жизни". Ибо в Завете сказано: "Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог". Если Бог в нас, то мы владеем и частицей Его Слова, то есть способностью творить Мир-Текст, который создает новые миры. Так или иначе, Мир — в руках каждого из нас, ибо в устах у нас — Слово.

Творец — всегда человек, навязывающий внешнему миру облик собственной души. Мы можем принимать или не принимать его, но отпечаток этого следа и есть духовная мощь гения. Мы живем в мире, созданном из таких отпечатков.

Морис Бланшо полагал, что в мире, где все определяется силой, искусство против действия бесправно. Это верно только отчасти: сила смертна, искусство всегда переживает ее.

К сожалению, при анализе гениальных произведений искусства все еще недостаточное внимание уделяется мистическим и визионерским переживаниям художников. Я не случайно назвал один из моих мнотомников — Пророки и поэты: тех и других объединяет вестничество, способность к озарению, сопричастность иным мирам. Мне представляется, что наряду с явным мистицизмом Блейка, Мильтона, Данте, Вордсворта, Жерико или Арто, существует Мистицизм Великих Художников, который, собственно, и ответствен за бессмертие их творений. Можно усилить мысль: без контакта художника с "иными мирами" нет величайших произведений искусства. Таинство воздействия великих творений в огромной мере связано с содержащимися в них "потусторонним", будь то божественное откровение, глубина интуитивного прозрения, явленное бессознательное ("зримая тьма") или визионерский ад (рай).

Визионерские переживания связаны не только со структурой сознания или пограничными состояниями пророков и поэтов, но с образом жизни, питанием, трансом, глубиной переживаний, гипнотическими состояниями и т. п. Провидение, проникновение в глубины бессознательного, интуитивные прозрения можно стимулировать аскетизмом (Св. Антоний), самоистязанием (флагелланты), замкнутым объемом (Миларепа в гималайской пещере), экстатическими состояниями, сном, но также — вдохновенными произведениями искусства или религиозными переживаниями.

Джордж Рассел в Свече видения очень точно выразил результаты собственных визионерских

переживаний-медитаций, "отражений личности": "...в душе возникают окна, через которые можно увидеть образы, сотворенные не человеческим, но Божественным воображением". Мне представляется, что великие творения человека возникают в таких состояниях, когда художник ощущает себя послушным орудием в руках Божественной Силы, устами или рукой Бога.

Я сидел на берегу моря, вполуха слушая — поскольку это мне просто надоело, — как мой друг что-то неистово аргументирует. Не осознавая, что я делаю, я посмотрел на слой песка, который зачерпнул на ладонь, и внезапно увидел изысканную красоту каждой песчинки. Они не были скучными, и я увидел, что каждая частица сделана по совершенному геометрическому образцу, с отточенными углами, от каждого из которых отражается яркий луч света, в то время как каждый крохотный кристалл сияет, словно радуга... Лучи пересекались под всевозможными углами, создавая изысканный узор такой красоты, что у меня захватило дух... Затем внезапно мое сознание поднялось изнутри, и я отчетливо увидел, как вся вселенная создана из частиц материи, которые — какими бы скучными и безжизненными они ни могли показаться — были, тем не менее, насыщены этой полной чувства и жизни красотой. В течение пары секунд весь мир явился мне как великолепная вспышка. Когда она угасла, она оставила меня с чем-то, чего я никогда не забывал и что постоянно напоминает мне о красоте, запертой в каждой крупинке материи, окружающей нас.

О. Хаксли:

Сходным образом Джордж Рассел пишет о видении мира, озаренного "непереносимым светом", об обнаружении себя взирающим на "пейзаж прелестный, как потерянный Эдем", о созерцании мира, где "цвета ярче и чище, но однако подчинены нежнейшей гармонии". И опять-таки, "ветры были искрящимися и кристально чистыми, но однако насыщенными цветом, как опал, когда они сверкали в долине, и я понял, что меня окружает Золотой Век, и именно мы были слепы к нему, но он никогда не покидал сего мира".

Множество сходных описаний можно найти в поэзии и в литературе религиозного мистицизма. Приходит на ум, к примеру, "Ода о намеках на бессмертие в раннем детстве" Вордсворта, некоторые стихи Джорджа Герберта и Генри Возна, "Столетия медитаций" Трахерна, отрывок автобиографии отца Сурена, где он описывает чудотворное превращение монастырского сада в уголок рая.

Многие поэтические образы — Сад Гесперид, Елисейские Поля, Острова Блаженных Гесиода, земля Уттаракуру в "Рамаяне", остров Левку Ахилла, Рай и Ад — всё это зримые плоды визионерских переживаний, созданные великими провидцами и содержащие в себе некую восхищающую или устрашающую мощь. Религиозное искусство широко пользовалось услугами великих художников-визионеров (позже — музыкантов), пробуждающих своими творениями слабые религиозные чувствования паствы.

В высшей степени любопытно, что не одобрявшие визионерских переживаний протестанты приписали магические свойства непосредственно Слову. От человека больше не требовалось бежать в Иной Мир — Библия и молитвенник казались достаточными для осознания высшей ценности Текста.

Икона и затем картина наделялись мистическими свойствами, способными перенести созерцателя из реального мира в иные миры. Место символов и темнот в живописи занимала игра света и цвета, игра светотени:

Свет и цвет склонны приобретать сверхъестественные свойства, когда они видны посреди окружающей их темноты. У "Распятия" Фра Анджелико в Лувре черный фон. Таков же он на фресках, изображающих "Страсти", написанные Андреа дель Кастаньо для женского монастыря Санта-Аполлония во Флоренции.

Отсюда проистекает визионерская напряженность и странная восхищающая сила этих необычайных работ. Совершенно в другом художественном и психологическом контексте тот же самый прием очень часто использовался в офортах Гойи. Летающие люди, конь на натянутом канате, огромные и ужасные воплощения Страха — выделяются, будто залитые светом прожекторов, на фоне непроглядной ночи.

С развитием в шестнадцатом и семнадцатом столетиях приема светотени ночь перешла от задника на авансцену и водворилась в самой картине, которая стала представлять собой своего рода сцену манихейской борьбы между Светом и Тьмой. Во времена написания этих картин они, должно быть, обладали настоящей восхищающей силой. Для нас, видевших чересчур много вещей подобного рода, большинство из них кажется напыщенно театральными и показными. Но некоторые из них по-прежнему сохраняют свою магию. Например, существует "Положение во фоб" Караваджо, существует около дюжины магических работ Жоржа де Ла Тура; существуют все те визионерские картины Рембрандта, где освещение обладает напряженностью и значимостью света в стране антиподов разума, где тьма, изобилующая потенциями, ждет своей очереди стать актуальной и в сверкании предстать перед нашим сознанием.

Данте, Мильтон и Блейк повторили в искусстве то, что великие мистики в теологии и философии. Фактически всё, что они написали как поэты, было визионерскими пейзажами "за пределами всего, что может произвести брэнная и тленная природа", "бесконечно более совершенные и точно упорядоченные, чем что-либо виденное смертным взором". Речь идет не только о видениях потустороннего мира или сражениях "небесного воинства" с полчищами Сатаны, но вполне земных пейзажах.

У. Блейк:

На другой день, отправившись прогуляться, я вышел на луг и в дальнем его конце увидел загон для ягнят. Пока я шагал к нему, земля зарделась цветами, а плетеная овчарня и ее кудрявые обитатели приобрели утонченную пасторальную красоту. Но я взглянул еще раз, и оказалось, что это не живое стадо, а прекрасная скульптурная группа.

Мне представляется, что никакое великое искусство немислимо без мистицизма, визионерских переживаний, экстатических состояний, причем сказанное относится не только к жанру "вестей оттуда" или "пророчеств", но к Слову, Звуку, Мазку как таковым.

Высший пример подобного мистического искусства — вдохновленное дзэн-буддизмом искусство пейзажной живописи, которое появилось в Китае в эпоху Сун и получило новое рождение в Японии четыре столетия спустя. В Индии и на Ближнем Востоке нет мистической пейзажной живописи, но там есть ее эквиваленты — "живопись, поэзия и музыка "вишнава" в Индии, в которых главной темой становится сексуальная любовь, и суфийская поэзия и музыка в Персии, посвященные восхвалению состояния опьянения".

Символизм, модернизм несут в себе не меньше элементов Элевсинских мистерий или Дионисийских ритуалов, чем средневековая мистика или античные сатурналии. Ницше и Соловьев — два великих мыслителя XIX века — стали выразителями такой связи (я имею в виду дионисийскую стихию одного и софийность другого).

ПЕРВЫЙ ПОЛЕТ НА ИТАКУ

Снег ложился по всему миру, как приближение последнего часа, ложился легко на живых и мертвых.

Д. Джойс

Двух Джойсов — Дублинцев и Улисса — не существовало! Ибо начиная с первой статьи об Ибсене и кончая Поминками, было непрерывно нарастающее проникновение в толщу бытия. В зоркости Дублинцев — видение грядущего Улисса, Улисс — стартовая площадка Поминок. Уже в Дублинцах — незаурядное дарование: острота взгляда, лаконичность мазка, блеск стиля, широта языка. Уже здесь — провиденциальность и изгнание лжи. Шокируя читателей и издателей, уже в Дублинцах, он называет вещи своими именами.

Не моя вина в том, что мои рассказы пропахли отравой, гнилыми водорослями и вонью отходов. Дайте ирландскому народу как следует взглянуть в собственное отражение в моем отполированном зеркале.

История издания второй* книги, как, впрочем, и всех последующих, попортила автору много крови: шестилетние отказы и проволоочки издателей, требования изменений и купюр, расторжение достигнутых издательских соглашений, бунт печатников, наконец, уничтожение отпечатанного тиража под предлогом "непатриотичности" текста. Родина не скупилась на издевательства в адрес своего "блудного сына", грубости и резкости Газа из горелки, увы, имели много оснований... Впрочем, и у родины были основания: лейтмотив Дублинцев — смерть души, гибнущей в "сонной ирландской столице".

* В 1907-м вышел небольшой поэтический сборник Джойса "Камерная музыка".

В рассказе "Сестры", открывающем сборник, говорится о том, как задолго до смерти физической духовно умирает священник, разбивший чашу со святыми дарами. Джойс настойчиво повторяет в рассказе слово "паралич". "Паралич" это как бы синоним того эрзаца жизни, в котором гибнет радостное чувство открытия мира мальчиком в беседе со странным незнакомцем в рассказе "Встреча", разбивается самое дорогое — любовь в рассказе "Аравия", гибнет духовно и физически миссис Синико (рассказ "Прискорбный случай"). Она гибнет потому, что полюбила, но этому живому чувству нет места в царстве паралича, наконец, рассказ "Мертвые" — логическое завершение сборника "Дублинцы". Попадая на званый рождественский вечер в дом тетюшек Габриэля Конроя, мы на самом деле оказываемся в царстве мертвых, которые по привычке, по какой-то укоренившейся традиции продолжают есть, пить, ухаживать за женщинами, произносить речи. Эти "живые" считают, что им все ясно, понятно в жизни, на самом же деле они не знают, чем живут их близкие. Габриэль Конрой думает, что Грета, его жена, любит его, что ее душа принадлежит ему. Но это не так. В момент душевного прозрения он узнает, что душа Греты умерла вместе со смертью Майкла Фюрея, юноши, который беззаветно любил ее. Грета убила душу этого юноши, но и сама понесла наказание — превратилась в живого мертвеца. Габриэль Конрой начинает понимать, что его жизнь мало чем отличается от царства мертвецов, и снег, который начинает идти, превращается в символ объединения живых и мертвых.

Поставив задачу создать "моральную историю своей нации", Джойс рассказывает о гибели души во все человеческие времена — в детстве, юности, зрелости и в старости. И — на всех территориях, добавлю я, на западе, севере, востоке, юге.

Темы Дублинцев — смерть духа, паралич жизни, очерствление душ, мертвая хватка церкви, невозможность разрыва с прошлым, суетность и грязь настоящего, тупость бездушного бытия, отчужденность, бесчеловечность, эгоизм. Вечность трагедии человека.

Оглядываясь, что видит вокруг себя тонкая истерзанная душа? Безнадежность, эксплуатацию, подлость, духовное одиночество, обреченность. Здесь торгуют искусством и верой (Мать, Милость Божия), здесь счастливы мерзавцы и поддонки (После гонок, Два рыцаря), здесь жизнь убога и затхла, люди — живые трупы, Дублин — мертвый город. Бежать! — Просто удивительно, что мудрец и пророк не знал: бежать некуда... Впрочем,

убежать можно всегда: в себя. В конечном счете важно не его бегство из Ирландии, а это единственно возможное бегство, которое еще не научились запрещать. Даже мы, овировцы духа.

Это очень важная мысль — о бегстве. Бежать можно, убежать нельзя. От своей культуры не убежишь. Дублинцы — это все, Дублин — это мир. "Я всегда пишу о Дублине, потому что, если я могу постичь суть Дублина, я могу постичь суть всех городов на свете".

Дублинцы — первая Одиссея Джойса, уже здесь контуры Джойса грядущего. "Во мне теперешнем есть я будущий".

С. Хоружий:

Когда книга после всех испытаний наконец вышла в свет в Англии в 1914 г., Йитс писал: ""Дублинцы" показывают в своем авторе большого мастера рассказа, и притом рассказа нового типа".

У Джойса уже зарождалась тогда его навязчивая биологическая параллель: между литературным произведением и организмом, развитием художественного предмета (образа, сюжета, формы) и развитием эмбриона. Он мыслил, что его книга изображает город как особое существо, и вся серия новелл членится на сущие в нем синхронически стадии жизни: детство, отрочество, зрелость, а также особо — общественную жизнь. Присутствуют здесь и элементы того, что иногда называют "миметическим стилем" Джойса: когда стиль письма подражает предмету описания и черты стиля повторяют черты предмета, моделируя их в словесном материале. С такой идеей Джойс экспериментировал еще в епифаниях, и мы находим ее следы в первом же рассказе, "Сестры", где разговор о скончавшемся паралитике сам явно паралитичен. Наконец, видим здесь и упорное стремление автора к строжайшей "жизненной правде" в незначущих мелочах, некий курьезный гипернатурализм: Джойс с усердием проверял, чтобы все городские реалии в его книге (названия улиц, трактиров, расстояния, расписания, маршруты транспорта...) точно соответствовали действительности. Всё это — элементы будущей поэтики "Улисса", и в "гипернатурализме" рассказов правильней видеть не курьез, а первые зерна будущей установки "инотворения": Джойс желает всерьез, чтобы Дублин, творимый им, был бы реален не менее настоящего. Кроме поэтики, книга имеет с "Улиссом" и другую, более тесную связь: она доставляет роману почти весь набор его второстепенных персонажей... — все они перекочевывают в роман вместе со своими мелкими счетами, амбициями, грешками, проблемами; так что, иными словами, самая ткань городской жизни в "Улиссе" на добрую долю взята из "Дублинцев".

Подобным образом, нет непреодолимого рубежа между Портретом художника и Улиссом, есть пролог к нему и связующее звено — Джакомо Джойс. И столь же естествен переход от мудрости Улисса к сложности и универсальности Поминок. Есть гигантский взлет в становлении величайшего гения — лестница Дедала.

Говорят: Джойс — это покорность судьбе, стремление к отчаянию. Ложь! Джойс — это бунт, вопль, аристофанова ярость. Но и осознание трудности исцеления: неисцелимости не желающих исцелиться. Бунтарь, Джойс настороженно относился к бунту как способу переделки мира. Чрезмерный интерес к Материи вызывал недоверие. Но это нельзя истолковывать как неверие в человека. Валери Ларбо, как-то проезжая с Джойсом мимо вечного огня у Триумфальной арки, спросил писателя: "Как вы думаете, сколько он еще будет гореть?". В ответе — всё мировоззрение Джойса: "Пока Неизвестный солдат, преисполненный отвращением, не поднимется из могилы и не потушит его".

PER ASPERA AD ASTRA*

Не служу, не подчиняюсь, не верю. Д. Джойс

* Через тернии к звездам (латин.).

Послушай, Крэнли, — сказал он. — Ты спрашиваешь меня, что я хотел бы сделать и чего бы я не стал делать. Я тебе скажу, что я делать буду и чего не буду. Я не буду служить тому, во что я больше не верю, даже если это моя семья, родина или церковь. Но я буду стараться выразить себя в той или иной форме жизни или искусства так полно и свободно, как могу, защищаясь лишь тем оружием, которое считаю для себя возможным, — молчанием, изгнанием, мастерством *.

* Иногда *silence, cunning and exile* переводят: молчание, хитрость, чужбина.

Не страшусь одиночества, пусть я буду отвергнут, даже ценой утраты всего, чем бы ни пришлось жертвовать. Я не боюсь ошибиться.

ИЗ ИНТЕРВЬЮ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА К. БРОКУ

— Когда Уэллс писал о вашем романе Портрет художника в юности, он обвинил вас в пристрастии к нечистотам.

— Пристрастие к нечистотам! — удивился Джойс. — По-моему, это соотечественники Уэллса первым делом строят ватерклозеты, куда бы они ни попали. Впрочем, я не обижаюсь. Уэллс — тот критик, который всегда с интересом относился ко мне; собственно, только один тип критика вызывает у меня живейшее отвращение. Я не переношу критиков, которые утверждают, что я пишу неискренне, что в моих книгах присутствует задняя мысль.

Между прочим, тот же Уэллс ставил Портрет художника наравне с последней книгой Путешествий Гулливера. Есть ли более высокая оценка?

Джойс — художник одного героя — самого себя, Стивена Дедала, рефлектирующего интеллигента, мучительно больно реагирующего на свою собственную человеческую природу, на мертвую спячку масс, на трагедию своей страны, на вечный покой человеческого большинства. Стивен незримо присутствует на страницах Дублинцев, в Изгнанниках он раздваивается на Ричарда Роувена и его антипода Роберта, он же — Телемак Улисса.

Стивен Дедал — ребенок, подросток, юноша. Самый чистый грешник. Муки греховности и сладость покаяния. Уязвимость, задушевность, печальный восторг, отзывчивость и восприимчивость ко всему. Поистине художник от Бога — по напряженной чувствительности души, по силе духовных исканий. С виртуозной психологичностью и правдивостью художник выписывает движения души и ответные реакции на грубости чуждого внешнего мира — столь же далекого, сколь и страшного в своей реальности. "Его чувствительная натура все еще страдала от немилосердных ударов убогой, брэнной жизни".

И мир, и дух расширяются, наполняясь новыми образами — то ужасными, то поэтическими, — и вместе с тем крепнет мотив одиночества, неизбежного для художника. "Он думал о своем двусмысленном положении в Бельведере — ученик-стипендиат, первый ученик в классе, боящийся собственного авторитета, гордый, обидчивый, подозрительный, отбивающийся от убожества жизни и от своего собственного разнузданного воображения". Первый чужой. Первый посторонний — не в мире, в искусстве. Затем будут Камю, театр абсурда, искусство боли. Пока же один Дедалус...

Шрам за шрамом оставляет мир на тончайшей душе, и она отвечает на это еще большей

восприимчивостью к жизни: наши драгоценности — внутри нас, а не вовне. Это легко осознать, читая Джойса. Постигание мира и духа. Субъективизм как высшая объективность внутренней жизни — такой он видит новейшую культуру. Субъективизм каждого из нас, в котором и которым мы живем. Он тоже живет им, но, в отличие от других, превращает его в искусство.

Ошарашивающее богатство внутреннего мира, правда человеческих отношений, глубина чувств, страстное размышление о жизни, — скажет Эзра Паунд. Шозистскому реализму, кичащемуся своей тождественностью миру, в лучшем случае удавались натюрморты, но не жизнь духа. Стерн, Достоевский, Толстой, Флобер, Ибсен приоткрыли шлюзы души, Джойс обнажил ее, убрав все преграды. После Августина, Паскаля, Киркегора подобной страстности, — нет, одержимости, — не ведал никто.

Работа над Героем Стивеном — Портретом художника (оба названия предложены братом Джеймса) началась в январе 1904-го, то есть еще до первых рассказов сборника Дуб — л и н ц ы. Джойсу было 22 года и он уже ощутил в себе брожение тех творческих соков, которые приводят в трепет и — в редких и счастливых случаях — преобразуются в духовные излияния, именуемые культурой.

Первый десятистраничный набросок, отвергнутый редактором "Даны" Джоном Эглинтоном, будущим героем Улисса, уже нес на себе две главные отличительные черты грядущего джойсизма — темноту и литературную обработку жизни сознания автора. Не удивительна реакция Эглинтон: он не может опубликовать текст, который ему непонятен. Сознал ли тогда сам Джойс, что своим "рассказом о жизни" он кладет начало новому жанру внутреннего портрета души, глубинной жизни бессознательного, в которой явь граничит со сновидением, серьезность с ерничанием, глубина с гротеском.

"Объемистый том" Героя Стивена был готов уже к лету, то есть до встречи с Норой, но художественность прогрессировала быстрее скорости письма; по мере утолщения пачки исписанных листов сам писатель сознавал, что творить внутренний мир изобразительными средствами мира внешнего невозможно. Манера и стиль Джойса — не просто его изобретения, но естественный итог художественного совершенствования: вслед за изменением объекта письма потребовалось кардинально менять манеру.

Кончилось дело тем, что окончательно осознав "свой путь", Джойс прекратил работу над романом, используя его в качестве первичного сырья для совершенно нового произведения о "вынашивании души" художника — Портрета художника в юности*.

* Как выяснено ныне, Джойс был недоволен и промежуточным вариантом, брошенным им в огонь в 1911 г. и частично спасенным Норой.

Виртуоз непередаваемых душевных состояний, Джойс создал непревзойденные шедевры потока сознания, позволяющие окунуться в чужую душу, как в свою, и ощутить таинство человеческого подобия.

— Мистер Дизи велел мне их переписать и показать вам, сэр. Стивен дотронулся до полей тетради. Ненужность.

— Теперь вы понимаете, как это надо делать? — спросил он.

— Примеры от одиннадцатого до пятнадцатого, — ответил Сарджент. Мистер Дизи велел мне их списать с доски, сэр.

— А сами вы их можете решить?

— Нет, сэр.

Некрасивый и ненужный; тонкая шея и спутанные волосы, и чернильное пятно, след слизи. А ведь кто-то любил его, носил на руках и в сердце. Если бы не она, — стремительный бег мира растоптал бы его под ногами, раздавленного бескостного слизи. Она любила его слабую водянистую кровь, взятую из ее собственной. Значит это в самом деле то? Единственное настоящее в жизни?..

Сидя около него, Стивен решал задачу... По странице в чопорном мавританском танце двигались математические знаки, маскарад букв в причудливых колпачках квадратов и кубов. Беритесь за руки, переходите, кланяйтесь вашей даме; вот так; бесенята, порожденные фантазией мавров.

Между началом работы над первым романом и его публикацией по частям в Эгоисте прошли долгие десять лет.

Они тоже ушли из мира, Аверроэс и Моисей Маймонид, темные лицом и движениями, отразившие в своих насмешливых зеркалах непонятную душу мира, тьма, сиявшая в свете, которую свет не объял...

Такой же был и я, те же опущенные плечи, та же угловатость. Мое детство, склонившееся рядом со мной. Слишком далеко, чтобы хоть слегка, хоть один раз дотронуться до него. Мое — далеко, а его — таинственно, как наши глаза. Тайны, темные, тихие, таятся в черных черточках наших сердец; тайны, уставшие от своей тирании; тираны, жаждущие быть низвергнутыми.

Границы между бытием и сознанием нет: полное единство идей и событий, восприятия и воображения, памяти и тления, внутренней речи и слов. Сознание вплетается в бытие, бытие вплетается в сознание. Время растворяется и исчезает. Времени нет: всё происходит здесь и сейчас.

Война, объявленная времени, имела для Джойса универсальный смысл. О себе, о своей семье, о своей родине, о человечестве, о вселенной хотел он вырвать у времени истину, которую оно уносит с собой.

Плюс эффект присутствия. Открытость. Почему? Потому что, когда душа открыта, каждый обнаруживает в ней себя.

Встречная незнакомка, которая днем казалась ему целомудренной, недоступной, являлась ночью из темных лабиринтов сна, лицо ее дышало лукавым сладострастием, глаза горели животной похотью. И только утро тревожило его смутными воспоминаниями темных оргий, острым унижительным чувством греха.

Кровь бунтовала. Он бродил взад и вперед по грязным улицам, вглядываясь в черноту переулков и ворот, жадно прислушиваясь к каждому звуку. Он выл, как зверь, потерявший запах добычи. Он жаждал согрешить с существом себе подобным, заставить это существо согрешить и насладиться с ним грехом. Он чувствовал, как что-то темное неудержимо движется на него из темноты, неуловимое и шепчущее, словно поток, который, набегая, заполняет его собой. Этот шепот, словно нарастая во сне, бился ему в уши, неуловимые струи пронизывали всё его существо, его пальцы судорожно сжимались, зубы стискивались от нестерпимой муки этого переживания.

Изречение святого Иакова о том, что тот, кто согрешит против одной заповеди, грешит против всех, казалось ему напыщенной фразой, пока он не заглянул во тьму собственной души. Из дурного семени разврата взошли другие смертные грехи: самоуверенная гордость и презрение к другим, алчность к деньгам, за которые можно было купить преступные наслаждения, зависть к тем, кто превосходил его в пороках, и клеветнический ропот против благочестивых, жадная прожорливость, тупая распалая злоба, с которой он предавался

своим похотливым мечтаниям, трясина духовной и телесной спячки, в которой погрязло всё его существо.

На следующий день была проповедь о смерти и Страшном суде, и душа его медленно пробуждалась от вялого отчаяния. Слабые проблески страха обратились в ужас, когда хриплый голос проповедника дохнул смертью на его душу. Он испытал ее агонию. Он чувствовал, как предсмертный холод ползет у него от конечностей к сердцу, предсмертный туман заволакивает глаза, мозговые центры, еще недавно озаренные светом мысли, угасают один за другим, как фонари; капли предсмертного пота выступают на коже; отмирают обессилевшие мышцы, язык коснеет, заплетается, немеет, сердце бьется всё слабее, слабее, вот оно уже не бьется вовсе, и дыхание, бедное дыхание, бедный беспомощный человеческий дух всхлипывает, прерывается, хрипит и клокочет в горле.

Нет спасения! Нет!

Образ Эммы возник перед ним, и под ее взглядом стыд новой волной хлынул из его сердца. Если бы она только знала, чему она подвергалась в его воображении, как его животная похоть терзала и топтала ее невинность! Это ли юношеская любовь? Рыцарство? Поэзия? Мерзкие подробности падения душили его своим зловонием.

Он соскочил с кровати: зловонье хлынуло ему в горло, сводя и выворачивая внутренности. Воздуха! Воздуха небес! Шатаясь, он добрался до окна, почти теряя сознание от тошноты. Около умывальника его схватила судорга, и в беспомысленности сжимая руками холодный лоб, он скорчился в приступе мучительной рвоты.

Глаза его застилала слезы, и, подняв смиренный взгляд к небу, он заплакал о своей утраченной чистоте.

Он был один. Отрешенный, счастливый, коснувшийся пьянящего средоточия жизни. Один — юный, дерзновенный, неистовый, один среди пустыни пьянящего воздуха, соленых волн, выброшенных морем раковин и водорослей, и дымчато-серого солнечного света, и весело и радостно одетых фигур детей и девушек, и звучащих в воздухе детских и девичьих голосов.

Перед ним посреди ручья стояла девушка, она стояла одна, не двигаясь, глядела на море. Казалось, какая-то волшебная сила превратила ее в существо, подобное невиданной прекрасной морской птице. Ее длинные, стройные, обнаженные ноги, точеные, словно ноги цапли — белее белого, только прилипшая к ним изумрудная полоска водорослей метила их как знак. Ноги повыше колен чуть полнее, мягкого оттенка слоновой кости, обнажены почти до бедер, где белые оборки панталон белели, как пушистое оперение. Подол серо-синего платья, подобранный без стеснения спереди до талии, спускался сзади голубиным хвостом. Грудь — как у птицы, мягкая и нежная, нежная и мягкая, как грудь темнокрылой голубки. Но ее длинные светлые волосы были девичьи, и девичьим, осенним чудом смертной красоты было ее лицо.

Девушка стояла одна, не двигаясь, и глядела на море, но когда она почувствовала его присутствие и благоговение его взгляда, глаза ее обратились к нему спокойно и встретили его взгляд без смущения и вызова. Долго, долго выдерживала она этот взгляд, а потом спокойно отвела глаза и стала смотреть вниз на ручей, тихо плеская воду ногой — туда, сюда. Первый легкий звук тихо плещущей воды разбудил тишину, чуть слышный, легкий, шепчущий, легкий, как звон во сне, — туда, сюда, туда, сюда, — и легкий румянец задрожал на ее щеках.

"Боже милосердный!" — воскликнула душа Стивена в порыве земной радости.

Он вдруг отвернулся от нее и быстро пошел по отмели. Щеки его горели, тело пылало, ноги дрожали. Вперед, вперед, вперед уходил он, неистово распевая гимн морю, радостными

криками приветствуя кликнувшую его жизнь.

Образ ее навеки вошел в его душу, но ни одно слово не нарушило священной тишины восторга. Ее глаза позвали его, и сердце рванулось навстречу этому призыву. Жить, заблуждаться, падать, торжествовать, воссоздавать жизнь из жизни. Огненный ангел явился ему, ангел смертной красоты и юности, посланец царств пьянящей жизни, чтобы в единый миг восторга открыть перед ним врата всех путей заблуждения и славы. Вперед, всё вперед, вперед, вперед!

Терзания Дедала, то усиливающиеся, то сменяющиеся фантастическими видениями, достигают предельного накала в эпизоде раскаяния и исповеди.

Вот оно — началось. Священник спросил:

— Какие грехи ты совершил за это время?

Он начал перечислять: пропускал обедни, не читал молитвы, лгал.

— Что еще, сын мой?

Грехи злобы, зависти, тщеславия, непослушания.

— Что еще, сын мой? Спасения нет. Он прошептал:

— Я совершил грех блуда, отец мой. Священник не повернул головы.

— С самим собой, сын мой?

— И... с другими.

— С женщинами, сын мой?

— Да, отец мой.

— С замужними женщинами, сын мой?

Он не знает. Грехи стекали с его губ один за другим, стекали постыдными каплями с его гниющей и кровоточащей, как язва, души, они сочились мутной порочной струей. Он выдавил из себя последние грехи — постыдные, мерзкие, больше рассказывать было нечего. Он поник головой в полном изнеможении.

Жизнь — это прежде всего жизнь души. И все богатства внешнего мира блекнут перед стихиями воображения и необузданностью страстей. Обделенные, убогие, которым дух приоткрывает лишь ничтожную свою часть, могут приобщиться к нему — если это возможно: для этого Портрет и Улисс.

Для Джойса искусство — синоним свободы, свободы художника. Именно так не изолированность, не освобождение от общественности или от морали (здесь высшая мораль!), не проповедь обособленности поэта, не формализация жизни (тогда интроспекция и есть формализация), не сужение сферы этического (наоборот, ее безмерное расширение) — только правда. Ибо кто солжет раз, должен лгать всегда.

Его душа поднялась из могилы отрочества, отбросив свой саван. Да! Да! Да! Он будет гордо творить, свободный и сильный духом, как великий искусник, чье имя он носит, и он создаст нечто живое, новую сущность, поднимающуюся ввысь, прекрасную, неосязаемую, неразрешимую.

Писатель цельности жизни во всей ее амбивалентности, плюралист жизненных правд, Джойс

писал не роман воспитания, не философскую притчу, не моралите, а великую открытую книгу с открытым жизненным опытом, распахнутой душой — сознанием наружу.

ДЖАКОМО ДЖОЙС

Перед вами маленький шедевр — Джакомо Джойс. Джакомо Джойс — кузница Улисса, виртуозность, изящество, необыкновенное настроение, семя великой литературы. Почему Джакомо? — конечно, не случайно: Джойс примеривался к Казанове...

Кто? Бледное лицо, обрамленное сильно пахучими мехами. Движения ее застенчивы и нервны. Она пользуется лорнетом. Да: короткий слог. Короткий смех. Короткое смыкание ресниц.

Паутинная рукопись, выведенная длинно и изящно с тихим высокомерием и покорностью: знатная молодая особа.

Я вздымаюсь на легкой волне тепловатой речи: Сведенборг*1, Псевдо-Ареопагит *2. Мигель де Молинос *3, Иоахим Аббас *4. Волна исчерпана. Ее классная подруга, изгибающая жеманное тело, промяукает на бескостном венско-итальянском: *Che coltura!* *5 Длинные ресницы смыкаются и поднимаются: жгучее острие иглы жалит и дрожит в бархатной радужной оболочке глаз.

*1 Эммануил Сведенборг (1688–1772), шведский ученый и теолог.

*2 Псевдо-Ареопагит, тот же Дионисий Ареопагит, псевдоним грузинского мыслителя пятого века Петрэ Ивера, автора известных в Европе ареопагитских книг (см. Э. Хонигман, Ш. Нуцубидзе и др.).

*3 Мигель де Молинос (1628–1696), испанский теолог.

*4 Иоахим Аббас (1145–1202), итальянский теолог.

*5 Какая культура! (ит.)

Высокие каблучки глухо постукивают по звучным каменным ступенькам. Холодный воздух в замке, подвешенные кольчуги, грубые железные фонари над извивами крутых башенных лестниц. Звучно постукивающие каблучки, высокий и глухой звук. Госпожа, там внизу кто-то хочет поговорить с вашей милостью.

Она никогда не сморкается. Форма речи: малым сказать большее. Округленная и созревшая: округленная в тисках внутрисловных браков и созревшая в теплице замкнутости своей природы.

Рисовое поле вблизи Верчелли под летней молочной дымкой, зависшие поля ее шляпы затевают лживую улыбку. Тени испещряют ее лживо улыбающееся лицо, охваченное горячим молочным светом, темные, цвета сыворотки, тени под скулами, желточно-желтые тени на влажной брови, прогорклый желтый юмор, подстерегающий в смягченных зрачках глаз.

Цветок, что она дала моей дочери. Хрупкий подарок, хрупкая дарительница, хрупкий голубожилий ребенок *1.

Падуя далеко за морем. Тихие средние века *2, ночь, мрак истории дремлет на Piazza delle Erbe *3 под луной. Город спит. В подворотнях темных улиц вблизи реки глаза распутниц

вылавливают прелюбодеев. Cinque servizi per cinque franchi *4. Темная волна чувства, еще и еще и еще.

*1 Стихотворение Джойса "Цветок, подаренный моей дочери" написано в Триесте в 1913 г.

*2 Трудно переводимая игра слов: автор одновременно подразумевает и "средние века", и "средний возраст героя".

*3 Рыночная площадь (ит.).

*4 Пять услуг за пять франков (ит.).

Глаза мои во тьме не видят, глаза не видят,

Глаза во тьме не видят ничего, любовь моя.

Еще. Не надо больше. Темная любовь, темное томление. Не надо больше. Тьма.

Сумерки. Проходят через Piazza. Серый вечер спускается на обширные шалфейно-зеленые пастбища, разливая молча сумерки и росу. Она следует за матерью с неуклюжей грацией. Кобыла, ведущая кобылочку. Серые сумерки мягко лепят тонкие и изящные бедра, нежную гибкую жилистую шею, красиво очерченный череп. Вечер, покой, сумерки изумления... Илло! Конюх! Илло-хо! *5

*5 "Илло, илло-хо!" — возгласы Марцелла и Гамлета, когда они ищут друг Друга в сцене с Призраком.

Папаша и девочки скользят вниз по склону, верхом на санках: великий турок и его гарем. Нахлобученные шапки и плотно обтягивающие куртки, ботинки мастерски зашнурованы накрест над согретым телом язычком, коротенькая юбка облегает круглые чашечки колен. Белоснежная вспышка: пушинка, снежинка:

Когда она вновь выйдет на прогулку

Смогу ли там ее я лицезреть! *6

*6 Слегка измененные стихи Уильяма Каупера (1731–1800).

Выбегаю из табачной лавки и зову ее по имени. Она останавливается, чтобы послушать мои несвязные слова об уроках, часах, уроках, часах: и постепенно ее бледные щеки воспаляются разжигающимся опаловым огоньком. Нет, нет, не бойтесь!

Mio padre: *7 простейшие действия она совершает необычно. Unde derivatur? Mia figlia ha una grandissima ammirazione per il suo maestro inglese *1. Лицо пожилого мужчины, красивое, пылающее, одухотворенное, с ярко выраженными еврейскими чертами и длинными белыми бакенбардами, поворачивается ко мне, когда мы спускаемся по горному склону вместе. О! Прекрасно сказано: учтивость, благожелательность, любознательность, доверчивость, подозрительность, естественность, старческая беспомощность, уверенность, откровенность, изысканность, искренность, предостережение, пафос, сочувствие: прекрасная смесь. Спешите мне на помощь, Игнатий Лойола! *2

*7 Отец мой (ит.).

*1 Откуда бы это? (лат.). Дочь моя восторгается своим учителем английского языка (ит.).

*2 Игнатий Лойола (1491–1559) — основатель ордена иезуитов.

Сердце это изранено и опечалено. Безответная любовь?

Длинные сладострастные плотоядные уста: темнокровные моллюски.

Движущиеся туманы на холме, когда я подымаю взор из ночи и грязи. Обвешанные туманами отсыревшие деревья. Свет в верхней комнате. Она наряжается к театру. Призраки в зеркале... Свечи! Свечи!

НЕЖНОЕ СУЩЕСТВО. В полночь после музыки, всю дорогу вверх по улице Сан Микеле ласково произносились эти слова. Перестаньте Джеймзи! Не приходилось вам бродить по дублинским улицам ночью, вздыхая и произнося другое имя?

Трупы евреев лежат вокруг меня, тлея во прахе своего священного поля *3. Здесь могила ее народа, черная плита, безнадежнее безмолвие... Прыщавый Мейсел привел меня сюда. Он стоит за теми деревьями с покрытой головой у могилы покончившей с собой жены, удивляясь тому, как женщина, которая спала в его постели, могла придти к такому концу *4... могила ее народа и ее самой: черная плита, безнадежное безмолвие: и все готово. Не умирай.

*3 Имеется в виду еврейское кладбище (Cimitero israelitico) в Триесте.

*4 Жена некоего Филиппе Мейселя, Ада Хирш Мейсел покончила жизнь самоубийством 20 октября 1911 г.

Она поднимает руки, пытаясь застегнуть на шее черное кисейное платье. Она не может: нет, она не может. Она пятится ко мне без слов. Я поднимаю руки, чтобы помочь: ее руки опускаются. Я держу мягкие как паутинка края ее платья и, застегивая, вижу сквозь прорезь черной кисеи ее гибкое тело в оранжевой рубашке. Рубашка скользит бретельками по плечам и медленно спадает: гибкое гладкое голое тело мерцает серебристой чешуей. Рубашка скользит по изящным, из гладкого отшлифованного серебра, ягодицам и по их бороздке, потускневшая серебряная тень... Пальцы холодные и спокойные и шевелящиеся... Прикосновение, прикосновение.

Короткое бессмысленное беспомощное слабое дыхание. Однако нагнись и внемли: голос. Воробей над колесницей Джаггернаута*1, трясущийся потрясатель земли*2. Пожалуйста, господин Бог, большой господин Бог! Прощай большой мир!.. Aber das 1st eine Schweinerei! *3.

*1 Джаггернаут — одно из воплощений бога Вишну (инд. миф.).

*2 Как видно, Джойс пародирует известное высказывание Роберта Грина о Шекспире: "Единственный потрясатель сцены".

*3 Ведь это же свинство! (нем.).

Огромные банты на ее изящных бронзовых туфлях: шпоры избалованной птицы.

ДАМА ШЕСТВУЕТ БЫСТРО, БЫСТРО, БЫСТРО... Чистый воздух на горной дороге. Сыро просыпается Триест: сырой солнечный свет на его сваленных беспорядочной кучей крышах, с коричневыми черепицами, черепахоподобных; толпы изнеможенных жуков ожидают национального освобождения. Беллуомо встает с постели жены любовника своей жены: оживленная хозяйка суетится, терновоглазая, с блюдцем уксусной кислоты в руках*4... Чистый воздух и тишина на горной дороге: и копыта. Девушка в седле. Гедда! Гедда Габлер!

*5

*4 Этот пассаж в слегка измененном виде использован в "Улиссе".

*5 Гедда Габлер — героиня одноименной драмы Г. Ибсена.

Продавцы предлагают на своих алтарях новоявленные фрукты: зеленовато-желтые лимоны, рубиновые вишни, застенчивые персики с оборванными листьями. Карета проезжает через ряды парусиновых лавок, спицы ее колес вращаются в ослепительном сверкании. Дорогу! Ее отец со своим сыном сидят в карете. У них глаза совиные и мудрость совиная. Совиная мудрость пялит глаза, размышляя над учением *Summa contra Gentiles* *6.

*6 "Сумма против язычников" (латин.). Известный труд Фомы Аквинского (1225–1274).

Она считает, что итальянские джентльмены были правы, вытащив Этторе Альбини *7, критика *Secolo* *8, из партера за то, что тот не встал, когда оркестр заиграл Королевский марш. Об этом она узнала за ужином. Э-э. Они любят свою страну, когда совершенно уверены в том, которая это именно страна.

Музыкальный критик газеты "АБанти" (у Джойса "Секоло") Этторе Альбини был выдворен из Ла Скала 17 декабря 1911 г.

*8 "Век" (ит.), название газеты.

Она внемлет: дева весьма благоразумная.

Юбка приподнятая неожиданным движением ее колена; белое кружево, окаймляющее нижнюю юбку, приподнятую выше положенного, растянутая на всю ногу паутина чулка. *Si poi?**1

*1 Правильнее *Si puo?* Позвольте (ит.), первые слова Пролога Леонкавал-ло "Паяцы".

Тихо наигрываю, напевая томную песенку Джона Дауленда. НЕ ХОЧЕТСЯ РАССТАВАТЬСЯ: мне тоже не хочется уходить. Тот век передо мной. Здесь раскрываясь из тьмы вожделения — глаза, что заставляют тускнеть вспыхивающий восток, их мерцание — мерцание пены, покрывающей сточный колодец двора слюнявого Джеймса*2. Здесь вина сплошь янтарные, замирающие каденции сладкозвучных напевов, гордый менуэт, добрые леди, флиртующие со своих балконов почмокивающими устами, загнившие сифилисом девки и молодые кумушки, которые, весело отдаваясь своим насильникам, обнимают и обнимают их вновь.

*2 Имеется в виду король Джеймс Стюарт. Этот пассаж использован Джойсом в "Портрете художника".

Сырое, покрытое пеленой весеннее утро. Слабое благоуханье парит над утренним Парижем: анис, влажные опилки, горячий мякиш хлеба: и когда я перехожу мост Сен-Мишель, синевато-стальная пробуждающаяся вода охлаждает сердце мое. Она струится и плещет вокруг острова, где живут люди со времен каменного века... Рыжевато-коричневое уныние в обширной, отделанной горгульями *3 церкви. Холодно, как в то утро: *quia frigus erat* *4. На ступенях высокого алтаря голые, словно тело Господне, лежат священнослужители, распростерты в бессильной молитве. Голос невидимого чтеца подымается, читая нараспев из Осии. *Naec dicit Dominus: in tribulatione sua mane consurgent ad me. Venite et revertamur ad Dominum* *5. Она стоит рядом со мной, бледная и озябшая, окутанная тенями грехотемного нефа, тонкий локоть ее возле моей руки. Ее тело напоминает о трепете того сырого, покрытого пеленой тумана утра, торопливые факелы, жестокие глаза. Ее душа опечалена. Трепещет и хочет плакать. Не плачь по мне, о дочь Иерусалима!

*3 Горгуля — выступающая водосточная труба в виде фантастической фигуры (в готической архитектуре).

*4 Потому что было холодно (латин.).

*5 Так говорит Господь: в скорби своей они с раннего утра будут искать Меня и говорить: пойдём и возвратимся к Господу... (латин!).

Я разъясняю Шекспира податливому Триесту: Гамлет, промолвил я, который чрезвычайно вежлив к знатым и к простолюдинам, груб только с Полонием. Возможно, озлобленный идеалист, он может видеть в лице родителей своей возлюбленной только гротескные попытки со стороны природы воспроизвести ее образ... Заметили вы это? *1

*1 Лекции о Шекспире Джойс читал в Триесте с 4 ноября 1912 г. по 10 февраля 1913 г.

Она расхаживает передо мной вдоль коридора, и ее темные закрученные волосы медленно раскручиваются и падают, медленно раскручивающиеся, падающие волосы. Она не знает и расхаживает передо мной, простая и гордая. Так расхаживала она у Данте в простой гордости и так, незапятнанная кровью и насилием, дочь Ченчи, Беатриче, шла к своей смерти:

...Мне

Пояс затяни и завяжи мне волосы

В простой, обычный узел *2.

*2 Реплика Беатриче в пьесе Шелли "Ченчи".

Горничная говорит мне, что ее пришлось немедленно отвезти в больницу, roveretta*3, что она очень страдала, очень roveretta, что это очень серьезно... Я удаляюсь из ее пустого дома. Чувствую, что готов заплакать. О, нет! Этого не случится, так сразу, без единого слова, без единого взгляда. Нет, нет! Уж, конечно, чертово счастье не подведет меня!

*3 "Бедняжка (ит.).

Оперировали. Нож хирурга проник в ее внутренности и отдернулся, оставив свежую зубчатую рану в ее животе. Я вижу ее наполненные темные страдальческие глаза, красивые, как глаза антилопы. О жестокая рана! Похотливый Бог!

И снова в своем кресле у окна, счастливые глаза в ее устах, счастливый смех. Птичка, щебечущая после бури, счастливая, что ее маленькая глупенькая жизнь упорхнула из-под когтей эпилептического повелителя, дарующего жизнь, щебечущая счастливо, щебечущая и чирикающая счастливо.

Она говорит, что если бы ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА был откровенен во имя откровенности *4, она бы спросила, почему я дал ей прочесть его. О, вы бы спросили, не правда ли? Ученая дама.

Одетая в черное она стоит у телефона. Коротенькие робкие смешки, коротенькие всхлипывания, робкие отрывки речи, внезапно прерываемые... Parlero colla mamma*5... Иди! Цып, цып! Иди!

*4 Это суждение об "откровенности во имя откровенности" дает Р. Эллманну возможность предположить, что ученица Джойса читала третью главу "Портрета", которая была перепечатана на машинке в июне 1914 г.

*5 Хочу говорить с мамой (ит.).

Черная курочка-молодка испугалась: коротенькие шажки, внезапно прерываемые, коротенькие всхлипывания: она хочет свою маму, дородную курицу.

Галерка в опере. Промокшие стены сочатся испаряющейся сыростью. Симфония запахов

растворяется в беспорядочной гряде человеческих тел: прокисшая вонь подмышек, обглоданные апельсины, тающие мази на груди, мастиковая жидкость, серное дыхание чесночных ужинов, воняющие фосфором газы, опопонакс*, откровенный пот созревших для замужества и замужних женщин, мыльная вонь мужчин... Весь вечер я наблюдал за ней, всю ночь я буду видеть ее: заплетенные и уложенные башенкой волосы и оливковое овальное лицо и спокойные нежные глаза. Зеленая лента на ее волосах и расцвеченное зеленым платье вокруг ее тела: цвет миража растительного зеркала природы и пышной травы: Волосы могил.

* Смолистая жидкость, употребляемая в парфюмерии.

Слова мои в ее разуме: холодные гладкие камни, погружающиеся в трясину.

ЭТИ СПОКОЙНЫЕ ХОЛОДНЫЕ ПАЛЬЦЫ трогали страницы, отвратительные и прекрасные**, на которых позор мой будет гореть вечно. Спокойные и холодные и непорочные пальцы. Неужто они никогда не грешили?

** По-видимому, образ навеян репликой ведьм из первой сцены "Макбета" Шекспира: "Прекрасное — отвратительно, и отвратительное — прекрасно".

Тело ее не пахнет: Цветок без запаха.

На лестницах. Холодная хрупкая рука: робость, тишина: темные, налитые истомой глаза: усталость.

Кружащие кольца серого пара над пустошью. Лицо ее, такое серое и мрачное! Влажные спутанные волосы. Ее губы прижимаются нежно, она глубоко дышит, вздыхая. Поцелуй.

Голос мой, пропадая в отзвуках собственных слов, умирает подобно утомленному в мудрости голосу Предвечного, зовущего Авраама через отзывающиеся эхом холмы. Она откидывается назад, прислонясь к стенке с подушкой: одалисколика в роскошном мраке. Глаза ее напиваются моими мыслями: и во влажном теплом дарящем призывающем мраке ее женственности душа моя, растворяясь, струит и льет и устремляет жидкое и обильное семя... Берите ее сейчас, кто хочет!.. ***

*** Этот пассаж использован в "Портрете" и в "Изгнанниках".

Выходя из дома Ралли *1, встречаю ее неожиданно в то время, когда мы оба подаем милостыню слепому нищему, на мое неожиданное приветствие она отворачивает и отводит свои черные глаза василиска. *Ecol suo vedere attosca l'uomo quando lovede* *2. Благодарю за словечко, мессер Брунетто.

*1 Барон Амброджо Ралли (1878–1938), знатный горожанин Триеста, владелец дворца на Пиаца Скорола.

*2 Одно ее лицемерие отравляет смотрящего на нее (ит.). Слова итальянского писателя Брунетто Латини (ок. 1220–1294).

Расстилают у ног моих ковры для сына человеческого. Ожидают, когда я пройду. Она стоит в желтой тени зала, плед защищает от холода ее опущенные плечи: и когда останавливаюсь в изумлении и оглядываюсь, она приветствует меня холодно и проходит вверх по лестнице, метнув на меня мгновенно из своих вяло скошенных глаз черную струю яда.

Гостиная, завешанная мягкой помятой горохово-зеленой занавеской. Узкая парижская комната. Только что здесь лежала парикмахерша. Я поцеловал ее чулок и кайму темно-ржавой пыльной юбки. Это другое. Она. Гогарти *3 пришел вчера познакомиться. По случаю УЛИССА. Символ интеллектуальной совести... Значит, Ирландия? А муж? Должно

быть, расхаживает по коридору в мягких туфлях или играет в шахматы с самим собой. Зачем нас здесь оставили? Парикмахерша только что лежала тут, зажимая мою голову между бугристыми коленями... Интеллектуальный символ моей расы. Слушайте! Рухнул погружающийся мрак. Слушайте!

*3 Оливер Джон Гогарти (1878–1957), ирландский поэт, друг Джойса, послуживший прототипом Бака Маллигана ("Улисс").

— Я не убежден, что подобная деятельность разума или тела может быть названа нездоровой.

Она говорит. Слабый голос из-за холодных звезд. Голос из-за холодных звезд. Голос мудрости. Продолжайте! О, говорите, обогащайте меня мудростью! Я никогда не слышал этого голоса.

Извиваясь, она надвигается на меня в помятой гостинной. Я не могу ни двигаться, ни говорить. Приближение извивающегося рокового тела. Прелюбодеяние мудрости. Нет. Я уйду. Уйду.

— Джим, милый!

Мягкие засасывающие губы целуют мою левую подмышку: извивающийся поцелуй на мириадах кровеносных сосудов. Горю! Съеживаюсь подобно горящему листу! Жало пламени вырывается из-под моей правой подмышки. Поблескивающая змея поцеловала меня: холодная ночная змея. Я погиб!

— Нора! *4

*4 Имя жены Джойса и героини драмы Ибсена "Кукольный дом".

Ян Питерс Свелинк *. Необычайное имя старого голландского музыканта делает всю красоту необычайной и далекой. Я слышу его вариации для клавикорда на старый мотив. МОЛОДОСТЬ ИМЕЕТ ПРЕДЕЛ. В смутном тумане старых звуков появляется слабая точка света: вот-вот заговорит душа. Молодость имеет предел: предел настал. Этого никогда не будет. Вам это хорошо известно. Ну и что ж? Пиши об этом, черт подери, пиши! На что ж еще ты способен?

* Ян Питерс Свелинк (1562–1621), — нидерландский композитор и органист.

"Почему?"

"Потому что в противном случае я бы не смогла вас видеть". Скольжение пространство — века — лиственный орнамент звезд и убывающие небеса безмолвие — и более глубокое безмолвие — безмолвие исчезновения — и ее голос.

Non huanc sed Barabbam!**

** Не его, но Варавву (латин.). См. "От Иоанна", 18, 40.

Неготовность. Голая квартира. Безжизненный дневной свет. Длинный черный рояль: музыкальный гроб. Дамская шляпа на его краю, с алым цветком, и зонтик, сложенный. Ее герб: шлем, алый цвет и тупое копьё на фоне щита, черном***.

*** Нам кажется вероятным, что Джойс здесь описывает герб Шекспира, так как все упомянутые геральдические элементы (шлем, алый цвет, копьё на черной полосе щита) встречаются как раз в фамильном гербе Шекспира. Тем более, что герб Шекспира упоминается и в "Улиссе". (Автор комментария к немецкому переводу "Джакомо",

европейский редактор "Джеймс Джойс Квотерли", Фриц Зенн в своем письме от 19.9.69 г. сообщает, что, проверив наше предположение, считает его правильным).

Посылка: Люби меня, люби мой зонтик.

УЛИСС

Как бы хорошо написать худож. произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он один, тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо... Л. Н. Толстой

Древний отец, древний мастер, помоги мне, ныне и вовеки-веков. Д. Джойс

Итак, атональная симфония. Эпическая поэма. Полимиф нашей эпохи. Новый Фауст (но без прекрасной Елены). Пер Понт. Вечный Жид. Житие Христа. Новая Одиссея. Божественная Комедия. Вальпургиева ночь. Эпос новой цивилизации. Энциклопедия истории и культуры. Бессмертная безделица...

Синтез истории, мифа и языка. Блуждание духа в поисках смысла бытия. Восхождение к первоисточникам жизни. Идеальная и свободная от времени история, в которой нашли отражение все истории. Исчерпание и формы, и идеи. Роман, после которого никакие романы уже невозможны. Эксцентрическое новаторство. Шедевр, сравнимый — по мощи, значимости, влиянию — с лучшими образцами былых времен...

Знала ли всё это Сильвия Бич, когда взяла на себя риск...

Д. Джойс: "Это эпическое повествование о двух расах (иудейской и ирландской) и в то же время изображение цикла человеческого развития, равно как и скромный рассказ об одном дне жизни. Это также род энциклопедии. Я хочу транспонировать миф *sub species temporis nostri*. При свете современности".

Он не разрушал современность, а упорядочивал ее. Использование мифа, писал Элиот, проведение постоянной параллели между современностью и древностью есть способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой современная история.

На современном материале Джойс выразил новые страхи человечества, вновь — в который раз! — теряющего надежду найти в сегодняшней беспокойной жизни порядок, смысл, уверенность...

Э. Паунд: "Улисс это не та книга, которую всякий прочтет с восхищением, точно так же как не всякий прочтет с восхищением Буvara и Пекюше; но это книга, которую любому серьезному писателю следует прочитать, такая книга, которую ему, согласно законам писательской профессии, придется прочитать, чтобы составить себе ясное представление о переломе в развитии нашего искусства".

Ф. М. Форд: "Есть книги, которые меняют мир. Таков Улисс, независимо от того, успех это или поражение, ибо отныне ни один романист, преследующий серьезные цели, не сможет приступить к работе, пока не сформирует собственного представления о верности или

ложности методов автора Улисса".

Т. С. Элиот: "Я нахожу, что в этой книге нынешний век нашел наиболее важное выражение; это книга, которой мы все обязаны, от которой не уйти никому из нас. Джойс следует методу, которому должны следовать и другие".

Б. Брехт (да, даже Брехт!): "Лучшая книга года — роман Д.Джойса Улисс, потому что он изменил положение романа и представляет собой незаменимое справочное пособие для писателей".

И еще: Если хотите, Улисс — самая реалистическая из когда-либо написанных книг. Самая — даже наши единомышленники признаются, что смеялись над Улиссом почти так же, как над Швейком, "а обычно наш брат смеется только при чтении реалистических сатир...".

Да, это так: Джойс требовал максимальной правды, максимальной адекватности литературы и жизни. Так что не удивительно, что "поганый модернизм" оказался всеобъемлющим реализмом, способом увидеть в современном вечные законы и истины истории.

Н. Карпентер: "Перед Улиссом романисты застыли в изумлении. Джойс подвел итог целой эпохе, определенному образу жизни человека на земле".

Г. Левин: "В лучших работах современных писателей образы и представления не создаются, а лишь вызываются к жизни в памяти читателя. Джойс переосмыслил и в огромной мере усложнил задачу романиста".

Ч. Сноу. "Новшества Джойса обострили восприимчивость и наблюдательность писателей".

В. Вулф: "Достигая своей цели, Джойс мужественно отвергает всё, что связано с традиционной событийностью повествования, его правдоподобием, связностью изложения — иными словами, со всем тем, что на протяжении поколений было принадлежностью прозы, что привычно будило воображение читателя".

Х. Л. Борхес: ""Улисс" — самодовлеющий мир примет, переключек и знамений".

Самое мрачное, самое пессимистическое, самое лживое, самое реакционное произведение литературы XX века, скажут наши...

Можно узреть в Улиссе только опошление культуры: "Он сделал Улисса рогоносцем, онанистом, бездельником, импотентом, превратил Пенелопу в непотребную девку. Островом Эола у него стала редакция газеты, дворцом Цирцеи — бордель, а возвращение на Итаку превратилось в возвращение глубокой ночью домой с остановками в подворотнях, чтобы помочиться", — но это ханжеский взгляд, прекраснодушное лицемерие, столь импонирующее тоталитаристам.

Улисс — не неверие и не презрение к человеку, ибо искренность и честность не могут быть аморальны. Неверие и презрение — это, когда лгут. Говорить же правду — значит верить: верить в многомерность человека и его способность преодолеть и победить самого себя. Что человек и делает ежеминутно.

Пессимизм же естественен, ибо является прямым следствием двух трагически-неискоренимых реалий: благие деяния остаются непризнанными или караются, а злонамеренные прикрываются маской добродетели.

Пессимизм Джойса прекрасно уживается с комически-сатирическим, травестийным характером Улисса. А может ли быть шутовство только черным? Что больше всего страшит Дедала — так это самообман, иллюзия, химера. Отсюда нутряное стремление к емкости, глубине, подноготности, исповедальности, правде глубин.

Мне представляется, что бахтинская карнавализация творчества Рабле, распространяемая на творчество Джойса, требует не то, чтобы уточнения, но большей тонкости, глубины. Если вспомнить, в какое время жил Рабле (и сам Бахтин!), то за карнавализацией может скрываться реакция на костры. Я уже писал об этом в своем Рабле, здесь могу добавить пронизательную мысль Б. Гройса: "Бахтинская теория карнавализации... по справедливости считается прежде всего попыткой осмысления сталинской культуры".

Конечно, я не считаю юмор Рабле или Джойса черным, но их карнавал — это средство жизни противостоять смерти, способ спасения человека от насилия и тирании, нечто напоминающее русское юродство. Тут не только смех, но и боль, причем боли, может быть, больше, чем смеха. Само непомерное выпячивание низа у Рабле и Джойса — свидетельство того, что жизнь сильнее всех средств ее подавления и ущемления.

Раблезианство Улисса бесспорно, в "Цирцее" наличествует даже "обливание мочой", а в "Сиренах" испускание газов, достойное Гаргантюа. Карнавальны макаронический стиль, словотворчество, поэтика Улисса. Смеховая стихия во многом смахивает на раблезианскую, хотя тоньше и глубже, но — главное современнее, а гротески — насыщеннее и ярче. Но ведь и опыт человечества обогатился. Карнавальность стала не только реакцией на силу, но и альтернативой нигилизму, всеотрицанию, бунту. По словам С. Хоружего, "веселая амбивалентность" Карнавала противостоит категоричности и однозначности Разрушения.

Для Бунта типичны идейность и монологичность: обычно Бунт движется одной гипертрофированной идеей или эмоцией (господство которой закрепляется и поддерживается механизмами идеологического мышления). В противоположность этому, Карнавал "поэтичен" и полифоничен...

Если хотите, Улисс — это бахтинский Карнавал Жизни, спасающий ее от подавления, выхолащивания, окаменения.

Мне представляется, что говоря о карнавальности Улисса, большинство авторов упускает главное, в равной мере относящееся к творчеству чудом спасшегося от костра Рабле и зэка Бахтина: что за вульгарной карнавальной стихией, буйством человеческого "низа", виртуозной бранью, непотребностями и непристойностями, цинизмом, скатологическими ритуалами, выпячиванием определенных человеческих органов — скрывалась реакция "нового человека" на омертвление жизни, ущербную суровость догматизма, бездну человеческой глупости и безмыслия, "икону и топор", насилие и власть силы, жизнеотрицание. Когда жизнь в оковах, когда угроза за каждым углом, спасения можно ожидать лишь от витальности, жизненности — соития, любви, родов, эпатажа, разоблачения лжи, дерзости, вызова, обличения, сатиры, гротеска, иронии, "выставления напоказ". Не карнавал, но протест против тотальной идиотии, отказ от конформизма, сопротивление горьким, может быть, даже макабрическим смехом, физиологией, правдой жизни.

Площадная вульгарность героев Рабле и Джойса — реакция на ложь и лицемерие времени. Если хотите, смех, ирония — орудие освобождения. Франция освободилась, ибо имела Вольтера. Его кощунства, фривольности, посягательства на святыни освободили страну от тирании. Отсутствие смеха на улицах — свидетельство ущербности и неполноценности бытия. Мир нельзя лишить смеха и низа. Даже трагическое ущербно без горькой усмешки. Даже гении боли — Киркегор, Гоголь, Достоевский, Кафка — прежде всего ироники. Их трудно представить себе смеющимися, но именно они — остроумцы, люди изощренной игры ума, специфической темной смеховой стихии.

Когда в "Пенелопе" получает свободу материально-телесный низ и выпячиваются, по словам автора, "четыре кардинальные точки — женские груди, жопа, матка и пизда", это означает, что спасение человека не в учениях и идеалах, но в силе жизни, символизируемой этими точками (о чем прямой речью позже заявит Г. Миллер в "Тропике Рака").

Улисс — это мироощущение интеллигента в критический момент истории, когда она выплеснула всю накопившуюся грязь человеческого на поля сражений. Это действительно новая Одиссея, написанная гуманистом, окунувшимся в первоисточник происходящего. Философия была уже подготовлена другими титанами — Паскалем, Киркегором, Шеллингом, Ницше, Гартманом, Бергсоном, Сантаяной, — эмоциональное же и психологическое искусство рождалось здесь.

(Да, да, так же, как примитивное передовое тянется к еще более примитивному, то же происходит и с "реакционным" — одно к одному. "Реакционер" Джойс впитывает в себя всю "реакционную" же культуру, чтобы переработать ее в Улисса. В это же время на другом конце Европы Шариковы и Швондеры из собственного бескультурья и комплексов неполноценности, на глазах перерастающих в манию величия, творят "самое передовое искусство"...).

И вот всё это — отвращение художника к абсурду существования, его бунт против фальшивых ценностей, его сомнения, его вызывающие дрожь епифании, эмоциональный и психологический накал, остроту восприятия, надежду сквозь отчаяние — наши назовут духовным кризисом писателя.

(Да, да, это был кризис. Он неведом протеем и эврименам — их переживания одномерны. Дедалы в кризисе всегда. Кризис — это их боль, их страдания, их ненависть и вера, их любовь и неверие. Кризис — это обостренность истерзанного духа, осязание мира жгучими разверстыми ранами, да, да, кризис, и непоследовательность, и противоречивость. Прямолинейность строя непротиворечива, но жизнь не бывает иной и чтобы отразить ее, необходимо — всё).

Улисс имеет не только множество смысловых прочтений, но может быть интерпретирован разными способами: как травес-тия, пародия, до предела насыщенная иронией и эксцентрикой (в духе Рабле, плутовского или готического романа), как "эпос тела", как иллюстрация философии жизни (Ницше, Дильтей, Зиммель, Теодор Лессинг, Гартман), как экзистенциалистское (Паскаль, Киркегор), структуралистское (Леви-Строс, Лакан), психоаналитическое (Фрейд, Юнг), бергсонизмское, теологическое (Августин, Аквинат), экспрессионистское, постмодернистское произведение и т. д.

Я полагаю, что Джойс бессознательно стремился к продуктивной множественности прочтений в силу личного плюрализма, либерализма, открытости, адогматизма, принципиального несогласия с любой Системой, каким угодно Универсумом. Человек мира, прагматик, Джойс писал открытый, динамичный, всемирный текст, сама многоязычность которого была символом нового человека, открытого всему миру, всем идеям, всем стилям, всем истинам.

Множественность стратегий письма у Джойса должна рассматриваться не просто как некий "плюрализм" или "полифонизм", и уж тем паче не эклектизм: за нею раскрывается тоже определенная стратегия, характернейшая джойсовская стратегия творчества и личности. Различные стратегии письма, что мы обнаруживаем в открытом нецельном целом джойсова текста, существуют в этом тексте не независимо; неверно думать, что они попросту рядопологаются, последовательно сменяя друг друга — скажем, за структуралистским разделом или пассажем следует сериальный и т. п. Художник выстраивает меж ними тонкие отношения взаимного баланса, сдерживания, размывания, дезавуирования, подрыва. Вот пример: как мы указывали, язык представляется у (позднего) Джойса преимущественно в сериальной парадигме, тогда как история преимущественно в структуралистской, под знаком Четверки, магического числа "Поминок"; но однако при этом меж тою и другой сферой утверждается своеобразное тождество (см. эп. 6). Пример этот, важный и характерный, помогает резюмировать наконец в одном суммирующем выводе все разбросанные замечания о джойсовом плюрализме, полифонизме, неоднозначности, антиидеологичности, etc. Мы заключаем: никакая избранная стратегия, идея, техника, и т. д. и т. п. — никогда не принимается у Джойса до конца и безоговорочно. Ни на какой стратегии, идее, технике...

текст Джойса не останавливается окончательно и определенно; вводя и проводя каждую, он ее одновременно отменяет и подрывает, от каждой уходит.

Искусство — таинство или словесная игра: Джойс, потративший огромные усилия на вторую, никогда не забывал первого. Таинство искусства — в его независимости от пишущего, непредсказуемости последствий написанного.

...если чувствуешь, что задачи литературы таинственны, что они не зависят от тебя, что ты по временам записываешь за Святым Духом, ты можешь надеяться на многое такое, что не зависит от тебя. Ты просто пытаешься выполнять приказы — приказы, произнесенные Кем-то и Чем-то.

Х. Л. Борхесу принадлежит идея придать священный характер лучшим творениям человека. Я не думаю, что в том есть необходимость: нет большего краха для художника, чем успех, — предостерегал он сам; тем более великое не нуждается в сакрализации — оно священо само по себе.

Произведения Джойса — ответ Художника миру, не желающему ставить Искусство-Жизнь выше исторической мельтешни. Если хотите, Улисс и Поминки книги об основных состояниях человека. Главное в новаторстве автора "самых головокружительных романов" — не модернистский стиль или авангардная форма, не джойсизмы и физиологизмы, но новый облик человека, новое понимание человека, переоценка всех человеческих ценностей, проникновение в человеческую природу, аналогичное достигнутому одновременно с ним философами жизни и отцами психоанализа.

Физиологизмы, "эпос тела", эксгибиционизм были ему органически необходимы для демонстрации Полноты Жизни, не знающей противоестественности: половые излишества, человеческие отправления, "почесывания" (как выразился бы Достоевский), садо-мазохистские комплексы, инцест, трансвеститизм, копрофилия — входили в кодекс жизни с теми же правами, что и высокая культура, искусство, жизнь духа. Комичность — это космичность, часто говаривал Джойс, делая шутовскую балладу ключом к истории мира. Даже смешение высокого и низкого, элитарного и плебейского, языка теологических диспутов и улицы не случайны — этого требует все та же Полнота, все та же правда Жизни-Игры.

Решительно снижая гомеровского, фаустовского, толстовского человека, дегероизируя миф, вообще относясь к феномену "человек" без сентиментального подобострастия а 1а Руссо, Джойс создавал трагедию на мифологию: Улисс — не эпос, а антиэпос. Эксплуатируя форму мифа, он пародировал его духовную суть и одновременно очеловечивал главного героя. Улисс-Блум — еврей, но не по причине заимствования у Виктора Берара*, но потому, что героине Одиссеи лучше всего противостоит диаспора народа Иосифа и Моисея. Путь еврея-изгоя в мире более человечен (и героичен!), чем дорога домой греческого триумфатора — такова суть антими́фа Джойса.

* В "Финикийцах" и "Одиссее" Виктора Берара Одиссей Гомера предстает семитом.

Модернизм Улисса человечней всех других художественных "измов": задача художника — не в том, чтобы лепить "великих людей", промышленяющих подвигами убийства. Пусть лучше "великий человек" трахается с проституткой в борделе, чем совершает "подвиги" на поле брани. Космизм Улисса грандиозен — но не внешними мирами или эпикой Войны и М и р а, но войной и миром в душах людей. Грандиозность Улисса — в том, что из всего происходящего в мире самое величайшее творится внутри человека.

Миф Джойса: замена, внешнего, мирового, космического, социального, церковно-соборного — нутряным, психологическим, ментальным, глубинно душевным, собственно тем, откуда и происходят все человеческие мифы.

Человек первичен, органичен, природен, институты человеческие, общество, государство, церковь, армия, суд, освободительное движение, борьба классов, революция — только копошение, пошлость, глупость, "залапанность на торгу". Джойс предельно язвителен, ироничен в отношении к человеку, все человеческие институты — предметы беспощадного разоблачения. Даже искусство затаскано ничтожностью его присяжных жрецов, даже человеческое общение предательством и продажностью, корыстью и грязью...

Отказываясь от героизации человека, определяя жизненность как полноту человеческих проявлений, полагая неотделимость высокого и низкого, доброго и злого, альтруистического и эгоистического, видя подобие человеческих глубин людей, принадлежащих разным расам, классам, сословиям, социальным стратам, Джойс считал социальные проблемы и конфликты поверхностными явлениями. На дне человеческого бытия большой разницы между людьми нет: глубинная суть, в первом приближении, у всех одна. Поэтому любые противопоставления, классовые, расовые, религиозные и иные различия основаны на недомыслии, ущербности "теоретиков", провоцирующих лишь разделение и вражду людей. Юный Джойс, может быть, верил в человеческое величие художника, зрелый муж осознал, что великим ничто человеческое не чуждо — в этом его отличие от русских догматиков-моралистов, неизменно водружавших поэта на недостижимый, надоблачный пьедестал.

Стивенсон считал, что очарование — основное качество писателя. Уникальность очарования Джойса — в его сверхинтеллектуальности, в бесконечности интерпретаций, к которой он сознательно стремился. Хотя в качестве прототипа Улисса выбрана гомеровская Одиссея, в равной мере им могла бы стать и Божественная Комедия. Улисс и *Divina Comedia* единит музыкальность, обильность прочтений, объем комментариев, авторские реминисценции и многое другое.

Улисс — одно из немногих прозаических произведений, которые лучше читать вслух — как поэму.

Интонация и эмфаза — вот что самое главное, фразу за фразой нужно читать вслух. Хорошее стихотворение не дает читать себя тихо или молча. Если стихотворение можно так прочесть, оно многого не стоит: стих — это чтение вслух. Стихотворение всегда помнит, что прежде чем стать искусством письменным, оно было искусством устным, помнит, что оно было песней.

Улисс — не песня, а симфония, поэтому ее надо слушать. Впрочем... поэзия начинается с повествования, корни поэзии в эпосе, а эпос — основной поэтический повествовательный жанр.

Комментируя параллель Джойс — Данте, можно обнаружить контраст: Данте визионер, а мышление Джойса дискурсивно. Это ошибка! Данте, конечно, был визионером, но видение кратко, видение длинной в Комедию невозможно. Божественная Комедия так же продумана и рассчитана, как и Улисс.

Данте и Джойса объединяет открытие, сделанное Х. Борхесом: способность представить момент как знак всей жизни. Поэтами много сказано о связи мгновения с вечностью, Данте и Джойс — художники, овеществившие эту связь.

Художественные манифесты пишутся не как "инструкции к действию", но как художественные произведения. Джойс, по сути, никогда не следовал им же изобретенным лозунгам, во всяком случае в триаде "молчание, изгнание, мастерство" первое было лишь данью Малларме, его поэтической доктрине, не имеющей средств воплощения в реальном мире. Он не только не молчал, но свято верил в способность искусства проникать в темные глубины бытия и способность художника найти достойные выразительные средства для изображения этих

провалов. Принимаясь за Улисса, он ощущал в себе сверхчеловеческую способность создать новую вселенную, увидеть "всё во всем", представить весь "цикл человеческого развития" в эпической манере, сродни гомеровской энциклопедии. Главными ориентирами Джойса были величайшие модернисты в истории человеческой культуры — Гомер, Данте, Шекспир, Гёте. На эти вершины он равнялся, по ним сверял свой грандиозный замысел.

Хотя замысел Улисса был изначально ясен автору, масштабность задуманного прояснялась в процессе работы: великое творение возникало не как скульптура из мрамора, но как постепенное проникновение в глубину человека, как вскрытие подполья, как антиодиссея, антифаустиада, антиутопия, как окончательное развенчание мифа о Герое и замещение его подноготностью жизни.

Все это — притом, что замысел вынашивался более десятилетия, начиная с Улисса Дублинцев, рассказа о странствиях дублинского еврея Альфреда Хантера, задуманного между 1904-м и 1906-м гг., и "дублинского Пер Гюнта" или "ирландского Фауста", о котором Джеймс писал брату в 1907-м.

Улисс — хорошо рассчитанный и упорядоченный хаос жизни, нечто всеобъемлющее, космическое, универсальное, всеобщее.

Рассчитанный и упорядоченный?

А разве все великое, даже вдохновенное, не взвешивалось и тысячекратно не выверялось? Музыка Шёнберга, символы Дали и Пикассо, слова Малларме и Элиота? Да что там модернизм! Гель-дерлин говорил об Эдипе: другим произведениям искусства недостает, в сравнении с греческими, надежности; по крайней мере, до сих пор о них судили больше по впечатлению, которое они производят, чем по их математическим закономерностям и прочим приемам, с помощью которых достигают прекрасное.

Но здесь не обычный простой порядок — многозначная, многослойная связь людей, вещей, событий. Здесь нет ничего не относящегося к делу. Самые разные, с первого взгляда не имеющие отношения друг к другу явления, равно представляют собой части всеобъемлющего целого. Здесь нет и случайностей: всё глубоко продумано, взвешено и измерено.

Так ли? Главный, до конца нераспознанный секрет Джойса — уникальное сочетание харизмы мифотворца с расчетливым рекламным агентом, специалистом по "раскрутке" самого себя, вдохновенного художника с автоимиджмейкером, самозабвенного творца с эксплуататором, изощренным в искусстве ставить себе на службу всю мировую литературу и критику.

Д. Джойс: "Я насытил текст таким количеством загадок и темных мест, что профессорам понадобятся столетия, чтобы решить, что я имел в виду, и это единственный путь к бессмертию".

Действительно, затем потребуется множество Гильбертов и Гиффордов с их путеводителями по роману.

Это — правда, но это и самоирония, самооговор. Джойс понимал, что чем труднее докопаться до сути, тем больше будут докапываться.

Но трудно поверить, что провидец стремился только к эзоте-ричности. Темнота — часто оружие тех, кому нечего сказать. Великие мыслители добровольно не идут на риск остаться непонятыми. За "искусственностью" и "темнотой" Джойса кроется дерзание понять и адекватно выразить изначальную сложность мира и жизни. Наука может себе позволить ясность и однозначность, метафизика или искусство — нет.

Нет, глубина не прозрачна; чем глубже — тем сумрачней, нырятьщики знают. Прозрачна поверхность, глубина же таинственна, неожиданна, загадочна. То, что здесь происходит, предсказать нельзя.

ПИСАТЕЛЬ ДЛЯ ОДИНОЧЕК?

Я уже давно пишу без читателя, просто потому что нравится... И не буду ни плакать, ни сердиться, если читатель, ошибкой купивший книгу, бросит ее в корзину. В. В. Розанов

Ну, читатель, не церемонюсь я с тобой, — можешь и ты не церемониться со мной. В. В. Розанов

Чем больше будет усиливаться порожденная мировым городом пустота и тривиальность наук и искусств, ставших общедоступными и практическими, тем строже замкнется в тесный круг запоздавший дух культуры и, совершенно оторванный от общественности, будет работать в этих недрах над созданием мыслей и форм, которые будут иметь значение только для крайне ограниченного числа избранных.

О. Шпенглер

Да, Джойс знал, что эстетическая ценность произведения искусства обратно пропорциональна числу способных его понять и потому не стремился к общедоступности. Никаких послаблений читателю. Ни у кого не идти на поводу. Чтобы постичь сокровенный смысл Улисса, даже сегодня требуется не читать, но вчитываться, вдумываться, вламываться, работать, проходить и возвращаться раз за разом, слово за словом, эпизод за эпизодом. Только тогда можно наслаждаться — предложение за предложением. Здесь читатель — не потребитель, а полноправный соавтор, сотворец, многое строится в расчете на его встречную интуицию, сама смысловая композиция произведения подчиняется требованиям платоновского открытого диалога и джеймсовской множественности мира.

Джойс прекрасно понимал грандиозность своей книги: "Если ее не стоит читать, то, значит, не стоит и жить". Это не эготизм и не демиургические притязания — это понимание того, что сознание нации творят немногие известные и неизвестные — рапсоды, формирующие духовную жизнь и культуру. И еще Джойс знал, что абсурдность, бредовость, темнота бытия — вовсе не изобретение художника, но сущность жизни.

Я не разделяю мнения К. Маккейба, согласно которому читатель Джойса ощущает себя ребенком при разговоре взрослых, улавливающим вместо смысла отдельные знакомые слова. Отношения читателя с писателем Джойсом гораздо сложнее: автор доверяет своему читателю, верит в него, но не желает опускаться до прописей и банальностей, он подтягивает читателя до своего уровня, никогда не вкладывая ему в рот разжеванный смысл.

Джойса, конечно, трудно читать, но разве легко изучать физику или язык, владеть компьютером или скрипкой? Искусство — не развлечение, но труд — и не только творца, но и интеллектуального потребителя. Пиликать на скрипке или нажимать кнопки компьютера может каждый, но понимание виртуозной музыки или написание виртуозных программ — удел избранных. Именно на избранных и ориентируется Джойс, не скрывая, что над писателями для плебса должны возвышаться гиганты для гурманов духа и изоощренных

книгочеев.

Читать и любить Джойса — признак избранности. Принадлежать миру Джойса — высокий почет. Дело не в детском восприятии: большинство взрослых, никогда не выходящее из духовного мира инфантилов, Джойса не слышит вообще он для них так же не существует, как Эйнштейн или Шёнберг для бушменов и готтентотов...

Впрочем, дело не в одной подготовленности к миру Джойса — дело в структуре сознания. Мир Джойса — для людей открытого, подвижного, динамичного, плюрального ума. С категорическими императивами и догмами в него не войти. Настроиться на "волну Джойса" способен лишь читатель, сознание которого изоструктурно джойсовскому — отсюда дискомфорт и раздражение людей иного склада ума, всех догматически или диалектически мыслящих.

С. Хоружий:

Плюрализм дискурсов означает сменяемость, подвижность позиций, с которых пишется и означивается текст и адекватное восприятие такого текста также, очевидно, должно быть подвижным, меняющим свои позиции и принципы. От читателя требуется множество способов чтения и постоянная бдительная готовность перестраиваться, переходить от одного к другому. Стратегия чтения меняется столь же радикально, как и структура письма, и обе могут рассматриваться как полное отрицание всего того, что ранее понимали под чтением и письмом. Строки Беккета, который впервые это сказал, стали знаменитыми: "Вы жалуетесь, что это написано не по-английски. Это вообще не написано. Это не предназначено для чтения... Это — для того, чтобы смотреть и слушать". Позднее эту апофатическую экзегезу, по которой текст Джойса — своего рода не-письмо, которое не-для-чтения, значительно развил Жак Лакан. Если под чтением понимать извлечение из текста его содержания, смысла, "означаемого", то адекватное восприятие текста Джойса — в самом деле, не чтение (нечтение?). Ибо, как сказано тем же и там же Беккетом, "здесь форма есть содержание и содержание есть форма" (собственно, это же выражает и наше утверждение выше, о примате "поэтического" прочтения "Улисса" над любыми "идейными"). Процесс понимания текста теперь заключается непосредственно в работе с формой, с языком — с материальным "означающим", а не идеальным "означаемым". Современная теория прочно закрепила это: "Инстанция текста — не значение, а означающее" (Р. Барт). Вместо глубокомысленных размышлений, читатель "Улисса" должен, прежде всего, воспринять текст в его фактуре — как плетенье, ткань из разноголосых и разноцветных дискурсов. Он должен уметь различать каждый, улавливать его особинку. А для этого надо именно, как учит Беккет, "смотреть и слушать", надо не умствовать, а вострить ухо и глаз, держать восприятие в постоянной активности, "алертности", как выражаются психологи. Эта активизация и настройка, своего рода тренинг восприятия, должны быть обращены и к зрительной, и к слуховой стороне текста, к лексике, интонации, подхватам, переходам, повторам — ко всем уровням и элементам структуры и формы. Они должны также включать в себя способность к смене регистров, к специальной аккомодации: скажем, "Улисс" часто требует, если так выразиться, чтения под микроскопом, ибо Джойс весьма любит отдавать главную нагрузку не тому, что на первом плане, но небольшим и малозаметным деталям, микроструктуре текста.

В целом же, чтение-не-чтение текста, что не для чтения, можно, пожалуй, уподобить — вспомнив опять "иезуитскую закуску" автора — "Духовным упражнениям" Лойолы или иной методике медитации. Уподобление многогранно. Во-первых, если в религии текста последний стал своего рода сакральным объектом, то вхождение в него есть тоже сакральный акт, отправление культа этой религии. Во-вторых, в духовной практике достигается духовное рождение; и в чтении, что не есть чтение, читателю надо суметь родиться к самостоятельному безавторскому существованию: по заповеди Барта, смерть автора влечет рождение читателя. И наконец, и тут и там речь идет о создании особой настройки, особого режима сознания и восприятия человека; и такие режимы или состояния имеют свойство,

будучи однажды достигнуты, все более привлекать, притягивать. Поэтому, войдя в позднего Джойса по-настоящему, из него трудно выйти.

Конечно, искусство не сырье для критической промышленности или материал для дешифровки, но оно несовместимо с масс-культурой. Джойс не стал и не мог стать писателем для масс, хотя его влиянием охвачена вся, в том числе и массовая культура. Она позаимствовала у него форму, приемы, монтаж, якобы хаотичность, якобы ассоциативность, якобы психологизм, но не глубину. Ибо дабы быть Джойсом, мало повторять его, надо иметь его культуру, его эрудицию и его талант, а где их взять?

Н. Саррот писала о "потребительницах" культуры, далеких от нее:

И таких, как она, было много — изголодавшихся и беспощадных паразитов, пиявок, присосавшихся к выходящим статьям, слизняков, налипших повсюду, мусоливших страницы Рембо, тянувших сок из Малларме, пустивших по рукам "Улисса" или "Заметки Мальте Лауридис Бригге", марая их своим гнусным пониманием.

"Это изумительно" — восклицала она и с искренним воодушевлением тарщила глаза, зажигая в них "искру божью".

Модернизм, настоящее новаторство не могут быть массовыми, ибо они всегда в том состоянии горения, самозабвения, благодати, которое почти никому не доступно. Мода, тиражирование, дешифровка, популяризация не содрогает, а без внутренней дрожи, без лихорадки, без стресса нет Джойса.

Это писатель для знатоков, ценителей, элиты, которая ищет в шедевре даже не смысл, но следы творческого экстаза, напряжения, маллармизма.

Нет, это не так: для всех тех, кто не уходит от бытия в хрустальные миры Иродиады, а, наоборот, страстно ищет правду о собственной природе, кто содрогается от этой правды и тем самым преодолевает себя.

После сорока лет аналитических усилий приблизились ли мы к разрешению загадки? Поиски продолжаются. Каждый путник открывает новые ответвления в лабиринте, у каждого свой ключ, но никто не скажет вам, где же нить Ариадны. На лице Джойса по-прежнему играет улыбка чеширского кота.

Всё это верно, но всё это — гиперболизация. Джойс вовсе не считал себя ни сложным, ни принципиально иным. Я с трудом понимаю его, говорил он про одного писателя, ибо мысль его необычна и глубока. Если меня и трудно читать, то исключительно из-за материала, которым я пользуюсь. Моя мысль всегда предельно проста.

И не только мысль. Законченным, полноценным человеком он считал не Христа, не Гамлета, не Фауста, но Одиссея: жена, семья, дети, любовница, соратники, испытания, подвиги, слабости...

У. Б. Йитс: "Я читаю новое произведение Джойса, я ненавижу его, когда я открываю книгу где попало, но, когда я читаю по порядку, она производит на меня огромное впечатление. И еще: Это нечто совершенно новое, не то, что видит глаз и слышит ухо, но это ежесекундная жизнь фиксирующего всё мозга".

В. Вулф: "Джойс стремится во что бы то ни стало обнаружить мерцание этого сокровенного пламени, искры которого проносятся в мозг".

Э. Паунд: "Это отчет эпического размаха о состоянии человеческого разума в XX веке".

С. Гольберг: "Улисс — это пессимистическое отрицание всей современной жизни,

всеобъемлющая сатира на мир бесплодия и анархии, который представляет из себя современная история".

С.Эйзенштейн: "Улисс пленителен неподражаемой чувственностью эффектов текста... и тем а-синтаксисом его письма, подслушанного из основ внутренней речи, которой говорит по-особенному каждый из нас и положить который в основу метода литературного письма догадывается лишь литературный гений Джойса".

А. Мачадо:

"Улисс" ирландца Джеймса Джойса — тоже книга поэта, хотя на свой лад, демонический. Не написано ли это сумасшедшим? Безумие есть болезнь разума, а джойсовский монолог намеренно, холодно и умело сделан неразумным. Во всей книге нет ни тени разума — здесь нечему было заболеть, так как весь свойственный человеческой природе разум автор смело швырнул в мусорную корзину. Это не могло быть результатом слабоумия, при котором разорванное сознание лишь изредка образует разумные построения; чтобы написать такую книгу, был нужен могучий ум, способный последовательно и тщательно очистить сотни и сотни страниц от всех внешних логических связей. Если книга Пруста поэма памяти, то книгу Джойса можно было бы назвать поэмой восприятия, нескованной логической схемой или, лучше сказать, свободной от непосредственного выражения хаотической разноголосицы ощущений, и нестройного хора внутренних ассоциаций. Бессмысленно требовать от этой книги, чтобы она была внятной, — ни одно ее слово не несет никакого сообщения. Иногда слова складываются во фразы, и кажется, что они логически связаны, но вскоре обнаруживается, что рядом они оказались случайно или же соединены каким-то дьявольским механизмом. В этой книге язык становится одним из элементов, создающих умственный хаос, составной частью психической каши, приготовленной поэтом.

Как эпилог роман Пруста завершает собой развитие целого литературного века, книга же Джойса — это дорога в никуда, тупик лирического солипсизма девятнадцатого века. Предельная индивидуализация и герметизация личности не предполагает никакой предустановленной гармонии, это свидетельство старческого маразма мыслящего субъекта, его лебединая песнь, уже больше напоминающая — не будем это скрывать — воронье карканье. Немец Курциус назвал Улисса антихристианской книгой. Действительно, в книге, лишенной логики, нет и не может быть этики, в этом смысле она может быть названа сатанинской. Это не должно удивлять нас — моральные ценности существуют в той же сфере, что и идеи, они взаимосвязаны, и исчезновение одного неизбежно влечет за собой разрушение другого.

Идти по пути, открытому Джойсом, на первый взгляд, труднее, чем писать романы, прочитав В поисках утраченного времени. Но все же в этой книге, несмотря на ее крайности и абсурдность, а может быть, и благодаря им, есть что-то обращенное к будущему. Иными словами: когда эстетический кошмар становится невыносим — это означает, что пробуждение близко. Оно настанет, и поэт вернется из адских глубин, чтобы, подобно Данте, *riverdere le stelle* (узреть звезду), и ему, вечному открывателю внутренних миров, снова откроется мир природы и чудо разума.

Уэллс увидел в Улиссе не путешествия Одиссея, а новую гулливериаду, ту же желчно-язвительную сатиру на мир, ту же всеобщность мерзости, то же пропитанное горечью изображение бытия, ту же апокалиптичность.

Затем Голдинг еще раз повторит всё это, но другими изобразительными средствами.

А, может быть, пред нами новая раблезиана — и с той же судьбой: издевательства современников, анафемы, обвинения в непристойности? Клевета на человечество, скажет Олдингтон. Даже пронизательная Вирджиния Вулф восприняла непристойности Улисса как

неадекватный жест отчаявшегося человека, а не как неприкрытую правду о мире. Что на это ответить? Ответ дан! — "Запрещать "Улисса" — это значит запрещать не грязь, а мораль, потому что единственное, что надлежит сделать, раз зеркало указывает вам, что вы грязны, это взяться за мыло и воду, а не разбивать зеркало" (Б. Шоу).

По мнению Г. Броха, Улисс "исполнен глубокого пессимизма", "глубокого отвращения по отношению к рациональному мышлению", представляет собой "потрясение, полное тошноты перед культурой". Да, Улисс трагически циничен, в нем есть элемент самоотрицания, издевки над культурой и ее бессилием, но "все-таки это — потрясение, вынудившее его к охвату всеобщности". Если хотите, Джойс — самый эпичный творец Нового времени.

Карл Густав Юнг препарировал Улисса с целью выявления архетипов. Хотя в период работы над романом основные труды Юнга еще не были написаны, Джойс (как и Томас Манн) уловил главные движения мысли своего времени — те веяния, которые определяют лик и парадигму эпохи. В целом прохладно относясь к Шалтаю и Болтаю *, он не мог остаться вне влияний глубинной и аналитической психологии — сама структура его сознания-губки требовала этого. Со своей стороны, Юнг не жаловал Джойса, как не жаловал художников новых направлений, "затрудняющих понимание":

*Так Дж. Джойс называл Фрейда и Юнга.

Это нечто безобразное, болезненное, абсурдное, непостижимое, банальное, чтобы пользоваться успехом, — не с целью изобразить что-нибудь, а только для того, чтобы затруднить понимание: тьма, неясность, несмотря на то, что нечего маскировать, но которая распространяется подобно холодному туману над бесплодной местностью, вся вещь достаточно бессмысленная, подобная спектаклю без зрителей.

Творчество как невротиков, так и шизофреников — это "спектакль без зрителя", разрушение коммуникативной функции искусства. Оно вызывает интерес "публики" лишь своей парадоксальностью, оставляя ее холодной и безразличной. Вообще художественный мир человека с ажурным складом души малодоступен эврименам и конформистам, это мир преимущественно личный.

Обращаясь к творчеству Пикассо и Джойса, анализируя тенденции формотворчества у кубистов и абстракционистов, Юнг пытается показать, что эти тенденции являются бессознательным выражением психической дисгармонии конкретной личности. Различные технические ухищрения — всего лишь защитная реакция против ожидаемой личностью публичной демонстрации ее психической, моральной и физической неполноценности.

Тем не менее ни Юнг, ни Фрейд не могли пройти мимо общности открытий в мире бессознательного в собственных работах и произведениях Джойса. Читая Улисса, Юнг, по его собственным словам, "ворчал, ругался и восхищался", а монолог Молли признал "чередой истинных психологических перлов".

Что же до Фрейда, то довольно указать центральный момент ["Улисса"]: как бы ни различались решения, но уже сама тема отцовства как неразрывной, но и болезненной связи, амбивалентной симпатии-антипатии отца и сына, — важное сближение Джойса с нелюбимым "Шалтаем".

Каковы бы ни были взаимоотношения двух величайших обновителей культуры — Джойса и Фрейда, — среди множества прочтений Улисса существует и психоаналитическое, и оно не менее плодотворно, чем все иные перспективы, которые еще никому не удалось подсчитать и взвесить.

П. Рикёр обратил внимание на языковое подобие "внутренней речи" с открытиями Фрейда. Хотя нижесказанное не имеет прямого отношения к творчеству Джойса, параллели

напрашиваются сами собой.

Психоанализ, по Рикёру, постоянно движется в языке, который связан своими собственными правилами, но одновременно он и отсылает к структуре психологических механизмов, которые скрыты за языковыми. Поэтому полностью полагаться на язык для восстановления "речи" этого типа, считает Рикёр, нельзя. Такие особенности бессознательного, как отсутствие логики в снах, игнорирование "нет", невозможность свести архаику искажения и картинной репрезентации к примитивным формам языка и ряд других феноменов, явно проявляющихся в механизмах работы бессознательного, но не встречающихся в языке, достаточно, по мнению Рикёра, говорят в пользу не полного тождества между двумя этими системами. Фрейд не случайно в поисках обозначающего фактора для бессознательного обратился к сфере образа, а не языка, и искажения содержания он объясняет, исходя из фантазии, а не из речи. Другими словами, здесь везде указывается обозначающая сила, действующая до языка. И Рикёр считает, что наиболее удобным в такой ситуации было бы проводить сравнение не на лингвистическом уровне, а на уровне "риторики", поскольку "риторика" кажется ему более тесно связанной с механизмами субъективности; а именно это, конечно, и интересует его как феноменолога. Но в случае "риторики" эти механизмы находят свое выражение в речи, поэтому Рикёр говорит, что бессознательное структурировано подобно языку.

Зафиксировав эти особые возможности языка, Рикёр пытается провести параллель психоаналитического исследования со своей герменевтической техникой работы: анализ "языкового поведения" пациента в процессе лечения позволяет выявить и "присвоить" различные неосознаваемые содержания и, таким образом, по-новому осмыслить саму "жизнь" сознания взятую как таковую. Это, в свою очередь, позволяет говорить о восстановлении на новом уровне герменевтической модели сознания. Если в моделях рефлексивного типа (Рикёр здесь имеет в виду прежде всего гуссерлевскую интерпретацию сознания) интуиция выступает как основное средство анализа, то в данном случае она не может помочь, поскольку она всегда есть интуиция сознания, а здесь рассмотрение касается сферы, которую в терминах сознания описать нельзя. Однако, как полагает Рикёр, через герменевтическое прочтение Фрейда феноменология может сделать полезные для себя выводы, а именно: в виде ответного шага на психоаналитическое смещение рождения значения в сторону от сознания к бессознательному она должна сместить рефлексию с рассмотрения "самости" на рассмотрение факторов культуры как подлинного "места рождения" значений. Сознание — при таком понимании остается пока только задачей, тем, что не дается сразу, а доступно лишь через "вновь-присвоение" смыслов, рассеянных в идеях, актах, институтах и памятниках культуры, которые их объективируют. Тогда язык выступает в виде резервуара, вмещающего в себя традиции, законы, нормы, правила, накопленные в ходе процесса развития культуры. На этом уровне языкового употребления человек уже не "играет" с языком, поскольку он сам детерминирован им, и весьма жестко. Человек, пользующийся символами, представляется Рикёру не господином своей ситуации, а скорее ее компонентом, ибо язык, как ему кажется, обладает своим особым порядком независимой "жизни", которая навязывает индивиду свои нормы.

Немного о детективной истории Улисса. Когда Г. Габлер сравнил опубликованную книгу с рукописью, он обнаружил около пяти тысяч разночтений. Редактура исказила первородный текст до такой степени, что наличествуют два Улисса — авторский и редакторский. Если бы у Достоевского, или Толстого, или Солженицына были редактора, мы имели бы совсем иных Достоевского, Толстого и Солженицына. Проблема "автор-редактор" мало исследована, хотя является принципиальной для мировой литературы. Какой была бы Божественная Комедия, пороботай над текстом редактор-безбожник? Или Гамлет, или Самсон — борец, или Фауст...

Нужен ли гению редактор? Конечно, хороший редактор устраняет явные ошибки, несуразности, повторы, сглаживает стиль. Но нужно ли вмешиваться в стилистику Достоевского, Толстого, Джойса, Солженицына?

Сегодня идет война сторонников двух Улиссов — авторского, более темного, невнятного, противоречивого, и редакторского, исправленного, адаптированного, отфильтрованного, но нередко "причесывающего" принципиально непричесываемого Джойса. Какой лучше?

Борьба продолжается...

ЕГО МИР — ЭТО НАШ МИР

Мировоззрение Джойса, связанное с глубоким душевным кризисом, обусловило его восприимчивость к реакционным философским концепциям... Д. Г. Жантиева

Не будем докапываться до того, что, кто и у кого воспринимал, важно другое: когда имеешь дело с человеком-болью-человечества, то причиной его страданий всегда будет одно: насилие, испорченность, разрушительность, вандализм человеческой природы. Улисс бессмертен, ибо всё, что есть там, только в устрашающих количествах, я нахожу здесь. Улисс — большая реальность, чем реальность. Ибо реальность быстротечна, эта же — на все времена. Аллегория нашей истории и ее итога.

Реакция неизменно навязывала Джойсу роль проповедника изначальной изменности человеческой природы, первородного греха, неизменной порочности — всего того, чего, как черт ладана, страшимся мы. Страстного же и беспристрастного исследователя человеческой души интересовала только эта душа, а не бирки, догмы или схемы. Он передавал то, что чувствовал, "беспросветно пессимистическим мировоззрением Джойса" была сама жизнь, а не химера утопии. Да, он был внеисторичен, потому что — вечен и человечен.

Главная отличительная черта модернистской этики взаимосвязи и взаимообусловленности добра-зла — признание приоритета свободы, риска, непредсказуемости результата. Грехопадение — сущность человека, которая не может быть преодолена, царство Божье на Земле принципиально неосуществимо, если человек свободен. "Конец света" — это конец свободы. Или благодать или свобода, или умерщвляющая жизнь безальтернативность — или право выбора, в равной мере ведущее к поражению или триумфу, или никогда не кончающийся поиск истины — или коллапс.

Увы, это правда: большинству свобода почти не нужна (хотя их физическое существование было бы невозможно без нее). Большинство ждет хэппи энда, всеединства, софийности, равенства и братства — из них вербуются "верные Русланы" всех народных движений, все "моралисты" и "пастыри", демагоги и вожди. Но слава Богу, не этими "служителями Рая", жива культура... Ибо творцы, все подлинно утонченные и духовные натуры, в равной мере предназначены для Рая и Ада. Правда, Бердяев в Опыте парадоксальной этики еще более категоричен: Ад — не для всех, а для особо изысканных и взысканных...

Исследуя проблему зла в мировой литературе, Жорж Батай пришел к выводу, что в стремлении испробовать границы мысли, желании выразить невозможное, самые великие пророки и поэты устремлены "к преступной свободе":

Люди отличаются от животных тем, что соблюдают запреты, но запреты двусмысленны. Люди их соблюдают, но испытывают потребность их нарушить. Нарушение запретов не означает их незнание и требует мужества и решительности. Если у человека есть мужество, необходимое для нарушения границ, — можно считать, что он состоялся. В частности, через это и состоялась литература, отдавшая предпочтение вызову как порыву. Настоящая литература

подобна Прометею. Настоящий писатель осмеливается сделать то, что противоречит основным законам общества. Литература подвергает сомнению принципы регулярности и осторожности.

Писатель знает, что он виновен. Он мог бы признаться в своих проступках. Он может претендовать на радость лихорадки — знак избранности.

Грех, осуждение стоят на вершине.

При таком совпадении противоположностей Зло больше не является принципом, неизбежно обратным естественному порядку, царящему в пределах разумного. Можно сказать, что Зло, будучи одной из форм жизни, сущностью своей связано со смертью, но при этом странным образом является основой человека. Человек обречен на Зло, но должен, по мере возможности, не сковывать себя границами разума. Сначала он должен принять эти границы, признать необходимость расчета и выгоды. Но, подходя к таким границам и к пониманию этой необходимости, ему надо осознать, что тут безвозвратно теряется важная часть его самого.

Зло в той мере, в какой оно передает притяжение к смерти, — не что иное как вызов, бросаемый всеми формами эротизма. Оно всегда — только объект неоднозначного осуждения. Например, Зло, от которого страдают величественно как, допустим, во время войны — в неотвратимых в наше время обстоятельствах. Но последствием войны стал империализм... Впрочем, напрасно было бы скрывать, что в Зле всегда появляется движение к худшему, подтверждающее чувство тревоги и отвращения. Тем не менее Зло, увиденное через призму бескорыстного притяжения к смерти, отлично от зла, смысл которого в собственной выгоде. "Гнусное" преступление противоположно "страстному". Закон отвергает и то, и другое, однако и в самой гуманной литературе есть место страсти. Над страстью все же довлеет проклятье, и как раз в "отверженной части" человека заложено то, что в жизни людей имеет самый глубокий смысл. Проклятье — наименее призрачный путь к благословию.

Искусство невозможно без перехода границ дозволенного, без сметания границ и норм — именно это позволяет "оказаться в ином измерении, где пропадают и сливаются противоположности", ведущие к истине.

Великая литература — во многом исследование человеческого зла, может быть, даже форма зла — зла, обладающего, по словам Ж. Батая, особой, высшей ценностью: "Этот догмат предполагает не отсутствие морали, а наличие "сверхнравственности"".

Если бы литература не подвергала сомнению "строгую мораль", то до сих пор мы не покончили бы с инквизицией и всеми формами египтизма и китайщины. Да, как вновь обретенное детство, литература не безобидна и виновна. Но в чем? Она виновна как в сохранении "древнего благочестия", так и в "переоценке всех ценностей".

В отличие от наших, Джойс не терпел догматизма и связанного с ним учительства, наставничества, проповедничества. Если мир обладает множеством перспектив, если сама истина плюральна, художник лишен права становиться учителем жизни только демонстратором, живописцем ее широты и глубины. Абсолютизм дело священников и королей, а не исследователей жизни. Менторство в искусстве — последнее дело.

Конечно, художник имеет право на личную точку зрения, но полнота текста — "сообщество равноправных дискурсов", полифония, многоголосие, диалогичность. Не диктат, а множество перспектив, не законы природы или морали, а эволюция духа, не последнее слово, а троеточие... К. Барт именовал это "смертью автора", но лучше говорить о конце его тирании, столь ярко выраженной, скажем, у Толстого и Достоевского — точнее в толстовстве и менторстве Дневника писателя. Такого рода диктату Джойс предпочел смену дискурсов, рассказчиков, перспектив — новую модель художественной реальности, отражающую

многослойность, стратифицированность, иерархичность самого мира. Текст Джойса внутренне соответствует структуре плюрального Бытия. "Текст Джойса, — писал С. Беккет, — не о чем-то, он сам есть это что-то". Но это что-то — художественное выражение голоса Бытия, как сказал бы Хайдеггер. Искусство — автономная реальность, но в своей глубине последняя сливается с бытием. Вещи, как и люди, наделены у Джойса голосами именно в силу обладания хайдеггеровским "голосом Бытия".

Кстати, сам Джойс чувствовал в себе эту способность — слышать оттуда. Не будучи слишком суеверным, он признавался, что, как только с его героем что-то случается, до него доходят вести о несчастье с живым прототипом. В авторе жил трикстер, но не "божественный шут", а демон Сократа, слышащий дельфийского оракула.

Для того, чтобы понять нашу эпоху с ее абсурдом, насилием, болью, для того, чтобы иметь ключ к ее культуре — к Пикассо, Врубелю, Шагалу, Дали, Кафке, Голдингу, Элиоту, Бергману, Феллини, Фрейдю, Юнгу, Ортеге, Ясперсу, Хайдеггеру, Фромму, Камю — надо лишь одно: вчитаться в Улисса. Это так же, как для того, чтобы иметь своих Джойсов, надо, как минимум, уважать себя.

Великая, эпохальная, парадигмальная книга — на все времена. Потому что мир, в который способен проникнуть глаз гения, всегда наш мир, в нем мы живем.

— Вот великая империя, которой они хвастают, империя угнетенных наемников и рабов...

— Над которой солнце никогда не восходит, — говорит Джо.

— И вся трагедия в том, — говорит гражданин, — что они этому верят. Несчастные йеху этому верят.

Вот такие ассоциации...

А наши гончарные изделия и ткани, самые тонкие во всем мире! А наша шерсть, которую продавали в Риме во времена Ювенала, и наш лен... Где греческие купцы, приезжавшие через Геркулесовы столбы, — через Гибралтар, ныне захваченный врагом рода человеческого, — с золотом и тирским пурпуром, чтобы продавать его в Вексфорде на ярмарке Кармена? Почитайте Тацита и Птолемея, даже Гиральдуса Камбрэнсис. Вино, шкуры, мрамор Коннемары; серебро из Типперари, не имеющее себе равного; наши прославленные лошади...

Наши хлеба, наши кожи, наш мед, наши меха, наши холсты, наши осетры и таймени, наши тонкие вина и тонкие руна, скатень северных рек и сельдь южных морей...

— Мы скоро будем так же безлесы, — говорит Джон Уайз, — как Португалия или Гельголанд, с его единственным деревом, если только как-нибудь не насадят леса вновь. Лиственницы, сосны, — все деревья хвойной породы быстро исчезают. Я читал в отчете лорда Кастльтауна...

— Спасите их, — говорит гражданин, — гигантский ясень Голвэя и княжеский вяз Кильзара... Спасите деревья Ирландии для будущих сыновей Ирландии, на прекрасных холмах Эрина. О!

— На вас смотрит вся Европа, — говорит Ленехэн.

— И мы смотрим на Европу, — говорит гражданин. Но есть кое-что и посерьезней:

— Но это бесполезно, — говорит он. — Сила, ненависть, история — всё. Это не жизнь для людей, оскорбления и ненависть. И все знают, что только прямая противоположность этому и есть настоящая жизнь.

— Что? — говорит Альф.

— Любовь, — говорит Блум. — Я подразумеваю нечто противоположное ненависти. Я должен идти, — говорит он Джону Уайзу...

— Кто тебя держит? — И он помчался пулей.

— Новый апостол перед язычниками, — говорит гражданин. — Всеобщая любовь.

— Что ж, — говорит Джон Уайз. — Разве нам не говорят этого. Люби своего ближнего.

— Это он-то? — говорит гражданин. — Объегоривай своего ближнего — вот его девиз. Любовь! Хороший образчик Ромео и Джульетты.

Любовь любит любить любовь. Няня любит нового аптекаря. Полицейский 14А любит Мэри Келли. Герти Мак-Доуэлль любит этого мальчика с велосипедом. М. Б. любит прекрасного джентльмена. Ли-Чи-Хан любить-любить целовать Ча-Пу-Чоу. Джумбо, слон, любит Алису, слоницу. Старый м-р Верс-койль со слуховым рожком любит старую м-с Верскойиль с косым глазом. Человек в коричневом плаще любит Лэди, которая умерла. Его величество король любит ее величество королеву. М-с Нормэн В. Таппер любит офицера Тэйлора. Вы любите кого-то. А этот кто-то любит еще кого-то, потому что каждый кого-нибудь любит, но Бог любит всех.

Или:

— Если бы могли только питаться такой хорошей пищей, как вот эта, сказал он ей громко, — наша страна не была бы полна гнилых зубов и гнилых внутренностей. Живем в болоте, едим дешевую пищу, а улицы покрыты пылью и т. д.

Или:

Какова была их цивилизация? Пространна, я согласен, но презренна. Клоаки: канализационные трубы. Иудеи в пустыне и на вершине горы говорили: "Здесь подобает быть. Воздвигнем алтарь Иегове". Римлянин, как и англичанин, который следует по его стопам, приносил на каждый новый берег, на который ступала его нога, только свою канализационную манию. Он в своей тоге осматривался вокруг и говорил: Здесь подобает быть. Давайте построим ватерклозет.

ПАРФЕНОН

Нет ничего алогичней логики, этой высшей формы обмана, ямы для простаков. Ненавижу примитив! Вот вам добродетель, а это — сатанинские стихи, делайте как я — и вас ждет награда. Дрессированный гомо сапиенс.

Но добро и зло неразделимы — они даже не переходят друг в друга, как того требует наша ньюевангелическая — нет, пресвятая! — диалектика. Они одно (открытие XX века). Нет абсолютов и ориентиров нет тоже: гениальные вожди и всечеловеки, оказавшиеся величайшими головорезами, и распятые, растерявшие совесть... Спорно и сомнительно уже всё. Хаос. Нет, Елена не случайно исчезает из Улисса, ведь она — прекраснорожденная из Хаоса. Но Джойс мудрее Гёте. Он знает: из Хаоса не рождается прекрасное, прекрасное придумываем и творим мы. Чаще придумываем, чем творим. Ибо творить — раритет из раритетов... Но зато творящий способен на невозможное. Он творил красоту из уродства, как его предшественники цветы из зла. Уродство правды он переливал в красоту...

Что есть Улисс?

Конец героической истории человечества и — осознание себя. Один день трех героев и — вся культура. Жизнь без покровов, которые тридцать столетий натягивала на себя культура, и — душа... Отброшены все тотемы и все табу только правда, какой бы она ни была. Но простой правды не было и нет. Не потому ли так сложен Улисс?

Да, Джойс трудный писатель и читать его нелегко. Чаще всего то, что легко писать, легко и читать — отсюда безбрежный океан никчемности, захлестывающий культуру. Джойс же знает иную истину: каков мир — таково искусство. Но даже эту имманентную сложность поименовали темнотой и бросили ему в лицо: "...и тогда, перенеся свои творческие промахи на мировую ситуацию, Джойс и решил заставить читателей "трудиться" над книгами вместе с автором, вернее вместо него".

Что есть Улисс?

Улисс есть всё, воплощение плюрализма: от тотальной сатиры а 1а Свифт ("Я не могу писать, не оскорбляя людей") до натуралистической ирландской комедии ("юмора у пивной стойки"), от поэтического эпоса ("после которого уже никакие эпосы невозможны") до символической трагедии, от неверия трагического сознания до катарсиса в Аристотелевском смысле. Такова и атмосфера Улисса: от иррационально-мистической жути до рациональной объективности. Хаос? Да, но он рассчитан и выверен этот хаос — рассчитан и выверен, как жизнь. "Трагикомедия интеллекта, материи и плоти".

Что есть Улисс?

Пародия на Одиссею и настоящая, подлинная безумная одиссея человека XX века, за один день совершающего всё то, на что Улиссу потребовались 20 лет.

Чу! внимание! Важная мысль! Однажды Джойс в сердцах бросил: "Жаль, что публика будет искать и находить мораль в моей книге, и еще хуже, что она будет воспринимать ее серьезно. Слово джентльмена, в ней нет ни одной серьезной строчки, мои герои — просто болтуны".

Среди множества правд об Улиссе есть и такая: ядро культуры и шутка одновременно!

В конце концов, и тот, первый Улисс, был прежде всего человек, которому ничто человеческое...

— Что нас больше всего поражает в Одиссее? Медлительность, с которой возвращается Одиссей, то, что он тратит на возвращение домой десять лет... и в течение этих лет, несмотря на любовь к Пенелопе, о которой он так много говорит, он пользуется всяким удобным случаем, чтобы ей изменить.

И вот Одиссей — мистер Блум, Пенелопа — его жена Молли, Телемак Стивен, Антиной — Маллиген, Афина — старая молочница, Дизи — Нестор, любовник Молли Бойлан — Эвримах, молоденькая девушка на пляже — Навсикая, трактирный оратор и ирландский националист — Полифем, содержательница публичного дома — Цирцея, издатель газет — Эол...

Миф Джойса — это и супермиф и трагедия на него. Блум — измельчавший за тридцать веков Одиссей эпохи торжествующего прогресса, развратная Молли то, во что превратилась Пенелопа, символ женской верности, добровольно порвавший с семьей Стивен — преданный роду Телемак.

Нет, нет, здесь что-то не так, не та тональность... Постольку, поскольку история неизменна, гомеровский эпос, гомеровская героиня не более, чем инфантилизм юного человечества. История Блума, Молли, Стивена как бы не имеет отношения к Гомеру, но во все времена

является единственно значимой историей: жизненные перипетии отношений мужа и жены, конфликт Стивена с Маллиганом и со всем миром. Дело вовсе не в том, сколь глубоко связан Одиссей с джойсовским Блумом, сколько в дегероизации Гомера, в той глубинной правде жизни, которую он упростил или утаил. Время героических мифов и иллюзий кончилось, место внешнего мира заняла правда внутреннего, место географических странствий — тончайшие движения души, правда тела.

Где-то я писал, что на месте мифа возник антимиф. Это не вполне точно. Миф обладает глубинным измерением, выражает скрытую человеческую суть. Лучше сказать: место мифа занял сверхмиф — не столько даже "ироническое переосмысливание" или постмодернистское погружение мифа в мясорубку, сколько погружение в хтонические глубины человеческого, дальнейшее проникновение в бессознательное, полная деидеологизация философии подлинного человека.

Собственную "иезуитскую закваску" Джойс направил на искоренение всех разновидностей иезуитства — лицемерия, виртуозной аргументации лжи, скрытности, бескомпромиссности, непреклонности, безжалостной суровости, ханжеского благочестия, "прекрасной лжи". Но — главное — догматизма. Враг писателя — однозначность, абсолютность, безоговорочность. Про-теизм, ускользание, смена масок — не просто стиль, но философия писателя, главная задача которого низвержение всех видов абсолютизма. Только движение продуктивно, только смена перспектив, только новизна плодотворна. В равной мере это относится к антропологии, философии и стилистике Джойса.

Что есть Улисс?

Только ли Одиссея XX века? Нет! — Огромная травестия всей мировой культуры, виртуозная по замыслу экстраваганца на нее. Вторая философия, то есть физика Аристотеля, схоластика Фомы Аквинского, поэзия Данте, культурфилософия Джамбаттисты Вико, монолог Шекспира...

Шекспир, пожалуй, главный строительный материал Улисса, его связующее, его постоянный фон.

Общеизвестно, что в "Улиссе" Джойса есть множество шекспировских реминисценций. Однако, особый интерес представляет не столько явное и недвусмысленное обращение Джойса к шекспировской теме (например, в 9-м эпизоде "Улисса"), сколько принципиальное соприкосновение Джойса с Шекспиром там, где об этом не говорится прямо, где это своеобразное эхо шекспировского мира в литературе XX века не демонстрируется, а скрыто в своеобразном и сложном арсенале поэтики "литературы потока сознания".

Монолог Шекспира прошел через дидактику Драйдена, всевидение и всезнание Лоренса Стерна, через мягкий диккенсовский юмор и дошел до внутреннего монолога в литературе потока сознания, который взял на себя основную функцию выразительных средств литературы совершенно нового типа. Внутренний монолог литературы потока сознания является и кризисом шекспировского монолога, и его определенным развитием; кризисом — поскольку "исчерпал" возможности классического монолога и для выполнения новой художественной функции настолько изменил свой облик, что потерял "право" называться непосредственным наследником Шекспира; развитием же шекспировской традиции он является потому, что не представляет собой бесплодного эксперимента и после выполнения своей "временной миссии" или функции (показ душевной дисгармонии современного человека) останется одним из эффективных изобразительных средств даже на самой магистрали развития литературы.

Каким "строительным материалом" является Шекспир для модернистов и, в частности, для Джойса? Какую положительную роль играет шекспировская традиция в английском

модернизме XX века?

Томас Манн в предисловии к немецкому переводу Дж. Конрада отмечал, что основной характерной чертой современной литературы он считает отказ писателей от восприятия жизни как трагедии или комедии и осмысление ими действительности как трагикомедии.

Трагикомическое видение мира особенно характерно для модернистов. Они часто опираются на некоторые элементы трагикомедийности в последнем периоде творчества Шекспира, чтобы исторически оправдать, представить правомерным собственное ощущение разобщенности человека и природы, личности и общества путем определения и обоснования генезиса своего пессимизма.

В этом процессе трагикомического переосмысления шекспировского творчества, модернистская литература XX века постепенно выработала иронический аспект восприятия Шекспира, нашедший свое выражение в моде пародирования.

Но исчерпывает ли пародия, ирония, сатира Улисса? Имеет ли Джойс намерение принизить или уличить своих героев? Или беспристрастно, непредвзято и честно рисует, во что превратила великого героя, победителя Трои и одновременно пацифиста Улисса цивилизация? (Впрочем, был ли Одиссей таким, каким его представляли первые героические утописты, скрывавшиеся под именем великого Гомера?)...

Что есть Улисс?

Улисс — это один день, 16 июля 1904 года, самый длинный день в мировой литературе. День, как жизнь. Один день из жизни двух героев — каких много: и дней, и героев. Нет начала, нет конца, итогов тоже нет...

Два героя — это Стивен Дедал и Леопольд Блум, Телемак и Одиссей. Оба странники и изгои, "отец" и "сын". Первый переживает крушение мечты и отчуждение от других, он же — укоризна себе и всем, он же — лицо экстерриториальное, пария, художник в обществе, где художники не нужны, религиозный мыслитель Фома Аквинский с пошатнувшейся верой, еще одна современная — версия Гамлета, Гамлета с его самостью, самозащитой и самопознанием. Второй — закомплексованный конформист, обыватель, сноб, олицетворение предрассудков, ханжества и пошлости общества. Он же — Вечный жид, гонимый отовсюду. Он же — символ человечности, справедливости, мудрости, миролюбия. Он же — демократ, мечтатель, фарисей. Он же — слабый, маленький, одинокий, гонимый человек, противостоящий жестокому и абсурдному миру. Такова джойсова раскладка добра и зла. Можно иначе: ничтожный и ординарный Блум — духовный отец высокоинтеллектуального поэта и философа Дедалуса! Впрочем, был бы он Джойсом, если бы иначе понимал мир?

Блум со всеми его страхами, первородным грехом еврейства, действительными и мнимыми унижениями — разве это не все тот же Йозеф К., разве призрачные блуждания по ночному городу — не всё то же неубегаемое убежание от Процесса? А может быть, символ странствий по лабиринтам души? А может...

...Вот в потоке его сознания проплывает избрание в президенты, нет, в императоры. Нет, он император-филантроп, демократ, охлофил, раздающий значки общества трезвости и отпускающий подданным грехи... на сорок дней; да, он заигрывает с избирателями — как все; да, он верховный советчик, но ведь служит-то верой и правдой. А вот он уже строитель очередного рая на земле Блу-мусалима (не в нем ли живем?). Да, в нем: вот он уже осчастлививляет нас, избирателей, расселяя по бочкам и ящикам с инициалами Л. Б. Апофеоз!

Нет, Блум — не эвримен, не конформист, он — человек, пусть податливый, пусть с мелкими мыслишками и выхолощенными страстями, но — со щедрой душой, альтруистической

натурой, редкой способностью к сопереживанию. Джойс никогда не был однозначен. У него нельзя найти такое место, относительно которого можно нечто утверждать, не боясь впасть в ошибку.

Блум — не только наследник аптекаря Омэ или предшественник Джорджа Ф. Бэббита, но также Одиссей, Вергилий, Христос, Шекспир, словом — человек. "Какое универсальное бинарное определение пристало ему как цельности и нецельности? Внятный любому и неизвестный никому. Всякий и Никто".

Так что не удивительно, что именно Блум произносит ключевые слова: "История повторяется, меняются только имена".

В Улиссе происходит довершенный в Поминках распад Блума на множество разных персонажей: романтического любовника с лицом спасителя и ногами тенора Марио, самого Спасителя, "ученого" Вирага и лорда Биконсфильда, Байрона, Ротшильда, Уота Тайлера, Мендельсона и даже Робинзона Кру-зо. Он не только Одиссей, но и Адам, Моисей, Мессия, Люцифер. Точно так же, как Молли — Калипсо, Пенелопа, Ева, мать-земля Гея, дева Мария, павшая Эмма Бовари, вечное женственное начало, которым восторгалась Майерова, и символ всемогущего секса. Всё. Всё — во всем.

Всё происходит одновременно и всё проникает друг друга. Стивен: "так, в будущем, сестре прошлого, я могу увидеть себя пребывающим здесь и теперь".

Стивен и Блум не просто "дополняют" друг друга, как Дон Кихот и Санчо Панса, а являют постепенный переход одного в другого: юности с ее еще незапятнанной духовностью в отягощенную материей зрелость, катящуюся к деморализации.

Плоть против духа, зрелость против невинности — таковы опоры мировоззрения Отца.

Каждая эпоха пишет своего человека: средневекового, фаустовского, музилевского, человека с определенными свойствами и без свойств... Джойсовская модель человека — модернистская и структуралистская по духу: личность — это совокупность элементов, взятых в разных пропорциях, оттого Блум Всякий-и-Никто, сгусток ролей, играемых последовательно и одновременно, носитель типовых человеческих качеств и человек вообще. Антропология Джойса сродни его поэтике: она сериальна, иерархична, в чем-то даже космична. Все люди — разные, но с одной и той же структурой, человек — структурированная цельность, каждому — в свою меру — свойственно то, что в свою — другому.

Разные, Стивен и Блум одинаково воспринимают мир: свою изолированность, отчужденность, враждебность других. "Будет ли он называться Христом или Блумом или как-нибудь иначе, *secundum carnem*". В их сознании возникают те же мысли, фразы, ассоциации. Воистину "каждый может быть каждым". Они транс-цендентно связаны своей природой, хотя и не знают друг друга. Затем происходит встреча: Одиссей находит своего Телемака. Но связь тут же рвется, они быстро расходятся — навсегда.

ВСЁ ОБО ВСЕМ

Здесь нет ничего случайного. Каждый эпизод имеет свой подтекст, каждой части соответствует своя ассоциация, свой прототип из Одиссеи, свое искусство, наука, свой лейтмотив, идея, время возраст души, свой цвет, запах, своя часть тела, своя форма, свой стиль.

Как показал Харт, каждая глава построена как эпицикл. Структуре повествования, ритму, семантике присущ циклический контрапункт. Символы, фразы, персонажи группируются в трех- или четырехфигурные комбинации, зависящие от точки зрения. Налицо противостояние циклов, зеркальность, прямой и обратный порядок, внутренняя оппозиция начал, полифоническое звучание. Важно музыкальное построение Улисса: сонатные формы: вначале тема Стивена, затем — Блума, в конце — слияние тем...

Пущенные в литературный оборот Гильбертом, выступавшим в качестве рупора Джойса, идеи "прочтения" Улисса в духе вышеуказанных графов "соответствий" требуют определенной осторожности по части их соответствия художественной истине. Я не могу исключить, что предложенные Джойсом схемы трактовки Улисса, переданные Карло Линати и Валери Ларбо* и представляющие по своей сути схоластические графы иезуитского толка, являются одной из мистификаций, предпринятой автором в рекламных целях**. Возможно, в период работы над романом Джойс использовал эти схемы как "строительные леса" (по словам С. Хоружего, схемы отвечают не столько продукту, сколько процессу творчества), но в ткани самого произведения они растворяются почти без остатка: художественный результат поглощает схоластическую графику. Джойсу эти схемы в период создания Улисса были необходимы как возбуждающее средство бессознательного. Образы и перипетии романа многим обязаны галлюцинаторному воздействию схоластики, свойственной Джойсу переработке иезуитски-некрофильской культуры порядка в бурлеск живой жизни со всеми ее жизненными отправлениями.

* В литературе о Джойсе ее иногда именуют схемой Гормена-Гилберта по имени поздних владельцев.

** Сам Джойс не скрывал этого, признавшись как-то, что пустил в ход эти схемы "ради рекламы романа".

С. Хоружий:

Но в заключение надо заметить и еще одно. Творение Джойса-художника не подчиняется до конца схемам Джойса-схоласта; но тем не менее эксцентрическим графам этих схем всегда отвечает нечто реальное, и в некоем обобщенном, широком смысле их можно признать с подлинным верными. Пусть неоправданно, искусственно — находить в каждом эпизоде некий доминирующий орган тела: но вполне оправданно находить там присутствие телесности, постоянную занятость автора телесностью, телом человека. Стихия телесности, телесной жизни — сквозная и настойчивая тема "Улисса", одна из специфических его тем. Она развивается очень многообразно: это и тема тела, его жизни и его функций как таковых; и тема о том, что состояние тела влияет и на эмоции, и на мысли человека, и все три сферы, тело, душа и дух, тесно взаимодействуют и переплетаются; и наконец, это уровень телесных образов, аналогий, ассоциаций, применяемых для выражения самых разных идей. Джойс называл свой роман "эпосом человеческого тела", и очень понятно его желание отразить эту сторону в сводной схеме.

Тысячи и тысячи часов сосредоточенного труда, монтажа, расчетов, составления бесконечного количества самых затейливых узоров. Работая над Улиссом, Джойс до мельчайших подробностей изучил карту Дублина, вычислил с точностью до минуты время, необходимое для пересечения улицы, площади, аллеи парка. В письмах на родину просил уточнить те или иные виды, наличие или отсутствие деревьев, их количество.

Каждый эпизод компоновался из множества фрагментов, порядок которых тщательно продумывался. Каждая фраза подбиралась как драгоценный камень в крупное ожерелье.

Первый эпизод. Телемак. Башня Мартелло. Омфалус. Восемь утра. Мир пространства. Начало, юность мира. "Занавес отдернут; место действия весь современный мир, фарс

начался".

Телемахиада (первые три части Улисса) как бы продолжает повествование Портрета: Стивен Дедал возвращается в Дублин, получив телеграмму о смертельной болезни матери. Он — наследник, Телемак, отправляющийся на поиски отца и дома. Бык Маллиган — Антиной, главный претендент на руку Пенелопы в отсутствие пропавшего Одиссея. Телемак получил наставление от Афины, Стивен встречает молочницу, символ Ирландии.

Зарождение двух главных конфликтов книги: неприязнь соперников Стивена и Маллигана и противостояние Англии и Ирландии. Бык Маллиган — антипод Стивена, лицемерный друг и завистник, интригами выживающий его из "дельфийского храма". Образ Быка — откровенная и не вполне заслуженная месть Джойса своему другу Оливеру Гогарти, подозреваемому в измене (тема предательства — излюбленная у Джойса).

Имя главного героя, отождествляемого с автором, естественно, глубоко символично: Стивен — первомученик Стефан, еще — "стефанос", венок славы; Дедал — мастер-искусник, творящий в изгнании, взлетающий на рукотворных крыльях. Стивен — ирландский патриот, взыскующий свободы страны, но отказывающийся жертвовать собственной свободой, призванием, избранностью.

Башня Мартелло — символически дельфийский храм, средоточие мира, омфал, место нахождения оракула. Однако у Джойса оракул не истинный — это насмешник и богохульник Бык Маллиган. Истинным оракулом может стать Стивен, но для этого ему нужно совершить свою "духовную одиссею".

"Гордые полновластные титулы прозвучали в памяти Стивена победным звоном медных колоколов: *et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* * — неспешный рост, вызревание догматов и обрядов, как его заветных мыслей, химия звезд. Апостольский символ в мессе папы Марцеллия, голоса сливаются в мощное утверждающее соло, и под их пение недреманный ангел церкви воинствующей обезоруживал ересиархов и грозил им. Орды ересей в скосбоченных митрах разбегаются наутек: Фотий, орава зубоскалов, среди коих и Маллиган, Арий, воевавший всю жизнь против еди-носущия Сына Отцу, Валентин, что гнушался земным естеством Христа, и хитроумный ересиарх из Африки, Савеллий, по чьим утверждениям Отец Сам был собственным Сыном. Слова, которые только что сказал Маллиган, зубоскаля над чужеземцем. Пустое зубоскальство. Неизбежная пустота ожидает их, всех, что ткут ветер; угрозу, обезоруживанье и поражение несут им стройные боевые порядки ангелов церкви, воинство Михаила, в пору раздоров всегда встающее на ее защиту с копьями и щитами".

* И во едину святую соборную и апостольскую церковь (латин.).

Музыка Палестрины, церковные мыслители, еретики, парафразы библейских текстов, заветные мысли, иронические аллюзии...

Первые три эпизода не имеют, по замыслу Джойса, аналогии ни с каким органом, поскольку Стивен — это стихия духа, интеллекта. Его речь, внешняя и внутренняя, переполнена цитатами.

Искусство эпизода — теология. Здесь в прямой и скрытой форме содержатся многочисленные пародии не только на обряды католической мессы (например, чашка для бритья соотносится с чашей, потиром, в котором во время службы происходит таинство пресуществления; лестница в башне пародийно сопоставляется со ступенями алтаря, белые шарики — иронический намек на таинство превращения вина в кровь Христову). Многие слова Быка Маллигана отсылают читателя к ритуалам "черной мессы" (например, "ибо сие... есть истинная христина..." — то есть женское тело, которое во время "черной мессы" становится алтарем). И наконец, всё описанное в первом эпизоде должно иметь

символическое соответствие акту творения земли и всего сущего Богом. — Е. Гениева.

"В мирном спокойствии утра тени лесов неслышно проплывали от лестничного проема к морю, туда, куда он глядел. У берега и мористей водная гладь белела следами стремительных легких стоп. Рука, перебирающая струны арфы, рождает сплетения аккордов. Словно белые волны, слова, сливаясь, мерцают в дымке прилива".

Символические цвета эпизода — белый, желтый, золотой. Это не только цвета облачений священника в этот день недели, но и цвет морской пены, солнца, цвета первых мгновений творения мира.

Комментария требуют и имена эпизода. Имя главного героя, Стивена Дедала, заставляет вспомнить и первого христианского мученика Стефана (I в.), и зодчего, построившего лабиринт для царя Крита Миноса.

Первая буква первой части романа — "Телемакиды" — "S" (Stately), второй — "Странствий Одиссея" — "M" (Mr Leopold Blum), третьей "Возвращения домой" — "P" (Preparatory). Эти буквы, с одной стороны, символизируют главных героев — рефлектирующего, сосредоточенного на себе Стивена, сосредоточенного на Молли Блума и Молли, сосредоточенной на Блуме (П — Польди, уменьшительное от Леопольд). С другой стороны, S, M, P — это традиционные обозначения трех составных частей силлогизма: S — логическое подлежащее, M — средний термин, P — логическое сказуемое. В конце семнадцатого эпизода в первом издании "Улисса" стояла большая жирная точка, традиционное обозначение для Q.E.D. - Quod erat demonsrandum — "что и требовалось доказать" (латин.) — Е.Гениева.

Первый эпизод — пространство, второй — время, третий — синтез пространства и времени. Время Джойса — это дление Бергсона. Теория Вико вариация на тему Екклесиаста. Суета сует и всё суета.

Второй эпизод. Десять утра. Нестор: брэнность истории, вечный круговорот ничтожных земных дел...

Цвет эпизода — коричневый, один из национальных цветов Ирландии.

Первая остановка Телемака-Стивена у мудрого старца Нестора-мистера Дизи, директора школы в Долки. Нестор — отец истории и укротитель коней, мистер Дизи — глава школы и любитель скачек. Символ эпизода — лошади, благородные гуингны. Античной мудрости Нестора соответствует граничащая со снобизмом обывательская рассудительность мистера Дизи.

Искусство эпизода — история. Исторические аллюзии: мистическое толкование истории У. Блейка, стихи Мильтона, культурология Вико. Нестор, будучи царем, был повелителем трех поколений, Дизи — "видел три поколения".

Свой скепсис по отношению к истории как процессу и прогрессу он [Джойс] передал обоим главным героям, и Стивену, и (в дальнейших эпизодах) Блуму. Скептическое развенчание расхожего видения истории: вот тот ключ, в котором раскрывается тема истории в "Несторе". Главный элемент развенчания иронический сдвиг, с которым подана фигура "отца истории": Дизи ограниченный, туповатый старец, полный предрассудков, глухой к бесчеловечности и жестокости; его суждения об истории полны ошибок и небылиц.

Эпизод построен на контрапунктической взаимосвязи двух планов: "реального" и "воображаемого" (внутренний монолог Стивена). Этому соответствуют два рода ассоциаций, связанных с физическим бытием героя и потоком его сознания. В точках пересечения реального и воображаемого планов возникают символические вехи Улисса — "Вико",

"Гамлет", "Аристотель", "Христос"... Любое случайное упоминание имени в классе Нестора-Дизи рождает длинную цепочку реминисценций в сознании Стивена: циклы Вико, Мильтон, Аристотель, гамлетовская проблематика, усиленная экзистенциальными мотивами, Фрейдом и Юнгом...

Оставь рыдания, о пастух, оставь рыдания,

Ликид не умирал, напрасна скорбь твоя,

Хотя над ним волны сомкнулись очертанья...

Тогда это должно быть движением, актуализация возможного как такового. Фраза Аристотеля сложилась из бормотанья ученика и поплыла вдаль, в ученую тишину библиотеки Святой Женевьевы, где он читал, огражден от греховного Парижа, вечер за вечером. Рядом хрупкий сиамец штудировал учебник стратегии. Вокруг меня насыщенные и насыщающиеся мозги — пришпиленные под лампочками, слабо подрагивающие щупиками, — а во тьме моего ума грузное подземное чудище, неповоротливое, боящееся света, шевелит драконовой чешуей. Мысль это мысль о мысли. Безмятежная ясность. Душа — это, неким образом, все сущее: душа — форма форм. Безмятежность нежданная, необъятная, лучащаяся: форма форм.

На абстрактно-философскую рефлексию (Аристотель — Блейк — Христос) наслаиваются патристически-исторические реминисценции (Пирос — Цезарь Парнелл — Ирландия — Англия), затем проступают зоны подсознания, на которые наложено табу. Шекспировский фон в эпизоде пока тщательно приглушен, он где-то глубоко под водой "айсберга сознания".

После чтения стихов Мильтона в классе Стивен Дедалус неожиданно предлагает своим ученикам отгадать странную загадку.

Кочет поет.

Чист небосвод.

Колокол в небе

Одиннадцать бьет.

Бедной душе на небеса

Час улетать настает.

Эта загадка органично вплетена в описательный, реальный план повествования, а также и во второй, воображаемый план, развернутый во внутреннем монологе Стивена.

Дело здесь в том, что старинная ирландская загадка со временем утратила разгадку и в настоящее время имеет абсурдный ответ: "Это лис хоронит свою бабушку под остролистом".

Но как раз этот абсурдный ответ и был нужен Джойсу для второго (воображаемого) плана эпизода. Дети ничего не могут понять: их сознание может следовать только за реальным планом. Абсурдный ответ загадки многое должен значить для Стивена. В его мозгу сразу развернулась забитая, замкнутая, болезненная ассоциация (отец — сын, родитель —

отпрыск, мать сын). А это лейтмотив первого эпизода "Улисса", в котором говорится о том, что бездушие Стивена было причиной смерти его матери и т. п. Но, по всем правилам психоанализа, Стивен должен противиться развитию неприятной ассоциации. Так и случается: Стивен невольно подменяет в известной загадке слово "мать" словом "бабушка". Таким образом, действие подсознательного импульса, неожиданное проявление репрессированной мысли, как фрейдистская теза, приобретает под пером Джойса чисто художественную функцию раскрытия характера. Однако "развитие характера" для Джойса неравнозначно этому понятию в традиционной поэтике. Параллельно с характером развивается ассоциативная цепь символов, относящихся к идеальному плану, к области концепции писателя. "Мать" одновременно является как звеном в цепи ассоциации характера (мать Стивена — это мать Стивена), так и одним из основных ассоциативных символов "Улисса". (Мать Стивена — это Гертруда, мать датского принца, так как Стивен у Джойса отождествлен с Гамлетом).

Одна страница текста — целая жизнь, культура веков, столкновение парадигм, мироощущений, эпох.

— Помяните мои слова, мистер Дедал, — сказал он. — Англия в когтях у евреев. Финансы, пресса: на всех самых высоких постах. А это признак упадка нации. Всюду, где они скапливаются, они высасывают из нации соки. Я это наблюдаю не первый год. Ясно как божий день, еврейские торгаши уже ведут свою разрушительную работу. Старая Англия умирает...

— Умирает, — повторил он, — если уже не умерла.

И крики шлюх глухой порой,

Британия, ткнут саван твой.

Глаза его, расширенные представшим видением, смотрели сурово сквозь солнечный столб, в котором он еще оставался.

— Но торгош, — сказал Стивен, — это тот, кто дешево покупает и дорого продает, будь он еврей или не еврей, разве нет?

— Они согрешили против света, — внушительно произнес мистер Дизи. — У них в глазах — тьма. Вот потому им и суждено быть вечными скитальцами по сей день.

На ступенях парижской биржи златокожие люди показывают курс на пальцах с драгоценными перстнями. Гусиный гогот. Развязно и шумно толпятся в храме, под неуклюжими цилиндрами зреют замыслы и аферы. Всё не их: и одежда, и речь, и жесты. Их выпуклые медлительные глаза противоречили их словам, а жесты были пылки, но незлобивы, хотя они знали об окружающей вражде и знали, что их старания тщетны. Тщетно богатеть, запастись. Время размечет все. Богатство, запасенное у дороги, его разграбят и пустят по рукам. Глаза их знали годы скитаний и знали, смиренные, о бесчестье их крови...

— А кто нет? — спросил Стивен.

— Что вы хотите сказать? — не понял мистер Дизи. Он сделал шаг вперед и остановился у стола, челюсть косо отвисла в недоумении. И это мудрая старость? Он ждет, пока я ему скажу.

— История, — произнес Стивен, — это кошмар, от которого я пытаюсь проснуться...

— Пути Господни неисповедимы, — сказал мистер Дизи. — Вся история движется к единой великой цели, явлению Бога.

Стивен, ткнув пальцем в окошко, проговорил:

— Вот Бог.

Мистер Дизи опустил взгляд и некоторое время подержал пальцами переносицу. Потом поднял взгляд и переносицу отпустил.

— Я счастливей вас, — сказал он. — Мы совершили много ошибок, много грехов. Женщина принесла грех в мир. Из-за женщины, не блиставшей добродетелью, Елены, сбежавшей от Менелая, греки десять лет осаждали Троию. Неверная жена впервые привела чужеземцев на наши берега, жена Макморро и ее любовник О'Рурк, принц Брефни. И Парнел-ла погубила женщина. Много ошибок, много неудач, но только не главный грех. Сейчас, на склоне дней своих, я еще борец. И я буду бороться за правое дело до конца.

Право свое, волю свою

Ольстер добудет в бою.

Таковы они, все борцы, таково оно, правое дело...

Один урок истории — и почти вся история человечества — таков Улисс. И не только история, но и — анти:

Ярким примером пародирования старого материала для выявления новой мысли может служить одно место из второго эпизода "Улисса".

В аристотелевских ассоциациях урока истории неожиданно всплывает поразительная модуляция мысли Аристотеля о возможности как основной "теме истории". Мысль Стивена имеет разительное сходство с одной фразой идеолога экзистенциализма Мартина Хайдеггера в его работе "Бытие и время", которая вышла на четыре года позже джойсовского "Улисса". Вывернутая наизнанку мысль Аристотеля у Джойса звучит так: "А может ли быть возможным то, чего никогда не было? Или возможным было только то, что уже свершилось?". У Хайдеггера же читаем: "Значит история должна иметь своей темой возможность? Но состоит ли весь ее смысл в фактах, в том, что фактически свершилось?".

Задача Джойса — пародирование рефлексии Гамлета, философских высказываний мыслителей прошлого — облегчается тем, что в западно-европейской литературе XX века в художественную ткань вообще вносится больше философских суждений, рефлексий. То, что в литературе XIX века, в основном, выражалось путем описаний и детальной передачи жизни персонажей, сейчас часто лаконично указано, или прямо высказано в форме суждений.

Рассуждения, философское рефлексирование начали входить в драму XX века гораздо раньше, чем это сделали с такой категоричностью экзистенциалисты. Фактически, герои Ибсена уже "философы" по сравнению с персонажами Шекспира (хотя, конечно, не следует забывать, что прадедом всех "литературных героев-философов" является тот же Гамлет).

Своеобразное "вторжение" психологии и философии в современную литературу произошло одновременно. Ассоциативное повествование дает возможность писателю во время беседы на ту или другую тему коснуться гораздо большего круга вопросов, проблем, не высказывая при этом претензию на их научный анализ.

Таким образом, сближение современной литературы с философией в какой-то мере кажется даже "внешним": литература всех времен соприкасалась с философскими концепциями эпохи

и многие ее представители ставили перед собой "гамлетовскую дилемму". И если современная литература в соответствии с нуждами эпохи больше рассуждает, проявляет интерес к вопросам бытия, то и сама современная философия, со своей стороны, во многом сблизилась с художественной, эстетической проблематикой... — С. Хоружий.

Третий эпизод. Одиннадцать утра. Протей: бессилие разума, тщета познания, соединение времени и пространства, жажда обрести опору — духовного отца, необходимость восстановить единство цивилизаций и религий, найти связь с утраченным счастьем. Центральный образ: вечно изменчивое море. Шекспировские реминисценции. Свифт. Беркли. Темы родины и религии, исторические ассоциации — всё великолепие Джойса.

Древние мистерии и кельтские саги, символы наук и искусств, христианские апостолы и мученики-иересиархи, сектанты и поэты, античные и новейшие мудрецы — от Сократа до Бергсона, каббала и научные публикации во вчерашних журналах — гигантский витраж. "Джойс стремится подняться выше категорий времени и пространства и увидеть одновременно всё мироздание". Неумная фантазия, разрушающая логичность и последовательность, ищущая опору в подсознании и находящая ее в мифе, этом высшем выражении глубинных пластов личности.

Стивен на пустынном берегу. Наплывающие ассоциации — план за планом. Райский сад; видения золотого века; Париж; древняя Ирландия — берег голода, чумы и резни; галеры викингов; пустыня; женщина, служанка луны, влачащая свою ношу; сиюминутность, переплетенная с вечностью.

Дома упадка, мой, его и все. Ты говорил дворянчикам в Клонгаусе, что у тебя один дядя судья, а другой — генерал.

Уйди от них, Стивен, не там красота. И не в стоячих водах библиотеки Марша, где ты читал увядающие пророчества аббата Иоахима. Кому они? Стоглавая толпа в ограде собора. Такой же ненавистник, как он, бежал от них в леса безумия, его грива вспененная лунным светом, его глазные яблоки звезды. Гуингнм, коненоздрый. Овальные лошадиные лица, Темпл, Бак Маллиган, Фокси Кэмпбелл, впалые щеки. Отец-аббат, неистовый декан, какое оскорбление бросило пламя в их мозг? Пафф! *Descende, calve, ut ne nimium decalveris**. Гирлянда седых волос на его обреченной голове; вижу я его, карабкается вниз к тропинке (*descende*), сжимая дароносицу, василискоглазый. Вниз, лысая башка!

* Сходи вниз, плешивый, чтобы не слишком оплешиветь (латин.).

Нет, не читать его надо — переписывать! Переписывать, думать, переписывать, читать вслух, вслушиваться, шевелить мозгами. И — знать! Знать свою культуру. Высшее уважение — это когда читателя уважают, а не считают йеху. Плебеи — другие йеху. В любых 10 строчках — вся культура, пропущенная через сознание. Здесь? Здесь — Свифт, родная душа. Ненавистник. Безумец. Глаза — звезды. Бежал от них... Какое понимание толпы! Убегать можно только в чащобы безумия. Неистовый декан — обреченная голова...

И всё остальное: стоячие воды библиотеки, увядающие (всегда увядающие) пророчества, лошадиные лица друзей. Йеху — все. И: уйди от них, Стивен, не там красота. Вам трудно читать — мне трудно писать, скажет он. Подвижничество. Не-подвижникам подвижничество недоступно, оно — метать бисер перед свиньями. Чем и занимаемся...

Непреодолимая модальность видимого: по меньшей мере, это, если не больше, мыслимое глазами. Отпечатки всех вещей, которые я здесь призван прочесть, морские ракушки и морские водоросли, приближающийся прилив, этот ржавый сапог. Сопливо-зеленый, серебряно-голубой, ржавый: цветные отпечатки. Пределы прозрачного. Но, добавляет он: в телах. Следовательно, он осознал их как тела, раньше, чем как цветные. Каким образом? Надо думать, стукнувшись о них башкой. Полегче, полегче. Лысый, он был и миллионер

maestro di color che sanno **. Предел прозрачного "в"? Почему "в"? Прозрачное, непрозрачное. Если тебе удастся проткнуть это своими пятью пальцами, значит решетка, если нет значит дверь. Закроем глаза и посмотрим... Как бы то ни было, ты проходишь сквозь это. Да, каждый раз по одному шагу. Очень небольшой отрезок пространства за очень небольшой отрезок

** Учитель тех, кто знает (итал.). Данте, Ад, IV, 131.

времени. Пять, шесть: *nacheinander**. Вот именно: это-то и есть непреодолимая модальность слышимого. Открой глаза. Нет. Господи! А если бы я свалился с обрыва, чье основание омывает, непреодолимо провалился сквозь *nebeneinander***. Я отлично продвигаюсь в темноте. Мой деревянный меч висит у меня на боку. Нащупывай им дорогу — так делают они. Моими ступенями в его ботинках оканчиваются его ноги в *nebeneinander*. Кажется, прочно: прибили молотом *Los Demiurgos ****. В вечность ли шагаю я вдоль Сэндимаунтского берега? Тряск, хряск, хруст, хруст.

* Один за другим (нем.), здесь: последовательность.

** Один после другого (нем.), здесь: рядоположенность.

*** Демиург Лос (исп.)

Да, это — трудно. Здесь — Беркли, Аквинат, Шекспир, философия, мифология, история, Библия, образы, метафоры, скрытые цитаты, ассоциации, реминисценции, многоязычие. И вновь Шекспир: "И тихо влил в преддверия ушей/ наш фимиами от алтарей священных/ Эрин, смарагд серебряного моря,/ блуждать во тьме навеки обреченный...". И Сократ, и Платон, и Овидий, и Аристотель, и Августин, и Оккам, и Аквинат, и Брунетто Латини, и Свифт, и Блейк, и Шелли, и Гёте, и Гримм, и Брандес, и Вилье де Лиль Адан, и Кольридж, и Малларме, и Мередит, и вся ирландская культура... И непреодолимая тяга к постижению времени и пространства. И вневременность. И вся культура в своем неразрывном единстве. И травестия на всю эту культуру...

В "поисках отца" Стивен (а вместе с ним и Джойс) перебирает великих философов, среди них, в первую очередь, пращура и отца схоластики Аристотеля и Фому Аквинского ("У старца Аквината в школе/ мой дух закалку получил"; "Я в кабаках и бардаках/ всегда с "Поэтикой" в руках"), главенствующих соответственно в "Протее" и "Сцилле и Харибде", однако, трудно согласиться с Йитсом, считавшим, что для Джойса "все уже продумано Фомою Аквинским, и нам не о чем беспокоиться". Естественно, для автора У л и с — с а и иезуитского выученика Стагирит и Аквинат — отцы философии, но трудно согласиться с Мэри Кодем, что в романе владычествует схоластика — "единственная философия, которую Джойс когда-либо признавал". Да, дух схоластики и томизма витает над Улиссом, ибо через них неизбежно проходит культура, но Стивен, по признанию самого прототипа, духовного отца не имеет: черпая у всех, он, как величайший модернист, ищет собственный путь и в конце концов уходит от Блума.

Модернизм, по глубинной сути, демонстрация культуры и пародия на нее, осознание культурной "работы в движении", невозможности остановиться, постоянной смены, обновления парадигм. В Улиссе владычествует не схоластика, а духовное движение. Не упущены даже Духовные упражнения Лойолы, Фома конкурирует и переплетается с Августином, дополняясь Бернардом Клервоским, сам роман, внешне имитирующий схоластический силлогизм, предельно адогматичен и открыт в грядущее...

Модализм Савелия, солипсизм Беркли, мощная образная мистика Блейка ("Нестор" и далее), скептицизм Юма, близкий и Стивену и еще больше Блуму так что проф. Эллманн находит даже, что в день Блума входит "день Юма" время после трех дня до полуночи (эп. 10–15). А ведь есть еще большой мир искусства, где правят совершенно иные боги — Шекспир и Свифт, Ибсен и Флобер, а в конечном итоге только сам вседержатель-автор, который

адогматичен, своеволен и свободен как ветер. И мы поправляем поспешный вывод. Нет, "Улисс" — тоже Протей, "Улисс" — несметнолик как всякое истинное художество, свободный роман — и ни в какую идейную схему или роль его никогда не удастся полностью поместить. Солидное исследование "Джойс и Аквинат", принадлежащее перу ученого иезуита Уильяма Нуна, завершается выводом, к которому мы не можем не присоединиться: "Джойс-художник никогда не давал присяги на верность ни системе томизма, ни любой другой из философских систем — Беркли, Фрейда, Вико или кого угодно. Из каждой он брал то, что было всего нужней ему как художнику".

Лейтмотив всего третьего эпизода — движение мысли, метаморфозы вещей, эволюция культуры, связи Отца и Сына, эстафета духа. Художник — Протей, заново изобретающий себя, пересоздающий мир.

Цвета эпизода — зеленый: цвет моря, лунного света, абсента и, наконец, что самое важное, национальный цвет Ирландии. Зеленый цвет — это и "цвет" епифаний, коротких прозаических произведений Стивена, которые он собирался писать на больших зеленых листьях.

Данный эпизод соответствует четвертой песни "Одиссеи". Центральный образ — вечно изменчивое море, что подводит читателя к пониманию символа-лейтмотива эпизода — прилива, изменений, метаморфоз. Недаром и живые существа, и неодушевленные предметы, попадающие в "поток сознания" Стивена, подвергаются непрерывным метаморфозам. Собака, сопровождающая ловцов моллюсков, превращается в зайца, оленя, медведя, волка, теленка, пантеру, леопарда. Тросточка Стивена — то меч, то жезл авгура, то посох пилигрима.

"Меняется" и Маллиган. В эпизоде он упоминается несколько раз — при ассоциации со Свифтом ("длинное лошадиное лицо..."), нашествием викингов, с утопленником.

Искусство эпизода — филология, что соответствует занятиям Стивена. Поэтому очень важное место занимают в тексте шекспировские аллюзии, в частности, тема Гамлета, восходящая к одной из основных тем "Улисса" — теме отца и сына. Цитаты из "Гамлета" постоянно вплетаются во внутренний монолог Стивена.

Часто Стивен мысленно обращается к Джонатану Свифту..., хотя ни разу прямо не называет его, ограничиваясь многочисленными намеками и аллюзиями... Обращает на себя внимание одна фраза эпизода, "Кузен Стивен, вы никогда не будете святым", которая становится понятной лишь в связи со Свифтом и отсылает к словам английского поэта Джона Драйдена, обращенным к Свифту: "Кузен, вы никогда не будете поэтом".

Через сопоставление Стивена с аббатом-мистиком Иоахимом Флорским ("отче аббат") "неистовый настоятель" ассоциируется с учеными-схоластиками... Иронические характеристики даны и другим отцам церкви и видным церковным деятелям — Аквинат назван "косопузым", иронически описываются и "последний схоласт" — итальянский философ Джованни Пико делла Мирандола..., и "непобедимый доктор" — английский философ и богослов XIV в. Уильям Оккам...

Все время меняется и язык эпизода. Джойс широко использует средневековые архаизмы, современный сленг, слова, заимствованные из других языков — древнегреческого, латинского, французского, немецкого, — и занимается дерзким, но очень оригинальным словотворчеством. — Е. Гениева.

Осилить Протея — это и есть культура. Улисс — ОТО * литературы.

* ОТО — общая теория относительности.

КОММЕНТИРУЕТ ФРЭНК БАДЖЕН

С открытыми глазами Стивен идет сквозь пространство. Вещи в нем расположены nebeneinander (одна возле другой). Он называет пространство непреодолимой модальностью видимого. С закрытыми глазами он идет сквозь пространство во времени. Время — это непреодолимая модальность слышимого. Одно событие следует за другим nacheinander (одно за другим).

Да, у Джойса нет отбора, да, рациональное здесь неотделимо от трансцендентного, да, живое перемешано с омертвевшим, да, ассоциации скачут, блуждают, уводят куда угодно, но не такова ли реальность сознания? не такова ли жизнь?

Нет! — отвечают наши, — Нет:

Из внутренней жизни Стивена Дедалуса изгнано рациональное, логическое мышление; разум скомпрометирован в глазах Джойса и близких ему авторов философских систем. Вместо плодотворной работы мысли — демонстрация учености, почерпнутой главным образом из омертвелых источников (Шекспир, Свифт, Данте?). Мышление Стивена носит метафизический, схоластический характер (мы — диалектики!), оно сковано католическим воспитанием (мы раскованы марксистским) и псевдонаучными теориями (Лысенко, Лепешинская?), усвоенными им впоследствии. Метафизичность средневековья, смыкаясь с метафизичностью новейшей ущербной философии, заменяет ему истинную картину мира.

Нам бы такую метафизику, схоластику и ущербность!..

Или такая вот ложь капралов от литературы: мол, у Толстого внутренний монолог связывал человека с миром, а у Джойса — изолировал его от него. Почему "изолировал"? Почему должен быть "связан"? И почему, собственно, душевная жизнь должна идти на поводу у телесной? Откуда такой закон? А быть может, изоляция — и есть условие тождественности? Или психика — "стой", "смирно", "шагом арш"?

И еще: нашим не по душе память его героев:

Герои, то и дело отрываясь от повседневности, уходят в воспоминания; в результате время как бы останавливается, создается иллюзия независимости человека от действительной жизни.

Что верно, то верно — память отягощает нас, мы бы с большим удовольствием забыли ужасы нашей великой и передовой истории. Впрочем, последняя только и остается в памяти — документы куда-то по-кафкиански исчезают, бесследно. Но что же поделать с этой распроклятой памятью? С этим наваждением, помогающим освободиться от власти времени? С этой гадостью, мешающей строить "великое будущее"? Наверное, нам и впрямь необходимо Министерство правды и новояз? Воистину в лоне греха были они рождены...

В лоне греха, темном, был и я, сотворен, не рожден. Ими, мужчиной с моим голосом и моими глазами и призраком женщины с пеплом в дыхании. Они сжимали друг друга и разъединялись, исполняя хотение сочетавшего. До начала времен восхотел он меня и теперь, может быть, не расхочет меня вовеки. Lex eterna* пребывает с ним. Может быть, это и есть та божественная сущность, в которой отец и сын единосущны? Где ты, добрый, старый Арий, чтобы сделать выводы? Всю жизнь свою сражался против единопреображидо-трамтарарамности. Злосчастный ересиарх. В греческом отхожем месте испустил он последний вздох: euthanasia**. В жемчугами усыпанной митре и с посохом, восседая на своем троне, вдовец овдовевшей епархии, с торчащим омофором, с замаранным задом.

* Вечный жид (латин.).

** Блаженная смерть (греч.).

С "Калипсо" начинаются странствия Одиссея-Блума — рекламного агента, дублинского еврея. Нимфа Калипсо — картина в спальне и в чем-то жена Блума Мэрион, певица, испанка по происхождению. Итака — Сион, историческая родина героя, не чувствующего себя хозяином в собственном доме. Гермес — колбасник, хозяин мясной лавки, еврей Длугач.

От царственности Одиссея у Блума осталось только имя — Леопольд, владыка. Все его атрибуты гротескно снижены: даже вместо собаки Улисса драная кошка.

Место действия — дом Блума на Экклз-стрит, 7. Время действия, как и в первом эпизоде со Стивенем-Телемаком, — 8 часов утра. Орган, который символически представляет эпизод, — почка. "Искусство" — экономика, точнее, разумное ведение домашнего хозяйства. Цвет — оранжевый. Символ-лейтмотив нимфа. Действительно в пятой песни "Одиссеи" рассказывается о пребывании Одиссея у нимфы Калипсо, которая "насильно им овладела" и к тому же препятствует его возвращению на родную Итаку. Однако Зевс посылает к Калипсо Гермеса с приказом освободить Одиссея, а ему повелевает вспомнить о своем доме и народе. — Е. Гениева.

Тематический план. Скупое, но отчетливо в эпизоде обозначены почти все нити отношений и чувств, почти все стержневые линии будущего романа: Блум жена (обожание, служение, подчиненность), Блум — дочь (отцовская забота и беспокойство), Блум — обидчик Буян ("дерзкий почерк", "извозчик навеселе"), Блум — сын Руди, умерший младенцем (неушедшая боль). Главная ось — Молли и Бойлан, предвидимая и неотвратимая измена. Джойс мастерски показывает, что эта тема — постоянно в мозгу у Блума, однако она — табу для него, тема изгоняемая, не называемая; наибольшее, что допускается, — воспоминание об их первой встрече на балу. Напротив, вольно текут палестинские фантазии Блума; обозначается и вообще его тяга ко всевозможным фантазиям, прожектам и планам.

Дополнительные планы. Начиная с данного эпизода, Джойсом утверждается соответствие с органами тела. Орган для данного эпизода — почка. Искусство эпизода — экономика или домохозяйство, цвет — оранжевый (утреннего солнца, а также ночного горшка Молли), символ — нимфа. — С. Хоружий.

Пятый эпизод. Десять утра. Лотофаги. Лотофаги Блума — поход в баню: "чистая ванна с водой, прохладная эмаль, теплый, ласкающий поток. Сие есть тело мое".

"Он видел заранее свое бледное тело, целиком погруженное туда, нагое в лоне тепла, умщенное душистым тающим мылом, мягко омываемое. Он видел свое туловище и члены, покрытые струйной рябью, невесомо зависшие, слегка увлекаемые вверх, лимонно-желтые; свой пуп, завязь плоти; и видел, как струятся темные спутанные пряди поросли и струятся пряди потока вокруг поникшего отца тысяч, вяло колышущегося цветка".

Эпизод символически представляет половые органы. Ботаника и химия "искусства" эпизода. В тексте постоянно упоминаются различные цветы. Все модификации фамилии Блума имеют в своей основе цветок. Блум — по-английски цветок, цветение; венгерская фамилия Вираг также означает "цветок", и, наконец, Блум подписывает свои любовные письма Марте — "Генри Флауэр". В сознании Блума также постоянно возникают различные ассоциации, связанные с цветами. Не меньшую роль в данном эпизоде играют и различные запахи — духов, цветов, тела, благовоний и т. д. Большое значение имеет наркотический эффект запаха [в "Одиссее" Лотофаги угостили гостей "сладко-медвяным лотосом", вкусив который они утратили "желанье назад воротиться"]. Это становится особенно ощутимо в церкви, где Блум присутствует при таинственном причастии, евхаристии, которая, в свою очередь, по замыслу Джойса, является символом-лейтмотивом эпизода. — Е. Гениева.

Тематический план. Главная задача эпизода — создать настроение, атмосферу жары и лени,

бесцельной праздности, безвольного автоматизма... В достижении такой цели важную роль играют форма и стиль. Здесь, пожалуй, впервые выступает очень характерный для Джойса способ письма, который он называл "миметическим", т. е. подражающим, изображающим стилем. Стиль подражает описываемому содержанию, воспринимает его качества: так, лень, передаваясь форме, влечет безвольные обрывы фраз — на предлоге, на полуслове. Далее, эпизод делает более отчетливой, объемной фигуру Блума. Конечная цель работы Джойса в романе — разложение Блума на универсальные элементы, общечеловеческие и даже космические; но, прежде чем это сделать, он представит его полно, зримо и выпукло, не хуже любого героя психологического романа. Мы видим, что Блум женолюбив, но больше в воображении, в фантазиях; по-настоящему любит музыку, хотя и не искушен в ней; трезвый скептик в делах религии. В последнем Джойс и его герой идут по стопам Карла Маркса, разрабатывая известный тезис: религия — опиум для народа. — С. Хоружий.

"Он перешел через Уэстморленд-стрит, когда последнее И протащилося мимо. Ровер, ремонт велосипедов. Сегодня как раз гонки. Когда это было? В тот год умер Фил Гиллигэн. Мы жили на Ломбард-стрит уэст. Нет, тогда я работал у Тома. Получил место в "Мудрости" Хэли в год свадьбы. Шесть лет. Десять лет назад: в девяносто четвертом он умер, ну, конечно, большой пожар у Арнотта. Вэл Диллон был лорд-мэром. Обед в Гленкри. Олдермен Роберт О'Рейли вылил портвейн в свою тарелку с супом и вылакал за собственное здоровье перед тем как спустили флаг. Не слышно было, что играет оркестр. За всё ниспосланное ныне возблагодарим. Милли была тогда совсем крошка. На Молли был тот слово-серый костюм с тесьмой. Английский с обтяжными пуговицами. Не любила его потому, что я растянул сухожилие в первый день, как она надела. Пикник хора в Сахарной Голове. Как будто от того. Цилиндр старика Гудвина, вымазанный в чем-то липком. И для мух пикник. Такого костюма у нее с тех пор не было. Сидел как перчатка, обтягивал плечи и бедра. Только-только начала полнеть. В тот день мы взяли с собой паштет из кролика. Всё оборачивались на нас.

Счастливое. Самое счастливое. Уютная комнатка с красными обоями, от Дакрелла, шиллинг и девять пенсов кусок. Вечера, когда купали Милли...

Он шел по краю тротуара. Поток жизни. Как звали того, поповская рожа, всегда косился в наши окна, проходя мимо? Слабое зрение, женщина. Остановливался у Цитрона на Сент-Кевинс-Пе-рэд. Пен, а дальше как. Пенденнис? Память у меня становится. Пен?..

еще бы, столько лет. Верно от грохота трамваев... Ветреная была ночь, когда я зашел за ней. Было собрание ложи на счет лотерейных билетов после концерта Гудвина в банкетном или дубовом зале городской думы. Мы с ним позади. Ее ноты вырвало у меня из рук, ветром прибило к ограде школы. Хорошо еще, что не. Могло бы испортить ей всё впечатление от вечера".

Шестой эпизод. Одиннадцать утра. Гадес. Аид. Кладбище. Сатира на религию и коммерцию, на духовенство и лавочников. На всеобщее растление. На ирландский характер: дом ирландца — его гроб (перепевы Дублинцев...).

Похороны Патрика Дигнэма... Улисс в царстве Гадеса... сам Гадес смотритель кладбища Джон О'Коннэлл. Его путь пересекают Орион, пасущий зверей зодиака — погонщик скота, и Цербер — священник. Любовь и смерть стоят у колыбели человека: брачная постель — смертное ложе, утробное существование — загробная жизнь, матка — могила, пуповина младенца — канат, на котором спускают фоб в яму. Бренность человеческой жизни, сладострастие смерти, подавленные цивилизацией извращенные влечения: садизм, некрофилия, вампиризм. Мир предстает в трупном аспекте. Дух Патрика Дигнэма — символ гниющего, покрытого трупными язвами, озверелого человечества.

Гадес — спуск Одиссея-Блума в физическое и духовное подземелье. Главная тема — человеческое разложение, кладбищенский мотив. "Я есмь воскресение и жизнь" — обещают

все евангелия, а на деле...

"Можно ручаться почва тучнеет на славу от трупного удобрения, кости, мясо, ногти. Начинка склепов. Жуть. Делаются зеленые и розовые, разлагаются. В сырой земле гниют быстро. Тощие старики дольше держатся. Становятся не то сальные, не то творожистые. Потом чернеют, сочатся черной вонючей патокой. Потом высыхают. Мотыльки смерти. Конечно клетки или что там есть живут дольше. Изменяются, но по сути вечные. Нечем кормиться кормятся собой".

Центральный образ эпизода — сердце, которое упоминается здесь множество раз в различных значениях. Искусство — религия. Символические цвета эпизода — белый и черный. Образ-лейтмотив — гробовщик. — Е. Гениева.

Тематический план. Разумеется, центральная тема — смерть. Тема раскрывается сильно и необычно (хотя отчасти читатель подготовлен: в эп. 4,5 уже видны были трезвая приземленность Блума и тяга Джойса к телесному, физиологическому). Аид Гомера — мир душ усопших. Аид Джойса — мир их тел: трупов. Вся духовная сторона темы, вся мистика и метафизика смерти отсечены, но удел тел развернут с редкою яркостью. На поверку это не так далеко от католической традиции, жуткий облик телесной смерти — классическая средневековая тема плясок смерти, *danse macabre*, — только в традиции, конечно, тема дополнена и духовною стороною. Отрицание последней — активная позиция и Джойса, и Блума. Загробный мир, "тот свет" в романе — предмет насмешливой пародии — он фигурирует тут как обыгрываемая Блумом опечатка в письме Марты (эп. 5). Минорности главной темы отвечает и то направление, в котором развивается образ Блума в "Аиде". Здесь довершается богатый список его внутренних проблем, ущербностей и ущемлений: неверность Молли и как бы вытеснение его с места хозяина и главы дома (общий с ситуацией Стивена мотив захвата, узурпации), смерть Руди и лишенность сына (эп. 4), самоубийство отца (эп. 5) и, наконец, теперь — тема собственной смерти, национальная ущемленность как еврея, влекущая положение маргинала, аутсайдера в обществе (в карете все называют друг друга по именам, но его — по фамилии!) и, в заключение, презрительный прием от Ментона. Все это Блум встречает с безгневною отрешенностью, почти жертвенностью — и так намечается второе важнейшее соответствие его образа. Как со Стивеном, помимо античного, прочно соединен еще и второй прообраз, Гамлет, так и для Блума, кроме Улисса, автор имеет в виду еще и другую параллель — Христа. — С. Хоружий.

Седьмой эпизод, двенадцать часов дня. Пещера Эола. Редакция газеты. Пустозвонство. Лжепафос. Центральный образ — ветер. *Wind and windbags* пустословие и пустозвонство, словоблудие, слова на ветер, пустомели, пустобрехи, болтуны, трепачи, мелево, звонари, надувалы, лжецы, носы по ветру. Раблезиана обмана.

Искусство эпизода — риторика, символический орган — легкие, доминирующий цвет — красный, главный символ — редактор.

Одиссеей на острове бога ветров Эола — Блум в редакции "Фримэн"... Эол Кроуфорд, "остров плавучий" — пресса...

Пресса — ветер, сквозняк, листки на ветру...

Тематический план. В линиях Блума и Стивена продолжают уже известные темы: еврейство Блума, его проблемы, афронты; тема призвания и творчества у Стивена. Но главная нагрузка "Эола" не здесь, а в тех разговорах, что ведутся в редакции. В них видна стержневая тема, и это — историческая судьба Ирландии. Ключ к решению темы — формула, которой сам Джойс определил смысл эпизода, "ирония победы" или "обманчивость превосходства". Возникают исторические параллели: Ирландия и ее победительница Англия соотносятся между собой как Греция и Рим, как Древний Израиль и Древний Египет. Через

эти параллели и раскрывается формула Джойса: их общее содержание антиимперская идея, псевдопобеда грубой мощи грозных империй над хрупким духовным началом, дело которого всегда — "обреченное предприятие".

Не менее этого идейного стержня важны задачи стиля и формы. Ведущая роль их оправданна: мы в царстве прессы, а орудие прессы — искусство слова и речи. Акцентируя эту роль, Джойс при переработке эпизода ввел в него, впервые в романе, ведущий прием: стиль кратких репортажей, снабженных газетными шапками (характер шапок меняется от более сдержанных в начале к более крикливым, "желтым"). Кроме того, на всем протяжении эпизода в нем специально демонстрируется искусство риторики, приводятся образчики красноречия. Ирландцы слывут говорливой нацией, и риторика здесь развита и ценима, ей также отводит немало места иезуитская школа, которую прошел Джойс. Комментаторы составили общий свод, показывающий, что в "Эоле" присутствуют все без исключения фигуры и приемы речи, известные в классических руководствах. — С. Хоружий.

Блум входит в редакцию...

М-р Блум обернулся и увидел, как швейцар в ливрее приподнял свою фуражку с буквами перед величавой фигурой, проходившей между витринами еженедельника Фримэн энд Нэйшенел Пресс и газеты Фримэн энд Нейшенел Пресс. Глухо-грохотные бочки Гиннеса. Фигура величаво взошла по лестнице, буксируемая зонтиком, торжественное, обрамленное бородой лицо. Шeviотовая спина поднималась со ступеньки на ступеньку: спина. У него все мозги в затылке, говорит Саймон Дедалус. Валики мяса сзади. Жирная в складках шея, жирная, шея, жирная, шея.

— Вам не кажется, что у него лицо как у Спасителя? шепнул Ред Мюррей... Спаситель: обрамленное бородой овальное лицо; говорит в сумерках Мария, Марфа. Буксируемый зонтиком — мечом к рампе: Марио, тенор.

— Или как у Марио, сказал м-р Блум.

— Да, согласился Ред Мюррей. Но, говорят, Марио был вылитый Спаситель.

Иисус Марио с нарумяненными щеками, колет и журавлиные ноги. Рука к сердцу. В "Марте".

При-иди, погибшая, при-иди, любимая...

Они смотрели, как колени, ноги, башмаки исчезали. Шея... М-р Блум сказал медленно:

— Что же, и он — один из наших спасителей.

Короткая улыбка провожала его, когда он поднимал створку барьера, когда он шел к боковой двери и теплой темной лестницей и коридором, по дрожавшим теперь половицам. Но спасет ли он тиражи?

Начиная с этого эпизода, происходит нарастающее обогащение художественных приемов и средств. После первых шести относительно простых эпизодов начинается собственно экспериментирование: заголовки "Эола" имитируют стиль бульварной прессы и номенклатуры ее приемов. Затем в "Циклопах" мы обнаружим вязь пародий, в "Навсикее" — переплетение потока сознания с пародией, в "Быках Солнца" — серию стилистических моделей и пародий на профессиональную речь. Джойса все больше тянет к разностильности и стилевому эксперименту, к вариациям на тему классических текстов, к травестии и обнажению, сарказму и самоиронии. В "Циклопах" мы обнаружим пародии на темы Мандевилля и Дефо, в "Быках" — разъятие, анатомирование текстов всех эпох и стилей, в "Циклопах" — парафразы из бытового и авантюрного романов, в "Цирцее" — деформирующую энергию и экспрессионизм миметического стиля.

Восьмой эпизод. Час пополудни. Лестригоны. Кабак Дэви Берна. Обед Блума. Материя — грехопадение духа. Блум-Улисс среди каннибалов. Одиссей у каннибалов — Блум в кабаке.

Место действия — паб, орган — пищевод, искусство — архитектура, центральный символ — еда.

Тематический план. Мы — в стихии телесности; Леопольд Блум раскрывается здесь как физическое существо не менее, чем душевное и духовное. Доминируют мотивы телесных потребностей, нужды в еде, и в любви — как союзе тел. Притом любовная потребность находит волнами, это второй, поддерживающий мотив; но голод, пища — постоянный и главный. Он нагнетается до грани нарочитости, пережима: бесконечные вариации на тему еды вот-вот начнут казаться придуманными. Но в эпизоде есть еще один лейтмотив, уже не физический, а лирический и данный с большой эмоциональной силой: это — мотив потока жизни, подхватываемый из окончания "Лотофагов"; невозвратимый поток смены поколений, смены увлечений, переживаний, возрастов...

Потоку жизни отвечает поток сознания. Эта техника здесь делает существенный шаг. В романе был уже поток сознания Стивена в "Протее", Блума в "Лотофагах", "Аиде"; но только сейчас он оформляется в окончательном зрелом виде: большими и цельными массивами, без вкраплений другой речи, с устранением всеведущей авторской фигуры. Достигает виртуозности особое искусство Джойса, ключевое для техники потока сознания: искусство перехода из внешнего мира во внутренний и обратно. Важную роль играет миметическое письмо: как сказал сам Джойс, "в "Лестригонах" доминирует желудок, и ритм эпизода — ритм перистальтического движения". Это не так эксцентрично, как кажется: перистальтика — волноподобные ритмы, сжимающие, охватывающие содержимое (пищу в брюхе, тему в прозе) и постепенно проталкивающие, продвигающие его дальше. В порядке нетрудного упражнения читатель может сам найти их примеры. — С. Хоружий.

С неутраченным волнением в сердце он подошел к столовой Бертона и толкнул дверь. От душливой вони перехватило дыхание. Пахучие соки мяса, овощная бурда. Звери питаются.

Люди, люди, люди.

У стойки, взгромоздились на табуретах в шляпах на затылок, за столиками, требуют еще хлеба без доплаты, жадно хлеблют, по-волчьи заглатывают сочащиеся куски еды, выпучив глаза утирают намокшие усы. Юноша с бледным лоснящимся лицом усердно стакан нож вилку ложку вытирает салфеткой. Новая порция микробов. Мужичина, заткнувши за воротник всю в пятнах соуса детскую салфетку, булькая и урча, в глотку ложками заправляет суп. Другой выплевывает назад на тарелку: хрящи не осилил — зубов нету разгрызгрызть. Филе, жареное на угольях. Глокает кусками, спешит разделаться. Глаза печального пропойцы. Откусил больше чем может прожевать. И я тоже такой? Что видит взор его и прочих. Голодный всегда зол. Работают челюстями. Осторожно! Ох! Кость! В том школьном стихотворении Кормак последний ирландский король-язычник подавился и умер в Слетти к югу от Бойна. Интересно что он там ел. Что-нибудь этакое. Святой Патрик обратил его в христианство. Все равно целиком не смог проглотить.

— Ростбиф с капустой.

— Порцию тушеной баранины.

Человечий дух. У него подступило к горлу. Заплеванные опилки, тепловатый и сладковатый дым сигарет, вонь от табачной жвачки, от пролитого пива, человеческой пивной мочи, перебродившей закваски.

Он попятился к двери. Лучше перекусить у Дэви Берна. Сойдет чтобы заморить червячка. На какое-то время хватит. Завтрак был плотный.

— Мне бифштекс с картошкой.

— Пинту портера.

Тут каждый сам за себя, зубами и ногтями. Глотай. Кусай. Глотай. Рыла.

Он вышел на свежий воздух и повернул назад, в сторону Грэфтон-стрит. Жри или самого сожрут. Убивай! Убивай!

Гиппиус пишет: стихи — это ощущения-переживания минуты и себя в эту минуту. Неповторимость. Каждую минуту я человек разный. Почему же должен думать всегда одинаково? В 8-м эпизоде мало идей — скучище внутреннего мира взыскующего добра бедного Блума. Но разве может быть скучным сознание? Разве не интригует воспоминание о былой любви?

Жар вина на его небе еще удерживался проглоченного. Давят на винокурне бургундский виноград. Это в нем солнечный жар. Как коснулось украдкой мне говорит вспоминается. Прикосновением разбуженные его чувства увлажненные вспоминали. Укрывшись под папоротниками на мысе Хоут под нами спящий залив: небо. Ни звука. Небо. У Львиной Головы цвет моря темнолиловый. Зеленый у Драмлека. Желтозеленый к Саттону. Подводные заросли, в траве слегка виднеются темные линии, затонувшие города. Ее волосы лежали как на подушке на моем пальто, я подложил руку ей под затылок жучки в вереске щекотали руку ах ты все на мне изомнешь. Какое чудо! Ее душистая нежно-прохладная рука касалась меня, ласкала, глаза на меня смотрели не отрываясь. В восторге я склонился над ней, ее полные губы раскрылись, я целовал их. Ум-м. Мягким движением она подсунула ко мне в рот печенье с тмином, которое она жевала. Теплая противная масса, которую пережевывал ее рот, кислосладкая от ее слюны. Радость: я глотал ее: радость. Юная жизнь, выпятив губки, она прильнула ими к моим. Губы нежные теплые клейкие как душистый лук. Глаза ее были как цветы, глаза, полные желания, возьми меня. Невдалеке посыпались камешки. Она не пошевелилась. Коза. Больше никого. Высоко в рододендронах Бен Хоута разгуливала как дома коза, роняя свои орешки. Скрытая папоротниками она смеялась в горячих объятиях. Лежа на ней, я целовал ее неистово и безумно: ее глаза, губы, ее открытую шею где билась жилка, полные женские груди под тонкой шерстяной блузкой, твердые соски глядящие вверх.

Целуя, я касался ее своим горячим языком. Она целовала меня. Я получал поцелуи. Уже вся поддаваясь она ерошила мои волосы. Осыпаемая моими поцелуями, целовала меня.

Девятый эпизод. Два часа. Сцилла и Харибда. Сцена в библиотеке. И вновь в подсознании — живопись идей, наплыв за наплывом. Египетская пирамида, мысли, погребенные в саркофагах, набальзамированных пряностями слов. Тот, бог библиотек, птицебог. Античный портик. Диалоги софистов. Небо Эллады. Полет Икара. Собор: спор отцов церкви, иересиархов, схоластов. И — величие искусства.

Метод эпизода — диалектика, искусство — литература, все три ее вида: лирика, эпос, драма. Это самый "литературный" эпизод Улисса, содержащий огромное количество скрытых цитат. Сцилла и Харибда символизируют амбивалентность человеческого разума — его величие и опасность, еще аристотелевскую и платоновскую эстетики, еще — духовную антиномию художника. Смысл эпизода — духовные метания Стивена, поиск пути, поиск своего места.

В эпизоде возникает — правда, ненадолго — и Блум, практически никем, впрочем, не замеченный. Это придает действию особый драматизм. Пока интеллектуализирующе-му Стивену не до земного, реального Блума. Он не замечает его так же, как Телемак не заметил вернувшегося домой Одиссея.

Сцена в библиотеке не инородное тело в композиции романа. Напротив, именно здесь впервые дана в развернутом виде основная тема всего "Улисса" тема отца и сына. Она-то как

раз и является стержнем рассуждений Стивена о Шекспире. Стивен как бы отрекается от своего физического отца, Саймона Дедала, и по признаку имени сближает себя с сыном Дедала Икаром. — Е. Гениева.

Это — самый шекспировский эпизод романа. Джойс был блестящим знатоком "всего Шекспира" и "всего о Шекспире" — в свое время он прочитал цикл лекций о Гамлете в Триесте и, видимо, следы дискуссий во время этих чтений нашли свое отражение в Улиссе.

Рассказ Стивена о Шекспире — это, по сути дела, блистательный парад цитат и парафраз из трудов его исследователей и комментаторов: датского критика, литературоведа Георга Брандеса, Чарльза Уоллеса, Сидни Ли (настоящее имя Соломон Лазарь Ли, что обыгрывается в тексте), Фрэнка Харриса. Знакомы Стивену суждения и английского поэта, драматурга, издателя Николаса Рау..., полагавшего, что Шекспир сыграл за свою жизнь только одну роль — призрака в "Гамлете", и французского критика, писателя, ученого-филолога Эрнеста Ренана..., назвавшего Шекспира "историком вечности". Вспоминает Стивен и "лекции о Шекспире" Сэмюэла Колриджа, в которых поэт восхвалял этого "несметноликого" драматурга за то, что он всегда держался "столбовых дорог" жизни, а также труд ирландского юриста Гамильтона Мэддела..., проделавшего титаническую работу и выявившего в пьесах Шекспира всю охотничью и спортивную терминологию.

Стивен мастерски жонглирует и отзывами современников Шекспира: "слащавые сонеты" — определение критика Френсиса Миреса; "палач души" слова из знаменитого памфлета соперника Шекспира драматурга Роберта Грина..., которые ошибочно относят к Шекспиру. Впрочем, как видно из текста, в этом памфлете Грин действительно весьма нелестно отзывается о Шекспире. Памфлет Грина издал поэт Четтл, возможно послуживший прототипом Фальстафа. Цитируется предисловие друга Шекспира, английского драматурга Бена Джонсона "Памяти Уильяма Шекспира" к первому фолио драм, где он назвал автора Гамлета "лебедом Эйвона" и сказал, что "восхищается им, но не доходит до идолопоклонства". В эпизоде упоминаются друг Бена Джонсона, шотландский поэт Уильям Драммонд из Хотто-ридена; знаменитый поэт-елизаветинец, автор сонетов и пасторального романа "Аркадия" сэр Филип Сидни; отважные мореплаватели Дрейк и сэр Уолтер Рэйли.

По существу в эпизоде пересказывается вся биография Шекспира. Обсуждается вопрос, кем по профессии был его отец Джон Шекспир перчаточником, как свидетельствуют сохранившиеся источники, мясником, как предполагает английский антикварий Джон Обри, ростовщиком или торговцем солодом, как считают Харрис, Ли и Брандес. Приводятся и другие апокрифические детали, например, преследование Шекспира сэром Томасом Люри, якобы заставившее поэта покинуть Стратфорд.

Естественно, что эпизод, посвященный Шекспиру, насыщен цитатами из Шекспира. Обычно они никак не выделены, но даны в речи действующих лиц или же в их внутреннем монологе, часто в гротескном виде. Особенно много — около двадцати — цитат из "Гамлета". Функции их многозначны: показать, скажем, в случае со Стивеном, собственную недюжинную эрудицию, передать внутреннее состояние говорящего, или же думающего, найти в словах Шекспира аргумент в пользу какой-нибудь гипотезы о поэте, наконец, дать характеристику внешнего или внутреннего облика персона

жа (например, о библиотекаре: "Он переступал на цыпочках туда и сюда, поближе к небесам, на высоту каблука"). Джойс неоднократно цитирует и другие пьесы Шекспира: "Троил и Крессида", "Как вам это понравится", "Перикл", "Король Лир", "Виндзорские насмешницы", "Цимбелин", "Зимняя сказка", "Ромео и Джульетта", "Буря", а также поэмы ("Венера и Адонис", "Поругание Лукреции") и сонеты. Перечислить все цитаты невозможно. — Е. Гениева.

— У него было на добрую деньгу ума, оказал Стивен, — и память далеко не дырявая. Он нес свои воспоминания при себе, когда поспешал в град столичный, насвистывая "Оставил я

свою подружку". Не будь даже время указано землетрясением, мы бы должны были знать, где это всё было — бедный зайчонок, дрожащий в своей норке под лай собак, и уздечка пестрая, и два голубых окна. Эти воспоминания, "Венера и Адонис", лежали в будуаре у каждой лондонской прелестницы. Разве и вправду строптивая Катарина неказиста? Гортензио называет ее юною и прекрасной. Или вы думаете, что автор "Антония и Клеопатры", страстный пилигрим, вдруг настолько ослеп, что выбрал разделять свое ложе самую мерзкую мегеру во всем Уорикшире? Признаем: он оставил ее, чтобы покорить мир мужчин. Но его героини, которых играли юноши, это героини юношей, их жизнь, их мысли, их речи — плоды мужского воображения. Он неудачно выбрал? Как мне кажется, это его выбрали. Бывал наш Вил и с другими мил, но только Энн взяла его в плен. Бьюсь об заклад, что вина на ней. Она опутала его на славу, эта резвушка двадцати шести лет. Сероглазая богиня, что склоняется над юношей Адонисом, нисходит, чтобы покорить, словно пролог счастливый к возвышению, это и есть бесстыжая бабенка из Стратфор-да, что валит в пшеницу своего любовника, который моложе нее.

— Что до его семьи, — продолжал Стивен, — то род его матери живет еще и поныне в Арденском лесу. Ее смертью навеяна у него сцена с Волумнией в "Кориолане". Смерть его сына-мальчика — это сцена смерти юного Артура в "Короле Иоанне". Гамлет, черный принц, это Гамнет Шекспир. Кто были девушки в "Буре", в "Перикле", в "Зимней сказке" — мы уже знаем. Кто была Клеопатра, котел с мясом в земле Египетской, и кто Крессида, и кто Венера, мы можем догадываться.

Все это — о Шекспире, страстный пилигрим — это лебедь Эйвона, Шекспир.

Почти все цитаты девятого эпизода, как и их авторы — Стагирит, Аквинат, Мильтон, Гёте, Малларме, Метерлинк, Мередит, — даны в пародийном, гротескном осмыслении: Стагирит — шалопай-школяр, лысый мудрец язычников, Аквинат — толстопузый, чей главный труд Сумма против язычников Стивен Деда-лус изучает в обществе "двух гонорейных леди", но больше всех достается, конечно, самому Шекспиру, "сыну ростовщика и торговца солодом, он и сам был ростовщик и торговец зерном, попридержавший десять мер зерна во время голодных бунтов".

Стивен-Джойс все время "играет" историческими событиями и именами. Афинские старейшины, осудившие Сократа на смерть, отождествляются с шинфейнерами. Возлюбленную Аристотеля Герпиллис Джойс сопоставляет с фавориткой Карла II актрисой Нелл Гвин (1650–1687). Аристотель оставил Герпиллис один из своих домов, а Карл II, умирая, оставил наказ: "Сделайте так, чтобы бедная Нелл не голодала". Называя возлюбленную Сократа Мирто "Эпипсихидионом", Джойс намекает на одноименную поэму (1821) Шелли, в которой описывается платоническая любовь, а название которой с греческого можно перевести как "душа моей души".

— Вы скажете, что это просто имена из трех хроник, откуда он брал себе материал для пьес. А почему тогда он выбрал эти, а не другие? Ричард, горбатый злодей, бастард, приударяет за овдовевшей Энн (что значит имя?), утешает и обольщает ее, злодей — веселую вдову. Ричард-завоеватель, третий брат, царствует после Вильяма-побежденного. И все остальные четыре акта драмы не то что зависят, а прямо-таки висят на этом первом. Ричард единственный из всех королей, кого Шекспир не ограждает почтенья долгом, суетным как мир. Почему побочный сюжет в "Короле Лире", где действует Эдмунд, утащен из "Аркадии" Сидни и пристегнут к кельтской легенде доисторической древности?

— Уж так делал Вилл, — вступился Джон Эглинтон. — Это не значит, что мы сегодня должны склеивать скандинавскую сагу с обрывком романа Мередита. *Que voulez-vous?* — как сказал бы Мур. У него и Богемия находится на берегу моря, а Одиссей цитирует Аристотеля.

— Почему? — продолжал Стивен, сам отвечая себе, — потому что тема брата-обманщика,

брата-захватчика, брата-прелюбодея или же брата, в котором все это сразу, была тем для Шекспира, чем нищие не были: тем, что всегда с собой. Мотив изгнания, изгнания из сердца, изгнания из дома, звучит непрерывно, начиная с "Двух веронцев" и до того момента, когда Просперо ломает жезл свой, зарывает в землю и топит книги в глубине морской. Этот мотив раздваивается в середине его жизни, продолжается в другом, повторяется, протасис, эпитасис, катастасис, катастрофа. Он повторяется вновь, когда герой уже на краю могилы, а его замужня дочь Сьюзен, вся в папочку, обвиняется в прелюбодеянии. Однако не что иное как сам первородный грех затемнил его понятия, расслабил волю и вселил в него упорную тягу ко злу. Таковы точные слова господ епископов Мэйнутских. Первородный грех, что содеян как первородный грех кем-то другим, грехами которого он также грешил. Он кроется между строками последних слов, им написанных, он застыл на его надгробии, под которым не суждено было покоиться останкам его жены. Время над ним не властно. Красота и безмятежность не вытеснили его. В тысячах видов он рассеян повсюду в мире, созданном им, в "Много шума из ничего", дважды — в "Как вам это понравится", в "Буре", в "Гамлете", в "Мере за меру" — и во всех прочих пьесах, коих я не читал.

Искусство призвано раскрывать нам идеи, лишённые формы духовные сущности. Насколько глубок тот слой жизни, в котором берет истоки творение искусства, — вот первый вопрос, который мы должны задавать. Живопись Густава Моро — это живопись идей. Самые глубокие стихи Шелли, слова Гамлета, позволяют нашему сознанию приблизиться к вечной мудрости. Платоновский мир идей. Все остальное, это лишь умствования учеников для учеников.

И — новое видение Гамлета, "осовременивающее" Потрясающего Копьем.

— Роберт Грин назвал его палачом души, сказал Стивен. Не зря он был сыном мясника, орудовавшего остроотточенным резаком, поплеывая себе на ладони. Девять жизней принес он в жертву за одну жизнь своего отца, отца нашего иже еси в чистилище. Гамлеты в хаки стреляют без колебаний. Кровавая бойня пятого акта — прообраз концентрационного лагеря.

Он нашел во внешнем мире действительным всё то, что в его внутреннем мире было возможным, скажет Джойс о Шекспире чуть позже.

Проходя через самих себя, мы встречаем грабителей, духов, великанов, стариков, юношей, жен, вдов, братьев-соперников. Но встречаем всегда самих себя. Драматург, написавший фолио этого мира, и написавший плохо (он сотворил сначала свет, и только через два дня солнце), повелитель вещей, каковы они есть, тот, кого самые правоверные из католиков называют *dia beia*, бог-палач, есть конечно всё во всем во всех нас — конюх и мясник, и он был бы сводником и рогоносцем, если бы не то обстоятельство...

Бог-Шекспир-каждый из нас. И еще множество оттенков мысли: неприязнь к ненависти, искусство как самовыражение — и не больше, нерасчлененность добра и зла, но в Потрясающем Копьем — преобладание второго. Палач души, скажет соперник. И в то же время — человечность Страстного Пилигрима. И ирония: он, стоящий рядом с богами и творящий мир как боги, мечтает не о потрясении сцены, а о геральдических символах и дворянском гербе: Потрясающий Копьем, Рэтлендбэконсоутгем-птоншекспир, к славе которого страстно жаждут примазаться, он же конюх, мясник, сводник и рогоносец, которому не вылезти из своей плебейской шкуры. Потому что:

Если Сократ сегодня утром покинет свой дом, он найдет мудреца, сидящего на пороге. Если Иуда сегодня вечером отправится в путь, этот путь приведет его к Иуде.

Десятый эпизод. Бродячие скалы. Три пополудни. Дублинская сутолка. По городу проезжает вице-король и его свита. За движением кортежа наблюдают все персонажи.

Структуру и технику эпизода можно назвать "лабиринтом". В известной степени композиция, стилистика "Бродячих скал" — модель всего "Улисса" и даже более того — многих романов в зарубежной литературе XX в. (ср. например, с романом В. Вулф "Миссис Дэллоуэй").

"Искусство эпизода — механика (в тексте немало ссылок на всевозможные механические изобретения и всякие механические "штуки"). Орган, который символически представляет текст, — кровеносная система человека: Дублин тело человека, а его многочисленные улицы — артерии, по которым течет "кровь жизни".

Любопытна игра, которую Джойс ведет здесь с читателем. Он как бы сбивает с толку читающего, предлагая ему распознать того или другого, иногда уже даже встречавшегося героя под другим, иногда "ошибочным" именем. Иными словами, и в этом, совсем "неинтеллектуальном" (особенно по сравнению со "Сциллой и Харибдой"), эпизоде по-прежнему важной остается сама идея имени, лица, личности. С идеей обмана тесно связана и идея иллюзий, разрабатываемая в эпизоде. Речь идет о самых разных иллюзиях — оптических, исторических, биографических, литературных. — Е. Гениева.

Тематический план. Дублин в "Блуждающих скалах" — гораздо больше, чем фон, это и главная тема их, главный герой; эпизод — "чувствование Дублина" (К. Харт). Здесь Джойс в полной мере проявляет себя как урбанист по природе и симпатиям, человек города, со вкусом и знанием воссоздающий пеструю, звучную стихию городской жизни — дома и памятники, мосты, улицы, трамваи, спящих жителей, сходящихся в пары, в группы, беседующих и вновь расходящихся... Здесь царствует внешний мир, вещественный и воспринимаемый всеми чувствами. И этим вносится неприменный у Джойса контраст с соседними эпизодами, где столь же явно господствовал мир внутренний: Блума — в Восьмом эпизоде, Стивена — в Девятом.

Стиль эпизода — обманчивая простота. Письмо, всюду ясное на первый взгляд, уже на второй оказывается то слишком ясным, то совсем темным, обнаруживает загадки, ловушки, и число их делает очевидною их умышленность. Те же места и люди называются разными именами (одно и то же — мост О'Коннелла и мост Карлайл, мюзик-холл "Эмпайр" и мюзик-холл Дэна Лаури; граф Килдерский именуется тремя, вице-король — едва не десятком способов); наоборот, разные люди и вещи носят одинаковые имена (Блум, Маллиган, Каули, Дадли; Бельведер — школа и знатный род, аббатство Марии — строение и улица), постоянно употребляются неоднозначные обороты. И самое заметное — вставки, потом оказывающиеся частями дальнейших сцен (прием, подчеркивающий принцип синхронизма: вставка — то, что делается в этот миг в другом месте). Все это — снова миметический стиль: лабиринту города отвечает лабиринт нарратива. Миметизм проникает весь эпизод, и мы ощущаем, что внимание автора к стилю, письму усиливается. Ему уже бедно простое письмо, тянет к выходу из него. Появление "ведущего приема", особой формальной сверхзадачи для каждого эпизода — назрело. — С. Хоружий.

"Мистер Блум, оставшись один, оглядел названия книг. "Прекрасные мучительницы", Джеймс Лавберч. Розголюб. Понятно, какого это сорта. Была у меня? Да.

Он раскрыл книгу. Кажется, та самая.

Женский голос за грязной занавеской. Послушаем. Мужчина.

Нет, ей такое не очень нравится. И уже приносил.

Он прочитал другое название: "Прелести греха". Пожалуй, более в ее вкусе. Давай посмотрим.

Раскрыв наугад, он прочел:

— И все эти доллары, которыми осыпал ее муж, она тратила в магазинах на роскошные платья и самые разорительные безделушки. Ради него! Ради Рауля!

"Позвякиванье коляски. Блу.

Громыкнули сокрушительные аккорды. Когда любовь горит. Война! Война! Барабанная перепонка.

Парус! Платочек, веющий над волнами.

Потеряно. Дрозд насвистывал. Всё уж потеряно.

Зачесалось. У него.

Когда явился. Увы!

Сполна возьми. Полнокровное биенье.

Трели льются. Ах, маня! Заманивая.

Марта! Приди!

Хлопхлоп. Хлохлохлоп. Хлоплоплоп.

Господи никог давжиз нионнеслы.

Пэт лысый глухарь принес бювар нож забрал.

Зов ночной в лунном свете: вдали, вдали...".

В начале эпизода обозначено пятьдесят восемь музыкальных тем лейтмотивов, которые проводятся, как это положено в музыкальном произведении, через весь текст. С точки зрения техники "Сирены" — один из наиболее изощренных эпизодов: аналогом стала классическая fuga, то есть такое музыкальное произведение, которое основано на многократном проведении темы во всех голосах. Ассоциации с музыкой — искусством этого эпизода возникают без труда. Текст насыщен строками из баллад, арий, песенок. Мелькают названия опер, фамилии певцов, композиторов. "Сирены" — это и самый "звуковой" эпизод "Улисса": звенит колокольчик, цокают копыта лошадей в кортеже вице-короля Ирландии, кукует кукушка на часах, звучит в баре рояль и т. д. Кажется, весь Дублин поет, звенит, разговаривает. "Скрытые" цитаты (в данном случае немногочисленные), органично вмонтированные Джойсом в текст, тоже так или иначе ассоциируются с музыкой или звуками. Недаром орган, который символически представляет этот эпизод — ухо. — Е. Гениева.

Иронические подтекст эпизода — масс-культура, "растление" музыкой, "снижение" музыкального до биологического. Кроме сексуальной темы, чуть слышна тема насилия, войны...

Да. То, что нужно. Еще посмотрим.

— Их губы слились в жадном и страстном поцелуе, а руки его ласкали ее пышные формы под легким дезабилье.

Да. Это подойдет. А в конце.

— Вы запоздали, — произнес он хриплым голосом, бросая на нее злобный и подозрительный взгляд.

Стройная красавица сбросила отороченное собольим мехом манти, явив взору свои

роскошные плечи и пышно вздымающиеся округлости. Неуловимая улыбка тронула идеальные очертания ее губ, когда она спокойно повернулась к нему.

Мистер Блум перечел еще раз: Стройная красавица...

Теплота мягко охватила его, расслабляя все тело. Тела в сбившихся одеждах податливо уступают; белки глаз наливаются. Его ноздри расширились, вынюхивая добычу. Испаренья умощенных грудей (ради него! ради Рауля!). Терпкий луковый пот подмышек. Слизкость рыбьего клея (вздымающиеся округлости!). Коснуться! Сжать! Стиснуть, что только сил! Разящий серой львиный помет!

Молодость! Молодость!".

Одиннадцатый эпизод. Сирены. Четыре пополудни. Отель "Ормонд"- Перед свиданием с Молли сюда заходит ее антрепренер и любовник Бойлан. Здесь же Блум пишет письмо своей любовнице Марте Клиффорд. Доминирует музыкальное начало, которому подчинен и новаторский стиль эпизода. Применена техника фуги, набегания и повторения тем — через определенные интервалы и в разных тембрах.

Время — 4–5 часов, цвет — коралловый; персонажи — Левкотея, Парфенопа, Улисс, Орфей, Менелай, аргонавты; смысл — сладостный обман; орган — ухо; символ — женщина, приукрашивание; соответствия: сирены — барменши, остров бар...

Тематический план. Перевалив экватор "Блуждающих скал", мы вошли в воды позднего "Улисса". Назревавший переворот совершился: теперь каждый эпизод должен в первую очередь выполнить формальную сверхзадачу — провести некоторый ведущий прием, технику письма. Главным содержанием эпизодов стала их форма. И, отражая эту инверсию, мы будем теперь писать о форме сначала.

Ведущий прием "Сирен" — словесное моделирование музыкальной материи и музыкальной формы. Странная, эксцентрическая идея! Даже друзья Джойса, даже художники авангардных тенденций не сразу поняли и не все приняли этот эксперимент. Что стоит за ним? Прежде всего, эстетический постулат: такое моделирование лишь тогда возможно, если искусство слова — высшее из искусств, богатейшее по своим выразительным ресурсам; если оно способно вобрать в себя музыку и своими средствами, на своей почве полноценно осуществить ее. Без сомнения, такая абсолютизация, такой культ словесного искусства сложились постепенно у Джойса, равно как твердая вера в свою власть над словом. Что же до результатов эксперимента, то они оказались различны по отношению к двум сторонам музыки. У специалистов до сих пор нет согласия, присутствует ли в "Сиренах" заявленная автором музыкальная форма, "фуга с канонам". Есть работы, где в тексте эпизода отыскиваются все элементы этой формы; но они так усердны, так желают найти то именно, что находят, что является мысль: при таком рвении фугу можно найти и в объявлении на столбе! Не будем поэтому входить в данный вопрос. Напомним лишь про набор из 58 бессвязных обрывков, которые открывают эпизод, а затем снова встречаются в нем: здесь имитация музыкальной формы (увертюры), разумеется, очевидна; но зато и литературная ценность текста сомнительна. Иное — с музыкальной материей. Нет сомнения, что Джойсу удалось редкостно, почти небывало наполнить и пронизать свой текст музыкальностью. Письмо искусно насыщено самыми разными звуковыми и музыкальными эффектами. Мы слышим мелодии, ритмы, переливы, богатую звуковую инструментовку; улавливаем эффекты стаккато (Ты? Я. Хочу. Чтоб), глиссандо (кап-кап-ляп-ляп-плям-плям), ферматы (без конца и без края — рая — рая). Впечатление усиливается содержанием: музыка входит в действие, наполняет мысли героя, даются прекрасные образные описания стихии пения, льющегося человеческого голоса... И в итоге, оставив в стороне схоластическое стремление к фуге с канонам, мы можем признать, что автору удалось достичь, быть может, предельного сближения словесной и музыкальной стихий. Позднее, в звукописи "Поминок по Финнегану",

он пойдет еще дальше в стремлении к музыкальности письма; но при этом нанесет глубокий ущерб возможности его понимания.

Из других тем, "обычных", надо отметить тему Блума как рогоносца, она достигает здесь кульминации (хотя Джойс, давая ее лишь через мысли героя, мастерски показывает ее вытесняемый и скрытый характер в этих мыслях). В книге, писавшейся под надзором Джойса, его близкий друг Фрэнк Баджен приводит мотивы Блумова бездействия, пассивного принятия известной ему наперед измены. Он указывает восточный фатализм, покорность и потворство всем желаниям Молли, наконец, элементы мазохизма и тайного гомосексуального желания достичь близости с другими мужчинами, разделив свою жену с ними. Джойс, прочтя, со всем согласился (ср. в заметках 1913 г. к пьесе "Изгнанники", тесно примыкающей к роману: "Пусть Роберт обладает Бертой физически, много раз, и двое мужчин войдут в почти плотский контакт. Чего желают они? Соединиться, соединиться плотски через личность и через плоть Берты"). Но он добавил еще мотив: изощренная ревность, того же типа, как в "Изгнанниках" и в "Великодушном рогоносце" Кроммелинка (знаменитом в России по постановке Мейерхольда). Утонченный ревнивец, пылая ревностью, в то же время сознательно или бессознательно сам стремится создать для нее почву, сам провоцирует и подталкивает события, которые, как он знает, принесут ему боль. Не приходится сомневаться, что за этим авторитетным разъяснением у автора стоял богатый опыт собственной личности... — С. Хоружий.

Поток сознания человека, слушающего музыку. Сексуальные ассоциации.

"Слова? Музыка? Нет: это то, что за ними.

Блум сплетал, расплетал, связывал, развязывал.

Блум. Прилив жаркой тайной жадновпивай дрожи нахлынул излиться с музыкой, с желанием, темный вторгающиеся впивай прилив. Покрой, оседлай, случайся, топчи. Возьми. Поры, расширяющиеся, чтоб расширяться. Возьми. Радость тепло касание. Возьми. Чтоб поток хлынул, отворив створы. Течение, струя, поток, струя радости, трепет случки. Сейчас! Язык любви".

"Она выглядела великолепно. Шафранное платье с низким вырезом, все прелести напоказ. Гвоздичный запах дыхания, когда наклонялась что-то спросить. Я рассказывал, о чем говорит Спиноза в той папиной книжке. Слушала как замороженная. Глаза вот такие. Наклонялась вперед. Субъект на балконе всё разглядывал ее сверху вниз в бинокль, так и впивался. Почувствовать красоту музыки — надо послушать дважды. Природа, женщины — с одного взгляда. Бог создал страну, человек — музыку...".

"Чистое личико. Одно из двух: или девушка, или пока только пальцем пробовали. Чистая страничка: пиши на ней. А если нет, что с ними делается? Тоскуют, вянут. Поддерживает в них молодость. Еще как, сами себе дивятся. Смотри-ка. Впору поиграть на ней. Подуть губами. Белотелая женщина — живая флейта. Подуть слегка. Громче. Любая женщина — три дыры. Так и не поглядел у богини. Они этого хотят и деликатности особой не требуется. Оттого он всех и имеет. В кармане золото, на морде нахальство. Скажи что-нибудь. Чтоб услышала. Глазами в глаза: песни без слов...".

В "Сиренах" впервые становится очевиден модернистско-экспериментальный характер прозы Джойса. Первые страницы эпизода по сути дела — набор непонятных, — маловразумительных фраз или же отрывков каких-то предложений. Эти страницы вызвали сначала недоумение, а потом и подозрение цензора (Джойс пересылал рукопись "Сирен" из Швейцарии в Англию во время первой мировой войны). Цензор решил, что перед ним некий хитроумный шифр, но литераторы-профессионалы, к которым он был вынужден обратиться за помощью, проделав немалую работу, внимательно вчитавшись в текст, уверенно заявили,

что это, конечно, не шифр, а чрезвычайно экстравагантная проза.

Двенадцатый эпизод. Циклоп. Пять пополудни. Одиссей в пещере Полифема: столкновение Блума с шинфейнером. Это, пожалуй, самая острая сатира на панирландизм, а в широком смысле — на все виды патриотизма, шовинизма, национализма, коллективизма. Травестия на гражданственность как таковую. Всё великолепие раблезианы: гипербола, гигантизм, гипертрофия.

Ирландский Гаргантюа, пьяница и обжора, гигантский первобытный человек с громоподобной речью, где непристойная блатная ругань смешивается с древними библейскими проклятьями, циклоп-каннибал, пожирающий сырое человеческое мясо, — так рисует Джойс эпический образ "Гражданина", Мессии поработленного народа.

"Фигура, сидевшая на гигантском валуне у подножия круглой башни, являла собою широкоплечего крутогрудого мощночленно-го смеловзорого рыжеволосого густовеснушчатого косматобородого большеротого широконосого длинноголового низкоголосого голоколенного стальнопалого власоного багроволицего мускулисторучного героя. В плечах он был нескольких косых сажений, а колени его, подобные горным утесам, как и всё остальное тело, видное глазу, густо покрыты были колючею рыжеватой порослью, цветом и жесткостью походившей на дикий терн (*Ulex Europeus*). Ноздри с широчайшими крыльями, откуда торчали пучки волос того же рыжеватого цвета, были столь дивно поместительны, что в их сумрачной мгле полевой жаворонок без труда свил бы себе гнездо. Глаза его, в которых слеза и улыбка вечно оспаривали первенство, превосходили размерами отборный кочан капусты. Мощная струя горячего пара размеренно исторгалась из его бездонной груди, и столь же ритмически могучие звучные удары его исполинского сердца громоподобными раскатами сотрясали почву, заставляя содрогаться до самых вершин башню, что вознеслась высоко, и стены пещеры, вознесшиеся еще выше".

Не правда ли, очень знакомо?..

Патриотизм всегда заражен ненавистью, смертью. Шовинизм — идеология разрушительности, массовый вандализм, страсть к самоубийству, губящая страны и народы. "Мы выставим силу против силы, — говорит Гражданин...". Где "держава", "патриоты", "победа любой ценой", там — кровь...

Джойс воспринимал панирландизм как одну из форм ненавистного ему шовинизма, а потому обратил острие своей сатиры против собирательной фигуры Гражданина, знатока, почитателя и хранителя исконных ирландских традиций и обычаев.

Хотя основа размышлений и пародий Джойса сугубо ирландская (фении, Ирландское Возрождение, в целом национальная история, литература, в частности ирландский героический эпос, предания, песни, баллады и т. д.), его сатира универсальна и направлена против любых проявлений национализма, шовинизма, догматизма. Гражданин, которому по гомеровской схеме соответствует одноглазый Циклоп Полифем, — это псевдогерой со всеми полагающимися такой фигуре и такому явлению атрибутами; речь Гражданина это набор клишированных фраз, штампов, общих мест.

"Гражданин, уж само собой, только повода ждал, и тут же его всю понесло насчет непобедимых, старой гвардии, и героев шестьдесят седьмого года, и девяносто восьмой будем помнить вовек... Любимые друзья бок о бок с нами, заклятые враги — лицом к лицу".

Техника эпизода — гигантизм. Монументально всё: фигура Гражданина, его речения, его деяния, даже его собака. Монументален и стиль: фразы бесконечны, поток сравнений неостановим, изобретательность в подборе метафор подавляет.

На фоне этой безудержной пародийно-комической стихии особенно пронзительно звучат

простые мысли Блума о любви, сострадании, человеческом достоинстве. Блум, еврей, представитель гонимой, преследуемой нации, становится идейным противником Гражданина-Циклопа, ослепленного ненавистью ко всему неирландскому. На философском уровне противопоставление Гражданина и Блума можно расшифровать следующим образом: великану, колоссу, "мраморному человеку" противостоит человек. Существенно, что уже в начале XX столетия Джойс предвидел опасность гигантизма не только для политики, но и для сознания обычных людей. Он же предсказал издержки такой политики и такого рода мышления при тоталитарных режимах...

Шафаревичи, Жириновские, Стерлиговы, Зюгановы, Прохановы, баркашеры, ау...

Тринадцатый эпизод. Навсикая. Восемь вечера. Одиссей-Блум на пляже Сэндимаунта пленяется субтильной красавицей Герти Макдауэлл.

Искусство — живопись. Символические цвета — серый и голубой. Символика голубого цвета особенно многозначна: это цвет невинности, чистоты, верной любви, символический цвет Девы Марии. Символический образ всего эпизода — Дева: Дева Мария, дева Герти.

Эпизод открывается потоком сознания девушки, чья головка забита пустяками из журналов для дам: мысль героини сливается со стилем дамской прессы до полной неразличимости. В "Циклопах" налицо сатира на сознание мужской половины мира, в "На-всякое" — женской. И там, и здесь в голоса героев врывается голос автора-трикстера, превращающий движение сознания героя в гротеск, созданный художником, в передразнивание, в пародию на женское или мужское начало.

Роман в романе. Личный опыт (легкая влюбленность 37-летнего Джойса в Марту Флейшман) — подвергнут безжалостному пародированию в духе слащавого сентиментального чтива (Герти — героиня подобного романа Марии Камминс Фонарщик).

Жеманно-слащавый, мармеладно-сюсюкающий, фимиам смешивается с культовыми песнопениями в честь девы Марии, с мастурбацией, запахом моллюсков, красками на палитре художника, болтовней и устрашающим многословием.

Пустяковые события разворачиваются на фоне потоков сознания героя Блума, и героини — Герти Макдауэлл. За эти "потоки", "оскорбляющие общественную нравственность", эпизод был запрещен к публикации...

"И Джеки Кэффри закричал, смотрите, там еще, и она еще отклонилась назад, и подвязки у нее были голубые, это подходило к прозрачному, и все увидели и закричали смотрите, смотрите, вон там, и она еще и еще сильнее отклонялась назад, чтобы разглядеть фейерверк, и что-то непонятное носилось в воздухе, темное, туда и сюда. И она увидела большую римскую свечу, которая поднималась над деревьями, выше и выше, и все в восторге затаили дыхание, молча и напряженно следя, как она поднимается все выше, выше, и ей приходилось все дальше и дальше запрокидываться назад, почти ложась на спину, чтобы следить за ней, еще, еще выше, почти скрылась из глаз, и лицо ее залилось дивным пленительным румянцем от такой позы, и теперь он мог увидеть еще много нового, батистовые панталоны, материя прямо ласкает кожу, и лучше чем те зауженные зеленые за четыре одиннадцать, а эти беленькие, и она ему позволяла и видела что он видит а свеча поднялась так высоко что на мгновение совсем исчезла и все мускулы у нее дрожали из-за того что так запрокинулась а перед ним было полное зрелище гораздо выше колен такого она еще никогда никому даже на качелях или переходя вброд но ей не было стыдно и ему тоже не было что он так неприлично впился глазами он же не мог устоять перед таким дивным зрелищем когда перед ним всё так открыто как у тех женщин что задирают ноги совершенно неприлично а мужчины смотрят на них и он все смотрел смотрел. Ей хотелось закричать, позвать его задыхающимся голосом, протянуть к нему свои тонкие белоснежные руки, чтобы

он пришел, чтобы она ощутила его губы на своем чистом лбу, крик любви юной девушки, слабый сдавленный крик исторгнутый у нее против воли, звенящий сквозь все века и эпохи. И тут взвилась ракета, на мгновение ослепив, Ах! и лопнула римская свеча, и донесся вздох, словно Ах! и в экстазе никто не мог удержаться, Ах! Ах! и оттуда хлынул целый поток золотых нитей, они сверкали, струились, ах! и падали вниз как зелено-золотые звезды-росинки, ах, это так прекрасно! ах, это дивно, сказочно, дивно!".

Парадокс истории, открывающей свои страницы для *dame douce*, Мессалины, Монбазон, Марион Делорм, свойствен и истории литературы, в которую Улииссы попадают не из-за новаторства и виртуозности автора, а благодаря батистовым панталонам случайных героинь... Не случись скандала, не рискни Сильвия Бич использовать его, кто знает, читали бы мы самый новаторский и человечный роман в мировой литературе...

Но именно из-за этого и разразился скандал сразу после того, как эпизод "Навсикая" появился на страницах журнала "Литтл ревью". Эпизод запретили в США. Сотрудников журнала вызвали в суд и обвинили в оскорблении общественной нравственности. На защиту текста поднялись писатели, художники, врачи, психологи. Говорили о новом искусстве, кубизме, психоанализе Фрейда, о том, что на дворе XX век. Но увы! Дело было проиграно из-за панталон Герти Макдауэлл. Правда, этой детали женского туалета было суждено сыграть и другую историческую роль. Молоденькая американка Сильвия Бич... поняла, что скандал будет лишь способствовать успеху романа, и приняла дерзкое по тем временам решение печатать "Улиисса" полностью. Поступок был замечательный, но в самом деле отчаянный: ведь впереди были еще более "безнравственные" эпизоды — "Цирцея", "Пенелопа", — и уже маячил настоящий судебный процесс над романом. — Е. Гениева.

Похоже, слишком многие шедевры культуры своим бытием обязаны не столько своим творцам, сколько судам, процессам, спецхранам, индексам запрещенным книг... Благо, всегда находится достаточное количество сильных мира сего, не терпящих жизни...

Четырнадцатый эпизод. Быки Гелиоса. Десять вечера. Родильный дом. Знакомая мистера Блума Мина Пьюрфой разрешается от бремени девятым младенцем. Символы стадии развития человеческого эмбриона и английского языка. Пародийная стилизация англо-саксонских хроник, произведений Мэлори, Мандевилля, Пеписа, Дефо, Свифта, Филдинга, Беньяна, Карлейля, Диккенса, детективов, романов ужасов и т. д. "Эмбриологическая парадигма к истории языка и стиля".

Джойс — Фрэнку Баджену:

Усердно работаю над "Быками Гелиоса". Идея — преступление против плодородия через стерилизацию акта зачатия. Техника — девятичастный эпизод, в котором нет внутренних делений... В этом эпизоде всё, в первую очередь язык, связано с предыдущими эпизодами и с тем, что происходило раньше с героями в течение дня. Кроме того, сам естественный процесс развития эмбриона соотносится с идеей эволюции в целом... Блум — сперматозоид, больница — чрево... Стивен — эмбрион...

В родильном доме Блум встречается со студентами-медиками, среди которых Стивен Дедал. В скабрёзно-иронической манере обсуждаются проблемы зачатия, деторождения, контроля над рождаемостью. После рождения ребенка — общее возлияние. Блум воспринимает Стивена как сына...

Символический цвет эпизода — белый. Это цвет жизни по контрасту с черным цветом, цветом царства мертвых. Искусство — медицина. Орган, как уже можно было понять, — утроба.

С формально-языковой точки зрения эпизод отчетливо экспериментален. Пожалуй, в "Быках Гелиоса" читатель впервые окончательно убеждается в том, что Джойс, как он сам говорил,

"мог делать со словом, языком все, что хотел".

"Питаю опасение, что вы полный лопух. Ну как, док? Вылез из своей Родляндии? Надеюсь, вашему толстомордию там окей? Как сквау с красножопыми крохами? Какая-нибудь еще опросталась? Стой, стрелять буду. Пароль. Держи хрен вдоль. Нам смерти белизна и алое рождение. Привет. Не плюй себе на жилет. Деша от комедьянта. Умыта у Мередита. Ах он исусистый яйцедавленный клопозаеденный езуит! Тетушка меня кропает папане его. Клинка. Бяка Стивен сбил с пути паиньку Малахию.

Урря! Налетай на мяч, молодой-ранний. Бражку по кругу. Эй, горец-пивоборец, вот оно, твое ячменное пойло. Да смердит твоя печка две тыщи лет и не переводится похлебка на ней! Я ставлю. Мерси. Наше здоровье. Ты куда? Положение вне игры. Не лей на мои шикарные шкары. Которые там, перекиньте перцу. Держи. Нам ефта пряность повысит пьяность. Вдомек? Пронзительное молчание. Всяк молодчик к своей марушке. Венера Пандемос. *Les petites femmes**. Отчаянная девчоночка из Моллингара. Шепни ей нащет нее интиресуюца. Сару нежно обнял он. На дороге в Мала-хайд. Я? Пускай от нее что пленила меня осталось лишь имя одно. А ты хрена ли ждал за девять пенсов? *Machree macruiskeen***. Плясики на матрасике с охочей Молль. Гребля всем хором. Блеск!

За мздой, хозяин? Как пить дать. Об заклад на твои колеса. Шары выкатил чо ему финаги не сыпем. Кумекаешь? Вон у тово бабок *ad lib****. Токатока зырю маа у ево три червоных григ все ево. Нас кто всех свиснул ты или кто? И чешись паря. На кон капусту. Два рваных с круглым. Гли не слиняй шустрить поднаты-кался у лягушатников. Мы тут сам сусам. Наса мальсика заглустила. Зырю под нас ушлая чернота подваливает. А ты жох парняга. И вот мы под хмельком. Так славно под хмельком. Орезервуар, мусью. Балш ой писиба.

* Маленькие женщины (франц.).

** Мое сердце, моя кружка (ирл.).

*** Сколько угодно (латин.).

Пра-слово. Слышь чо талдычу? В пивнуху-потаюху. Там залейся. Ушвоил, шудырь. Бэнтам, два дня без капли. Он клялся пить одно бордо. Хряй к ляду! Гли сюда, ну. В бога, чтоб я подох. Надрался и накололся. До того бухой ни бумбум. И с ним темный хмырь хромой. Во, это ж надо так! А он оперу любит? Роза Кастилии. Рожа-костыль. Полиция! Подать H₂O, джентльмену дурно. Гли, а у Бэнтама цветочки. Братья родные, пошел драть глотку. *The collen bawn. My colleen bawn*. Эй ты, замри. Кто там, засуньте ему сапог в хлебало".

Между прочим, когда Джойс создавал этот шедевр кабацкого арга, Венечки Ерофеева не было еще даже в проекте...

Пятнадцатый эпизод. Полночь. Цирцея. Вальпургиева ночь. Де-далус и Блум в публичном доме. "Феерическая картина мира продажной любви". "Публичные дома построены из кирпичей религий".

Т. С. Элиот:

Найдя, что время действовать настало

Он сонную от ужина ласкает,

Будя в ней страсть, чего она нимало

Не отвергает и не привлекает.

Взвинтятся, он переходит в наступленье,

Ползущим пальцам нет сопротивленья,
Тщеславие не видит ущемленья
В объятьях без взаимного влеченья...

Да, почти полная тождественность с Суини эректус:

Он ждет, пока утихнут крики,
И бритву пробует о ляжку.
Эпилептичка на кровати
Колотится и дышит тяжело...

Действие здесь постоянно происходит на двух уровнях: реальном (в полночь, в квартале публичных домов Дублина, печально известном значном месте ирландской столицы) и фантазмагорическом, в сознании, а чаще подсознании героев. Видения, фантазии, сны, галлюцинации, ночные кошмары, греховные помыслы, нереализованные намерения, надежды, воспоминания — всё это в эпизоде обретает физическую плоть. Такого рода психическую травестию, материализовавшуюся фантазмагорию современный зритель хорошо знает по фильмам Ингмара Бергмана и Андрея Тарковского.

"Цирцея" и самый динамичный эпизод "Улисса". Здесь всё находится в непрерывном, хаотичном, нервном, беспорядочном движении. Искусство эпизода — магия. Техника — галлюцинация. В орбиту магии "Цирцеи" попадают искусство, политика, религия, наука. Всё в истерике движения доведено властью и мыслью автора, который, по сути дела и является настоящим героем эпизода, до идиотизма. Мертвые восстают из гробов, бордель превращается в зал суда, в храм, где совершается черная месса. Однако все эти бесчисленные шизофренические метаморфозы не случайны, они имеют стройную внутреннюю логику, а вместе с тем и драматический смысл. "Из ничего не выйдет ничего" а потому все трансформации в "Цирцее" самоценны.

Надо сказать, что, работая над ним [эпизодом], Джойс, как вспоминает его жена Нора, немало смеялся. На ее вопрос, над чем же он смеется, Джойс ответил: "Мне весело всем этим владеть". Джойс очень долго работал над "Цирцеей", переписывал эпизод в общей сложности девять раз. Скупой на похвалы и другим и себе, завершив "Цирцею", он заметил: "Что ж, это лучшее, что я написал".

Литературные источники эпизода — это "Фауст" Гёте, в первую очередь "Вальпургиева ночь", и "Искушение святого Антония" Флобера. Особенно много сходного в "Цирцее" с произведением Флобера.

"...Столетия и люди сходятся в дьявольском хороводе, вершащемся в квартале публичных домов: в диалог вступают, постоянно меняясь ролями, проститутки и нимфы, пьяницы и поэты, солдаты и философы, альфонсы и герои мифов".

Образы античных мифов, библейских преданий, ирландской языческой древности, индусских

культов, апокалиптические видения католицизма встают из каждого камня. В диком, непристойном танце, бесстыдно подняв жреческие одежды, сотрясаемые судорогами дьявольского хохота, проносятся перед путниками боги умерших религий. Гигантский шутовской маскарад, мрачный, невыносимо пестрый.

Ночной город — дворец волшебницы Цирцеи — проститутки Зои, превращающей Одиссея-Блума и его спутников — Стивена и Линча — в свиней.

Нет надобности обращать героев в стадо свиней — здесь оживает и материализуется само душевное свинство: инстинкты вырываются из подсознания и начинают жить собственной жизнью, нашей жизнью, столь похожей на сокровенно-скрываемую реальность и ничем не напоминающую мечту: Ешь или тебя съедят. Здесь же правда-кошмар о большом городе: отбросы, ссоры, драки, пьянство, разврат — всё, чем он живет и что недостойно существования. Исконная порочность, которую нельзя изжить (да, да, Фрейд, но обостренный, полностью освобожденный от наукоподобия, брошенный в жизнь).

Озверение человека, глубочайшее погрязание его, — так раскрывается смысл мифа о Цирцее. Это — подлинный апофеоз свифтовского "йеху". Человек голый, ползающий на четвереньках, обмазанный собственным калом, издающий нечленораздельное урчание и рев. "С пронзительным эпилептическим воплем она (Блум, превращенный в женщину) опускается на четвереньки, хрюкая, фыркающая, роясь в земле, потом лежит, притворившись мертвой, с глазами плотно закрытыми, дрожащими веками, пригнувшись к земле". Весь дублинский квартал публичных домов окутан тяжелой атмосферой похоти. Поднимается туман; вонючие испарения сгущаются в формы мифологических чудищ, звериные воплощения стихийных сил. "Змеи речного тумана подползают медленно. Из канализационных труб, расщелин, сточных канав поднимаются зловонные дымы". Слышны непристойные песни и выкрики, пьяная ругань, хриплые стоны. Люди движутся тяжело, пригнувшись к земле, судорожными скачками, прыжками, подергиваниями. Речь их заторможена, парализована; они заикаются, хрипят, визжат, рычат. Во мгле грызутся старые ведьмы, Калибаны, уродливые карлики, глухонемые, идиоты, "пузыри земли", — подлинный средневековый бестиарий.

Жизнь как жизнь...

Вырвавшись на волю, подавленные инстинкты вступают между собой в борьбу, уничтожая и пожирая друг друга. С неба льется дождь драконовых зубов.

Зубов Кадма...

Из этого ядовитого посева вырастают вооруженные герои, сражающиеся между собой и убивающие друг друга. На поле сражения остаются только трупы.

История.

Мать-Ирландия является Стивену, древняя ведьма, верхом на ядовитом грибе, в шляпе в виде сахарной головы и с гниющим цветком картофеля на груди, "старая свинья, пожирающая своих поросят"; с воплями — "Чужестранцы в моем доме!" — она навязывает Стивену кинжал, толкает его на убийство.

Мы дети, матерью проклятые и проклинаящие мать, — напишет приблизительно в это же время Зинаида Гиппиус о "старой свинье, пожирающей своих поросят", родине.

Вираг, призрак деда Блума, рассказывает индусские предания о древних людях джунглей, о первой паре людей, поселившихся на земле. Индийская священная символика мистического соединения земли и солнца здесь становится рассказом о первобытных людях, полуживотных, пожирающих сырое мясо убитых чудовищ и яростно совокупающихся в девственном лесу.

Наконец, наступает конец света, разворачивается шутовской апокалипсис. Граммофон публичного дома гремит, как труба архангела. На канате, протянутом от зенита к надире вселенной, кувырывается Конец света, оживший каббалический знак — три скрещенные человеческие ноги, кружащиеся колесом. Появляется антихрист "l'homme primigene", первобытный человек с огромными челюстями, низким, убегающим назад лбом и горизонтально-искривленным спинным хребтом — человек будущего, йеху, торжествующий освобождение животных инстинктов из-под гнета разума. Он играет в рулетку планетами, те сталкиваются, лопаются с треском; звезды, солнечные системы, миры обрушиваются в пустоту.

Цивилизация скотства... Боль...

Один час ночи — с двенадцати до часу — вмещает истории древних религий, возникновение и падение цивилизаций; жизни, полные борьбы и приключений, славы и позора, проносятся во мгновение ока и исчезают бесследно. Убогая гостиная публичного дома превращается попеременно в языческие священные рощи, библейский Восток, средневековый Брокен, храм сатанистов, Блумусалим град божий...

Город солнца?

Неодушевленные предметы двигаются, говорят, живут, становятся маленькими стихийными духами... веер Беллы — магический жезл Цирцеи приказывает и угрожает Блуму, одним ударом превращает его в женщину; мыло, купленное Блумом в аптеке, восходит на горизонте, как новое светило, парит, окруженное сиянием...

Радужные, лопающиеся мыльные пузыри великих учений...

Так проходят религии, мифологии, философии человечества, рассыпаются прахом, исчезают в пустоте. Они сменяются первобытным анимизмом, хаосом, исполненным враждебных человеку сил...

Круг замыкается...

Улисс — самое социальное из когда-либо написанных произведений, в нем разоблачены все химеры общественного, которыми мы кичимся: блумократия, социальное возрождение, низы и верхи, политическая борьба, оргия жизни. Вот выборы: новый вождь Блум накануне золотого века. Он строит Блумусалим колоссальное здание с хрустальной крышей (хрустальный дворец?). Личная гвардия одаривает передовиков: милостыня, кости для супа, медали, грамоты, значки общества трезвости, отпущение грехов...

Социальное возрождение Блумусалима — это мы, конечно же, мы: три акра земли для детей природы, танъемы — каждому, всеобщая амнистия, "свободы", "мудрые советы" очередных вождей.

Согласно сложившейся традиции эпизод Цирцея интерпретируется как пребывание двух главных героев в публичном доме.

Это — верхний, самый поверхностный уровень самой длинной части романа, написанной, конечно, совсем с иной целью — продемонстрировать животность, свинство, деградацию человечества. Свинство всё: Ирландия, церковь, государство, суд, культура, "сей пир чистого разума"... В свинстве принимают участие короли и простолюдины, судьи и потаскухи, высоколобые и чернь, мужчины и женщины, преподобные отцы и солдаты... Низ человеческий, страсти и вожделения, насилие — вся бездна человеческого свинства торжествует...

Взметаются языки серного пламени. Клубятся облака дыма. Грохочут тяжелые пулеметы.

Пандемониум. Войска разворачиваются. Топот копыт. Артиллерия. Хриплые команды. Бьют колокола. Орут пьяные. Галдят игроки на скачках. Визжат шлюхи. Завывают сирены. Боевые возгласы. Стоны умирающих. Пики лязгают о кирасы. Мародеры грабят убитых.

Полночное солнце закрыла тьма. Земля содрогается. Дублинские покойники с Проспекта и с Иеронимовой Горы, одни в белых овчинах, другие в черных козлиных шкурах, встают и являются многим. Бездна разверзает беззвучный зев. Том Рочфорд, лидер, в спортивных трусах и майке, несется во главе участников общенационального забега с препятствиями и, не задерживаясь, с разгона прыгает в пустоту. За ним устремляются остальные бегуны. Принимая немыслимые позы, они кидаются с края вниз. Их тела погружаются. Девчонки с фабрик, затейливо одетые, бросают докрасна раскаленные йоркширские тарара-бомбы... Светские дамы, пытаясь защититься, натягивают юбки на головы. Смеющиеся чаровницы в красных коротеньких рубашках летают по воздуху на метлах. Квакелистер ставит пластыри и клистиры. Выпадает дождь из драконьих зубов, за ним на поле вырастают вооруженные герои. Они дружески обмениваются условным приветствием рыцарей Красного Креста и начинают между собой дуэли на саблях...

На возвышении, в центре земли, сооружают походный алтарь Святой Варвары. Черные свечи стоят на нем с евангельской стороны, как и со стороны апостола. Два световых копьё, выходящие из высоких бойниц башни, вонзаются в окутанный дымом жертвенный камень. На нем возлежит миссис Майна Пьюрфой, богиня безумия, обнаженная, в оковах, потир покоится на ее вздутом чреве. Отец Малахия О'Флинн, в кружевной нижней юбке, в ризе наизнанку, с двумя левыми ногами задом наперед, служит походную мессу. Преподобный Хью К. Хейнс Лав, магистр искусств, в сутане и черной университетской шляпе, голова и воротник задом наперед, держит над священнодействующим раскрытый зонтик.

Развязав свой пояс из тростника, женщина с нежным сентиментом стыда предлагает лингаму свою влажную йони. Потом скоро мужчина приносит женщине добычу из джунглей, куски мяса. Женщина имеет проявления радости и украшает себя шкурами и перьями. Мужчина мощно любит ее йони твердым большим лингамом. (Кричит.) *Coactus volui*. Затем ветреная женщина хочет скрыться. Мужчина с силой хватает ее за руку. Женщина визжит, плюется, кусается. Мужчина, распалась гневом, бьет женщину по ее пышной ядгане. * (Кружится, пытаясь поймать свой хвост). Пиф-паф! Пух-пух! (Останавливается, чихает). Апчхи! (Теребит свой коней). Фыррх!

*Лингам, йони, ядгана — мужской половой орган, женский половой орган, ягодицы (санскрит).

Генитально-сексуальные символы, которыми насыщен эпизод, необходимы для единственной цели — выражения скотства цивилизации, человеческого свинства, берущего верх во всех областях жизни. Появляющиеся в эпизоде гении разных эпох как бы свидетельствуют: скотство человеческое, которое они в разное время живописали, необоримо...

Нельзя считать сцены — "видениями", содержаниями сознания Блума и Стивена; но тем не менее каждая из них "принадлежит" Блуму или Стивену в ином, более широком смысле — она раскрывает, инсценирует внутренний мир того или другого. В совокупности же все сцены должны исчерпать этот мир, представить его полную экспликацию, развертку. Последнее слово даже можно взять за определение. "Цирцея" — развертка внутреннего мира Блума и Стивена, осуществленная в драматической форме. Такая форма органична для такого задания, не зря исстари говорили и о театре военных действий, и о театре души, страстей.

Соответственно особому заданию эпизода, в нем заново проходят все образы, все темы романа. В их следовании есть своя драматургия и логика. Театр Блумова внутреннего мира открывается показом двояких, ирландско-еврейских корней героя, затем раскрывает его как социальную личность, в его амбициях политика, лидера, владыки (по Джойсу, самое

поверхностное и малоценное в человеке) и движется вглубь личности, к ее интеллектуальному миру (Вираг), а затем и к потайному миру, к подполью. Вся эта пьеса из пьесок карнавальных, Джойс тяготеет к площадному театру, балагану (с той важной разницей, что его балаган — не для толпы, а лишь для смекалистых, а иногда и просто для одного себя); и финалом ее, сигналом исчезновения сценического времени и пространства, уместно служат чпок пуговицы от брюк и рявк мохнатой дыры бандерши. Но истинный финал развертки еще не здесь, ее важнейшая тема, тема отца и сына, продолжается в "реальном" пространстве, в отцовской заботе Блума о Стивене, и ее завершение есть завершение всего эпизода: явление Руди.

Эпизод шестнадцатый, Евмей. Час ночи. Ночной Дублин. Усталость. Даже проза "буксует от утомления". Одиссея близится к концу. Извозчичья забегаловка. Стивен и Блум, "сын и отец", молодость и зрелость...

Весь смысл "Улисса" — в едином мгновении близости Блума, смешного, комического персонажа, к Стивену, которого он вытащил из пьяной драки. У Блума умер сын. У Стивена, впрочем, отец жив. Но дело, конечно, не в этом: важно духовное отцовство.

Хижина Евмея — "Приют извозчика", куда Блум приводит окончательно не протрезвевшего Стивена.

Гомеровские параллели, видимо, следует искать на прямых соответствиях: скажем, хозяин "Приюта извозчика" — Евмей. Особенно важна сама идея поисков себя, своей сути. Одиссеей по совету Афины появляется в хижине Евмея, изменив свое обличье. Телемаку еще предстоит узнать отца. Так и Стивену еще предстоит узнать Блума, понять, что несет в своем сердце этот нелепый, путающий литературные цитаты и композиторов человек.

Орган, который символически представляет эпизод, — нервная система. Искусство — мореплавание, а потому и главный символ-лейтмотив — моряк, мореплаватель. Но, конечно, Джойсу в первую очередь важен пловец в море житейском.

В отличие от Гомера, Джойс не устремляет отца и сына друг к другу: как история не может двигаться к великой цели, так и люди сходятся и расходятся.

Блум и Стивен сидят в ночной кучерской чайной и не находят, о чем говорить. Вместо них в центре неожиданно какая-то темная фигура, плетущая путаные басни. А больше не совершается ничего: как и в предыдущий четный эпизод. "Евмей" — задержка, затяжка действия. Выводы будут делаться в "Итаке".

Тематический план. Каким должен быть ведущий прием "Евмея"? Джойс решает этот вопрос, выбирая главную отличительную особенность эпизода и развивая для ее передачи особое, ранее не использованное письмо. Особенность эту он видит в состоянии героев: их предельной утомленности, вымотанности. Передать такие черты формой и техникой письма — задача, типичная для художественного мышления Джойса, его миметического подхода... Стил, что возникает в итоге, я называю антипрозой, ибо это проза, специально испорченная, наделенная целым списком дефектов. У нее стертый, тривиальный язык из шаблонных оборотов и путаная, осоловелая речь. Ее заплетаются фразы не умеют ни согласоваться, ни кончиться, "зевают, спотыкаются, забредают в тупик" (Стюарт Гильберт), слова и выражения повторяются... И в связи с этим приходит один вопрос, кому же принадлежит такая речь? Мы не внутри сознания героев, и это не их речь, но при столь специфических свойствах это и не речь автора, он не может демонстративно зевать и спотыкаться. Единственное, что остается, — речь рассказчика. Но ведь никакого рассказчика, никакой "фигуры говорящего" тоже нет!

Здесь перед нами еще одна важная черта прозы Джойса. Она пишется со многих позиций, многими голосами, но в ней вовсе не выполняется привычное правило прозы традиционной

— чтобы каждый голос принадлежал определенному, зримому лицу. Скорей здесь голоса инструментов оркестра — у каждого есть свое звучание (тон, окраска) и свое положение в мире текста (темы и объем информации), но больше может ничего и не быть. Уже рассказчик "Циклопов" Безликий, но у него еще масса индивидуальных черт, и мы ничуть не сомневаемся, что он — личность. Однако в "Евмее" положение рассказчика — как у автора, речь же — как у героев, и такая парадоксальная конструкция, подобно поручику Кижэ принципиально "фигуры не имеет".

Целая вереница сюжетов, образов, вариаций на тему возвращения проходит в "Евмее", и общий урок их в том, что горечь, забвение и предательство от этой темы неотделимы. Недаром такое место тут занимает история Парнелла, в которой Джойс видел чистый, образцовый пример предательского деяния; в статье 1907 г. он писал, что ирландские политики "только однажды доказали свой альтруизм, когда они предали Парнелла и не потребовали тридцати сребреников". Но в то же время возвращение — рок, необходимость в циклической вселенной Джойса. Несладко. И любопытно отметить, что в древнехристианской мистике возвращение, греч. "Ностос" (это слово часто употребляет для возвращения Джойс, так он, в частности, называл поел, часть романа) имеет еще одно значение: "ощущение сладости", блаженство присутствия благодати. Здесь Ностос — соединение с Богом, и это не горечь и утрата, а сладость и обретение — причем именно то обретение, путь к которому ищет и не находит "Улисс": обретение Отца, усыновление человека Богу (через приобщение Христу). Итак, весь этот узел возвращения, тугой клубок постоянных джойсовских тем, включающий даже рисунок его собственной судьбы, стоит в отношении прямой инверсии к глубинным христианским представлениям.

Еще одна нить в клубке возвращенья — мотив узнавания и удостоверения личности. Он тоже для Джойса очень свой, он тянется и к теме иллюзий и обманов, стерегущих нас в мире — лабиринте (эп. 10), и еще глубже — к тайне личности. Нет, на поверку, личности, которая бы не была темной личностью, клубящимся облаком обличий. В чем неопровержимая печать личности, чем свидетельствуется ее идентичность? чем именно я — это я, а не другой? Именем, внешностью? — Нет. А чем тогда? Об этом размышляет "Евмей", и ответа не дает. Ибо "Улисс" не учебник.

Но мы сами можем восстановить взгляды автора точнее. Тема была с ним всю жизнь, выступая в ранней прозе как тема "портрета". В наброске "Портрет художника", с которого началась проза Джойса, он писал: "Портрет — не фотография на удостоверении, но скорее изгиб эмоции... ин-дивидуирующий ритм" — и только избранные, художники, способны "высвободить его из комка материи". Это — ответ, и он вполне в духе романтико-модернистского культа художника-творца. Но для позднего Джойса ритм — скорей универсализующее, чем индивидуирующее начало, и печати единственности уже не найти нигде. У Молли в "Пенелопе" местоимение "он" безразлично, без перехода, обозначает то одного, то другого. И еще дальше к модели размытой личности, лишенной твердого опознавательного ядра, идут "Поминки по Финнегану". — С. Хоружий.

"Он устремил на Стивена долгий ведь-ты-не-прав взгляд, полный робкой и затаенной гордости кротким порицанием, но также и отчасти просительный, поскольку от него словно бы неким образом излучалось будто бы что-то тут было не совсем.

— *Ex qui bus* — не слишком внятно и без особого выражения пробормотал Стивен, меж тем как два или четыре их глаза вели между собою беседу, *Christus* или Блум его имя или в конце концов какое угодно, *secundum carnem**.

* От них... Христос... по плоти (латин.), — Послание к римлянам, 9, 5.

— Конечно, — счел нужным оговориться мистер Б., - вопрос всегда надо рассмотреть с обеих сторон. Трудно установить какие-то точные правила, кто прав, а кто нет, но все-таки всегда

есть возможности к улучшению, хотя, как говорят, каждая страна, не исключая и нашу многострадальную, имеет такое правительство, какого она заслуживает. Только вот будь хоть капелька доброй воли у всех. Это так приятно хвалиться взаимным превосходством, но как все же насчет взаимного равенства. Меня отталкивает насилие и нетерпимость в любом их виде. Этим ничего не остановишь и ничего не добьешься. Революция должна совершаться в рассрочку. Это же полная, вопиющая бессмыслица ненавидеть людей за то, что они живут, так сказать, не на нашей улице и болтают не на нашем наречии.

— Историческое сражение на Кровавом мосту, — согласился Стивен, — и семиминутная война между проулком Кожевников и Ормондским рынком.

Да, мистер Блум был с этим абсолютно согласен, он полностью одобрял это замечание, поразительно верное. Мир был полон таких историй.

— Это так и вертелось у меня на языке, — сказал он. — Передергивают все факты, концы с концами не сходятся, так что, по чести, даже и тени истины...

Все эти жалкие свары, по его скромному разумению, болезненно возбуждающие шишку воинственности или какую-то железу и совершенно ошибочно объясняемые мотивами чести и знамени — на деле вопрос-то в них был чаще всего в денежном вопросе, который стоит за всем, в алчности и зависти, ведь люди ни в чем не знают предела.

— Они обвиняют, — произнес он в полный голос.

Он отвернулся от остальных которые вероятно и заговорил тише и ближе, так чтобы остальные если они вдруг.

— Евреев, — негромко отнесся он в сторону, на ухо Стивену, — обвиняют в разрушении. Но в этом нет ни крупицы истины, смею заверить твердо. История не удивитесь ли вы, когда это узнаете? — неопровержимо доказывает, что Испания пришла в упадок, когда инквизиция изгнала евреев, а в Англии началось процветание, когда Кромвель, этот чрезвычайно небесталанный бандит, на котором в других отношениях масса и масса вин, привез их туда. А почему? Да потому, что у них правильный дух, они люди практичные, и они доказали это".

Эпизод семнадцатый. Итака. Два часа пополночи. Возвращение домой. Дом Блума. Скиталец, странник, путешественник Блум-Одиссей возвращается к началу пути, приведя с собой "сына", обретенного Стивена-Телемака.

Хотя встреча отца и сына уже произошла, не произошло еще духовного слияния: возраст, мудрость, доброта Блума еще не оплодотворили холодную ученость, рационализм, схоластический интеллект Стивена. Только после общей трапезы он уйдет в ночь, в новый день — но уйдет уже другим и по-другому начнет читать книгу жизни.

По замыслу Джойса, "Итака" должна символически представлять даже не отдельный орган человеческого тела, а целый скелет. Кости — события дня. И наконец, снова настойчиво в этом эпизоде, который символически представляет науку, возникает образ зеркала, а вместе с этим образом снова настойчиво звучит вопрос, содержащийся практически во всех эпизодах "Улисса" — как переделать жизнь?

Специфика эпизода, написанного в технике катехизиса — в форме вопросов и ответов, — поток информации, энциклопедия жизни и быта, анналы, скрижали, суммы. Жизнь, обращенная в летопись всего, что попадает на глаза.

Тематический план. Для "Итаки" автор выбрал форму, вообще не связанную с изящной словесностью, — форму вопросов-ответов, когда содержание излагается в виде серии ответов на специально составленные вопросы. Самое известное применение этой формы —

церковный катехизис, отчего и принято говорить, что "Итака" написана в форме катехизиса. Но это применение не единственно, иногда данную форму использовали и в другой литературе дидактического и педагогического характера (в Средние Века она применялась в такой литературе весьма широко); и прямой всего "Итака" связана как раз не с катехизисом, хотя ирония в его адрес тут есть, конечно. Ближайший источник и родственник ее стиля — энциклопедия-вопросник "Исторические и прочие вопросы для юношества" (1800) англ. дамы — педагога Ричмэл Мэгнолл (1761–1820). Ее широко использовали в школах, Джойс знал ее с детства (и сохранил экземпляр в своей триестской библиотеке), и в начале "Портрета" малыш Стивен размышляет о "великих людях, чьи имена стояли в вопроснике Ричмэл Мэгнолл". Для "Итаки" взят не только стиль: именно "Вопросы" (к началу нашего века давно устаревшие) — первоисточник всего "научного" багажа эпизода.

Выбранная форма хорошо подходила для подведения итогов романа, которое Джойс решил осуществить весьма оригинально: проделав разложение героев, сведение их к неким универсальным категориям, первоэлементам. Здесь сохранялся и ставший привычным для него принцип миметизма, усвоения формой качеств и черт содержания: ибо форма тоже была разложена до предела, сведена к набору простейших блоков вопрос — ответ. Но эти достоинства сопровождались и большою опасностью: разумеется, совсем не случайно стиль катехизиса никогда не был стилем художественной прозы, ибо он, особенно взятый в больших количествах, почти неизбежно кажется монотонен и сух, педантичен и догматичен. "Итака" очень велика, и некоторой монотонности, утомительности, возможно, автор не избежал (говорю из объективности, ибо погрузившийся в Джойса думать так неспособен). Но в главном задача решена виртуозно: самый сухой из стилей оказался насыщен человеческим содержанием, проникнут юмором, эмоциями, даже лирическим волнением... Необычность и риск предприятия импонировали творческой натуре Джойса, и "Итака" была его самым любимым эпизодом.

При всем том, джойсово завершение и подведение итогов крайне далеко от финала классического романа, где все вопросы получают ответ, все концы сходятся с концами и все линии выстраиваются в гармоническую картину. Последняя ирония художника: форма "Итаки" навязчиво утверждает, что тут всякий вопрос немедленно получает полный ответ, — но, на поверку, множество вопросов оставлено без ответа, начиная с шутейного: кто такой Макинтош? и кончая первым и центральным вопросом романа: что же такое сыновство и отцовство? какова природа связи отца и сына? Мир "Улисса" — глубоко неклассический мир, где концы не сходятся и линии не образуют гармонического узора. Стала привычною параллель между миром Джойса и миром Эйнштейна в физике; но в новой физике мир Джойса имеет и другую, не менее глубокую параллель: понятие нарушенной симметрии. Он обладает некой фундаментальной несогласованностью, его события и вещи без конца повторяются и перекликаются — и в то же время они отнюдь не прилажены, не подогнаны друг к другу, и всюду, куда ни глянь, всегда будет несоответствие, зазор, всегда будет неудача, путаница, ошибка... — С. Хоружий.

"Какие темы обсуждались дуумвиратом во время странствия?"

Музыка, литература, Ирландия, Дублин, Париж, дружба, женщины, проституция, стол, влияние газового освещения или же света ламп накаливания и дуговых на рост близлежащих пара-гелиотропических деревьев, установленные муниципалитетом мусорные урны на улицах, римско-католическая церковь, безбрачие духовенства, ирландская нация, учебные заведения иезуитов, различные профессии, изучение медицины, минувший день, коварное влияние предсубботы, обморок Стивена".

В "Итаке" возникает впечатление, что автор "помешался" на информации. Ведь даже самое простое, самое банальное действие влечет за собой многослойное, подробное, утомительное объяснение — например, Блум открывает кухонный кран, и за этим следует рассказ об устройстве дублинского водопровода и о воде вообще.

Почему же Джойсу был так дорог этот [инвентаризационный] эпизод? Возможно, потому что именно здесь он показал, как Слово может завладеть материалом жизни. А поскольку материал Джойса — вся жизнь, высокая и низкая, сегодняшняя и прошлая, политическая, религиозная, культурная, внутренняя, то этот безбрежный материал фиксируется, инвентаризуется, аннотируется, жадно собирается автором. Джойс как-то полушутливо-полусерьезно заметил: "Представьте себе на минуту, что Елена Троянская явилась нам, смертным, во плоти и крови. Конечно, всякий захочет узнать секрет ее красоты. Художник станет измерять ее нос, считать число ресниц на глазах...". Иными словами, художник начнет поверять гармонию алгеброй.

Вот и Джойс "мерит" жизнь, четырежды переписывая "Итаку", думает, как организовать этот огромный, рассыпающийся, сверкающий всеми красками материал. И решает-с помощью техники катехизиса, ну, а если отвлечься от религиозной терминологии, в которую так любит играть Джойс, то, в сущности, с помощью техники монтажа. Монтаж предельно, безжалостно обнажает принцип "как это делается", не стесняется даже "считать число ресниц на глазах Елены Троянской".

Гомеровская Одиссея — античный миф, джойсовский Улисс — современная панорама человеческой жизни, где не пропущено ни одной детали. Можно говорить что угодно — это скучно, вульгарно, омерзительно, пошло, беспощадно, одного нельзя сказать — что это неправдиво.

Пенелопа, ожидающая Одиссея... Нимфа Калипсо, удерживающая его в любовном плену, Кибела, Гея Теллус, великая мать-земля, жена, любовница и мать, "вечно женственное" начало мира, природа, набухающая жизненными соками...

Итак, последний, восемнадцатый эпизод. Пенелопа. Три часа ночи. Знаменитый поток сознания засыпающей Молли, Мэрион Блум, Пенелопы. Ее Джойс воспринимал как реальное лицо, она сама ему часто снилась, беседовала с ним...

"Джойс здесь пытался изобразить землю, которая существовала до человека и которая будет существовать, когда его не будет". "Перед ней мужчина подобен человеческому зародышу, скрючившемуся в материнском чреве. Прибой сонных грез, прапамять тканей и клеток тела, ритмы земли, символика различных геологических эр, поток сексуальной энергии — первичной стихии мироздания...".

Тематический план. Роль и назначение эпизода — эпилога исчерпывающе выражает лаконическая фраза автора: "Молли должна поставить свою подпись на Блумовом паспорте в вечность" Исполнение "подписи" складывается из двух взаимно симметричных и тесно связанных задач: построение женской речи и построение женщины — собственницы речи. После всего, что было проделано в романе, новый ведущий прием, женский поток сознания, кажется не так сложен (да и не совсем нов, мы уже видели девичий поток сознания в "Навсикае"). Как уже сказано, главная черта этого потока — текущая, льющаяся, слитная речь, подобная речному теченью. Стихия речи и стихия реки достигают у Джойса удивительного, уникального сходства. Монолог Молли льется сплошным потоком, но этот поток — не грубая масса, вся разом увлекаемая в одном направлении, как по трубе. В нем есть внутренняя структура и форма. Слова в монологе связываются между собой, образуют синтаксические блоки и части фраз; возникают темы, они развиваются, ветвятся, подобно струям потока, поворачивают, переплетаются меж собой — и все это льется, не обрываясь, без конца течет и течет... Перед нами явно — вольная река, с прихотливым течением, струями, перекатами, порогами: последнее опять буквально, ибо семь раз поток речи, не прерываясь, вдруг делает перепад — абзац. От этой модели речи — реки прямая нить ведет к "Поминкам по Финнегану", где связь речной и женской стихий закреплена в мифологическом образе Анны Ливии Плура-белль, жены дублинского трактирщика и одновременно — дублинской реки Лиффи. И ясно уже, что для Джойса нет, собственно, двух разных задач.

Построение речи уже и есть построение женщины, в нем есть все, и итог построения, река, равно представляет речь и рекущую. Как в речи Молли текучи границы между словами и фразами, так в ее мире, как писал Джойс, "нет резких линий, которые бы отделяли одну личность от другой" (ср. Тем. план "Евмея") Это соответствие читатель легко может развить дальше.

Но эпизод утверждает и другое символическое соответствие Молли — Земля: и на этом соответствии стоит общая концепция, общий образ эпизода, ибо именно образом он выделся своему автору... — С. Хоружий.

... и я бы хотела один из этих костюмов в "Джентльвумен" объявление дешевые с резиновыми клиньями на бедрах он сохранил тот который у меня есть но он никуда не годится что там сказано что они придают восхитительную линию фигуре 11/6 устраняя неприятное впечатление ширины нижней части спины чтобы убавить тело мой живот немного чересчур велик придется прекратить пиво за обедом а то я к нему слишком прирастилась последний раз прислали от О'Рурка такое безвкусное как трава ему деньги легко достаются его называют Лэрри прислал на Рождество скаредную посылку пирог и бутылку помоев которую он хотел всучить за кларет никто его не хотел пить господи сбереги ему плевки чтобы он помер от жажды или мне надо делать дыхательные упражнения интересно знать бывает ли толк от этих пилюль против полноты как бы не переборщить худые сейчас не в моде подвязки и те что у меня есть фиолетовая пара которую я сегодня надевала вот и всё что он мне купил из того чека который он получил первого...

... и та ночь когда мы опоздали на пароход в Алжесирасе а сторож ходил кругом спокойно со своим фонарем и о этот страшный водопад в глубине и море море иногда алое как огонь и великолепные закаты и фиговые деревья в садах Аламеда да и все эти смешные маленькие улочки и розовые и голубые и желтые дома и сады роз и жасмина и герань и кактусы и Гибралтар где я была девочкой горный цветок да когда я вкалывала розу в волосы как обыкновенные андалузские девушки или мне приколоть красную и как он меня поцеловал у Мавританской стены и я подумала не всё ли равно что он что другой и тогда он спросил меня согласна ли я да сказать да мой горный цветок и я сначала обвила его руками и привлекла его к себе так что он мог почувствовать мои груди вся ароматная и его сердце билось безумно и да я сказала да я согласна Да.

А. Беннет:

Эти сорок очень трудных страниц, где не встретишь ни одного знака препинания, поражают своим реализмом, правдой факта и точностью документа, это удивительное, завораживающее изображение сознания женщины, которого не знала литература. Кто после этого осмелится сказать, что он знает женскую психологию... Никогда не читал ничего подобного и едва ли когда-нибудь прочитаю что-нибудь, что может сравниться с этими страницами.

"...говорит душа нет у тебя внутри никакой души одно серое вещество потому что сам-то он не знает что это такое иметь душу да когда я зажгла лампу должно быть он 3 или 4 раза спустил этой своей здоровенной красной дубиной я думала вот-вот у него жила или как ее там зовут лопнет а кстати нос почему-то у него не такой уж большой я с себя сняла все и шторы были плотно задернуты спрашивается зачем столько часов наряжалась причесывалась душила а у него как толстенный стержень или железный лом и все время стоит должно быть ел устрицы я думаю несколько дюжен устриц и он был очень в голосе нет мне никогда в жизни еще не приходилось ни с кем у кого был бы такого размера чувствуешь что тебя заполняет всю наверно потом он съел целого барана и что это нас создали на такой манер с какой-то дырищей посредине как Жеребец засаживает в тебя им ведь от нас только этого одного и надо и вид при этом у них какой-то решительный злой я не выдержала прикрыла глаза а все-таки живчиков в нем не так чтоб ужасно много когда я заставила его

вынуть и кончить на меня думаю раз такой здоровый пусть лучше так вдруг потом не все вымоется как следует ну и последний раз уж позволила в меня кончить не дурно это они придумали насчет женщин все удовольствие себе а доведись им бы самим испробовать знали бы тогда через что я прошла с Милли это же никто не поверит и потом когда у нее зубки резались а муженек Майны Пьюрфой со своими бакенбардами задает темп начинает ее ребенком или двойней каждый год регулярно как часы... да сейчас кожа настолько глаже настолько он целый час с ним я уверена по часам как будто у меня был какой-то большой младенец они все хотят себе в рот сколько же удовольствия эти мужчины получают от женщины я еще чувствую его рот О Боже надо вытянуться во всю длину хочу чтобы он был тут или еще кто-нибудь с кем я могла бы внутри прямо как огонь или если бы я могла это присниться себе когда во 2-ой раз он меня заставил кончить щекотал сзади пальцем я кончала наверно пять минут ноги у него за спиной и еще потом должна была его обнимать О Боже хотелось закричать говно или хуй что угодно только бы не оставаться в таком уродском виде да потом еще морщины от напряжения неизвестно как бы он это принял когда ты с мужчиной надо чувствовать куда ты идешь но слава Богу не все такие как он другим нравится если ты очень деликатная в этих вещах я заметила разницу он в это время не разговаривает я придала глазам то самое выражение волосы слегка распушились от возни язык выглядывает между губами к нему грубый дикарь четверг пятница один день суббота два воскресенья три О Боже я не могу ждать до понедельника...".

"Непотребства", неприличия, физиологизмы Джойса, шокирующие лицемеров и ханжей, — это ведь правда жизни, отнюдь не худшая ее часть, далеко не самая "непотребная" из того, что каждодневно свершается в сотнях миллионах постелей, в хлевах и полях...

Любопытна половая окраска потока сознания, разного для мужских и женских персонажей. Адекватно сексуальным особенностям психологии внутренняя речь мужчин отрывиста, структурирована, даже логична, напротив, поток сознания женщин текуч, алогичен, лишен причинно-следственных связей, насыщен феминизмами.

Читателя, одолевшего семнадцать эпизодов "Улисса", удивить трудно. Но все же конец поражает — сорок с лишним страниц текста, рискованного даже с точки зрения ко всему привыкшего человека XX в., текста, на первый взгляд представляющего собой одно предложение, к тому же без единого знака препинания. На самом деле эпизод состоит из восьми гигантских, лабообразных предложений, в первом из которых — две с половиной тысячи слов.

Место действия — постель Молли Блум, точнее, сознание засыпающей героини, которая вспоминает не только прожитый день, но и всю свою женскую жизнь. Время действия неизвестно — может быть, два часа ночи, а может быть вечность. Орган, который символически представляет текст, — условно говоря плоть. Но этому тексту, по замыслу Джойса, "не нужно было символизировать какое-либо искусство". Символ всего эпизода — земля. Ведь только поначалу Молли — самая обычная тридцатилетняя женщина, буржуазка с Экклс-стрит, ирландская мадам Бовари. Постепенно она вырастает до гигантского символа Матери Земли Геи, она сама природа, начало начал. Как и в природе, в потоке сознания Молли натурализм нисколько не противоречит романтизму, который становится особенно заметным на последних страницах романа. Ритм монолога ритм, передающий движение и вращение Земли. В тексте поэтому есть несколько опорных слов или, по Джойсу, — слов-лейтмотивов: это не только "самое позитивное слово в английском языке — слово "да", которым все начинается и все кончается", как писал Джойс, но также слова "женщина", "мужчина", "он".

Да?..

Поток сознания, внутренняя речь Джойса — явление не столько психологическое, сколько литературное: имитируя жизнь сознания, художник решает художественные задачи — наряду

с передачей внутреннего мира живописует незримое и неслышимое, ищет средства смысловой насыщенности и художественной выразительности, организует и монтирует несказанное в виде потока слов, воспринимаемых как поток образов.

Набоков давно заметил, что использование внутренней речи преувеличивает словесную сторону мышления: поток сознания не столько вербальное, сколько образное явление, бессознательная жизнь бессловесна. Конечно, Джойс понимал это, но, как художник, стремился преодолеть трудность ее изображения новыми художественными средствами — интонациями, впечатлениями, слуховыми эквивалентами внутреннего мира. "Я настаиваю, — писал он, — что это переложение из зримого в слышимое — сама сущность искусства, ибо оно озабочено исключительно лишь тем воздействием, какого хочет добиться... И, в конечном счете, весь внутренний монолог в "Улиссе" есть именно это".

Хотя внутренняя речь как художественный прием не эквивалентна психологическому потоку сознания, Джойсу принадлежит открытие возможности передать потоком слов внутреннюю жизнь сознания. Стюарт Гильберт цитирует слова, сказанные ему самим Джойсом: "Для меня едва ли имело значение, является ли поток сознания в романе "достоверным" или же нет; эта техника лишь послужила мне мостом, по которому я провел свои восемнадцать эпизодов. И когда мои войска перешли через мост, кому угодно предоставляется при желании взорвать этот мост на воздух".

"УЛИСС", ПОРЯДОК И МИФ

ДАЙДЖЕСТ

Среди огромного количества откликов на выход Улисса — от уничижительных и сакраментальных до в высшей степени восторженных, сравнивающих Джойса с Рабле и Блума с Фальстафом, от пророческих, связывающих роман с будущим литературы, до предостерегающих от увлечения методом Джойса, для меня наиболее важна двусторонняя реакция великого поэта, Отца "новой критики" Томаса Стернза Элиота.

Для человека, благоговейно культивировавшего художественный стиль, встреча с разрушителем всех стилей, низвергателем всех литературных кумиров, ерничающим хулителем и разрушителем святынь стала шоком, потрясением: "Мне бы хотелось, чтобы я никогда этого не читал, ради собственного моего блага". Чутье величайшего критика и художника подсказало Элиоту, что с Джойсом литература вступает в новый этап своего существования, что отныне "классикой" становится модернизм, постмодернизм, художественная раскрепощенность, художественный плюрализм. Я не думаю, что встреча Элиота и Джойса — испуг модерниста, столкнувшегося с постмодерном, ибо сегодняшний модернизм или постмодернизм — завтрашняя классика. Еще потому, что новаторство — движущая сила литературы, когда безграничная вера в стиль тождественна созданию собственного неповторимого стиля, что в равной мере относится и к самому Элиоту.

Элиот понимал, что каждый великий художник — не просто новый мир, новое видение мира, но и трансформация мира вне его. Самобытность — свойство творца создавать мир заново: после Джойса внешний мир предстает перед нами иным, мы обнаруживаем в нем много такого, о чем не догадывались раньше. Художник — сотворец. Вместе с ним рождается новая версия Вселенной, которая будет существовать до следующего геологического катаклизма, вызванного новым великим художником.

Отзыв Элиота появился в 1923 году в ноябрьском номере журнала Д а й л спустя полтора года после джонского издания Улисса. Это было время первого всплеска ожесточенных

споров, и слово Элиота оказалось не менее пророческим, чем интуиции самого Джойса. Вот оно, это слово.

Я считаю эту книгу, писал Элиот, наиболее важным выражением нынешнего века; это книга, перед которой мы все в долгу и которая никого из нас не минет. Из этого я исхожу во всех своих рассуждениях о ней, и нет у меня желания красть у читателя время, произнося далее хвалебные речи: она меня удивила, восхитила и ужаснула — большего трудно требовать, вот, собственно, и всё.

Г-н Олдингтон воспринял г-на Джойса как пророка хаоса и посетовал на поток дадаизма, который, как узрело его провидящее око, забьет, словно от удара волшебного посоха. Конечно, неуместно судить о том, какое влияние может оказать книга г-на Джойса. Ведь великая книга может повлиять дурно, а книга посредственная в ином случае может оказаться весьма полезной. Каждое следующее поколение само отвечает за собственную душу; гений ответствен перед равными себе — не перед собранием невежественных и развязных фатов. Олдингтон находит, что эта книга есть некий призыв к хаосу и выражение чувств порочных, предвзятых, что она — искажение действительности. "Я утверждаю, говорит он, что когда г-н Джойс, обладающий талантами чудесными, направляет их на то, чтобы вызвать у нас отвращение к роду людскому, он занимается делом неправым и клеветает на человечество". Это, комментирует Элиот, напоминает мнение учтивого Теккерера о Свифте: "С точки зрения морали, полагаю, это ужасно, бесстыдно, недостойно, богохульно: и как бы огромен и велик ни был этот Декан, говорю я, мы обязаны его освистать". (И это — о путешествии в страну гуингнмов, представляющемся мне одним из величайших триумфов, коих когда-либо достигала душа человеческая!).

Но можно ли оклеветать человечество? Что значит клевета на него? Будь Улисс "клеветой", не оказался бы он подделкой, бессмысленным обманом? Смог бы обратить на себя внимание Олдингтона?

Всё это — философские вопросы, тогда как в отношении Джойса проблему следует ставить иным образом: в какой степени он имеет дело с живым материалом и как он с ним обходится — как художник, не как законодатель или проповедник.

Именно в этом смысле огромное значение приобретает использование Джойсом параллели с Одиссеем. Она имеет ценность научного открытия. Никто до него не строил роман на таком фундаменте: нужды в этом раньше не было.

Не столь важно, как называть Улисса — романом или эпической поэмой. Если это не роман, то лишь потому, что романная форма больше не работает; ибо роман не был формой, он был просто выражением века, не утратившего еще собственных форм настолько, чтобы появилась нужда вводить его в какие-то рамки.

Роман кончился вместе с Флобером и Джеймсом, Джойс (как и Льюис) "опережая" свое время, сознательно или бессознательно, ощутили неудовлетворенность романной формой, отсюда большая бесформенность их романов по сравнению с романами дюжины умных писателей, не отдающих себе отчета в том, что она отживает свое. Отсюда определение таланта Джойса г-ном Ол-дингтоном — "великий неорганизованный талант", [что, впрочем неправильно: никто и никогда столь скрупулезно не "организовывал" материал, как Джойс].

Используя миф, постоянно выдерживая параллель между современностью и античностью, Джойс прибегает к методу, которым следовало бы воспользоваться и другим. И они при этом были бы подражателями не более, чем ученый, который применяет открытия Эйнштейна для осуществления своих собственных, независимых, дальнейших изысканий. Просто это способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история. Это метод, черты которого уже были

угаданы г-ном Йитсом и необходимость которого Йитс осознал — первым из современников. Это метод, будущее которого обещает быть благоприятным.

Психология (как таковая, вне зависимости от того, относимся ли мы к ней серьезно или нет), этнология и Золотая ветвь вместе сделали возможным то, что было невозможным еще несколько лет назад. Теперь, вместо метода повествовательного, мы можем пользоваться методом мифологическим. И я вполне серьезно считаю, заключает Элиот, что это шаг к тому, чтобы сделать современный мир доступным для искусства, шаг к порядку и форме, к которым стремится Олдингтон. И лишь те, кто тайно и без посторонней помощи достигли самодисциплины в мире, который мало чем этому споспешествует, могут оказаться способными и дальше развивать это направление.

КЛЮЧИ? ДАНЫ!

Я знаю, что это произведение не больше, чем игра, в которую я играл, руководствуясь собственными правилами. Д. Джойс

Поразительное ощущение — жить вместе с книгой. В 1922 г. когда я начал "Работу в движении", я в общем-то не жил нормальной жизнью. Это требовало огромных затрат энергии, гораздо больших, чем "Улисс". Начиная с 1922 г. моя книга была для меня большей реальностью, чем сама реальность. Всё было незначительно по сравнению с ней. Всё, что лежало за пределами книги, было непереносимо трудно: даже такие мелочи, как бритве по уграм. Д. Джойс

Я требую от читателя, чтобы он посвятил мне всю свою жизнь. Д. Джойс

— Зачем вы приехали ко мне, ведь в вашей стране мои книги запрещены? сказал Джойс Вс. Вишневному.

— Мы издаем вас с 1925 года, — ответил тот.

Правда-ложь: издаем, да не даем; издаем, да запрещаем; издаем, да поносим... Шестьдесят семь лет — столько времени он шел к нашему читателю...

Я знаю, что это нечто титаническое: вся человеческая культура, преломленная сознанием гения. Роман-миф, роман-сон, роман-история человечества. Необходима высокая культура, дабы освоить хотя бы малую толику. Необходимы сотни, тысячи часов, вся жизнь, чтобы осознать эту аутотелическую эпопею, этот чудовищный шедевр, фантасмогорию бытия.

— Вам трудно читать? А мне трудно было писать... Исследователи правы: роман написан кровью...

Жак Меркантон, помогавший Джойсу работать над корректурой Поминок и часто встречавшийся с ним в конце работы над последним романом, вспоминал, что Джойс много размышлял об оправданности цены, уплаченной им за этот роман, — подорванном здоровье, долгих годах каторжного труда, слепоте. Всё ушло безвозвратно — остался лишь магический текст, смысл которого растворялся в его звучании, журчании, распеве.

К концу работы над Поминками Джойс полностью обессилел: "Но я должен кончить. Невозможно, чтобы после более чем пятнадцатилетней работы над этой книгой, я избежал повторений".

Первые страницы самой удивительной книги на свете появились весной 1923 г., хотя замысел, как и других творений Джойса, созрел на протяжении всей работы над текстом. Канва дублинской баллады о надравшемся Тиме, проломившем себе череп при падении с лестницы и ожившем во время собственных поминок, легла в основу философии истории и жизни, сформулированной Джамбатистой Вико и обработанной Фридрихом Ницше в виде идеи вечного возвращения. С присущей ему иронией Джойс облек философию вечного круговорота в ерническую форму в духе взятой за первооснову баллады. Жизнь и смерть, круговорот природы и эволюция, движение жизни и мировых идей, всё это в гротескной и сатирической форме — таковы главные темы Поминок.

Поэтическое произведение в идеале таково, что целиком доступно только автору, говорил В. Брюсов. Поэзию творят, а не объясняют. Поэзию не надо объяснять — объяснения могут испортить поэзию, как они портят живопись и музыку. Объяснение не есть понимание.

СВИДЕТЕЛЬ — Д.ДЖОЙС

Я вполне мог бы написать историю в традиционной манере. Рецепт известен всякому романисту. Не составит труда придерживаться принятой хронологической схемы, понятной любому романисту, любому критику. Я же пытаюсь по-новому рассказать историю обычной семьи. Время, река, город и есть истинные герои книги. И вместе с тем материал остается прежним, доступным каждому прозаику: мужчина и женщина, рождение, детство, ночь, сон, брак, молитва, смерть. В этом нет ничего парадоксального. Однако в отличие от других я пытаюсь выстроить множество планов повествования, которые подчинены единой эстетической цели. Вы когда-нибудь читали Лоренса Стерна?

И всё же. Если Улисс — то, до чего при большом усилии можно подняться, то Поминки малодоступны. Но если гений посвятил акмэ недоступности, значит она необходима. Зачем альпинисты покоряют недоступные вершины?

Моя версия эзотерики Поминок: будучи новатором, глубоко осознавшим факт неповторимости шедевра, необходимости художественного поиска в неизведанных местах, Джойс не мог остановиться на стилистике и модернизме Улисса, должен был двигаться дальше, дальше, дальше! Исчерпав резервы жизни и языка, Джойс умер своевременно: после Поминок, этой гигантской поэмы в прозе, некуда было двигаться, предел был достигнут, превзойти его было невозможно. Никогда! Никому! Поминки — финалистское произведение мировой литературы, все ресурсы сгущенности смысла, насыщенности языка исчерпаны раз и навсегда. Это говорю я, категорический противник завершенности, конца. Но уникальность Джойса (как, собственно, любого гениального творца) в исчерпанности, в прохождении пути до тупика своей пещеры, в выжимании собственной губки (дара) до последней капли...

Шедевр литературной эксцентрики, скажут потом. Языковая контаминация. Космический эпос. Самый загадочный роман в мировой литературе. Новый миф о воскрешении. Новая книга из Келлса. Протест против хаоса и дисгармонии бытия. Книга-музыка. Не читать, а ощущать смысл в гадательной форме. Не читать, а расшифровывать. Величайшая мистификация со времен макферсоновского Оссиана. Новое измерение в литературе.

"Джойс возродил мифологию, осовременил ее, наполнил субъективизмом человеческим реализмом, и тем самым внес порядок в хаос жизни".

Он добился в литературе того же, что Шёнберг в музыке: элитарности, виртуозности, беспредметности, эзотеричности, предназначенной для одиночек.

Можно только восхищаться внезапным контрастом ассоциаций, столкновением образов и размножением ассоциативных связей. Взамен простому изложению приходит развитие мысли (неудачное слово!) по принципу сиюминутной ассоциации — реакция читателя не поспевает за ней... Поминки — это представление о попытке понимания мира, где каждой фразой делается попытка охватить весь космос.

Действительно ли он потерпел сокрушительное поражение, как того бы хотелось нашим, или, наоборот, создал невиданный шедевр, создал совершенно новый язык, стоящий над всеми языками?

Когда я пишу о ночи, я просто не могу, я чувствую, что не могу употреблять слова в их обычных связях. Употребленные таким образом они не выражают все стадии состояния в ночное время, — сознание, затем полусознание, и затем — бессознательное состояние. Я нашел, что этого нельзя сделать, употребляя слова в их обычных взаимоотношениях и связях. С наступлением утра, конечно, все снова проясняется... Я возвращу им их английский язык. Я разрушил его не навсегда.

Ему действительно пришлось создавать "язык сна": без малого 50 тысяч неологизмов, употребленных только по одному разу. Целый огромный словарь...

Почему Джойс много внимания уделял снам? Он понял, что сны — вести оттуда, что они художественны и архаичны, что в снах человек предстает нагим, без покрова культуры. Сны переносят человека в иные миры — в вечность, рай, ад, собственные глубины. Но сны — не только причудливость образов, но и специфика языка.

Языкотворчество, деформация и экстраполяция языка — последний важнейший аспект романа и первый по своей роли в его судьбе. Если перечислять все такие аспекты, то надо будет сказать: "Поминки по Финнегану" — роман словотворческий, мифологический и комический. И главным для восприятия оказывается именно первое, ибо оно возводится автором в такую небывалую степень, что приводит к прямой невозможности чтения и понимания книги. "Поминки по Финнегану" нельзя читать из-за непонятности языка" — это первое, что все знают об этой книге, и это отвечает действительности. В основном язык все же английский; но в каждой фразе и каждой строке — слова, которых в английском нет. Обычно их нет и ни в каком другом языке, это — неологизмы Джойса. Их тысячи и десятки тысяч: если во всем "Улиссе" менее 30 тысяч, слов, то в "Поминках" 49200 только таких, что употреблены единственный раз. О смысле некоторых слов и намеков можно догадаться; зная языки, имея мощную эрудицию и изобретательный ум, можно понять больше... процентов 30; зарывшись, не жалея часов, в специальную литературу, перевалим за 60...

Джойс говорил Жаку Меркантону:

Разве это моя причуда, когда я пользуюсь сорока языками, которых не знаю, чтобы выразить состояние сна. Разве это антиязык, когда я заставляю двух мужчин говорить по-китайски и по-японски в кабаке "Феникс Парк" в Дублине? Это логический и объективный способ для выражения глубокого несогласия, абсурда и неизгладимого антагонизма бытия.

Это были не только языковые эксперименты — это была попытка выявления скрытых, ускользающих смыслов, поиск музыки речи. Джойс часто объяснял друзьям упущенные значения слов, а отдельные фразы модулировал на манер пения: "Каждый англичанин помнит эту песню и поймет, что это означает" или: "Нет на свете ирландца, который бы не засмеялся при этом намеке". Ж. Меркантон, вспоминая часы, проведенные с Джойсом, и рассказывая о его чтении Поминок, писал: когда он подошел к фрагменту, где было много еврейских слов, которые должны были придать повествованию торжественный, набожный тон, то его интонация приобрела мягкость, как при пении псалма: "Хотелось бы мне услышать, как эту фразу прочтет раввин". При этой мысли лицо его просияло и на нем

проступило выражение меланхолической веселости...

Джойс стремился показать, что обыкновенный человек тоже может быть героем и что современная жизнь столь же неизведанна и опасна, как и жизнь, изображенная в древнегреческом эпосе. Но он делает это юмористическими средствами, и мы смеемся, читая "Улисса". Когда Блум, этот новый Улисс, попадает в комические ситуации, то же самое происходит и с языком, которым написан роман. Слова ведут себя необычно. Джойс имитирует или пародирует другие произведения. Одна очень длинная глава написана в форме фантастической пьесы, другая — монолог без знаков препинания, а в третьей делается попытка имитации музыкальной пьесы. Это кажется сложным, но на самом деле забавно, свежо и ново. Джойс, как и подобает великому писателю, шел на большой риск, однако его роман имел большой успех, как самое оригинальное произведение нашего века.

Правда ли это?

Слово было принесено на алтарь загадочного "Я" этого человека, и когда огонь алтаря погас, не осталось ничего, кроме груды искалеченных и разорванных букв...

Или вправду это была грандиозная мистификация — шутка над критиками и читателями, шутка, потребовавшая долгих лет самоотвержения и каторжного, галерного труда? А, быть может, это действительно шутка — но над нами, над абсурдом нашего бытия?

Когда Джойс только начинал писать Поминки по Финне г а н у, он сказал Сутеру: "Я чувствую себя инженером, который прокладывает туннель в скале с двух сторон. Если мои вычисления правильны, мы встретимся посередине. Если же нет...".

Так что же — да? Как там у Элиота? "Поминки коренным образом изменили эстетический облик эпохи, разделив литературу на два класса: до и после Джойса".

Или же — нет?.. Вот Набоков посчитал же Поминки бесформенной серой массой подложного фольклора, не книгой, а остывшим пудингом, непрекращающимся храпом из соседней комнаты.

Да и надо ли спорить, являются ли Поминки недостижимым шедевром или провалом? Они — величественная проба культуры и прекрасно, когда ее делает Джойс.

— А что Вы теперь будете писать?

— Вероятно, всемирную историю.

Комментарий: "Чисто джойсов шуткосерьезный ответ: явная шутка, но она, как показало дальнейшее, вполне соответствовала будущему замыслу".

Странною, уникальной книга была уже в зародыше. Ибо зародыш этот употребим излюбленный Джойсов язык эмбриологии — возник, как и положено при зачатии, из слияния двух родительских элементов, которые вкупе являют собой фантастическую пару: "всемирная история" — и шуточная балаганная баллада. Всемирная история по Джойсу обретает свои очертания и свой код в дублинской балладе "Поминки по Финнегану", которую еще в детстве художника певали у него дома. Радостной эту песенку не назовешь. Баллада полна юмора — однако юмора черного, висельного и грубого. В ней поется о том, как горький пьяница Тим Финнеган, подсобник на стройке, с утра надравшись, грохнулся с лестницы и размозил череп. Друзья устроили поминки — по ирландскому обычаю, прежде похорон, — и на поминках вдрызг назююкались и буйно передрались. Одна из присутствующих дам так "приложила в рыло" другую, что та "полегла враскорячку на полу": особенный юмор в том, что звали обеих одинаково, Бидди. В пылу побоища труп обливают добрым ирландским виски — и от этого Тим немедля воскрес. Всю славную историю сопровождает припев: "Эх, была у нас

потеха/ На поминках Финнегана!" — С. Хоружий.

Уже в самом названии книги — многозначность: wake — по-английски не только "поминки", но и глагол "пробуждаться", "восставать к жизни". Опуская в названии "Finnegan's wake" апостроф, то есть меняя притяжательный падеж на множественное число, Джойс получает "Финнеганы пробуждаются", а Финнеганы все смертные, то есть — "жизнь идет", "жизнь в движении"...

Языковые эксперименты не исчерпывают Поминок — они только декорация к философии жизни, точнее — ее мифологии, витальности, осмыслению на наиболее глубоких уровнях бессознательного, еще доступных сознанию.

Мари Жола:

"Поминки по Финнегану" — это акт любви к человечеству. Потому что оно само и является Финнеганами, которые все собираются пробудиться.

Поминки по Финнегану — это стихия мифа, подсознания, "иных миров". "В известном смысле героев тут вообще нет". А что есть? Изменчивый океан жизни, разные уровни бытия, различные воплощения, перетекающие друг в друга ипостаси, знаки, мифологемы, архетипы, коллективное бессознательное...

Герои — не только люди, но они же — ландшафты, элементы пейзажа, земля, река ("река жизни"), текучесть, быстроструйность... "Анна Ливия Плюрабелль" — гимн женщине-реке, таинственной стихии, возрождающей себя жизни. Шем и Шон — враждующие, но неразлучные противоположности, активное и пассивное начала жизни, бунтарь и конформист, художник и цензор, Каин и Авель, Джим и Станни — Шем-Писака и Шон-Дубина...

Образ Шема, начиная с описания наружности, — последний автопортрет Джойса, финал первой и постоянной темы его творчества, темы художника. Это отнюдь не лестный автопортрет и не мажорный финал. Шема сопровождает уничтожающий каламбур: Шем — подделка (англ. sham). Его образ — безжалостная и меткая карикатура на себя, в нем горькая, ядовитая ирония над собою и своей жизнью, своей одержимостью писательством, своими слабостями и страхами... Немыслимый "закрытый" язык книги здесь даже чувствуешь оправданным: открытой речью автор не написал бы так, да это и было бы, пожалуй, неуместно в романе.

Еще — Айсабел, Изабелла, Изольда, Нуволетта (итал. "Облачко) прекрасная дева, воздушная греза, плывущая тучка, но и вступающая в инцест сестра... "По законам размытой реальности мифа и ночного сознания все члены семейства в своих бесчисленных превращениях могут меняться местами, утрачивать различимость, сливаться".

Тема Поминок?

— Всё!

Вселенная и человечество. Падение Адама в Эдеме и схватка архангела Гавриила с Сатаной. Убийство Авеля Каином. Легенда о Тристане и Изольде. Любовь. Добро и зло. Смерть и воскрешение. Смысл и абсурд бытия. Мифологемы "враждующие братья", "умирающий и воскрешающий Бог", "сон и пробуждение" и т. д. и т. п.

Это было и это будет, говорит художник, только это стоит внимания, только это заслуживает уважения. Всё остальное — вздор, однодневка, надоевшая суета, случайный сор на поверхности быстро бегущего потока.

Здесь писатель-творец освобождается от мимолетности мира, остатков идеологии и кошмаров истории. Он полностью уходит в четвертое измерение человека. Он чувствует себя Богом. И, как Бог, не только творит, но и разрушает. Творит и разрушает в равной мере...

И, как Бог, он освобождается от мира, становясь только творцом-разрушителем.

На него спускается божественная благодать: уже нет скепсиса, иронии, сарказма — только чистое мирозерцание. Если Улисс — бунт, то Поминки умиротворенность гения, постигшего бесполезность всего. Улисс по-свифтовски саркастичен, Поминки по-раблезиански гротескны. Улисс — протест, безжалостный анализ, Поминки — балаган, комичность космичности, очищение от скепсиса и мрака, проникновение в четвертое измерение мира.

Время действия — всегда, вся история: прошлое, настоящее, будущее. Место действия — везде, где угодно, нигде. Одно место незаметно переходит в другое. Нет ни начала, ни конца. Конец замыкается на начале. Книга-круг.

Нет, Джойс не был викоистом: для него история не круговорот, не спираль, не прямая, она для него свободна от времени. Случайна. Джойс пародирует философию истории как таковую, философии истории не существует, ибо нет истории! Время — тиран, его нужно уничтожить!

Мир как сон, сон как мир. "Бессловесный мир" сна.

Не следует противопоставлять сон и действительность: и то, и другое реальность, только с разной степенью рациональности. И еще неизвестно, когда мы лучше зондируем нашу психику: наяву или во сне. Вот откуда истекает вера... в грядущее слияние этих состояний в некую абсолютную действительность.

Так чей же это был сон?

ИЗ ПЛАТОНА

Сократ. Можно ли доказать, что мы вот в это мгновение спим и всё, что воображаем, видим во сне или же мы бодрствуем и разговариваем друг с другом наяву?

Т е э т е т. В самом деле, Сократ, трудно найти здесь какие-либо доказательства... Ничто не мешает нам принять наш теперешний разговор за сон, и, даже когда во сне нам кажется, что мы видим сны, получается нелепое сходство этого с происходящим наяву.

Сократ. Ты видишь, что спорить не так уж трудно, тем более, что спорно уже то, сон это или явь, а поскольку мы спим и бодрствуем равное время, в нашей душе всегда происходит борьба: мнения каждого из двух состояний одинаково притязают на искренность, так что в течение равного времени мы то называем существующим одно, то — другое и упорствуем в обоих случаях одинаково.

Теэтет. Именно так и происходит.

Итак, либо я увидел Сильви во сне, а то, что происходит сейчас со мной, — реальность. Либо я действительно видел Сильви, а то, что происходит сейчас, — только сон! Неужто и Жизнь — всего лишь сон? — Л. Кэрролл.

Иерархия снов, сны о снах.

Вот те несколько планов этой грандиозной трагедии, которые я отыскал.

Ирландский миф: Финн, кельтский вождь, его сын Оссиан и их сподвижники не умерли, но спят в далекой пещере; они пробудятся, когда пробьет час освободить Ирландию.

Ирландская баллада: Тим Финнеган, каменщик. Он упал с крыши и разбился насмерть (Падение Сатаны?). Поминки. Друзья разбивают бутылку, виски попадает в лицо Тиму, он оживает и пускается в пляс.

Ирландская действительность: дублинский трактирщик Эрвик-кер, Н.С.Е., Here Comes Everyman, всякий, любой; его жена Анна Ливия Плюрабелль, Мэгги. Воплощения мужского и женского начал. Гора и река. Он же — Адам, Авраам, Исаак, Ной, святой Патрик, Свифт, Дэн О'Коннелл, бог Гор, Наполеон; она же Ева, Изольда, Сара, река Лиффи и многое другое. Любые герои истории, мифов, легенд, религий, жизни. Их сыновья: чудаки и меланхолик Шем и прагматик Шон Каин и Авель, Люцифер и архангел Михаил, Кассий и Брут, Веллингтон и Наполеон, Шем — в чем-то Стивен, сам Джойс, Шон — надежда семьи, Маллиган. Шем, возможно, писатель. Уравновешенный сангвиник Шон — умелец, ве-зун, любитель пожить. Он ездил в Америку и заработал там кучу денег. Странностью его характера является привычка питаться своим платьем и облачаться в пищевые продукты. Они же — фантастические животные Мукс и Грайпс. В другой раз — они просто белье, сохнувшее на дереве, приходят прачки и снимают его.

Действие — сон Эрвиккера. Его ночное подсознание. Отсюда непоследовательность, фантастичность, провалы, алогичность. Почему сон? Потому, что сон уравнивает всех. Здесь нет власти, силы, привилегий, различий. Здесь все равны.

ДЖОЙС- ЭЗРЕ ПАУНДУ

Значительная часть человеческого существования проходит в состоянии, которое нельзя передать разумно, здраво, используя при этом правила обычной грамматики и привычного, беспрестанно развивающегося сюжета. И разве неестественно, что ночью всё совсем не так ясно?

Жизнь — миф, сон. Сон: миф, жизнь. Влияния Юнга: память народов хранится в мифе. Влияния Кине: любая гонимая ветром песчинка содержит в себе весь мир.

С. Хоружий:

Напрашивалась идея: сделать содержание романа — содержанием сознания Финна, ведь в смерти мы обретаем нашу мифическую ипостась. Подобный прием (позднее до пошлости захватанный, но тогда вполне свежий) давал великий простор художнику. Если мир романа — мир смертной ночи сознания, мир темный и искаженный, то всемирная история по Джойсу избавлялась от всякой ответственности перед действительной историей. Становились оправданными и любые эксперименты с языком, к которым Джойса тянуло необоримо: кто скажет, каким языком мы говорим там? Далее, невидное, темное бытие Финнегана на собственных поминках навевало для главного героя и еще одно во плоть, "топографическое". Недвижный, полуусопший Финн, в сознании которого проплывает всемирная история, она же история семейства Уховертовых *, - часть ирландского, дублинского ландшафта, непременно для Джойса и хорошо знакомого всем читателям "Улисса". Финн лежит, простершись вдоль Лиффи, его голова — мыс Хоут, пальцы ног — в Феникс-парке. Этим его воплощением довершается схема замысла. Верховная и зиждительная роль Отца в ней бесспорна: весь замысел и вся конструкция романа покоятся на нем, определяются им.

* Перевод на русский фамилии Эрвиккер.

Сюжет: неясное преступление, якобы совершенное Эрвикке-ром в дублинском Феникс-парке (библейское грехопадение!), которое бесконечно расследуется (Процесс!), причем важным документом оказывается письмо Анны Ливии, переписанное Шемом, а затем похищенное и обнаруженное Шоном.

В самом начале романа герой предстает в виде Финнегана из баллады, который тут же смешивается с Финном. В дальнейшем трактирщик Эрвиккер видит себя во сне королем Марком, свою дочь — Изольдой, а своего сына Шона Тристаном. Шон и Щем — типичные враждующие мифические близнецы — соперничают за любовь сестры Изольды. Превращения Шона и Шема, имеющие сугубо гротесковый характер, выходят за пределы "мифологических": Шон во сне Эрвиккера превращается последовательно в Дон Жуана, Хуана, Yawn (зевок), Dawn (заря); в "сказке, переведенной с яванского", а на самом деле навеянной Кэрроллом, лицемерная черепаха соответствует Шону, а грифон — Шему. Антитетическое начало, воплощенное во вражде Шема и Шона, как эхо, повторяется в бесконечных смысловых и словесных противопоставлениях, например, Свифта — Стерну, Наполеона — Веллингтону.

Размывание границ отдельных персонажей доведено до крайней степени гротеска: персонажи не только превращаются друг в друга, но делятся и складываются, дробятся и множатся: Шем может "растечься" на четырех стариков-евангелистов, а те, в свою очередь, на двенадцать апостолов — членов жюри; Анна Ливия (ALP) иногда предстает в виде двух искусительниц p и q, а ее дочь Изольда — в виде группы девушек (семь цветов радуги, четыре лунных месяца).

Это похоже на то, как если бы вас взяли из нормального дневного света и погрузили в мир мрака. Однако там есть все же свет, ваши глаза должны лишь привыкнуть к нему. "Он темнотится весь этот наш смешноменальный мир"... но тьмы все же нет. Перед нами вырисовываются формы деревьев, кусты, знакомые растения, черные очертания холма, пространство равнины, мерцающая река, облако в вышине. Молния сверкает, радуга загорается и меркнет. Вот город, населенный живыми людьми, дома и церкви; вот город мертвых — курганы и усыпальницы — оба живут полной жизнью. Мы видим тени гигантов, ангелов вверху и на земле, приветливо освещенный дом и играющих перед ним детей. Но нужно быть внимательным, это мир странных переходов. Ангелы, которых мы видели, могут забавляться, играя в детей; дети, игру которых мы наблюдаем, могут выдать себя вдруг за ангелов. Камни и пни корчат из себя людей. Никто и ничто не удерживает надолго свои размеры и свой возраст. Мы слышим голоса сверху, снизу, со всех сторон — голоса взрослых, голоса детей за уроками или за игрой, навязчивое бормотание стариков, деревянный и каменный выговор деревьев и камней, громкие голоса, перекликающиеся через реку, щебетание птиц, раскаты грома, плеск рыбы в реке.

Здесь нет горизонта, который показал бы нам, как велико место действия. Темный фон, на котором двигаются предметы, может быть черным занавесом или вообще обозначать отсутствие всякого пространства. Внезапно мы слышим названия местностей, неожиданная вспышка освещает полузатопленную долину, и мы знаем, что это и есть весь мир. Дом кажется небольшим снаружи, изнутри он безгранично велик. Время действия это — время начала вещей, или сию минуту, или когда угодно, или всё вместе.

Происходит что-то важное. Происходит всё и всё одновременно. Идет переселение народов, войны племен, города создаются и вновь разрушаются... Действующих персонажей немного, но в известном смысле это все, кто когда-либо существовал или мог существовать.

Не будет преувеличением сказать, что в произведении Джойса заключен целый мир. Мы не ошибемся, если скажем, что существеннейшей чертой мира "Поминок" является его зыбкость. — А. Старцев.

Универсальность, всеобщность, книга-аллегория, книга-ассоциация, символическая история культуры. В явной и зашифрованной форме Джойс цитирует, пародирует, синтезирует сотни и сотни источников. Библия, Евангелие, Коран, Книга мертвых, Эдда, буддийские и конфуцианские тексты, Упанишады, патристика, Августин, Иероним, Фома Аквинский, еретическая литература, Данте, Бруно, Шекспир, Паскаль, Свифт, Беркли, Николай

Кузанский, Вико, Гёте, Кэрролл, Гольдсмит, Уайльд, Карлтон, Ибсен, Фрейд, Юнг, Леви-Брюль, Малларме, Паунд, эзотерические учения средневековых мистиков и антропософия Блаватской, Каббала и социологические обследования городских трущоб, книги об оккультизме и новейшие научные данные.

Список скрытых цитирований — у Атертона. Отмычки — у Гильберта, Гиффорда, Баджена, Адамса, Кэмбла, Мортонна, Гормена, Магаланера, Кэйна...

Еще не поняв Поминок, пронизательные умы почувствовали их значимость: это будет шахта, из которой многие поколения писателей станут копать ценную руду — хватит всем.

Определенные литературные произведения могут казаться пустыми, никчемными и смешными и быть в то же время чрезвычайно ценными. Нужно подождать и посмотреть, что позднейшие писатели извлекут из них (... чем слово наше отзовется...). Мендель был уже восемнадцать лет как мертв, когда догадались о том, что его пристрастие к скрещиванию различных сортов горошка было не безобидным монастырским времяпровождением. — А. Старцев.

Символику Джойса трудно расшифровать не из-за отсутствия ключа, но из-за того, что он со всей своей рассудочностью, со своим конструктивизмом не осознавал до конца многоплановости своих символов — где бы он их не черпал. Джойс рассудочней Кафки, но это не значит, что — рациональней. Споры интерпретаторов того и другого беспочвенны: конкретных интерпретаций нет, есть непрерывная переменчивость, пуантилистское видение мира, рассыпанная поэзия.

Вовсе не надо всё принимать за правду, надо только осознать необходимость всего.

Что до "ереси простоты", которую Пастернак считал необходимостью художественного совершенствования, то Джойс — по контрасту — впал в "ересь предельного усложнения", "ересь темноты", хотя не считал себя ни эзотерическим, ни сумеречным художником. Я не считаю его живописцем подполья или ночи больше глубины человеческой, — но имеет право на существование и альтернативная версия:

Создаваемая художником реальность достигает пределов затемненности.

Мир поздних, важнейших, эпизодов ["Улисса"], начиная с "Цирцеи", место действия которой многозначительно обозначено как "град ночи", — ночной мир, погруженный в тьму... Ночь, тьма объемлют и сознание героев, и сам стиль романа. Тьма вызывает тьму, физической тьме отвечает метафизическая — и в мире Джойса не скажешь, какая тьма изначальней...

Мне представляется, что более глубоким символом творчества Джойса является не ночь, не люциферовский мир, но мир наизнанку, человеческая глубина, выставленная на обозрение, под яркими лучами света. Ибо истина суть открытость, правдивость, а темнота — атрибут слепоты, лжи, лицемерия, обмана.

Зачем Джойсу потребовался этот фантастический эксперимент с языком, эта немислимая семиотическая гибридизация, эта концентрация средств, это смысловое уплотнение, доводящее языковые символы до абсолютной герметичности? Черпая словарный запас из 70 (!) языков, "разлагая слова до их живого ядра и розового пупочка", "сверхоплодотворяя" слово, понимал ли он сам, что делает текст недоступным для восприятия?

С. Хоружий выдвинул интереснейшую гипотезу, согласно которой Джойс пытался добиться в области языка того же эффекта, какого добился Босх в области зрительных образов: "Оба художника создают собственные, новые знаковые системы путем разъятия, измельчения обычных. Если в обычной системе звуковых образов значащей единицей было слово, а зрительных образов фигура, вещь, то у Джойса значащими единицами делаются части слова,

у Босха — части фигур, части вещей".

По Хоружему, Джойс переоценил способности интеллектуального читателя в дешифровке смысловых и звуковых гибридов, полагая ресурсы обычного восприятия и языковое чутье человека сравнимыми с его собственными: "Безусловно, любой образованный читатель может прочесть и понять эту книгу, если только будет не раз возвращаться к тексту".

Текст Джойса так нашпигован смыслами, что раздувшееся внутреннее содержание расперло, разорвало, разрушило его внешнюю форму — часто до полной неузнаваемости.

И в таких случаях текст Джойса не говорит читателю ничего — именно оттого, что имеет сказать слишком много!

Даже столь изощренные в словесной стихии художники, как Эзра Паунд, отнеслись к плодам производства "фабрики Джойса" скептически.

Всего две вещи на свете, быть может, еще и стоили бы такого накручивания: божественное откровение или вернейшее средство от триппера... но как бы там ни было, я начисто не волоку, кто что где с чем к чему... и так далее.

Простодушная Нора выразилась проще: "Ну чего, чего ты не пишешь разумные книжки, которые бы люди могли понять?".

Ответ на этот вопрос, мне кажется, не мог дать сам Джойс, а его рациональные объяснения, почему он так делает, не выдерживают критики. Джойс уверял, что писать о темной стихии подсознательного, мифологического, ночного обычным языком нельзя — для этого он и творил свой язык сна. Но на самом деле бессознательной стихии "автоматического письма" он противопоставил сверхсознательное конструирование языка, требующее максимального напряжения интеллекта.

По своей внутренней организации, своей ткани это не бессознательный, а гиперсознательный текст, он сделан поистине ювелирно — а ювелирную работу делают в ярком свете, а не во тьме ночи. И еще: разве вяжется с ночной, спящей стихией — буйный комизм романа? Сочинять хитроумнейшие шутки-головоломки — это что же функция бессознательного? Полноте!

Я полагаю, что после мирового признания, пусть в узких литературных кругах, после Улисса с его виртуозными языковыми экспериментами, Джойс уже не мог ни повториться, ни остановиться! Языковая стихия, которую он создал, подхватила его самого: ресурсы английского языка были им исчерпаны — значит нужно было двигаться дальше.

В корне всего, таким образом, оказывается непрестанное, неутолимое стремление художника дальше, ко все новым и новым горизонтам и берегам в мире слова. Мы знаем, что это за стремление: под другим именем это просто дар. Он жил в художнике как автономное, не подвластное ему самому начало и неутолимо влек его дальше, не давая остановиться. Во всем позднем творчестве Джойса именно он, дар слова, явственно ощутим как двигатель и как господин всего; а сильный, цепкий, иезуитский ум — лишь в услужении, на посылках. Да только ли ум? в конечном счете вся личность и вся жизнь! Он следовал за своим демоном, своим чудовищным словесным гением... "Не сошел ли я с ума?" — спрашивал он в конце. И спрашивал совершенно не в состоянии аффекта". Так пишет Луи Жилле, близкий знакомый и пронизательный наблюдатель. А нам, русским, вспоминается Велимир Хлебников, другой раб того же дара. Они оба — повелители языка, а потом — пленники его: они сумели узнать мир языка, как это не дано другим, сумели войти туда и раскрыть все тайны; но, войдя, они сами там оказались в плену и не могли вернуться обратно. Так размышляет Ремизов: "Дар внутреннего слуха так не проходит: что-то, как-то и когда-то случится, и вот — человек пропал". Они не могли видеть оттуда обычный мир: не могли сделать себя и свой опыт

внятыми людям.

Трудно себе представить, чтобы о языковых экспериментах Джойса кто-то думал больше, чем сам Джойс, на десятилетия приковавший себя к галере, плывущей в им самим созданной языковой стихии. Трудно себе представить, чтобы этот гиперинтеллектуальный человек тщательно не продумал явные и тайные мотивы своих изнурительных, самоистязающих действий. По мере того, как его "фабрику" покидали самые преданные сподвижники, по мере того, как таяли его собственные силы, а слепота все настойчивее напоминала о близящейся тьме ("Я видела, как он плачет, когда пытается писать и не может!"), оборонительные рубежи должны были становиться все основательней и неприступней. Что думал он на пределе своих сил, когда сама жизнь становилась бременем и все чаще возникала мысль бросить самое фантастическое начинание в истории культуры? Что на самом деле скрывалось за замыслом немислимой трудности, представляющимся большинству окружающих болезненной манией?

Мне кажется, он думал о будущем — о том неведомом и далеком будущем, когда человечество прозреет и поднимется до задуманного им. Мне кажется, он видел — сквозь слепоту и приближающуюся вечную ночь — это грядущее, способное понять и оценить его последнее "чудо света", загубившее его зрение и жизнь, выпившее его кровь, истощившее последние силы...

Стройный образ целого возник в свой черед, разрозненные куски начали собираться в книгу из четырех книг, объемом около двух третьих "Улисса", и, как это ни странно, в конце писался конец. Написав давно задуманный "Ноктюрн в Феникс-парке" о мифической встрече Св. Патрика с друидом Ойсином, сыном Финна (конечно, в дублинском кабаке, с беседой по-японски и по-китайски), Джойс перешел к финалу. Это снова монолог женщины, как в "Улиссе"; только на этот раз — о многом говорит этот сдвиг! — женщины, уходящей не в сон, а в смерть. Река жизни Анна Ливия Плюрабелль впадает в море, возвращается к отцу своему океану, "хладному и безумному отцу", и живые, быстрые ее струи поглощаются соленой бездной, горькими водами смерти. Не будем пытаться передать состояние художника в те дни осени 1938 г., когда он наконец подошел к заключительным страницам; читатель может взять сказанное выше о завершении "Улисса" — и возвести в степень. Первый вариант финального монолога был написан за одно утро. Джойс сам рассказал Юджину Джоласу о том, каково ему было после этого: "Я чувствовал, как будто из моего мозга выпили всю кровь без малейшего остатка. Долго-долго я сидел на улице на скамье, не способный двинуться с места".

Один чуткий исследователь сказал: "Поминки по Финнегану" написаны кровью".

И все же Джойсу не хватило фантазии понять, что его фантастическая книга вышла в свет в еще более фантастическое из времен. Он ждал реакции, а во Францию входили фашисты, превращавшие жизнь в куда большую фантазмагорию, чем стихия ночи, бреда или безумия. Джойс ждал отзывов, а отзывом была дикость жизни, перед которой бледнели и Улисс, и Поминки и...

Погруженный в свой труд, верящий в свою теорию ["истории без времени"] (в отличие от Стивена в "Улиссе"), художник не хотел признавать того, что чужали все. Его раздражала всеобщая одержимость политикой, и он упорно берег свой принцип высокомерного аполитизма. Однако это упорство постепенно делалось невозможным. Однажды за обедом он решил, соблюдая принцип, сказать, что Гитлер — это огромная сила и величина, раз за ним так идут... — но не закончил фразы, потому что Нора, побледнев и взяв отчего-то нож со стола, произнесла: "Слушай, Джим...". Пренебрегать политикой Норы, в отличие от политики великих держав, он не мог... Конечно, его первым желанием было отмести ее как бессмыслицу и как лишний повтор множества таких же бессмыслиц; и выдержать свой принцип, не удостоив внимания вторую мировую, как он не удостоил первую (в те годы, когда

спрашивали его мнений о войне, художник рассеянно отвечал: "Да-да, я слышал, какая-то война..."). Но то, что вышло отлично с первой, со второю не получилось.

Вначале Джойс, действительно, не проявлял никакого интереса к войне, найдя в событиях всего два значащих момента. Во-первых, тайный смысл войны был в заговоре против него: она должна была помешать миру прочесть "Поминки по Финнегану" (вышедшие в свет по традиции 2 февраля 1939 г. *). Его навязчивой фразой в начальные дни войны было: "Надо, чтобы они оставили в покое Польшу и занялись "Поминками по Финнегану". Во-вторых, она доказывала, что "Поминки по Финнегану" — книга пророческая: ибо чем же еще было геройство финнов, дравшихся с русскими, если не воскресением финна, которое предсказал художник? — С. Хоружий.

*День рождения Джойса, в который, по его требованию, выходили его книги.

Поминками он исчерпал запас жизненных сил, свой титанический ум. Похоже, он уже был не в состоянии адекватно оценивать творящееся вокруг безумие: он, написавший "историю человечества" и "историю человека" не мог понять, что безумие, психоз, синистроз способны достичь такой степени. Его надлом, недоумение, опустошенность в последние месяцы жизни равно связаны с полным исчерпанием жизненного порыва и недооценкой того, на что способно это жалкое существо — человек и еще более жалкое скопище — человеческая масса.

Вспоминая одно выражение Мандельштама, тоже о конфликте художника с эпохой, мы еще могли бы сказать: он был переогромен. Его титанический труд, люциферовский вызов всей литературе как таковой, не только не победил литературу, но не был даже принят как вызов... С какою жадностью он ловил любые знаки внимания к его книге! И однако — это пишет дружественный и почтительный мемуарист, итальянский переводчик "Анны Ливии Плюрабелль" "стрела, выпущенная из его лука, растаяла в издевательской пустоте". В немногие месяцы между выходом книги и нашествием мирового хаоса о "Поминках" писали, разумеется; но то была обычная волна положенных первых откликов, авторы которых не постигали ни смысла Джойсова предприятия, ни его истинного масштаба. Затем, вместо углубления, интерес вообще угас — и притом художник даже не мог на это открыто негодовать! Посреди рушащейся Европы, посреди бедствий, крови и небывалой жестокости считать главным во всем происходящем — отклик мира на "Поминки по Финнегану" было уж не просто неуместным, а до смешного нелепо. А быть смешною нелепостью он себе позволить не мог.

В стремлении к абстрагированию и мифологизации можно перейти ту опасную грань, за которой художественность перестает быть подвижной и контактной по отношению к реальности, за которой искусство становится мертвым. Но где эта грань? Перешел ли ее Джойс в Поминках? Берио, например, считал, что Шёнберг перешел ее в двенадцатитоновой системе, которая сегодня — дух самой музыки. Так кто же знает, где она, эта грань, и существует ли она вообще? Не отодвигает ли ее гений и время? И то, что сегодня кажется гранью, завтра может выглядеть как анахронизм.

Раз Берио написал Памяти Джойса...

А сам Джойс? Как он отнесся к Поминкам? Завершив роман, он сказал: "Мне кажется, что самое гениальное произведение в мировой литературе — это рассказ Льва Толстого Много ли земли человеку надо?".

А Смерть Ивана Ильича?

Д. Джойс:

Возможно, я переживу это материализовавшееся безумие, а может быть, ему суждено

пережить меня. Но уверен я лишь в одном: мне очень грустно...

Нечто подобное скажет и Шёнберг. Создав додекафонию, он признался, что желал бы равняться по Чайковскому.

The...

Так окончены "Поминки".

ЗВУКОПИСЬ

Красота так трудна... Д.Джойс

ИЗ ИНТЕРВЬЮ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА К. БРОКУ

— Вы ищете *mot juste*? — спросил я.

— Нет, — ответил Джойс. — Слова у меня уже есть. Теперь я ищу безукоризненный порядок слов в предложении. Такое точное построение фразы существует для каждой мысли. Его я пытаюсь нащупать.

Крупные художники слова как правило сознают метафорический характер языка. Они все время поправляют и дополняют одну метафору другой, позволяя словам противоречить друг другу и заботясь лишь о связности и точности своей мысли.

И своевольничает речь,

Ломается порядок в гамме,

И ходят ноты вверх ногами,

Чтоб голос яви подстеречь.

Возможности жанров не безграничны; для развития старых форм необходимы новые художественные средства. В противном случае фабулы (мифы — по терминологии Аристотеля) повторяются.

Гениальность — новые формы новых мифов: Данте, Шекспир, Донн, Гофман, Достоевский, Толстой, Джойс, Кафка.

"Сломы жанров происходят для того, чтобы в сдвиге форм выразить новые жизнеотношения". Великий творец почти всегда великий разрушитель.

Эксперименты с языком — не просто игра ума, но новая парадигма: отвращение к прогнившему слову, отрицание пустопорожного, недоверие к рации.

Язык играет в произведении искусства не меньшую роль, чем идеи, он — их символ. Вот это-то и хотел сказать Джойс своим языком. Но не только: человеческие глубины нуждаются в

своим языке: темный язык — вот адекватное средство выражения темных состояний души.

Это неверно, что языком мы исчерпываем наши чувства. Языка всегда не хватает для тех мимолетностей, которые — наша сущность. Как сила музыки заключена в трансцендентности ее обозначений, так сила мыслей — в неоднозначности слов.

Если символисты, по словам Михайловского, пытались расширить художественную впечатлительность ценой поглощения мысли звуками, красками, запахами, вкусами, то Джойс не желал поглощения — он не жертвовал ради языка ни мыслью, ни глубиной, ни техническими приемами, ни символами, ни звуками...

Символ означал в древности дощечку, разломанную пополам, дощечку узнавания: сложились две ранее разломанные дощечки — получился символ. Иными словами, символы необходимы поэту как средства поиска "сообщников", людей, настроенных на ту же волну, — половина дощечки у поэта, вторая у читателя. Символ означает сродство, созвучность, способность вступить в резонанс. Глубина символа — глубина родства.

Но символ означает еще и способность многовидения, такое устройство зрения, когда поэт видит "с двух сторон". Когда идет война, поэт не может, как Маяковский, с присущей ему некрофилией, требовать десять их жизней за одну (нашу) Поэт — обязательно "человек мира", обитатель небесных башен, открывающих все перспективы. Позиция "над охваткой" — вот перспектива поэта. Многообразие символа — отсюда.

Символика Джойса экзистенциальна: это подлинные символы, которые необъяснимы, ибо то, что объяснимо, перестает быть символом; это шифры мысли, пытающейся проникнуть в сокровенность бытия.

Да, новое видение мира требовало новых выразительных средств, и он создал их. Подобно тому, как самое сокровенное вытесняется в подсознание, всё обилие мира он вытеснил в подтекст. Функция языка изменилась: он не обозначал, а намечал, вызывал ассоциации, давал волю фантазии, приглашал к соучастию. Это была величественная незавершенность, выразительность умолчаний, емкость знаков препинания или их отсутствия.

Новый мир! Здесь легко найти то, чего не было, и потерять то, что было. Фиксированного содержания часто нет — его додумывает каждый. Почти любое предложение, кроме основного смысла, несет целые пласты инозначений. В ритме марша вдруг улавливаются звуки, составляющие слово "тоталитарный". Фраза символизирует наступление фашизма. Возникают слова: наци, гестапо, Советы, марксизм, имена демиургов.

Обвиненный в формализме и разрушении формы, он добился невиданного единства формы и содержания, поэтической выразительности и глубины. Предельной точности и документальности. Материализации душевных импульсов. Выразимости несказанного. Ученик иезуитов, приученный к аллегориям, он создал новую аллегорическую прозу-поэзию с самой изощренной символической.

Для художника-демиурга слово — акт творения: в начале было Слово. Словообразование мира. Виртуоз, творец слова, он полностью подчинил его своей цели. В его руках оно творило чудеса. Улисс — это стиль, язык — основной герой Улисса. Это неправда, но и правда тоже. В том смысле, что роман, помимо прочего, еще и одиссея языка.

ДЖОЙС- БЕККЕТУ

Я обнаружил, что могу делать всё, что угодно с языком.

Язык должен придать лексике эластичность сна, сделать, возможной игру света и красок; каждая фраза должна быть радугой и каждое слово многоцветной призмой.

Модернизм, помимо прочего, — это еще и музыка слова, музыкальная символика, музыкальная сонатная форма с темой, контртемой, их слиянием, разработкой и финалом. Филип Куорлз предельно четко выражает теорию грядущего романа, а Олдос Хаксли — тут же реализует ее в своем Контрапункте. Пруст, Джойс, Манн, Додерер обогатили прозу музыкальностью, превратив роман в симфонию, идеи и время — в музыкальные лейтмотивы.

Да, мастер самоценного слова, виртуоз фразы, Джойс обитал в мире слов, которые завораживали его своим звучанием. Из двух слов он выбирал третье, четвертое, десятое, большее.

Постепенно языкотворчество переросло у него в сущую логофилию, языковую маниакальность, понуждающую экстатически вгрызаться в слово. На один из небольших фрагментов романа он затратил 1200 часов напряженного труда, но зато добился желаемого: строки звучат подобно переливам журчащей воды, а в тексте мелькают названия 350 рек...

У Рабле Джойс заимствовал гиперболизацию, гигантизм, непреодолимое влечение к "сладострастию описательства", бесконечным перечням вещей и людей: 82 святых в "Циклопах", 79 преследователей Блума в "Цирцее", 35 гильдий и цехов в "Цирцее", 45 свойств водной стихии в "Итаке", 19 адмиральских титулов в "Циклопах" и т. п. "У меня мозги — как у приказчика в мелочной лавке", — говорил Джойс Баджену. На самом деле это была типичная болезнь великих поэтов — вербофилия, маниакальное пристрастие к словам, словесным раритетам, собирательству, коллекционированию языковых единиц, созданию лингвистических кунсткамер.

С. Хоружий:

Прежде всего, выразительность слова достигается прямым путем, расширением и обогащением словесной стихии. В "Улиссе" не может не поражать изумительное богатство лексики, необозримость пластов и регистров языка, которыми автор владеет и которые он щедро пускает в ход: язык старинный и современный, томный светский говор и грубый жаргон, провинциальные диалекты и профессиональная речь медиков, моряков, богословов, торговцев и судейских. Особое пристрастие питает он к словам редкостным — забытым архаизмам, вычурным латинизмам, словно специями приправляя ими слог своего романа. Однако готовых слов ему недостаточно, и, действуя на границах языка, расширяя их, он создает множество неологизмов. Самый массовый вид их — самый простой: это "сборные" или "складные" слова, составляемые из двух — пивоналитый, пшеничнолонный, слащаво-липкий... В романе таких слов бездна, тем паче что они служат и напоминанием о Гомере с его двойными эпитетами, о винноцветном море и розовоперстой Эос. Усложняя прием, Джойс склеивает и по нескольку слов (Дэви Берн "ухмыль-нулсязевнулкивнул"). Другой вид неологизмов — "звуки объектов", прямая речь вещей и стихий, оправданная принципами плюрализма дискурсов (эп. 11). Она обильна и многообразна в романе, поскольку автор, как мы замечали, — ярко выраженный слуховик. Тут мы найдем слова — голоса машин, голоса животных, человеческих органов, звуки всевозможных действий и отправлений. Одни из этих слов вполне новые, другие — известные, но исковерканные. Грандиозная рубка слов, учиненная в "Поминках по Финнегану", уже имеет в "Улиссе" свои зачатки. Здесь целые легионы слов со всевозможными увечьями и уродствами: слова с отсеченными членами, сросшиеся куски разных слов (в "Сиренах": "дпжпрдсвд"), слова, сдвинутые в чуждую грамматическую категорию ("по-степенькаю"), слова из других языков с приставленными английскими частями (уже в начале романа "шверно" предвосхищает многоязычные гибриды "Поминок")... В очередной раз мы убеждаемся в том, что для прозы "Улисса" не существует неподвижных, неизменяемых элементов: здесь все является выразительным средством и все, служа выразительности, способно дойти до неузнаваемости.

Есть какая-то чарующая тайна в том, что язык, созданный для обыденного общения, оказался наполненным алмазами поэтических слов, пригодных для построения столь необычного и чудесного мира поэзии. Для философии, науки, даже религии этот язык оказался недостаточным, а вот поэзия сумела отобрать в языке все его ценности и раритеты. Но Джойсу явно не хватало ни обыденного, ни поэтического языка.

Л. Кэрролл:

Слова означают больше того, что мы имеем в виду, пользуясь ими, а потому целая книга означает, вероятно, гораздо больше того, что имел в виду писатель...

Как писал один английский критик, кстати, недолюбливавший Джойса, он "ничего не оставлял на волю случая, знал обо всем, что делал".

Если у Достоевского слово было двуголосым, то у Джойса оно звучало всем своим многоголосьем.

Ничем не брезгуя и на пренебрегая, Джойс использовал все пласты языка и все формы стилистики. "Высокое" у него нашпиговано "низким", элитарное тесно переплетено с вульгарным. Он широко пользуется и одновременно пародирует популярные жанры авантюрной, сентиментальной, дамской, детективной литературы, сексуального чтения. Приемы снижения так же часты, как эзотерия, пустословие соседствует с лаконизмом, игровая фантазия — со словесной игрой, розыгрыш — с эксцентрикой.

Эксцентрически-сатирическая стихия Джойса позволила ему как-то сказать, что во всем Улиссе нет ни одной серьезной строки. Конечно, это не так, но возможно именно такое прочтение Джойса, имеющее особое право на существование: по свидетельству Норы, работая, он часто и подолгу покатывался со смеху; финал "Быков Солнца" — сплошное балагурство на грани ерничества. Впрочем, юмор Джойса часто глубоко упакован: необходимо особое сатирическое чутье, чтобы порой уловить его тонкость. Даже сам автор со временем терял смеховую нить, забывая разгадки...

Джойс предпринял попытку создать новый язык, который глубже обыденной речи, как подсознание глубже сознания, — язык *alter ego*, речь для выражения глубинного "я".

Расчистив язык от закоряченных и омертвевших форм, Джойс и такие его наследники, как Беккет, Гадда, Пинчон, выяснили все скрытые в его структуре возможности.

Нет, язык Джойса, как прежде — Доджсона, не был досужей игрой или пустой забавой. Но если Кэрролл с помощью слов проверял логику или закладывал основы семиотики, то Джойс открывал неологизм за неологизмом, чтобы убедиться в нелогичности бытия. Кэрролл ставил под сомнение пресловутый здравый смысл, Джойс — здравость смысла. В Королевском крокете нет правил, а если и есть, то их никто не соблюдает, в Улиссе и Поминках нарушению правил предпочитают произвол существования. Доджсон искал скрытые законы, Джойс находил отсутствие таковых.

Многоязычность и мифологичность — это еще и поиск корней культуры. Ведь символ, метафора — не просто завуалированное знание, но и способ выражения интуиций множественности бытия. Смысловая неоднозначность почти всегда обогащает, ибо способствует привлечению бессознательных ассоциаций, той не-сказанности, которой поэзия отличается от прозы.

В смутности, невыразимой глубине слова все-таки что-то есть, раз даже такой рационалист древности, как Стагирит, признавался, что питает к ней слабость. Так что тот, кто всё взвешивает, всё и теряет.

Как все великие поэты, Джойс непереволим. Чтобы его переводить, недостаточно пройти его

интеллектуальный путь, пропустить через себя всю мировую культуру — для этого надо стать новым творцом еще одного языка, то есть немецким, французским, грузинским, русским Джойсом.

Он освободил язык от слишком тесных пределов времени и пространства, скажут о нем. Он вернул языку его изначальную поэтическую и мифологическую природу. Джойс не писал, а живописал словом.

Слово у Джойса имеет несколько метафорических значений: нередко оно становится прообразом мифа или целого мифологического цикла. Джойс стремится возродить в слове его древний мифологический образ, воссоздать изначальный синтез языка и мифа, пройти в обратном направлении весь путь развития языковых систем, вплоть до зачатков первобытного языкового сознания. Это попытка построить новую языковую вселенную, мир иных измерений.

Но не только. Язык у Джойса — это еще и эвфемизмы Камерной музыки: музыка и непристойное журчание, трубы и горшки. Но не только. При всей предвзятости Гогарти, видимо, он тоже прав, говоря, что язык Джойса — это больше чем бунт против классицизма. Это больше, чем возврат к анархии слэнга и блатного жаргона. Это попытка фиксировать слова, прежде чем определится их значение. Это речь человека, пытающегося говорить под наркозом.

Он поступил с гигантским словесным материалом, как с негодным сырьем. Он попросту расплавил его и выковал новые слова, отвечающие его требованиям. Для того, чтобы выразить вневременную и внепространственную или многовременную и многопространственную композицию произведения, новое слово само должно было стать подвижным, сорваться со всех цепей, эмансипироваться от реальности. Оно должно было стать многозначным, эластично сочетать в каждый данный момент сколько-угодно любых значений или наоборот расщеплять какое-нибудь одно значение до полного его угасания. Оно должно было явиться носителем всех тех ассоциаций, на которых держался новый мир Джойса.

Полисемантизм достигался путем всевозможных намеков — фонетических, этимологических и других. Слегка изменяя слово, добавляя или убирая букву, слог и таким образом деформируя звучание или зрительный образ слова, автор вызывал неожиданные ассоциативные представления иного образа, иного значения, при полном или частичном сохранении старого. Он повторял эту операцию еще и еще раз, пока словесная конструкция не становилась многоплановой и начинала просвечивать подобно группе стеклянных предметов, вложенных один в другой, он распространял ее вглубь, образуя тесный пучок мотивов, добиваясь полифоничности повествования. — А. Старцев.

Это уже не была простая война прилагательным. Описание вообще устарело. Языку возвращалась праязычность, изначальная поэтичность, первичная глубина.

Джойс предпринимает попытку создания языка, который пойдет глубже, чем та речь, которой мы пользуемся, и отобразит процессы бессознательного.

Мы достигли той степени понимания, на которой нас уже не удовлетворяет обыденное пользование словами; мы считаем речь поверхностным выражением более глубоких течений.

Всего не перечить.

Полисемантизм, полилингвизмы, полистилистика, онамато-пея, палиндромы, метонимия, метаметафора, аллитерации, парные слова, неологизмы, слова, равные по длине изображаемому предмету, звукоподражание, ирландские народные диалектизмы, церковная

латынь, смешение языков, речитативы, античные и средневековые архаизмы, жаргоны, варваризмы, англизирование иностранных слов, слова-образы, слова-звуки, арго, словосочетания-шифры, осколки, конгломераты, комплексы, словообразования и словопревращения, антитезы, парафразы, перебои, ритмы, словесные ребусы, умолчания, недосказанности, наплывы, неисчерпаемая символика, навязчивые слова и идеи, повторяющиеся фразы, мотивы, ассоциации, намеки, каламбуры, пародии, имитации, двусмысленности, подражания текстам и языкам, скрытое цитирование, поиски музыкальных созвучий, эвфемизмы, вторжение музыкальных ритмов и тем, неразделенность внутренней и авторской речи, параллельное развертывание двух рядов мыслей, многоплановый монтаж, размытое или, наоборот, контрастное письмо, мозаика деталей, пересечение образов и планов, непревзойденные образцы многосмысленности и герметизма — и всё с виртуозностью, блеском, остроумием, невиданной выразительностью. Джойсизм: новый стиль, новый язык, новая мысль. Не всё изобретено им самим, но всё усовершенствовано — нет, доведено до высшей степени совершенства. Языка, равного по богатству, просто нет.

Всё это столь огромно, столь разнообразно, столь концентрировано, что невозможно определить стиль Джойса, ведущей чертой которого является движение — смена стиля, письма, средств, приемов, форм.

Критики именовали это "тактикой выжженной земли" — конец каждого эпизода является одновременно отказом от выработанных в нем приемов, форм и техники письма.

Техника письма, монтаж были "пунктиками" Джойса, но он стремился к содержательности формы, к адекватности содержания и стиля. Поражающие по масштабу стилистические эксперименты Улисса, — не формальные поиски, а согласование форм жизни и письма, обретение адекватных жизни литературных приемов.

Джойса часто обвиняют в деформации речевых структур, нарочитой усложненности и герметичности текста — удлинении и запутывании фраз, эзотерической лексике, неопределенном слого, многозначных грамматических конструкциях. Всё это верно, но разве сама жизнь проста, не изобилует парадоксами и неразрешимыми конфликтами, той "темнотой" и непредсказуемостью, которые делают ее загадочной и таинственной? Разве изобразительные средства типа "он пошел, она сказала" не примитивизируют и не опошляют богатство жизни? И, с другой стороны, разве темноты Джойса, часто именуемые "текстуальным сатанизмом", не лингвистические отражения темнот и сатанизма жизни?

Я категорически не согласен с навязанным модернизму принципом: "форма есть содержание и содержание есть форма". Конечно, одиссея стилей и форм важна для Джойса, но новое содержание требует новых стилей и форм. Одиссея должна происходить прежде всего с содержанием, жизнью — формы будут ей соответствовать. "Ужасающее месиво" форм потребовалось художнику для грандиозного изображения одиссеи жизни. Эпичности бытия соответствует богатство художественных средств!

Как Малларме упредил новую поэзию, так Джойс упредил новую прозу. Самое удивительное, говорит Булез, что ни Малларме времен Броска кости, ни Джойс периода Поминок не имели аналогий в искусстве своей эпохи. Не имели? Но ведь уже были Шёнберг, Веберн, Берг! Во взаимосвязанном духом мире такое разделение невозможно: Джойс, Элиот, Пикассо, Шёнберг должны возникать одновременно!

Удивительный факт: неисследованность музыкальных парафраз Улисса. "Музыкальный вандализм" препятствует мне заполнить эту гигантскую прореху, но пройти мимо Л ул у Берга-Ведекинда просто невозможно. Сама скандально-эксцентричная личность Прометея Богемы, гениального циника и пошляка, принадлежит ироничной тематике Джойса. Следуя тому же духу, Берг окрашивает оперу в тона трагической самоиронии и утрированного эпатажа, свойственные искусству боли. Возможно, модернизм Л у л у не столь всеобъемлющ

в содержательном отношении, как Улисс, за исключением разве что пансексуальных мотивов, но музыка, музыка... Музыка Берга, как на противоположной части музыкального спектра, музыка Девятой симфонии Малера интонационные параллели Джойсу, давно ждущие своих исследователей. Просто удивительно, что музыкальный провидец Адорно прошел мимо этой связи. Впрочем, довольно и того, что он увидел:

Неприятие "Лулу", — даже у людей, близких к Бергу, — вызвано грандиозностью стихии клоаки, улицы, дна в ней; это воспринимается как загрязнение, осквернение идеи чистого художника, искусства-идеи, которой немногие послужили в той же мере, что и Берг.

Да, Джойс упредил пеппинговскую музыку авангарда, которая ставила своей целью проникновение в Innerlichkeit, в Innikeit, в микрокосм субъективно-личностного, он способствовал выбросу новой музыкальной ветви, где музыка не растворялась в социальном и политическом, а, наоборот, противопоставляла этому внутреннее и личное.

Но вернемся к языку. Вико оказал влияние не только на время Джойса, о котором речь впереди, но и на его язык.

Как в области собственно исторического исследования при всем своем необузданном воображении и тяготении к схоластике, Вико не был прожектором и наполнял свои более или менее остроумные схемы громадным фактическим материалом, освещаемым то и дело великолепными прозрениями, так и в филологических построениях, занимающих в "Новой науке" важное место, он базировал не лишённые фантастичности обобщения на обширных, порою замечательных изысканиях. С тремя ступенями развития человечества Вико связывал три различных человеческих языка: иероглифический, метафорический и философский. Два первые он обуславливал поэтической творческой природой человеческого сознания в Божеском и Героическом веках. Поэзия, по Вико, была естественной формой мироощущения человечества в дни его юности, на ранних ступенях его истории; как таковая она противостоит аналитической деятельности разума, определившей в Человеческом веке философскую, рационально-рассудочную форму мышления и языка. Однако без поэзии не было бы и деятельности интеллекта. Этой закономерности исторической преемственности языкового развития Вико придает громадное значение. Каждое слово современного языка, полагает Вико, может быть сведено путем анализа к лежащему в его основе образу, первоначальному поэтическому символу, стертому со временем. Исходя из положения, гласящего: "История всех языков должна подвергнуться тому же ряду изменений, которые испытывают вещи" (служащего частным выражением его же аксиомы: "порядок идей должен следовать за порядком вещей"), Вико выдвигает свой "великий этимологический принцип", именующийся в наши дни законом функционального изменения значений слов. Новый предмет или новое понятие получают свое наименование от старых, которые они вытесняют или частично заменяют в человеческой практике или же сближаются с которыми на основании тех или иных ассоциаций. Так, Вико устанавливает, например, семантический ряд: "лес-хижина-деревня-город-академия". С этим основным принципом связаны размышления Вико о полисемантическом (tm) слова на ранних ступенях развития и роли пережитков в языке.

Какое отношение имеет эта сторона учения Вико к П о — м и н к а м? Комментаторы утверждают, что, оплодотворив свое глубокое чувство языка и свои обширные языковые познания принципами Вико, Джойс гигантским усилием вернул современному языку его изначальную поэтическую природу. Он сорвал, взорвал абстрагирующие значения слов, тусклый, пыльный покров современных форм мышления, он дал вновь языку его юность, его цельность, его образность, он точно рентгеновскими лучами просветил слово и обнаружил его блистательную сердцевину...

"Парацельз прозы, Алхимик слов, Великий Превратитель железных слов в золотые!" — восторженно восклицает один из поэтов "transition" Гарри Кросби, обращаясь к Джойсу.

Джойс в своей работе по выявлению скрытых богатств языка пользуется согласно разъяснению комментаторов одновременно всем тем, что может дать речь кинетическая

(жест), речь графическая (иероглиф, написанное слово), речь звуковая. Как и в общей композиции произведения, он в одно и то же время, пользуясь анализом, обнаруживает первоначальные формы языкового выражения и саму динамику их развития (комментаторы утверждают, что словесная ткань "Поминок" непрерывно воспроизводит процесс рождения, возмужания и разложения слов) и сплавляет их в высший синтез, представляющий собой квинтэссенцию всего языкового процесса, проспект и итог языкового развития человечества.

"Это сведение различных средств выражения (жест, рисунок, звук) к их первобытной экономии и последующее слияние в единое средство воплощения мысли есть чистый Вико, Вико, приложенный к проблеме стиля", полагает С. Беккет, автор парадоксальной статьи "Данте... Бруно... Вико... Джойс". Таков универсальный "умственный язык" "Поминок". С его помощью Джойс попытался выполнить невыполнимое дело: создать в наши дни новую мифологию, обнимающую всю историю природы человека и общества. — А. Старцев.

Поль Валери полагал, что Истории Литературы следовало бы быть не историей авторов и событий их жизни или судеб их произведений, но Историей Духа, которую можно было бы написать, не упомянув ни одного писателя. Мне представляется, что история духа неотрывна от судеб авторов и книг, что Книга Иова или Песня Песней, чьи авторы спорны, — отражение их жизни и сознания. Конечно, Литература — это Язык, распространение и применение определенных форм языка, но и язык всегда персонален, не говоря уж о том, что несет на себе неизгладимый отпечаток Говорящего, Пишущего. Дегерсонализация, к которой взывали Валери и Ортега, — литературная утопия. Произведение искусства неотрывно от личности, его создавшей, и во многом адекватно ей. Я не буду говорить, что личность Художника интересует меня больше, чем даже его Творение, потому что они — одно. Это, конечно, не означает, что личность и сознательное намерение художника тождественны. Великий художник — потому голос бытия, что в нем есть нечто большее, чем его личность, потому что он — уста Бога.

Х. Л. Борхес:

В течение моей жизни, посвященной не столько жизни, сколько чтению, я неоднократно убеждался, что литературные намерения и теории — это всего лишь стимулы и что законченное произведение свободно от них или даже им противоречит. Если у автора есть что-то за душой, то никакое намерение, каким бы ничтожным или ошибочным оно ни было, не может нанести его творчеству непоправимый урон. У автора могут быть нелепые предрассудки, однако творчество его, если оно оригинально, если оно выражает оригинальное видение мира, не может быть нелепым.

Эстетическое кредо Джойса близко к персоналистскому: открытие интимного таинства реальности, обнаруживающегося в глубинах человеческого "я", связь персонального человеческого бытия со Всеобщим, протест против лжи и поверхностности "отражения".

Э. Мунье:

Искусство стремится к собственно духовному аспекту личности и ее самым интимным отношениям к миру; искусство проникает в самые сокровенные личностные отношения, художник говорит о вершинах существования.

[Искусство] — восприятие в любом бытии, в каждом объекте чего-то нового, чего-то большего, не сводимого к дефиниции, какой бы полной она ни была, ни к полезности, сколь бы нужной ее ни признавали; это — восприятие, присущее нам в особые моменты (джойсовские епифании), когда мы чувствуем, что в неисчерпаемой гармонии открывается сверхъестественное.

Согласно персоналистской эстетике, самовыражение личности в искусстве есть высшая форма человеческой активности, это значит, что высшим назначением произведения является проникновение во внутренние бездны человека, в космос души. Творение — "внутренний голос" души, самопроявление творца, замена внешних коммуникаций "личностной философией и антропологией". Интроспекция художника дает ему возможность "выйти за собственные пределы", раздвинуть границы собственного микрокосма до масштабов бытия. Задача художника — не "пасти народ", не учить жить, но снимать покровы, проникать вглубь. Как говорил Киркегор, эстетика — это то, с помощью чего человек есть непосредственно тот, кто он есть.

Впрочем, я бы не сводил "мир Джойса" к какой-то конкретной эстетике его космос гораздо шире, охватывая многие эстетические концепции XX века.

И не только XX-го... Скажем, расходясь с томистской концепцией прекрасного как ясного, гармоничного, совершенного, Джойс следует Фоме в том, что ценность искусства — в самом произведении, что источник произведения искусства — в самом творце, тогда как творец, говоря современным языком, есть голос бытия. Поэтому, хотя художник прежде чем создать какое-то произведение, имеет его идею и план, последние сами выражают высшую творческую силу, стоящую над художником. Поэтому художник ответственен лишь перед своим собственным произведением и Богом в себе.

Кроме, например, отождествляет содержание-форму с "космическим чувством" (*un sens*), с чувством тотальности, присущей художественной экспрессии. Джентиле определяет искусство как жизнь, а Спирито определяет жизнь как искусство — оба, явно вдохновленные концепцией искусства как онтологической модели. Решения, предложенные американскими эстетиками, не очень отличаются от только что рассмотренных: рациональность (Сантаяна), полнота опыта (Дьюи), органичность (Уайтхед), синэсезия (Ричарде) и т. д.

Джойсу сродна и маритеновская концепция искусства, выражающего внутренние убеждения художника: "Не отделяйте ваше искусство от вашей веры". Попытка подчинения искусства интересам государства и общества смертельно опасна для искусства и ценности духа. "Первая ответственность художника есть ответственность по отношению к своему произведению". "Мыслить — это прежде всего хотеть творить мир". "Творить — это жить дважды".

В абсурдном мире произведение искусства — это уникальный шанс поддерживать свое сознание на соответствующем уровне и в соответствующей форме. Оно дает человеку возможность фиксировать свои приключения в этом мире. "Творить — это жить дважды". Ярким свидетельством может служить творчество Пруста [и Джойса], в описаниях которого запечатлены все дни его жизни. Когда человек творит, он выражает то, что в нем заложено. В творчестве человек встречается с самим собой, со своими собственными истинами. "Творчество — это великий мим", но мим под маской абсурда.

Все бунтующие мысли находят свое выражение в художественном универсуме: риторика крепостных стен у Лукреция, глухие монастыри и замки Сада, романтические острова или скалы и одинокие вершины Ницше, первозданный океан Лот-реамона, парапеты Рембо, многослойные художественные реминисценции Джойса и т. д. В этих мирах человек может наконец почувствовать себя свободным: "Художник переделывает мир по своему расчету". Каждый художник переделывает мир по своему образу и подобию, то есть придает ему то, чего ему не хватает: если мир — это творение Божье, то человек придает этому творению свой стиль.

В свое время Киркегор обратил внимание на трагический аспект творчества: художник — мученик, несущий свой крест, его уста так устроены, что крики и стоны звучат дивной музыкой. Еще он — прозорливец, поднявшийся над жизнью и узревший сокровенные тайны

бытия. Познав их, он страдает от открывшегося, пытается представить увиденное в микроскоп в телескопическом масштабе.

Подобные идеи — у Ортеги-и-Гассета: "Лучшими примерами того, каким образом нужно преувеличить реализм, чтобы его превзойти — не более чем перейти от внимательного рассмотрения с лупой в руках к микроскопу жизни, является Пруст, Рамон Го-мес де ла Серна, Джойс". Раньше художник шел от мира к сознанию, модернизм идет противоположным путем — от сознания (микроскопа) к миру. От изображения вещей модернист перешел к изображению идей: "художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок к внутренним и субъективным пейзажам". Прошлое питает настоящее, но не должно тяготеть над ним: новое искусство должно освобождаться от пут старого, давление традиции губительно для развития творческих импульсов современности.

Цель модернизма — свобода художника и свобода читателя, преодоление консерватизма, поиск в неизведанных местах. Модернизм не должен бежать подлинной жизни, правды жизни, глубины жизни — отсюда эстетика "цветов зла", безобразного, низа (Бодлер, Рембо, Лотреамон, Аполлинер, Жене, Арто, Кафка, Джойс). Собственные комплексы и пограничные состояния художника могут стать условиями и компонентами творчества. Норма перестает быть образцом, в том числе в языке, ибо полнота жизни не подчиняется правилу, а среднего человека не существует.

Да, искусство всегда нарушение, потому что оно есть свобода. И эстетика может обрести систему лишь для того, чтобы показать, как она нарушается, а язык лишь для того, чтобы показать, что он больше не является, или еще не является, языком, когда на нем говорят в творческом акте. Ибо творчество в искусстве — это речь.

Искусство по природе своей единично, оно не приемлет никаких догм и норм. Нормативная эстетика (как и нормативная, императивная этика) нонсенс. Эстетический критерий появляется вместе с самим произведением искусства, а не до него, сова Минервы искусства (как и философии) вылетает в сумерках.

Прекрасное, по словам Бодлера, — не успокаивающее и совершенное, но то, что нас будоражит.

ПОЭТ

Мы плохо знакомы с Джойсом-прозаиком и уж вовсе не знаем Джойса-поэта. Хотя его поэтическое наследие невелико и представлено тремя небольшими сборниками: Chamber Music (1907), Poems Penny-у each (1927), Collected Poems (1936) и несколькими публикациями в периодике, тем не менее оно оказало заметное влияние на английских имажистов. Для того, чтобы читатель получил представление о колоритности поэтической палитры Джойса и филигранности стиля, приведу по одному стихотворению из каждого сборника в оригинале и переводах:

Из сборника Камерная музыка*:

* Стихи Дж. Джойса даны в переводах Г. Кружкова и А. Ливерганта.

The twilight turns from amethyst

To deep and deeper blue,

The lamp fills with a pale green glow

The trees of the avenue.
The old piano plays an air,
Sedate and slow and gay;
She bends upon the yellow keys,
Her head inclines this way.
Shy thoughts and grave wide eyes and hands
That wander as they list
The twilight turns to darker blue
With lights of amethyst.

Вечерний сумрак — аметист
Все глубже и синей,
Окно мерцает, как светляк,
В густой листве аллеи.
Старинный слышится рояль,
Звучит мажорный лад;
Над желтизною клавиш вдаль
Ее глаза скользят.
Небрежны взмахи рук, а взгляд
Распахнут и лучист;
И вечер в россыпи огней
Горит, как аметист.

Из сборника Пенни за штуку:

SIMPLES

O bella bionda,
Sei come l'onda!
Of cool sweet dew and radiance mild

The moon a web of silence weaves
In the still garden where a child
Gathers the simple salad leaves.
A moondew stars her hanging hair
And moonlight kisses her young brow
And, gathering, she sings an air:
Fair as the wave is, fair, art thou!
Be mine, I pray, a waxen ear
To shield me from her childish croon
And mine a shielded heart for her
Who gathers simples of the moon.

ЛУННАЯ ТРАВА

O bella bionda,
Sei come l'onda!
Узором зыбких звездных блесток
Украсит ночь свою канву
В саду, где девочка-подросток
Сбирает лунную траву.
На волосах роса мерцает,
Целует веки ей луна,
Она, собирая, напевает:
О, ты прекрасна, как волна!
Как залепить мне воском уши,
Чтоб этот голос в сердце стих,
Чтобы не слушать мне, не слушать
Ее напевов колдовских!

Из сборника Избранные стихотворения — стихотворение написано по случаю рождения, внука поэта, Стивена:

ECCE PUER

Of the dark past
A child is born
With joy and grief
My heart is torn.
Calm in his cradle
The living lies.
May love and mercy
Unclose his eyes!
Young life is breathed
On the glass;
The world that was not
Comes to pass.
A child is sleeping:
An old man gone,
O, father forsaken,
Forgive your son!

ECCE PUER

Из бездны веков
Младенец восстал,
Отрадой и горем
Мне сердце разъял.
Ему в колыбели
Покойно лежать.
Да снизойдет
На него благодать!
Дыханием нежным

Теплится рот
Тот мир, что был мраком,
Начал отсчет.
Старик не проснется,
Дитя крепко спит.
Покинутый сыном
Отец да простит!

Джойс увлекся стихосложением в самом нежном возрасте, а в девять уже написал политическую миниатюру "Et tu, Healy", так восхитившую отца, что он размножил ее в типографии и разослал друзьям, знакомым и даже папе римскому. В Камерной музыке мы не обнаружим следов новой эстетики Джойса — это вполне традиционная добротная поэзия ирландского возрождения.

Тем не менее уже в первом стихотворном сборнике, главная тема которого становление и оформление внутреннего "я" художника, чувствуются грядущая революция в языке, искрометная музыкальная стихия, в которой слово неотделимо от ритма. В стремлении вслед за Йитсом* приобщиться к кельтским источникам, Джойс пытается воссоздать форму и стиль древних текстов. Лейтмотивы 36 стихотворений Камерной музыки — эйфория любви, страх ее утраты, драматичность предательства любимой, одиночество и внутренний разлад лирического героя. Уже здесь налицо характерное для зрелого поэта снижение высокого, вызов "удручающей обыденности жизни". Помимо кельтских источников, в сборнике слышны библейские реминисценции Песни песней, лирики елизаветинской эпохи, свифтовской иронии, тем и находок французских "проклятых поэтов".

* Отзвуки Йитса прослушиваются в Камерной музыке.

В Стихотворениях по пенни за штуку автор широко пользуется приемами английского аллитерационного стихосложения, синтаксическими повторами (характерными для елизаветинской лирики), возможностями верлибра. Эта любовная лирика чрезвычайно богата звуковыми и зрительными образами, симфонична по звучанию.

ДЖОЙС И РОССИЯ

После Улисса надо заново читать Пушкина, Достоевского и Толстого. Автор

В отличие от многих европейских корифеев, влияние русских писателей на Джойса менее значительно, намного меньше, чем его впечатления от самой России и ее трагической истории. Джойс часто отождествлял Ирландию и Россию, имея в виду не только несправие, отсталость, убожество, но и менталитет: "кельтский ум и славянский во многом схожи". Не желая возвращаться на родину, он отказывался от поездки в Россию.

Конечно, человек, впитавший мировую культуру, не мог пройти мимо русской, некоторое время даже изучал язык (наряду с десятком других языков) — отсюда славянский пласт Поминок, в которых около 600 слов и выражений заимствовано из славянских наречий. Однако, судя по свидетельствам современников, русский он знал плохо, а с произведениями русских писателей знакомился в переводах.

Джойс был поклонником Стравинского; в Париже, куда переехал в июле 1920-го по рекомендации Паунда, встречался с Кандинским, Замятиным, Эльзой Триоле (русской женой Арагона). У него было несколько мимолетных встреч с Эренбургом, Эйзенштейном, Набоковым, Вишневским, несколькими менее известными выходцами из России, но они напоминали наезды любопытных в Ясную Поляну, и не оставляли значительного следа в его душе.

Хотя количество русских литературных аллюзий увеличивалось от романа к роману и достигло максимума в Поминках, их не следует переоценивать: скажем, еврейских аллюзий у него значительно больше.

Россия привлекала внимание Джойса "ирландскими" параллелями и темой "жестокости и страсти". Ехидничая по поводу СССР, он сказал Всеволоду Вишневскому, что Шекспир потому пользуется в России успехом, что в последнем акте убивает всех королей. На вопрос Вишневского, как он относится к СССР, последовал лаконичный ответ: "Никак!".

Из русских писателей Джойс был знаком с Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Островским, Толстым, Достоевским, Кропоткиным, Бакуниным, Чеховым, Горьким, Арцыбашевым, Леонидом Андреевым, но наибольшее впечатление на него произвел Лев Николаевич Толстой, особенно своими рассказами. По мнению Н. Корнуэлла, которое представляется мне в высшей степени справедливым, если бы Джойс лучше знал воззрения Толстого, то, скорее всего, он с наслаждением стал бы ниспровергать нетерпимость и авторитарность яснополянского Саваофа.

Мне представляется, что никак не следует преувеличивать влияние русских на Джойса хотя бы в силу отрывочности и избирательности его знания нашей литературы. Скажем, Тургенева Джойс считал второразрядным прозаиком, пользующимся (как и Томас Харди) незаслуженно высоким литературным авторитетом.

Отношение Джойса к Достоевскому неоднозначно: с одной стороны, Джойс судил о русской душе, русской "жестокости и страсти" по Достоевскому, с другой, горячая атмосфера Достоевского, его истерический стиль и авторская позиция вызывали у него, человека иного характера и менталитета, внутренний протест. "Джойс рано вынес реальности Достоевского вотум недоверия и придерживался его до конца" (С. Хоружий).

Не раз и в разные годы он (Джойс) высказывался о том, что у Достоевского нереальные герои сознаются в выдуманных преступлениях, что в "Преступлении и наказании" нет ни преступления, ни наказания, и т. п. И стоит заметить, что это психологическое неприятие отнюдь не есть реакция на "достоевщину" (горячность, истеричность, эпилептичность...) со стороны "нормального" и своею нормальностью ограниченного сознания. Авторская психология Джойса никак не может хвастать "нормальностью", это психология явного невротика, вся построенная на дисбалансе, на отклонениях, сдвигах, деформациях: мазохизм, мания предательства, комплекс невинной и благородной жертвы... Эффект психологического отталкивания, ощутимый в его отношении к Достоевскому, — отталкивание не нормы от отклонения, но двух разных отклонений. Но стоит все же сказать, что этот эффект не доходил до принижения роли Достоевского в современном искусстве. В двадцатые годы, когда эта роль была особенно огромна, Джойс в своих разговорах признавал, что Достоевский — "человек, который более, чем другие создал современную прозу" и "это его взрывчатая сила сокрушила викторианский роман"; он сообщал даже, что "Карамазовы" и, в

частности, Грушенька, произвели на него глубокое впечатление.

И все же Толстого Джойс ценил выше, почти так же, как Флобера: "Толстой — изумительный, великолепный писатель. Он никогда не скучен, не глуп, не утомителен, не педантичен, не театрален. Он выше других на две головы".

В целом Джойс не испытывал пиетета ни к России, ни к русской культуре, Россию считал деспотической и отсталой страной, большевиков — новыми узурпаторами. В Поминках часто мелькают ЧК и ОГПУ, отождествляемые с гестапо.

Не будучи знаком с русской культурой Серебряного века, он считал русское искусство феодальным и безнадежно отставшим.

Связи и параллели между творчеством Джойса и русских писателей исследованы профессором Бристольского университета Нилом Корнуэллом, Леной Силард и выдающимся современным джойсоведом и переводчиком Улисса Сергеем Хоружим. В моих книгах о Гоголе, Толстом и Достоевском указаны реминисценции, прослеживаемые в творчестве Джойса с русскими колоссами. Дополню их проницательным заключением Хоружего о "соответствиях" и "параллелях" между Гоголем и Джойсом:

Тема "Джойс и Гоголь" весьма содержательна. Можно без труда собрать богатую, разнообразную коллекцию соответствий, свидетельствующую о родстве двух художников. Их системы поэтики построены на виртуозном владении стилем и схожи во многих важных чертах, из коих самой крупной является глобальный комизм, комическая окрашенность письма — где более, где менее сильная, но ощутимая почти всюду, независимо от рода писаний. Для Гоголя, как и для Джойса, комизм несет космизм: он проникает прозу оттого, что он проникает мироздание, присущ самой природе людей и вещей — а вовсе не оттого, что автору так уж любо выступать в комическом жанре. Скорей уж напротив: у обоих авторов комизм приправлен горечью и тяготеет к гротеску, сочетаясь с острой зоркостью ко всему уродливому, пугающему, ко всем черным дырам, зияющим в здешнем бытии. Далее, обширно представлены у них ирония, игра, эксцентрика; является общей тяга к пародии. В последней связи можно провести еще одну параллель, которую необязательно принимать всерьез: в эпопее Чичикова, в упорной его осаде вождя Миллиона усматривают иногда (например, И. Золотусский) пародию на "Илиаду"; "Улисс" же — пародия на "Одиссею" (помимо прочих своих отношений с ней). С другой стороны, в фигуре Чичикова есть немалые сходства с Блумом. Это не столь уж далекие друг от друга комические вариации героя плутовского романа: они оба крутятся в гуще людей, наделены предприимчивостью, здравым смыслом и кипучей энергией, оба мечтают о миллионе и без конца строят грандиозные планы, которые всегда проваливаются; миллионные идеи Блума, афера с Венгерской Королевской лотереей, заветные мечты о Флауэрвилле — ведь всё это как две капли воды брабантские баранчики, мертвые души и грезы о Чичиковой слободке... Наконец, вполне зримы и неизбежные "антропологические" сближения. Вспомним трехчленную формулу жизненной стратегии Джойса: молчанье, хитрость и чужбина, — разве не подойдет она Гоголю? Оба классика непревзойденные знатоки родной страны, пишут только о ней — но предпочитают это делать, из нее удалившись. Оба в своих отношениях с людьми руководятся среднюю частью формулы: лукаво, искусно они заставляют всех окружающих помогать и служить себе — или своему творчеству, своему высокому предназначенью. Оба — "со странностями" (эп. 15), и самая крупная странность, даже загадочность, кроется в финале пути. В конце они оба приходят к удивительному убеждению в особой, сверхлитературной, всемирной и, если угодно, мистической миссии своего творчества. И у обоих в конце грандиозная и странная вещь с необычными, почти непосильными заданиями, доводящая художника до грани срыва и кризиса. И "Поминки по Финнегану", и второй том гоголевской поэмы по сей день остаются для нас в некоем таинственном ореоле...

Нет никаких сомнений в том, что при абсолютном отсутствии взаимовлияний, Андрей Белый,

по словам Пастернака, сделал в русской литературе то же, что Джойс в англоязычной. Первым на параллели между творчеством Джойса и Белого обратил внимание И. Кашкин в 1930 году. В моем Серебряном веке отмечается близость стиля и языка, общие черты видения мира этих двух не знавших о существовании друг друга писателей. Струве считал, что поток сознания изобретен не Джойсом, а Белым в Симфониях, но, как я уже указывал, элементы потока сознания появились в литературе гораздо раньше, в том числе у начинающего Толстого. В странствиях Белого и Джойса по Европе их пути несколько раз пересекались, но, увы, встречи не случилось...

После Кашкина о сходстве двух великих модернистов писали Джордж Риви, А. Старцев, а Е. Замятин прямо назвал Белого "русским Джойсом". В некрологе на смерть Белого (1934 г.) сказано сильнее: "Джейм Джойс — ученик Белого", что, конечно, абсолютно не соответствует действительности.

При огромном сходстве "миров" Джойса и Белого эти две творческие галактики перекрываются далеко не во всем и не всегда. Радикально различаются их судьбы, их пути в искусстве, трагедии жизни. Тем не менее, я не стал бы говорить о творческой оппозиции ирландского и русского первопроходцев: Белого и Джойса объединяет гораздо больше, чем Белого и Йитса: яркое художественное экспериментаторство, доходящее до творческого эпатажа, новизна техник письма и художественных средств, поиск непроторенных путей, литературная аномия, художественная неповторимость, страстный поиск новых принципов эстетики и поэтики.

Как и Джойса, Белого заботили проблемы словотворчества и словесного "голоса бытия", звучания речи. "Я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст", — признавался Белый. Музыкальная организация текста, звукопись, звуковая инструментовка, ритмизация, примат звука — факторы, объединяющие "Симфонии" с "Поминками". Котика Летаева многое объединяет с первой частью Портрета, Петербург — с Улиссом.

В "Улиссе" внутренняя речь — доминирующий дискурс, "Петербург" же весь в целом определялся автором как роман о "подсознательной жизни искалеченных мысленных форм" или же "мозговая игра", протекающая в "душе некоего не данного в романе лица" (подобным образом можно бы определить, пожалуй, "Цирцею"). Наконец, и "Петербург", и "Улисс" демонстрируют беспримерное богатство различных форм и горизонтов сознания, образующих головокружительные смешения, смещения, наложения. Плюрализм планов сознания и реальности ставит авторов перед гносеологическим вопросом о существовании твердой основы, безусловно достоверного внешнего плана; и они оба не склонны к простому положительному ответу. Джойс всерьез принимает позицию солипсизма Беркли, раздумывает над нею; Белый же прямо решает вопрос в пользу ирреальности, вымышленности петербургского мира. — Всё это служило поводом для настойчивых сближений двух романов между собой (а также и с психоанализом, научной дескрипцией работы сознания и подсознания).

"Белого больше всего теперь заботит проблема языка... Белый ломает язык, формируя свою, особую систему языкового общения с читателем", — такими фразами, как бы прямо взятыми из характеристики "Поминок по Финнегану", пишет Л. Долгополое о цикле "Москва". А в "Глоссолалии" Белый пробует нащупать и некие теоретические законы этой ломки, следя пляску речи движенья говорящего языка, сопоставляя жест и речевой звук и делая смелые заявления: "Звуки ведают тайны древнейших душевных движений... Звуки древние жесты в тысячелетиях смысла". Под этими заявлениями подписался б, пожалуй, Джойс; конкретные же гипотезы "Глоссолалии" было бы небезынтересно приложить к "Поминкам".

Естественно, параллели Джойс — Белый не следует преувеличивать: перед нами люди разных менталитетов, структур психики, философии и психологии. Антропософские

увлечения Белого кажутся мне невыносимыми в связи с Джойсом. Русское соборное начало, оставившее мету на беловских метаниях, его преклонение перед "стихиями" и "народом", утопические проекты Мировой Коммуны и астральной гармонии, возврат на кровожадную родину, доконавшую своего великого сына, — всё это невыносимо в отношении к ирландскому модернисту.

В отличие от Белого, Набоков был прекрасно осведомлен о творчестве Джойса, восторгался Улиссом больше, чем каким-либо другим романом, может быть, за исключением *Анны Карениной*, и уж точно ставил шедевр Джойса на первое место среди творений XX века, в том числе выше других романов самого Джойса (в этом отношении Набоков упреждал тот факт, что опубликованный в конце XX века список ста лучших произведений литературы открывается именно Улиссом, затем у Набокова следуют *Превращение* Кафки и *Петербург* Белого). Оценка Набоковым Джойса столь велика, что он предпочел его даже Достоевскому.

Джойс и Набоков были лично знакомы, несколько раз встречались и в 1933 году Набоков сообщил Джойсу о возможном участии в проекте перевода Улисса на русский, который, однако, не был реализован. Набоков считал, что писатель такого масштаба, как Джойс, не появлялся в Европе со времени Шекспира. Прекрасно ориентируясь во вселенной Улисса, Набоков больше всего ценил новаторский стиль и архитектонику этой книги. Лекции Набокова являются важным вкладом русского зарубежья в джойсоведение.

В отличие от Улисса, автор *Дара*, *Отчаяния* и *Приглашения на казнь*, писавшихся в годы увлечения Джойсом, не принял *Поминок*, считая последний роман трагическим провалом художника, "раковой опухолью словесной ткани" и "ужасной скукой".

Высоко ценя Джойса, Набоков полностью отрицал его литературные влияния на собственное творчество. Собственное новаторство виделось ему неторенным путем. Однако, исследователи находят "следы Джойса" в *Даре*, *Бледном огне*, *Аде*, *Лолите*, англоязычных произведениях Набокова. Г. М. Хайд писал, что история в набоковских текстах является настоящим кошмаром, от которого герои пытаются пробудиться, но способны сделать это лишь погибнув или сойдя с ума. Бонд трактовал Берлин в *Даре* как ответ *Дублину* в *Улиссе*.

С. Хоружий:

Литературная игра, ироническая мистификация, создание вымышленного шуткосерьезного мифокосмоса — все это, конечно, созвучно автору "Улисса" и "Поминок по Финнегану". Но ведь совсем не только ему. Скорей это родовые черты некоего небольшого направления, уже характерно пост-джойсовского, куда примыкают и Борхес, и Кортасар, и Джон Барт, и "Познание боли" Гадды, и еще многое, вплоть до "Имени розы". Это — интеллектуальные игры искусства прозы середины столетия: для них Джойс — непременная часть выучки, часть опыта, однако — в отличие, скажем, от законного преемника, Беккета, — здесь нет чаще всего оснований говорить о настоящем родстве, о глубинной связи творческих манер и натур.

Кое-какие элементы такой связи все же найдутся у Набокова. В его манере американцам всегда импонировал своеобразный спортивно-игровой уклон. Нередко построение его прозы как бы следует сценарию некоей игры, где читатель предполагается партнером, против которого действуют по определенным правилам, употребляя подсказываемые этими правилами схемы, приемы и уловки. У Джойса нет спортивного духа, но сильно юмористическое, шутейное начало, и в стихии игры обе наклонности встречаются. То, что прежде всего ценил (возможно, отчасти и заимствовал) Набоков у Джойса, — это именно элементы, близкие своему шахматному мышлению: зоркость к мелочам, точную расстановку всех фигур и пешек, расчисленность их ходов, эксплуатацию их дальних и незаметных связей, оснащение позиции ловушками и подвохами. В "Улиссе" он находил многое совершенно в духе своей поэтики: игру сменяющимися слоями реальности (мир внешний,

внутренний, воспоминание, фантазия...), трюки со временем, уже упомянутый мотив ключа, страшно понравившегося Макинтоша (точно как в шахматной задаче, фигура с неясным назначением)... К пародии его тоже всегда влекло (хотя для безупречности исполнения ему обычно слегка не хватает слуха...). Входила в его поэтику и работа с языком, преимущественно, как часть той же стихии спортивных упражнений и игр: употребление анаграмм, каламбуров, многоязычных конструкций и аллюзий, исконное и постоянное у Набокова, достигает своего пика в "Аде".

Все это — реальные черты общности двух художественных систем; однако, их объем невелик. Мир поэтики Джойса необъятен, и то, что для Набокова было стержнем его стиля и метода, для Джойса было лишь малой и периферийной частью его арсеналов. Многие другие в этих арсеналах Набокову оставались чуждым; даже общая им стихия вольной языковой игры, если присмотреться, у них очень различна.

Фразу Набокова, синтаксис Набокова с позиций Джойса не назовешь иначе как тошнотворно правильными (в русских вещах они у него бывают более гибки и выразительны). И уж еще дальше друг от друга окажутся два художника, если обратиться к идейному плану их произведений (который у Набокова намеренно и принципиально сведен до минимума), к их внутреннему миру и строю личности.

Имея в виду мировидение, структуру сознания, понимание истории, глубинную философию, ближе всех к Джойсу многие считают Велимира Хлебникова: круговое движение истории и времени, мистика чисел, опространствованное время, религия текста, языковое творчество, мощь слуховой стихии, "глубокое сходство звука и судьбы"...

Можно предполагать, что к этому мистическому тождеству [языка и реальности] восходит как-то и удивительная... близость двух знаменитых финалов, "Маркизы Дэзес" и "Анны Ливии Плюрабелль": финалов, где говорящие персонажи застывают, обращаясь в недвижную природу. В мире, что тождественен языку, в мире "религии текста", конец речи равнозначен концу жизни, и конец текста — концу мира.

Можно указать и другие параллели: сверхплотный текст, множество подтекстов, перспективизм, приоритет звукового начала, художественный максимализм, абсолютное доверие языку, погружение в него, как в природную стихию, звуковые образы слова.

В работе с языком отчетливо отразились и общие различия двух художников. Их немало, и они достаточно резки. Джойс — индивидуалист, урбанист и космополит, сознающий ирландские истоки своего творчества и ценящий их, однако трезво отказывающийся возводить их во вселенский идеал, устраивать из национальной истории и народного быта идиллию и утопию. Но именно это было весьма свойственно Хлебникову. Заветный мир его мысли социально-мистическая утопия в духе Николая Федорова, в которой идеи братства и труда возведены в степень мистических основ бытия. Это ретроутопия, ориентированная к древности, к национальным и патриархальным корням: важнейшую роль в ней играют славянская архаика, мифология и фольклор — не городской, как у Джойса, а сельский и древний, воспринятый как хранилище и зеркало идеализированной соборной стихии народного бытия. Укорененность в этой стихии для него *conditio sine qua* поп, он человек соборного сознания, порицающий "уход от народа в гордое Я" и для своего творчества видящий опору в том, что "в деревне, около рек и лесов до сих пор язык творится". Но Джойс нимало не ощущал нужды в соборной санкции на свое художество и нисколько не думал, что оно ценно лишь как часть некоего общенародного дела. Вновь скажем то же: Россия и Запад...

Создавая "интеллектуальный" кинематограф, Эйзенштейн шел путем, параллельным исканиям Джойса. Он ставил перед собой почти те же задачи: передачу содержания сознания, монтажные построения, продиктованные логикой внутреннего

образно-мыслительного процесса, "монтажные тропы", игра-оппозиция внутреннего и внешнего планов, снижение героя, данное через его подъем (параллель Керенского в Октябре и Брайдена в "Эоле"), претворение идей в образы. Эйзенштейн не скрывал заимствований и параллелей: обдумывая проект экранизации марксова Капитала, хотел обосновать форму и язык приемами Джойса. Передавая впечатления от знакомства с новой Одиссеей, писал:

"Улисс" пленителен... В языковой кухне литературы Джойс занимается тем же, чем я брежу в отношении лабораторных изысканий в области киноязыка.

После Джойса следующий скачок — кино.

Эйзенштейн считал художественную технику Джойса образцом для киноискусства и прием потока сознания главным методом кино. Он сравнивал "Пенелопу" с драмой Николая Евреинова "Представление любви" как образцы воспроизведения непрерывного течения мысли. Вполне в духе Джойса Эйзенштейн видел в сознании наслоение дискурса, рационализации в древнем пласте нерасчлененной, текучей, иррациональной речи. В свою очередь, Джойс интересовался техникой монтажа в фильмах Эйзенштейна, внутренне чувствуя родство художественных средств.

Близости двух художников не препятствовал разный менталитет, склад характера, даже отрицание русским камерного, индивидуалистического искусства и ратование за "искусство масс". Родственные эстетики исповедовали люди, взаимоисключительным образом подходящие к истории, революции, насилию, борьбе классов.

Джойс — отрицание революции как мнимого обновления и реального кровопролития; Эйзенштейн — художник революции. Джойс — приватизация человека, Эйзенштейн — коллективизация человека, если требуется, насильственная. Насилие — это следующая резкая грань между ними. Мы уже говорили о тяге Эйзенштейна к жестокости. Он и сам об этом писал, однажды даже перечислив, с вызовом и со вкусом, длиннейший список кровавых сцен в своих фильмах. Противоположность Джойсу, рисующему насилие лишь в пародиях, питающему отвращение к любой жестокости, — диаметрально. Но нить отсюда ведет и к более крупным характеристикам личности. Критики до сих пор спорят, является ли любовь главной идеей "Улисса". Возможны разные мнения, однако бесспорно, что идея любви тут, по меньшей мере, одна из главных. У Эйзенштейна — снова обратное. Во всех вещах до единой, это — художник ненависти: классовой, национальной, кровной, примитивно-атавистической... всех видов и вариаций. Мир Эйзенштейна поистине движим ненавистью — в прямую противоположность миру Божьему, где, по свидетельству Данте, Любовь движет Солнце и все светила. Люциферические тенденции в этом мире несравненно сильнее, активнее, чем в мире Джойса, где, в основном, дело ограничивается "текстуальным сатанизмом" (эп. 15).

Улисса высоко ценила Анна Ахматова, шесть раз перечитавшая модернистский роман и считавшая, что Хемингуэй и Дос Пассос питаются крохами со стола Джойса. С. Хоружий проследил параллели с Джойсом других русских художников: Мандельштама, Платонова, Хармса, Филонова, рано погибшего прозаика и поэта Владимира Диксона, Ремизова, из современных — Саши Соколова.

В эмигрантской русской прессе о Джойсе писали Д. С. Мирский, Б. Поплавский, С. Шаршун, В. Набоков, А. Ремизов. В. С. Франк перевел на русский Портрет художника, опубликованный в Италии в 1968 г. Интерес к Джойсу в советской России — заслуга Е. Замятина. Переводами Улисса у нас занимались В. Житомирский, группа И. А. Кашкина, И. К. Романович, В. Стенич (псевдоним В. О. Сметанича), В. Хинкис, но публикация романа — величайшая заслуга двух замечательных людей — Е. Гениевой и С. Хо-ружего. Первая осмелилась "противу всех" отдать должное величайшему писателю в годы идеологических пороков *, второй взял на себя

подвижнический труд лучшего перевода Улисса, составления комментариев к роману и написания книги "Улисс" в русском зеркале. Первая книга о великом ирландце в бывшем СССР издана автором этих строк в многотомнике Пророки и поэты (1992 г.).

* Диссертацию о Джойсе Е. Гениева защитила в 1972 г. то есть в период разгара его травли нашими.

Дублинцы вышли на русском в переводе Е. Н. Федотова (1927 г.), Портрет художника — М. Богословской-Бобровой (1976 г. — публикация, 30-е годы перевод), Джакомо Джойс — Нико Киасашвили. С историей издания Улисса в России можно познакомиться по книге Нила Корнуэлла Джойс и Россия. Большинство переводчиков и популяризаторов Джойса в СССР испытали на себе дробящую силу идеологической мясорубки. Достаточно упомянуть арест и гибель И. К. Романовича, расстрел В. О. Сметанича, травлю большинства других.

НАШИ

Почему, принимая некоторых его последователей, наши были столь нетерпимы к нему? Почему они терпели Фолкнера, Т. Манна, Маркеса с их лишенными героизма мифами, но не Джойса? Почему в нашей стране полная публикация Улисса задержалась на время, равное возрасту государства? А вот почему: последователи оставляли спасительные лазейки, Джойс — нет.

В начале 20-х отрывочные сведения в несколько строк о существовании писателя Джеймса Джойса появились в советской печати. О появлении Улисса впервые проинформировал читающую публику Евгений Замятин, а отрывки в русских переводах из Улисса были опубликованы в Новинках Запада в 1925 году. В 1927 г. опубликованы Дублинцы. К этому же времени относится публикация нескольких переводных статей о великом модернисте.

Я не буду разглагольствовать здесь об историческом оптимизме, тем более что в вечном мире века мало что меняют. Но даже если мы исповедуем идею прогресса, трудно отрицать, что вся наша жизнь — чего бы в ней не коснуться — непрерывное свидетельство нашей деградации...

Томас Вулф считал, что суть всякой веры в том, что жизнь человека станет лучше, что страх, ненависть, рабство, жестокость, нищету можно победить. Можно. Но как? когда? с помощью чего?

Чего только мы не вменяли ему в вину: отрицание искусства, формализм, порнография, разрушение структуры слова, внутренний распад, поверхностность, хаотичность, злоба, отвращение к людям, пренебрежение к читателям, герметичность, отрыв от времени и реальности, навязчивость идей, дегуманизация, темнота, мизантропия, душевный распад, капитуляция пред ликом враждебных сил, воинствующий антигуманизм (по-моему, антигуманизм — это, глядя правде в глаза, лгать, лгать, лгать...), загнивание, вырождение, озверение, опустошение, кризисность, нехватка жизненных сил, расщепление человеческой личности искусством, интеллектуальный анархизм, доктринерство, ненависть к разуму и даже... углубленность в человека.

О, будь он наш, с каким бы удовлетворением наши расстреляли бы его в 1917-м, 1921-м, 1937-м, 1953-м, вчера, сегодня. Как они расстреливали всех гениев, перечеркивающих великолепие наших утопий и реалий. Они и не скрывали этого, один из наших так и говорил: я бы спрятал его книги.

Такие обычно не прячут — жгут...

Это уморительно, когда павленки и зелинские начинают поучать Дос Пассосов: "вы попали под влияние Улисса; это не наш, это буржуазный подход к вещам".

С начала 30-х Джойс попадает в советскую мясорубку культуры и с этих пор цитирование его имени становится возможным лишь с набором ругательств, виртуозность которых определялась лишь степенью цинизма и служивости "литературоведов" по совместительству. Тон шельмования задал Карл Радек: "Куча навоза, в которой копошатся черви, заснятая кинематографическим аппаратом через микроскоп, — вот Джойс".

В выступлении Радека на съезде советских писателей в августе 1934 года Джойс становится чуть ли не врагом № 1, подрывающим дело революции и социализма в целом.

...в интересе к Джойсу бессознательно выражается желание уйти от великих дел нашей страны, убежать от бурного моря революции к застойным водам маленького озера и болота, в которых живут лягушки.

Партия прикажет — выполним! Дальше работала система: жантиевых, михальских, ивашевых, рновых, затонских, слава богу, хватало...

С 1937-го публикации переводов Джойса прекратились, зато заработала идеологическая машина "критики", "Универсальная Соцреалистическая Мясорубка".

В чем только его не обвиняли, днепровы даже его новаторство ставили под сомнение — как же, писатель второго ряда. Додумались до того, что "никто из его героев не показан в процессе созидательного труда". Можно бросить еще один камень: он проглядел самых больших тружеников, трезвенников и правдолюбцев на свете — нас...

"Творчество Джеймса Джойса явилось наиболее сильным проявлением неизлечимой болезни буржуазного сознания". "Его творческая судьба — один из немногих примеров полного отрыва писателя от родины, явного безразличия к ее судьбам и прочной изоляции духовной жизни художника от событий эпохи", "...расплывчатость и неуловимость образов сочеталась с нарочитой усложненностью формы и претенциозной изысканностью". "Разрыв с традициями породил чудовищную фантазмагорию "Улисса" и завершился тупиком "Поминок по Финнегану". "...он полностью порывал с лучшими традициями большого искусства прошлого". "Эффект музыкальности" ради самого эффекта убивает зрительный образ". "Свидетельство кризиса творческого метода...", "...представитель паразитической буржуазии эпохи загнивания капитализма".

Расист, ненавистник гуманизма, апологет "доисторического варварства", создатель "реакционной утопии, направленной на... мировое господство Ирландии...".

"Запутавшись в формальных ухищрениях, он исчерпал себя как художник". "Декадентская имитация монументального искусства". "В героях "Улисса" столько же жизни, сколько в нарядно убранном трупе". "Ущербные замыслы". "Мелкотравчатый Блум". "Джойс гипертрофировал отдельные приемы великих романистов". "Вместо движения мысли — ее блуждание" и т. д., и т. п. до бесконечности.

Некто Богданов — вполне в духе времени — пристегнул Джойса к "архискверному" Достоевскому:

Гленное дыхание Достоевского, даже тот же самый Джойс не трогают молодого человека нашего времени.

Еще несколько "перлов", показательных тем, как уродовал "социалистический реализм" даже

русских князей — в данном случае я имею в виду "красного князя", Д. П. Святополка-Мирского "перекрасившегося" в начале тридцатых:

"Я начал эту статью сближением Джойса с Прустом, как двух наиболее ярких литературных представителей паразитической буржуазии эпохи загнивания капитализма"; "открытый" Джойсом Шмиц и "открывший" Джойса (для французов) Ларбо — два сверхтонченных миллионера-эстета стоят как поручители за него у входа в литературу международной буржуазии".

"Волюнтаристический кубизм, стиль упадочной буржуазии, желающей уложить реальность в формы своего выбора"; "наследник романтического натурализма, ищущий мучительного наслаждения в уродстве, тошноте и страдании, как Флобер — в пошлости господина Омэ и в гибели Эммы Бовари, как Мопассан — в унижении Пышки, и влечение к непечатному, которое у Рабле есть только часть его жизнерадостности, у Джойса деталь того же наслаждения грязью и унижением"; "метод внутреннего монолога слишком тесно связан с ультрасубъективизмом паразитической рантьеерской буржуазии и совершенно несоединим с искусством строящегося социализма"; точность Джойса "коренится, с одной стороны, в болезненном, пораженческом влечении к уродливому и отталкивающему, с другой — в эстетско-собственническом влечении к обладанию "вещами" и т. д., и т. п.

Однажды даже сам Джойс, пристально следивший за критикой в свой адрес, не выдержал: "Не знаю, чего они нападают на меня. У меня ни в одной книге ни одного героя, у которого бы нашлось добра больше, чем на тысячу фунтов".

Мы даже талантливы в поношении: "худосочная мысль", "искатели жемчуга джойса", "ныряки в подсознание". Правда, выясняется, что громили его, не читая.

А если бы спросить у Вишневского, — "А ты Джойса читал? — то он ответит: "Да нет, я не читал, а вот Левидов видал, как Таиров читал".

Да, смесь злопыхательства, ограниченности, тупости, неграмотности, служивости, цинизма. Образец грязных чувств, воплощенных в гнусных словах. Плюс "чего изволите-с?".

Характеризуя отношение к Джойсу наших в эпоху "хрущевской оттепели", С. Хоружий язвительно писал:

Граждан уже не убивали. Лояльных слуг Истинного Учения даже не сажали в тюрьму. Жизнь просвещенного общества утратила характер коллективной истерии и обрела характер хитрожопой покорности.

Определите понятие "хитрожопой покорности".

Повадка дворни престарелого, тронутого, но еще грозного барина. Охотная готовность лгать ради своего спокойствия и выгоды. Трусливый эгоизм с циничной ухмылкой.

Учитывая сказанное, каковы должны были быть плоды работы советских критиков и ученых над творчеством Джойса? Они должны были быть исключительно говенными.

Скверно поношение безмозглое, поношение безграмотных тупиц или тюремщиков от литературы, но вот поношение знатоков, эрудитов, поношение добровольное, поношение не ради хлеба насущного...

Даже наших правоверных попутчиков коробила и возмущала реакция на Улисса. Имея в виду поток сознания Мэрион, Брехт писал:

Упреки в адрес автора были те же, что в свое время обрушились на Фрейда. Сыпалось: порнография, болезненное удовольствие от грязи, переоценка процессов, происходящих

ниже пупка, аморальность и так далее. Как техническое средство был отвергнут и внутренний монолог, его назвали формалистическим. То, что Толстой сделал бы это по-другому (?), еще не причина для того, чтобы отвергать способ, каким это сделал Джойс.

Поток сознания? — Да, отвечают мотылевы. — Но наш, идейный, "положительного героя", активиста. Короче, поток сознания — политическая программа партии, программа, вбитая до степени внутреннего монолога...

В психологии существует эффект вытеснения, но не в подсознание, а в другого, на которого мы переносим свои собственные пороки. Когда антисемиты призывают бить жидов, потому что они..., то надо искать это... в антисемитах. Джойсу мы приписали собственный догматизм, свою приверженность к какой-либо форме, музыке Шёнберга-Веберна — подчиненность схеме-прообразу, и не только приписали, но еще и солгали, что эти формы и схемы основаны на запрете... Уж если что-то и держится на запрете, то только мы сами — они же раздвинули рамки искусства, будь то роман или музыка, расширили настолько, что в них вошли все жизненные стихии, всё высокое и низменное, чистое и подлое, трагическое и фарсовое — жизнь.

"Космополит", не знающий покоя при мысли о своей родине, "антипатриот и клеветник", за всю свою жизнь не написавший ни одной строчки о другой стране или народе, "аморальный декадент", выражающий самосознание своего народа:

Приветствую тебя, жизнь! Я уйду, чтобы в миллионный раз познать неподдельность опыта и выковать в кузнице моей души несотворенное сознание моего народа.

"Мизантроп, очернитель и оболгатель человека"...

Проклятия, отрицания, которыми полон Улисс, вызывают в памяти громы, которые расточал с кафедры собора святого Патрика и с наполненных ненавистью и презрением страниц Гулливера его великий соотечественник... Ненависть и того и другого, их мизантропия — это трагическая форма любви.

Так было всегда: ошеломленные безумием мира вопили о своей боли среди равнодушных или лживых, прячущих безразличие и лицемерие за ура-патриотизмом. Мы — эти ура-патриоты, оболгавшие и очернившие его гуманизм. Мы, продажные академики и профессора, обвинившие его в воспевании низменных сторон личности, сами и есть эти стороны. И сколько нашлось среди нас смельчаков, чтобы в худые годы бросить в лицо этим самым профессорам правду о них:

Гнев Джойса — гнев благородный, гнев писателя-гуманиста. Его обида обида не на человека, а за человека, за то, что он мог быть цельным и прекрасным, а вместо этого он так часто низок и подл.

За что же мы не принимаем Джойса? — За правду! За правду. За то, что он подрывал наши догмы, основы нашей религии. За то, что был ересиархом и исчадием ада нашей церкви. Еще — за то, что всегда и везде проповедовал идею абсолютного превосходства и важности единичного человека по сравнению с государством, обществом, нацией: "Человек — всё, общество — пустой звук". А ведь принимали многих формалистов. Значит не формы боялись — только идей.

Блум, презренный йеху, объявляется единственным хозяином жизни, подлинным обладателем мудрости эпохи, современным Улиссом, учителем поэта и философа Стивена Дедалуса.

Непонимание? — Нет, клевета.

Все его мысли, ассоциации, ощущения, рефлексy регистрируются, приводятся в систему, увеличиваются. Все мифологии, все предания служат ему, героизируют его ничтожную жизнь, выражают его мысли и чувства. Создается катехизис новой "религии блумизма". Этот ничтожный человек превращается в центр мироздания, вокруг которого вращаются отдаленнейшие звездные системы. Мир, ставший пустынным после низвержения всех религий, получил новое божество, у которого каждый обрeзок ногтя и каждый волосок подмышек трижды священен. Конторка клерка стала новым алтарем, мир сузился, сжался, чтобы поместиться в ладони, привыкшей отсчитывать мелкую монету.

Искреннее возмущение? — Нет, социальный заказ, или "высшее познание" с позиции йеху, или сознательное лицемерие, в любом случае — нелюбовь к человеку, принесение его в жертву "широкому миру" архипелага...

Неправда? Вот вам примеры, сколько надо — десять, сто, миллион?

Джойс ненавидит мир и презирает человека, прославляет подсознательное, сексуальное начало, извращенные инстинкты в противовес враждебному разуму.

Джойс поражен роковой социальной слепотой, он не видит войн, революций, классовой борьбы, экономических и политических катастроф.

Мы — орлы — видим, а что он? — слепец...

Пессимистическое мировоззрение Джойса влечет за собой то, что можно назвать дегуманизацией его творчества...

В "Улиссе", где всё выводится из концепции порочной природы людей, нет места ни состраданию, ни осуждению.

В "Улиссе" над всем превалирует чувство отвращения автора к жизни. Именно этим в большой степени объясняется натурализм Джойса, его тяга к изображению всего, вызывающего отвращение. Подобно многим модернистам, он фиксирует внимание на смерти, разложении.

И, наконец, самое сокровенное:

Отсутствие живительной идеи в качестве главной движущей силы определяет композицию романа.

Да, куда уж Джойсу, ведь все живительные идеи — наши, наше великое говенное достояние. Только вот незадача: идеи-то есть, Джойсов нет...

Что там идеи, даже язык Джойса не ндравился нашим про-хвессорам.

Интерес Джойса к формальному экспериментированию, в которое он особенно в конце "Улисса" — уходил с головой, был обусловлен всё большим убыванием его интереса к живой жизни, ощущением мертвенности, тщетности бытия.

Неологизмы большей частью не передают нового оттенка мысли, выражают случайные, субъективные ассоциации. В основном происходит механическое использование слова и его превращений.

Многим критикам, как и самому Джеймсу Джойсу, представляется, что он преодолел устоявшиеся нормы английского языка и создал новые формы, расширил возможность языка, совершил магическое его превращение. Они прославляют виртуозность Джойса, его новаторство. Но именно виртуозность, которую проявляет Джойс в словотворчестве, словосочетании, в манипуляциях словами, оказывается губительной для него: она приводит к

разрушению языка, толкает художника на ложный путь.

Нужны ли комментарии? Можно бы и простить, если — от души, но ведь за сребреники...

Доктор Коллинз говорил, что из Улисса он почерпнул больше, чем за десять лет работы психиатром. Комментарий наших, эта похвала лишь показывает, что эксперименты Джойса выходят за пределы искусства и имеют клинический интерес. Странно: вроде бы и платят гроши, а такой энтузиазм осквернения! Или показное невежество? чтоб, не дай бог, не выделиться.

И вот последнее слово нашей сверхпластичной науки: Джойс как автор Улисса — не модернист, даже противоположность модерниста. Но, произнося эти двусмысленные и потому опасные слова, наши исполняют свой долг до конца, добавляя к ним еще и ложку дегтя:

Проблемы, поставленные в "Улиссе", поражали своей грандиозностью, бесстрашие в обращении к ним вызывало уважение, способы решения восхищали мастерством.

Само решение — бесповоротно отталкивало.

Как отталкивает нас всё, не процеженное сквозь сито нашей идеологии. Чем отталкивало? — А вот чем: наше здоровое нравственное чувство не желало признавать Гамлета предшественником современного каннибализма.

Нельзя сказать, что все принимали Джойса там. Далеко не все! Например, не принимал его Герберт Уэллс, как, впрочем, и Джойс не принимал Уэллса. Но послушаем что и как писал Уэллс Джойсу в тяжкую для последнего годину нищеты, близящейся слепоты, одиночества и оторванности от родины. Уэллс знал, что Джойс не считает его писателем, его, мировую знаменитость, и, тем не менее, отвечая на призыв друзей, старавшихся помочь нуждающемуся Джойсу, писал:

"Дорогой мой Джойс!

Я изучал Вас и размышлял о Вас долго. Вывод мой: я не думаю, чтобы я мог что-нибудь сделать для распространения Ваших произведений. У меня к Вашему таланту огромное уважение, которое началось по прочтении еще ранних Ваших вещей, и сейчас я чувствую прочную линию связи с Вами, но Вы и я выбрали себе совершенно разные дороги. Ваше воспитание было католическим, ирландским, мятежно-протестующим; мое — каково бы оно ни было конструктивным, позитивным и — полагаю — английским. Мой разум живет в мире, в котором для него возможен сложный гармонический и концентрический процесс (когда увеличивается энергия и расширяется поле действий, благодаря усилению концентрации и экономии средств); при этом прогресс не неизбежен, но он — и это интересно — возможен. Эта игра привлекает меня и держит крепко. Для выражения ее я ищу язык простой и ясный, какой только возможен. Вы начали с католичества, то есть с системы ценностей, которая противоречит реальности. Ваше духовное существование подавлено уродливой системой, полной противоречий. Вы искренне верите в целомудрие, чистоту и личного Бога и по этой причине все время находитесь в состоянии протеста против... *, дерьма и черта. Так как я не верю в эти вещи, мой дух никогда не был смущен существованием ни нужников, ни менструальных бинтов, ни незаслуженных несчастий. И в то время, как Вы выросли в иллюзиях политического угнетения, я вырос в иллюзиях политической ответственности, для Вас восстать и отклониться звучит хорошо. Для меня — совсем не звучит.

Теперь скажу Вам о Вашем литературном эксперименте. Это вещь значительная, потому что Вы человек значительный и у Вас, в Вашей запутанной композиции я вижу могучий гений, способный выразить многое, гений, который раз и навсегда решил избегать всяческой дисциплины. И я думаю, что всё это никуда не ведет. Вы повернулись спиной к

обыкновенному человеку, к его элементарным нуждам, к его нехватке свободного времени и ограниченному уму и Вы всё это тщательно разработали. Какой получился результат? Огромные загадки. Писать Ваши две последние книги было, наверное, гораздо более интересно и забавно, чем когда-нибудь кому-нибудь их читать. Возьмите меня, типичного, обыкновенного читателя. Много я получаю удовольствия от чтения Ваших вещей? Нет. Чувствую я, что получаю что-то новое и открывающее мне новые перспективы, как когда, например, я читаю скверно написанную Павловым книгу об условных рефлексах в дрянном переводе Х? Нет. И вот я спрашиваю себя: кто такой, черт его подери, этот самый Джойс, который требует такое количество моих дневных часов из тех нескольких тысяч, которые мне остались в жизни, для понимания всех его вывертов и причуд, и словесных вспышек?

Это всё с моей точки зрения. Может быть, Вы правы, а я совершенно не прав. Ваша работа — необычайный эксперимент, и я буду делать всё, что в моих силах, чтобы спасти ее от прерывающих ее запретов и уничтожения. Ваши книги имеют своих учеников и поклонников. Для меня это тупик.

Шлю Вам всякие теплые и добрые пожелания, Джойс. Я не могу шагать за Вашим знаменем, как и Вы не можете за моим. Но мир широк и в нем есть место для нас обоих, где мы можем продолжать быть неправыми.

Ваш Г. Дж. Уэллс".

К письму был приложен внушительный чек... Такая вот критика...

* Так в тексте.

Трагическим симптомом умственной деградации нации стал факт неприятия исторического события — запоздавшего на много десятилетий издания русского перевода Улисса, очень многими, может быть, большинством читателей Иностранной л и т е р а т у р ы (!) встреченного враждебно (!). И дело здесь не в политизации "читателей газет" — дело в духовной атрофии, "прокатанности" мозгов, их размягченности, проявляемой сегодня не только в отношении к Джойсу, но буквально во всем — в поддержке самых одиозных лидеров, неискоренимости имперских настроений, агрессивной воинственности, защите сталинских принципов людоедства...

Наоборот, упрекают журнал, который, опубликовав Джойса, восполнил зияющий пробел в нашем литературном образовании, за то, что он высокомерно пренебрегает читательскими запросами и рассчитывает на одних снобов.

Бедная страна, несчастный, кастрированный народ...

... мы утратили — или почти утратили — давнюю и замечательную традицию русской интеллигенции, умевшей и в науке, и в философии, и в искусстве ценить новое слово...

Утратили? А была ли она у нас, могла ли быть в стране, до которой европейское искусство доходило с опозданием в сотни лет, как в случаях с Данте или Шекспиром, где Гоголя, Достоевского, Толстого — травили, присылали намыленные веревки, звали архискверными?..

Нет, история с "русским Джойсом" — от начала и до конца — не исключение, а наипичнейший пример, иллюстрирующий не политику государства, а, увы, степень деградации духовной элиты, плоды "культуры шариковых"...

Джойс знал и это! Знал, когда устами Стивена произнес знаменитую фразу: "Этой страны нам не переменить, давайте переменяем тему..."

То, что наши называли крушением гуманизма (у Джойса, у Элиота, у Кафки), на самом деле было осознанием многомерности, неисчерпаемости, бесконечности человека. Место примитивного, благодушного, идеологического, утопического гуманизма полого человека, механического человека, марионетки занял гуманизм правды жизни, полноты жизни, сверхреализма. Если хотите, крах коммунистической идеи — прямое следствие самообмана, строительства на песке, втискивания огромного человеческого мира в прокрустово ложе убогой идеи, прекраснотушной фантазии.

М. К. Мамардашвили:

А вы знаете, что ту разновидность искусства, к которой принадлежат Пруст, Джойс, Вирджиния Вулф и т. д., обычно упрекают в том, что она отказалась от идеалов гуманизма. Или разочаровалась в них, считая их невозможными, или отказалась от них. Да, конечно, произошел отказ от традиционного гуманизма, то есть от традиционного образа человека как такого существа, которое следует каким-то высоким нормам и идеалам. Но это произошло по причине глубокого осознания, что в действительности человек человек не путем следования идеалам и нормам, что норма или идеал, в той мере, в какой они выполняются, — потому что человек им подчиняется как чему-то, что приходит ему извне (скажем, нормы культуры), — тоненькая пленочка на вулкане, который очень легко может ее (пленку) разорвать. Об этом еще Ницше предупреждал европейскую культуру в конце XIX века. Это предупреждение осталось в силе и в XX веке. Что имелось в виду? А то, что если человек полный, то есть пустой внутри, и не из его корня, вот того, который я назвал невербальным корнем испытания, — если не из невербального корня выросли идеалы, то этим идеалам грош цена и они рухнут в бездну распада и хаоса. Как и случилось — была первая мировая война, потом вторая. Следовательно, человек оказался проблемой в этом смысле слова. А мы установили — даже просто анализируя восприятие, или то, что я условно называл топологией того, что мы можем видеть, понимать и т. д.; точка, к которой нельзя прийти, в нее ничего не входит и т. д., все эти квазиученые слова, — что в познании испытания или впечатления нет "царского пути". Никто никаким положением не избавлен от необходимости самому понимать, страдать, любить, ненавидеть и т. д. А если так, то страдание, любовь, ненависть и т. д. подчиняются определенным законам, которые мы, как неумолимую орбиту, должны проходить. И поэтому тот путь, который выбрали художники, в том числе Пруст, можно назвать так: он не есть антигуманистический путь, он — путь восстановления действительного облика возрожденческого человека. Человека, который — один на один с миром и который должен проделать испытание, для которого нет никаких внешних гарантий. И это испытание представляет уникальную ценность. Это испытание я называл внутренним словом или внутренним корнем. Оно (испытание) имеет уникальную ценность, или бесконечную ценность.

(Кант называл это бесконечной ценностью морального лица. А лицо ведь только мое или ваше. Нет лиц, заданных нормой, идеалом и т. д.)

Идея, мысль, книга есть то, до чего надлежит дорасти. Жизнь хороша или плоха в той степени, в какой идея, мысль, книга соответствуют реальной жизни. Идея не может быть великолепной, если рожденная ею жизнь ужасна. Плохая жизнь — плод мысли-недоноска, все мы, фигурально выражаясь, плоды abortивных идей. Но и сами идеи — выкидыши жизни: качество идей — функция того, как мы живем. Когда Малларме говорил, что мир создан для того, чтобы завершиться хорошей Книгой (идеей, мыслью), он подчеркивал генетическую связь между качеством мира и духовностью, им порождаемой. В конце концов, человек или социум способны понять только то, что они сами рожают: украсть мысль или идею невозможно — их можно лишь ощутить в себе. Конечно, можно произносить любые слова, но инструментами становятся лишь те из них, которые мы считаем своими. В России понаписаны или переведены мириады слов, но питается она теми, которые ужились в ее заскорузлом, скованном историческим холодом и голодом сознании, к тому же не шибко трезвом. Россия живет идеями, в лучшем случае, эпохи Макиавелли или Ивана Грозного и,

даже "догоняя", кичится своим "старолюбием", "собственным путем" и "неповторимостью". Россия полагает, что мир стоит и ждет, пока с мыслями и идеями Гельвеция, Руссо, Кампанеллы, Бланки, Фурье или Сен Симона мы "догоним и перегоним" эпоху, питаемую Джойсом, Элиотом, Прустом, Йитсом, Кафкой, Фолкнером, Фришем, Дюрренматтом, Музилем, Арто, Гессе, их детьми и внуками...

ВРЕМЯ

Настоящее не существует, оно становится. Всё было. Ж. П. Сартр

Не существует никакого "было" — только "есть". Д. Джойс

Минута: минущая: минешь

Так мимо же, и страсть, и друг!

Да будет выброшено ныне ж

Что завтра б — вырвано из рук!

Минута: мерящая! Малость

Обмеривающая, слышь:

То никогда не начиналось,

Что кончилось. Так лги ж, так лъсти ж.

— Но ведь завтра когда-нибудь будет сегодня!

— Нет, никогда! Завтра никогда не бывает сегодня! Разве можно проснуться поутру и сказать: "Ну вот, сейчас, наконец, завтра"?

— Ничего не понимаю, — протянула Алиса.

— Всё так запутано!

— Просто ты не привыкла жить в обратную сторону, — добродушно объяснила Королева. — Поначалу у всех немного кружится голова...

— Очень хорошо, — продолжала Королева. — Помнишь при этом и прошлое и будущее!

— У меня память не такая, — сказала Алиса. — Я не могу вспомнить то, что еще не случилось.

Да, все мы носим свое будущее с собой. Об этом — Улисс. А нередко живем в обратную сторону как в странном происшествии с Бенджамином Баттоном.

"Каждое мгновение — это плод сорока тысячелетий. Мимолетные дни, жужжа, как мухи устремляются в небытие, и каждый миг — окно, распахнутое во все времена" (Т. Вулф).

Синхронизм времени Джойса отвечает истории У. Эко как сосуществования всех эпох: речь идет не о "перетасовывании" или "переигрывании" истории, а именно о "параллелизме" исторических событий и имен. Такого рода синхронизму естественным образом отвечает симультанизм — одновременное изображение разных сторон предмета (истины), которые невозможно увидеть одновременно. То и другое — синхронность и симультанизм — открывали модернистам возможность постичь сущность предмета при помощи множества аспектов, поскольку одна-единственная точка зрения дает лишь "обманчивую иллюзию". Историческому "расщеплению" времени модернизм противопоставил "синтез", многоаспектность, многоканальность, ценность многопозиционной перспективы "с точки зрения вечности".

"Все моменты прошлого, настоящего и будущего всегда существовали и всегда будут существовать. Тральфамадорцы умеют видеть разные моменты совершенно так же, как мы можем видеть всю цепь Скалистых гор" (К. Воннегут).

В конце концов существует бесчисленное множество миров, и каждое мгновение переносит нас в новую действительность. Не отсюда ли Путешествие в Византию, этот опыт бесконечности времени во времени?

Ведь дух вне временен. История иллюзорна. Искусство — антивремя. Не отсюда ли тяжба со временем, которую ведут все поэты?

Кто со временем поспорит?

Не пытайтесь! Переборет!

Всех и вся в песок сотрет!

Рухнет власть и та и эта.

Но одно лишь: песнь поэта

Мысль поэта — не умрет!

Как там у Бодлера? — "Искусство — вечность, время — миг"... Да, время как основной мотив лирической поэзии.

Часов песочных мерное молчанье,

И смерть Поэта — времени река.

Возьмем к примеру эпическую грандиозность Мильтона: место действия Вселенная, время действия — бесконечность. Космичность Потерянного рая...

Часов свинцовостопных вереницу,

Завистливое Время, подгоняй

И тем, чего мы алчем до гробницы,
В пути свою утробу наполняй;
А так как всё, что б ты не поглощало,
Лишь суета и ложь,
Ты мало обретешь,
Мы потеряем мало!

Время как составляющая, как основа художественной ткани произведения, как задача и цель художника, как часть его философии. Читай Пуле, Руссе, Ришара, Стробинского.

Со времени Лессинга время в искусстве — предмет обширной антилессингианы: борьбы против разграничения пространственных и временных искусств. Искусство как непрерывное преобразование времени и пространства, как обогащение времени, как выведение культуры из-под его власти.

Время: не-свобода. Культура: свобода.

Разве Томас Вулф не превратил роман в окно, распахнутое во все времена? А новые романисты?..

А мистифицирующее, иронизирующее, всеопровергающее время, время Борхеса?

Наша индивидуальная судьба устрашает не того, что она нереальна, а того, что она необратима и иронична. Время — субстанция, из которой я сделан. Время — река, уносящая меня, но эта река я сам. Время — тигр, вонзающий в меня челюсти, но этот тигр я сам. Время — огонь, пожирающий меня, но этот огонь я сам. Мир, к несчастью, реален, а я, к несчастью, Борхес.

Мне двадцать три, и Время, этот вор,
Неуловимый, дерзкий, быстрокрылый,
носит дни моей весны унылой,
Так и не давшей всходов до сих пор.

Плюрализм времени в искусстве боли? Время, остановившееся в Упорстве памяти, и Время, не имеющее берегов, время Ожидания Годо и время Изменения, Поиск утраченного времени и отключение от времени Билли Пилигрима, сосуществование всех времен Тральфамадора и их распад и несоединимость Йокнапатофы, закрытое время Кафки и открытое время Бютора, поток времени и его коллапс, гипертрофия времени и его искалечивание...

Одни лишили его прошлого и будущего и свели к чистой интуиции момента; другие, как Дос Пассос, превратили его в ограниченную и механическую память. Пруст и Фолкнер просто обезглавили время; они отобрали у него будущее...

Эксперименты Джойса с категорией времени, может быть, и есть ключ к пониманию его искусства. Не отсюда ли брионовское: "...увидеть всё мироздание, охватить космос взглядом Бога"?

Величайший преобразователь времени — Джойс. Время и пространство то растянутые до бесконечности, то сжатые в точку силой духа, обратимые и незыблемые. Прошлое и будущее, живущие в настоящем, — таков Улисс. История без времени — таковы Поминки...

Джойс ввел в оборот понятие "now and here", соединяющее в себе триаду "время — пространство — человек" и присущее модернизму в целом. Отталкиваясь от стагиритовой концепции времени, Джойс ощущает "теперь" как "плодотворный момент", включающий в себя все времена, как неразрывное единство прошлого, настоящего и будущего с человеческим пространством и сознанием, как слияние воедино World и Welt, мира и века людей.

Машина времени, Улисс, повинуется ее создателю абсолютно. Вперед, назад, как угодно и с любой скоростью. Трупы, встающие из могил, живые, обращающиеся в трупы. Движение как покой и покой как движение. Остановившееся время. Эмоциональная структура времени. Время как язык и время как лейтмотив. Время, просачивающееся в его героев, заполняющее их горечью, рвущее их сознание, отягощающее их память...

В публичном доме, болтая с проституткой, дурачась, Блум произносит коротенький пародийный политический спич; за те несколько минут, что длится его речь, он успевает прожить бурную жизнь, стать лорд-майором Дублина, ольдерменом, социальным реформатором, национальным героем и освободителем Ирландии, основателем мировой империи — Леопольдом I, строителем небесного града, святым, чудотворцем, мессией из дома Давидова, жертвой искупления за все грехи мира, мучеником, еретиком, сжигаемым церковью на костре.

И всё то же происходит с материей: миры стягивающиеся в точку, песчинки, вырастающие до миров, бесконечность и ничтожность, слившиеся воедино.

"Всё лежит в пространстве, к чему я во времени должен прийти непреодолимо".

Всё во всем. За границами времен и пространств — всё во всем. И когда Стивен отождествляет уродливого, тупоумного школяра с Гамлетом и Шекспиром, и когда у Блума полицейские ассоциируются с Вавилонской башней, Китайской стеной и пирамидами в Гизе — это свидетельствует не о непредсказуемости и извилистости сознания, а о нерасчлененной незыблемости мирового хаоса, о единой природе человеческого с позиции Бога.

Время относительно, оно подчиняется вечному "теперь", "здесь и сейчас". Даже исторические циклы вышли из космической безвременности. Время циркулирует вокруг безвременного центра по образцу юнговых мандал. Хотя архаическое или мифологическое время почти всегда циклично — не поток, а качание между полюсами: жизнью и смертью, днем и ночью, временами года, эпохами и культурами, — мифическое прошлое — не просто предшествующее время, а сакральное, первичное, божественное пра-время, особое состояние первотворения, предшествующее началу отсчета. В наше сознание не укладывается это "до", для рационализма — это выход за пределы времени, а вот для мифологического сознания именно недвижимое время — реально. В теократическом сознании время и вечность сосуществуют, накладываются одно на другое: время богов и время людей, постоянство и проходимость.

В какой-то мере сам миф есть весть "оттуда", реликтовая информация времен творения. Отнесение действия к пра-времени — общая и важнейшая черта мифа, относящаяся ко всей архаической эпике — от мифов Вавилона и Шумера до Эдды.

Сакрально-мифическое время, как и коллективная память, антиисторично, оно имеет платоно-ведийскую структуру и признает лишь первичные категории и архетипы, а не исторические события и изменения. "Чистое" время уничтожает текущее, цикличное, повторяемое. Это время ритуала, традиции, эсхатологических чаяний, надежд на корни, а не сбрасываемые листья. Это время спасения от истории и от страха перед историей. Даже мы, прогрессисты, не смогли избавиться от этого времени. Ибо эсхатологический миф, который мы исповедуем, — миф о грядущем золотом веке — есть способ ликвидации этого страха, ужасов нашего времени. В этом отношении наш миф исторического прогресса мало отличается от мифов цикличности, возникших в ведизме, пифагорийстве, стоицизме, развитых Лукрецием и Вико, возрожденных Бланки, Ле Боном, Ницше, Шпенглером, Тойнби, Сорокиным, Элиаде.

Мифологическое время нечувствительно к истории, оно игнорирует ее поверхностность. Это — сущее время, время не-из-менений, сокровенное время постоянства, время-вечность.

Мифологическое время суть время искусства в целом, искусства как такового, вечного или абсолютного искусства, имеющего дело с безвременными прототипами. Стихия и символика универсальной повторяемости-неизменности присуща эпической драме не в меньшей мере, чем античному мифу. Об этом свидетельствует даже не синдром вечного наследования персонажей — Эдип, Электра, Антигона, Федра, Одиссей, Фауст, — но неизменность обращения к глубинной психологии человека, освобожденной от социальных обстоятельств и временных признаков. Действие перенесено извне вовнутрь, то есть туда, где время остановилось. Всё это очень сложно, это надо глубоко пережить, — нет, этим надо ЖИТЬ!

Джойс жил этим, отсюда его подчиненность не временному, а вечному. Даже циклизм Улисса или Поминок-падение и воскресение, спуск и подъем ведут не к прогрессу, не к обновлению, но движутся по кругу. Не потому ли поток сознания Джойса вообще не подвластен хронологии?

Эксперименты со временем, начатые Джойсом и доведенные до изощренной виртуозности Бютором, попытки создать цельный образ Времени уже сегодня приносят свои мучительные плоды. Мучительные? Да, Глядящий-На-Свой-Дом * так и скажет: все эти годы меня постоянно терзал некий кошмар... идея временных соотношений. Проблема трехэлементного времени полностью подавила меня и стоила бесчисленных страданий.

Время — тиран; его нужно уничтожить... Минута: мающая! Мнимость

Вскачь — медлящая! В прах и в хлам

Нас мелящая! Ты, что минешь:

Минуты: милостыня псам!

"Жизнь это много дней. Этот день кончился...".

Как все великие художники, разве что на другом уровне знания и понимания, Джойс отказывал времени и истории в праве на существование в привычном для нас смысле. В истории нет времени, "всё протекает в вечном настоящем", как выразился он однажды.

С. Хоружий:

"Вечное настоящее", однако, не один миг, а все миги, и притом не слившиеся вместе, а остающиеся раздельными, как в настоящей истории. Будучи раздельны, они образуют некое

свое измерение — и в этом смысле время здесь существует; но его нет в другом смысле, не столь буквальном: оно ничем не отличается от пространства. Все миги, все события, прошлые, настоящие и будущие, наделены статусом настоящего, то есть становятся одновременными; а раз они тем не менее не сливаются, а остаются раздельны, значит, их разделенность — чисто пространственного рода. На месте исчезнувшего времени (которое Джойс, в отличие от Пруста, не станет искать, ибо уничтожил умышленно!) открывается новое, дополнительное пространственное измерение. Как скажет физик, Джойс изменил топологию вселенной, заменив ось времени еще одной пространственной осью.

Но его цель не в этом. Счеты у Художника не с временем: не с его пропажей, как у Пруста, не с его "бегом", как у Ахматовой, — они именно с историей. Он издавна не любил ее такой, какой ее представляют все, и не верил в реальность ее такой. Уже в "Улиссе" Стивен и Блум, не сговариваясь, выносят истории вердикт недоверия: для первого "история — кошмар, от которого я пытаюсь проснуться", для второго

Т. Вулф.

"всё это бесполезно. Сила, ненависть, история, все эти штуки". И сейчас художник, наконец, рисует свою, истинную картину истории. Замена времени пространством изменяет отношения событий, характер связей меж ними и в результате нацело отменяет всё, что было или считалось "законами истории" причинно-следственные связи, "прогресс", "развитие", что хотите... аннулирует историю как процесс. (Это и есть пресловутая аисторичность мифологического сознания, производимая им специализация, опространствление истории космоса, о котором премного писали). Но с устранением "процесса" остается не хаос. По циклической модели Вико, не расходящейся в этом и с собственными интуициями Джойса, мир конечен во "времени"; и, стало быть, существуют лишь офаниченные возможности для событий и их комбинаций. Во вселенской панораме всех "вечно настоящих" событий, что занимает место истории, неприменны повторения, совпадения, соответствия, переклички. Они не имеют объяснений, не выводятся ни из каких законов, они просто — есть. Жизнь человека — тропка в лесу событий, nella selva oscura первых строк Данта; какие-то из повторов и соответствий он встретит на ней, какие-то нет. (Первый прообраз такой [оп-ространственной] картины жизни, когда человек не творит, а просто "встречает" ее события как путник — селения и пейзажи, сквозит уже в речах Стивена в "Улиссе").

Главная парадигма истории — падение, как это неопровержимо свидетельствуется балладой о Финнегане (впрочем, согласной со Св. Писанием). И роман Джойса усиленно развертывает эту парадигму, заданную падением бухого Тима с лестницы. Падение Адама в рай, падение со стены Хэмпти-Дампти, то бишь Шалтай-Болтая, падение Ниагарского водопада, нью-йоркских акций, Наполеона с вершины славы, Эрвиккера, натворившего что-то ужасное по сексуальной части... Но, согласно балладе, равно как и модели Вико, здесь должно быть и противоположное: парадигма восстания, воскресения. Ее основное выражение — конечно же, многоязычная игра слов. Во-первых, Finnegans-in negans, "конец (франц.) отрицающий (лат.)" — отрицание конца, новоначало. Во-вторых, уже по-английски Finnegan — Finn again, то есть "Финн снова", Финн воскрес. Мы находим это восклицание в конце романа, на последней странице; однако за ним идет еще фраза без конца, составляющая одно целое с фразой без начала, которой открывается книга. И мы понимаем, что так и должно быть. Всё есть замкнутый круг — и мировая история, и роман, что ее содержит и выражает. И воскресение — только возвращение начала.

Мне в высшей степени импонирует идея влияния будущего на прошлое. Эволюция духа не просто нескончаемая переоценка ценностей, не вечный пересмотр и переосмысливание культуры, но непрерывное обновление самого прошлого, я бы даже сказал — создание нового измерения времени: будущего прошлого. После Джойса необходимо новое прочтение культуры былых времен. По словам Ф. Брокбэнка, Шекспир, Свифт, Стерн и Диккенс, как только их читатели откроют для себя "Улисс" и "Поминки по Финнегану", уже перестанут быть

теми же самыми писателями.

Часть III. ВЕК ДЖОЙСА

СИЛОВОЕ ПОЛЕ УЛИССА

Детей имеет он повсюду. Д.Джойс

Конечно, ни один значительный писатель не "выходит" из другого, но тем не менее из Джойса вышли все, и не только писатели — художники, теологи, философы, музыканты, ученые. Как бы не относились они к Джойсу и что бы не вынесли из него, — все они, подобно Беккету, Фолкнеру или Апдайку, — без него были бы иными.

Даже не гнушавшиеся при случае плюнуть в него вторили ему. Олдингтон, выливший на Джойса не один ушат грязи, заимствовал у него не только интонации, но и целые фразы: "Дивная старая Англия. Да поразит тебя сифилис, старая Сука; ты отдала нас на съедение червям", — а украв, обвинил обворованного в тлетворности его духа.

Чтобы знать Джойса, вовсе не обязательно его читать, достаточно после него жить. Такие художники настолько преображают жизнь, что мы знакомимся с ними, наблюдая эти изменения. Если мы знаем сегодняшнего — теперь уже джойсовского человека, — значит мы усвоили Джойса.

Как показал Малькольм Каули, современное искусство знает слишком много примеров ритуальных убийств и ритуального же поедания детьми мяса собственных "отцов" — Шервуд Андерсон, Томас Вулф, Дос Пассос, Хемингуэй, если еще не умерли во второй раз — как великие, то уже побиты камнями и изгнаны в пустыню. Фолкнер, Фицджеральд и Эдмунд Уилсон еще держатся, но настанет и их черед. Что сказать на это?.. Ясно, еще не пришло время для окончательных оценок. Но так же ясно, что слишком много звезд первой величины, светивших в свое время, в иное время погасло. Кто погаснет и кто зажжется в последующие века от нашего времени?.. Сегодня, когда недоумкам так легко погасить нас всех, кто скажет... за кого поручится...

В романе О времени и реке Томас Вулф широко использует скрытое цитирование Джойса и уподобляет героя то Язону, то Оресту, то Фаусту. Епифании и поток сознания используют Дёблин и Фолкнер, создавшие целые романы потока сознания. Tenente Генри Хемингуэя, говоря о недоверии к словам типа "славный" и "жертва", повторяет Дедалуса: "Я боюсь этих громких слов".

Дублин — прообраз Александерплац у Дёблина и Альтамонта у Вулфа, нью-йоркского предместья у Фицджеральда и Лондона у Хаксли, в далекой перспективе — селеньица Макондо у Маркеса. А 16 июня 1904 года отзовется тремя календарными числами "Шума и ярости" (7 апреля 1928, 2 июня 1910, 6 апреля 1928) и тремя последними днями жизни Роберта Джордана.

Д. Г. Лоуренс, начавший путь в литературе даже несколько ранее Джойса, совершенно независимо от него противопоставил инстинкт интеллекту. Но главные романы писателя —

"Влюбленные женщины" и особенно "Любовник леди Чаттерлей" — создавались уже в зоне влияния "Улисса".

Нетрудно также уловить развитие взглядов Джойса у Фолкнера — природное, женское начало, презирающее любые уловки мысли, воплощено в фигурах Лины Гроув и в особенности Юлы Уорнер, которая порой и вовсе кажется близким подобием Джойсовой Пенелопы: "Всей своей внешностью она напоминала о символике дионисийских времен — о меде в лучах солнца и о туго налитых виноградных гроздьях, о плодоносной лозе, кровоточащей густым соком под жадными и жестокими копытами козлоногих".

А разве поток сознания Дороти (Иметь и не иметь) не есть парафраза внутреннего монолога Мэрион? Но Роберт Джордан — да! А Миссис Дэллоуэй, Мэри Блум, Бенджи — нет, нет, нет!

Да, мы принимаем Джойса в Хемингуэе:

— Приходилось ли вам испытывать сильные литературные влияния в начале своего творческого пути?..

— Нет, с тех пор как Джойс написал Улисса. Он не был прямым влиянием, но в ту пору, когда все доступные нам слова завяли и приходилось бороться за каждое живое слово, воздействие его творчества изменило всё сразу и дало нам возможность освободиться от ограничений.

Да, мы принимаем Джойса в Томасе Манне, пусть неузнаваемого, пусть другого, — Иосифа, а не Блума.

Да, мы принимаем Джойса в Фолкнере, в его "тихо течет вода по плоской равнине".

Как бы Фолкнер не отрицал этого, он вышел из Джойса, хотя и пошел в другую сторону: "Я отказываюсь принять конец человека... Я убежден, что человек не только выстоит, он восторжествует". Впрочем, не о том ли мечтал и мэтр?

Наши лезли вон из кожи, дабы противопоставить их, — тщетно. Они разные, но не соперники — имеющие свою точку зрения творцы. Вера в человека, в его способность выстоять и восторжествовать над судьбой — за это мы прощали Фолкнеру его форму, не за знание — за веру. За якобы неверие поносили мы Джойса. Но, идя в разные стороны, разве они не приходят к одному и тому же человеку?

Что нам сейчас угрожает, так это страх. Не атомная бомба, даже не страх перед ней, потому что если бы бомба упала этой ночью, всё, что она могла совершить, — это только убить нас, то есть не совершить ничего, так как, сделав это, она сама лишила бы себя того, что поддерживает над нами ее власть: страха, ужаса перед ней. Опасность, подстерегающая нас, не здесь. Это — могучие силы современного мира, которые стараются использовать страх человека, чтобы лишить его индивидуальности, души, стремятся довести его страхом и подкупом до уровня неразмысляющей массы — вся эта экономика идеологий или политических систем... — которые низводят человека до уровня единой покорной массы ради величия и власти или потому, что они сами перепуганы, зашли в тупик и боятся...

Если не знать стиля, можно ли распознать, кто? Вера в разных богов не делает людей разными, если они честны перед собой. Вер и богов много, искренность — одна. Наши противопоставляли Фолкнера Джойсу, как противопоставляли всё непровопоставляемое, как противопоставляли всё всему. — Откровение диалектики. Но единственное, что нам удалось, это противопоставить всему себя. Ибо культура всегда была, хотя и разной, но единой, — культурой. И даже мы, экстремисты, не выпадаем из нее полностью, как болезнь, зараза, чума не выпадают из жизни. Ведь у культуры не только множество путей, но и много тупиков...

Влияние Джойса на Фолкнера — неисчерпаемая тема. Здесь оказывается справедливым всё то, что сказал Феллини о воздействии на него Джойса, которого он не читал. Сам Фолкнер, еще не став Фолкнером, говорил: "Я знал Джойса, я знал о Джойсе, я был готов на некоторые усилия, чтобы дойти до кафе, в котором он обитал, чтобы посмотреть на него. Это был единственный литератор, которого я видел в Европе в те дни".

В чем-то Фолкнер пошел дальше: поток сознания Бенджи и Квентина; кое в чем Шум и ярость уступает Улиссу, но главное, наверное, в другом: в индивидуальностях двух великих мастеров, в их неповторимости и несводимости одного к другому.

В сущности, романы Фолкнера — ответы на некие вопросы бытия. Ответы всегда сложное дело, но он обладал редкой способностью находить самые оригинальные. Проблема Шума и ярости выросла из навязчивой идеи "запачканных на попке штанишек маленькой девочки, которая, забравшись на грушу, смотрит через окно на похороны ее бабки, и рассказывает об увиденном своим братьям на земле". В конечном итоге, все его решения и ответы сводились к "живи проще" — принципу, которым он по мере возможности пользовался и в собственной жизни.

Как и Джойс, Фолкнер герметичен и, возможно, по той же причине: одиночество требовало больших усилий, но было и необходимым компонентом их творчества. Изоляция была им нужна для охраны от мощных влияний времени и сохранения силы духа. Она было эмерсоновой мудростью и счастьем. Йокнапатофа, где Фолкнер был единовластным хозяином и повелителем, оказалась его раем, символом его свободы и покоя. Как и Элиот, он — воинствующий аристократ, обороняющийся против плебейства.

Возможно, в его равнодушии к мнению сограждан проскальзывал наигрыш, но среда, в которой он жил, вынуждала его к такого рода эпатажу.

Вообще же это вечная проблема — как уберечь свой Богом данный гений от влияний, от славы, от жажды наживы, от жизни в витрине. Фолкнеру для творчества была необходима "внутренняя тишина" — только она способствовала вынашиванию идей и их последующей записи, работе фантазии и воображения, без которых он переставал быть Фолкнером, — отсюда его бегство от большого мира и тщательная охрана границ своего существования, придававшие кажущуюся таинственность его жизни.

Не будем судить о том, удалось ли ему найти верные ответы на вопросы, которые ставит жизнь — фолкнеровские ответы он бесспорно нашел.

Естественно, с возрастом он иссякал, как иссякают поэты, его поздним произведениям недостает свежести, творческой энергии и накала Шума и ярости или Моисея, но он до конца сохранил главное: духовную неприкосновенность и неуступчивость вкусам публики. Как и для Джойса, для него самым оскорбительным было бы творить "напотребу" — поэтому он и стал одним из немногих творцов духа XX века, кому удалось защититься от внешних посягательств.

Шум и ярость — это уже целый роман потока сознания с самым искусным использованием бессознательного, вневременного и, главное, непередаваемого: беспорядочности и спутанности воспоминаний, разрушенного времени, абсурдного пространства. И что такое Йокнапатофа как не темная, извечная, иррациональная компонента человеческой природы? Он то показывал фантастический ракурс жизни (На смертном одре), то погружался в сферу непоправимого (Святылище), то уходил в миф (Притча), то увлекался исключительностью и жестокостью, подвергая читателя и себя безотчетному страху (Свет в августе). Везде — богатство реалистических деталей в сочетании с мифотворчеством.

Во всех своих произведениях Фолкнер писал движение, остановленное во времени.

У Фолкнера никогда нет прогресса, ничего, что может прийти из будущего... ничего не происходит, всё уже произошло. "Я не есть. Я был".

Фолкнеровское время явно берет свое начало от бергсоновского.

Не существует никакого было — только есть. Если бы было существовало, не было бы ни тоски, ни печали. Я склонен рассматривать созданный мною мир как своего рода краеугольный камень вселенной: если его убрать, вселенная рухнет.

Но и будущего не существует в Йокнапатофе.

Одно настоящее, выплывая из неизвестности, влечет за собой другое настоящее. Это подобно нарастанию суммы, которую мы все дополняем и дополняем: "и... и... и потом".

Из немецкоязычных писателей наиболее последовательно по стопам Джойса следовал А. Шмидт, использовавший в своем Сновидении записки ныне широко используемый "принцип сдвига". В романе также описываются события одних суток — 24 часа лета 1968 года, широко используется опыт словотворчества и "языковая философия".

В романе использована особая словотехника. По ходу повествования автор неоднократно прибегает к своеобразным "словотехническим периодам", которые должны показать "психологические глубины" героев, как бы "вытянуть" содержание этих глубин на поверхность. В "словотехнических периодах" Шмидт использует несколько языков, как бы подчеркивая общечеловеческий характер глубинного слоя нашей психики. Приведем фрагмент романа, полностью сохраняя форму написания по "принципу сдвига" и "синтаксической символизации"*: 1. "Возьми эти "часы", которые повсюду вокруг него тикают: "die, clock-clocks", что звучит как клоака, а "клоук", оболочка (В-) любви к христианской ближней: почему качается-шатается маятник без устали: "тик-так" значит иксовать; а "tickle" — это щекотать... а маятник вибрирует с такими глубоким смыслом". 2. "Снача-ла/ма Моего па Члены поспешно Соб-Рала. и все повсюду шепелявят;... -?-/подлинный Гоморр — мусор, а Darby and Joan: пья! — "протрещал пакойник-завязанные узлы... вперед через ночь, как когда я уже "вышвырнут"! локо-мо-тивные... моих детей-Путешествия на каникулах пришли мне.../:зоофилчески в — голову!)"

Словотехника Шмидта дополняется в его романе специфической "техникой повествования". Автор при соблюдении единства времени (24 часа) и места (действие романа происходит в степи, где супружеская пара и их юная дочь встречаются с писателем Пагенштехером, специалистом по творчеству По) развивает повествование в различных плоскостях: лекции о творчестве По, фрагментарные "зарисовки" действующих в романе лиц, описание психологии "жены-ребенка" По, "перескоки" старого писателя Пагенштехера к дочери своих друзей и т. д. Однако все "сюжетные срезы" романа пронизывает литературоведческий портрет По, анализом личности и творчества которого психоаналитики занимались неоднократно: "В результате чего выясняется якобы присущая По склонность к подглядыванию и эксгибиционизму, его "клозетные размышления". Сердцевиной его поэзии, всех помыслов и желаний оказывается "клозет в борделе". Он одержим комплексом сифилиса, а причина всего этого импотенция".

* Роман Шмидта написан на немецком языке с широким использованием не переведенных английских, французских, латинских слов, выражений, афоризмов. В цитируемых нами фрагментах на русский язык переведен немецкий текст.

Отметим, что высказывания Шмидта о своих теоретических положениях так же фрагментарны и выдержаны в русле "словотехники", как и повествование романа: "Теория мифологии как регистрирование, как историзм. Поэзия как каталогизация многоэтажных слов "верхней части неосознанного": этимоны * как литературные прототипы, которые уже не подвергаются сомнению. Приспособление к формальной эстетике сновидения, где формы увеличиваются и

размножаются, где видения тривиального переходят в апокалипсическое или кошмарное, где разум использует корни слов для того, чтобы построить из них другие слова, которые дали бы возможность назвать его фантазмы, аллегории и намеки, потеряло всякую содержательную связь с действительностью".

* Этимоны — от греч. *etymon* — истина, восстанавливаемая исходная форма данной единицы языка (корня, слова, фразеологизма), обычно самая ранняя из известных.

Среди русских писателей хотелось бы назвать А. Белого, С. Боброва и В. Набокова. При негативном отношении В. В. Набокова к модернизму, у него было несколько проб, весьма напоминающих джойсовские.

Набоков написал нечто вроде своего "Улисса" — роман "Ада". Здесь тоже все отражается во всем, действие охватывает целый земной шар, воплощенный в географических понятиях Терры и Анти-терры, герой книги Ван сочиняет исследование "Суть времени", в русском трактате читают "Гамлета", глинистая почва американского штата Юта хранит отпечаток ноги Льва Толстого и т. д.

Но если Джойс попытался создать — до неузнаваемости деформировав его образ мира, то Набокову такая задача кажется бессмысленной. И он откровенно подменяет ее, вдохновенно творя пародийный образ — не жизни, а самой литературы, включая, между прочим, и "Улисса". При этом нередко пользуется приемами ирландского писателя.

Десятки страниц в "Улиссе" отданы злой карикатуре едва ли не на всю историю английской словесности — от древних саг и Мэлори до Карлейля и Диккенса.

Набоков идет той же дорогой. Первая же фраза романа — перевернутое начало "Анны Карениной": "Все несчастливые семьи похожи друг на друга, каждая счастливая семья счастлива по-своему"...

Хотя сам Набоков отрицал национальную принадлежность писателя, из писателей русских он, пожалуй, больше всех может претендовать на право занять в российской литературе то же место, которое Джойс занял в ирландской. Конечно, ярко выраженный индивидуализм и высокомерие нашего Сирина, не позволяли ему признаться в принадлежности к "партии Джойса", но, тем не менее, перекличка между Адой и Улиссом или Лужиным и Стивеном Дедалом ни у кого из серьезных критиков сомнений не вызывает.

"Ненависть", "глумливое любопытство" соучеников, вообще школьные испытания Лужина, скажем, законно сопоставимы с ключевыми эпизодами "Портрета художника в молодости", где Стивен Дедалус... становится жертвой такой же духовной агрессии. А прекрасная фраза из "Приглашения на казнь": "...воспоминание скулило в уголку", хоть и бессознательно, скорее всего, но тем не менее очень явственно перекликается с фразой из "Улисса": "Мое детство, надо мною склоненное".

Что такое "Портрет художника в молодости", как не страдание аристократической натуры, безнадежно разошедшейся с вульгарной действительностью, которая, видя в нем чужака, всячески издевается над ним, поносит, отталкивает?.. Что такое судьба Стивена, как не воплощение идеи, кровно близкой Джеймсу Джойсу и Владимиру Набокову, — идея бездомности, изгнанничества, духовной эмиграции?

...если, допустим, Роллан или Томас Манн истолковывали трагедию художника исторически, то Джойс и Набоков придали ей метафизически универсальные черты. А это и есть один из характернейших признаков модернистского восприятия явлений. И выход... обнаружили один и тот же: вслед за Стивеном Дедалом герои Набокова от Лужина до Джона Шейда, избирают своим уделом "молчание, изгнание, мастерство".

ВИРДЖИНИЯ ВУЛФ

Переходы и перемены — основа нашего существа; а подчинение — это смерть; будем же говорить, что в голову взбредет, повторяться, противоречить себе, городить полнейшую дичь и следовать за самыми фантастическими фантазиями, не озираясь на то, что делает, думает и говорит мир. Потому что всё несущественно кроме жизни — и, конечно, порядка. В. Вулф

Среди первых, кто постиг Джойса, была Вирджиния Вулф. Женщина, она тонко чувствовала истинное: внутренние переживания и движения души значили для нее куда больше тривиальностей общественных связей и отношений. Встреча Вирджинии Вулф с Джеймсом Джойсом не была простой: восхищение и страх, даже зависть. Страх и зависть, что "в это самое время мистер Джойс делает то же самое (что и она) — и делает лучше". Художественная смелость собрата по перу ошеломляла, повергала в сомнения даже других модернистов: принимая новаторство Джойса, Вулф пугалась разрушения системы ценностей, его глубинного ницшеанства, индивидуализма, моральной раскрепощенности, бессознательности. При всем эпигонстве Миссис Дэллоуэй, Вулф так и не усвоила джойсовскую модель человека, так и не преодолела остатки собственного викторианства. Ее двойственность в оценке Джойса несла на себе отпечаток тех литературных "табу", которые остались непреодоленными в ее модернизме. Как глава и теоретик группы Блумсбери (Литтон Стрэчи, Леонард Вулф, Клайв Белл, Роджер Фрай, Дж. Кейнс, Б. Рассел, Д. Маккарти), она видела непреодолимую пропасть, отделявшую Пруста и Джойса от их предшественников. Последние — все материалисты и поэтому озабочены материальной жизнью людей, а не жизнью духа, "они нас не только разочаровывают, но они тратят огромное мастерство и не меньше усилий на то, чтобы представить тривиальное и преходящее как истинное и вечное". А вот Пруст и Джойс — нет, для них на первом месте стоят человеческая подлинность, глубина, тонкие движения души.

Давайте фиксировать каждый атом в том порядке, как он возникает в нашем сознании. Давайте чертить узоры, которые оставляют в сознании даже мимолетные впечатления...

Творчество самой Вулф тоже было рассчитано на немногих. Ее не интересовал широкий читатель — только единомышленники. Ее не пугала эзотеричность, как не пугала она Марселя Пруста, Н. И. Черняк, Клода Мориака, Мишеля Бютора, Клода Симона, Рене Шара, Анри Мишо, Мишеля Лериса, Уильяма Голдинга, Айрис Мердок. "Ибо мы обращаемся к исключительно узким кругам и у нас очень мало шансов дойти до широкой публики" (Н. Саррот).

Именно поэтому ее эстетика и проза оказали такое влияние на величайшую из литератур.

У Бергсона В. Вулф почерпнула безграничность времени и приоритет интуиции над памятью, у Пруста — произвольность памяти и неповторимость восприятий, у Фрейда и Джеймса — психологизм, у Джойса — открытость и правдивость внутренней жизни. В ее произведениях нет завязок и развязок, главного и второстепенного, как нет последовательности и действия. Зато мельчайшие движения души, *moment of being*, воспоминания, ощущения, тончайшие ассоциации изображены безошибочно и виртуозно. Женщина! Даже мы, правоверные, вынуждены признать то совершенство, которого она добивалась в изображении тончайших оттенков душевной жизни, нанизываемых в ажурные цепочки рефлексий. Таковы Миссис Дэллоуэй, Путешествие во внешний мир, Комната Джейкоба, На маяк, Волны, Годы. Не без влияния Джойса ее идеалом стала проза, настоящая на языке поэзии, музыки, живописи.

Печальная писательница. Одиночество человека — мотив многих ее книг.

Я всегда одинок, одинок, одинок. Слышать, как молчание падает и протягивает свои кольца до самых отдаленных краев... Будь благословенно, небо, за это одиночество. Дайте мне побыть одному. Дайте мне разбить и отбросить эту завесу бытия, это облако, которое меняется при малейшем дуновении ночью и днем, всю ночь и весь день... Смерть — вот врач. Смерть это то, против чего я скачу с копьем наперевес, с волосами, развевающимися, как у юноши... Я вонзаю шпоры в бока моего коня. На тебя, о смерть, устремляюсь я, непобедимый и наступающий.

Она любила Монтеня и в блестящем эссе о нем создала целую философию жизни, а заодно и литературы, в основу которых — философии и эстетики положена монтеневская мысль о простоте и многообразии жизни, о ее текучести и величии, о гибельности постоянства. Монтень писал: "Быть постоянно обреченным на одно и то же — это не жизнь, а только существование". Вирджиния Вулф дополнила: "Стоит только нам принять позу, выступить с заявлением, сформулировать доктрину, и мы погибли".

Понаблюдайте за собой: только что вы парили на высотах духа, но вот уже разбитый стакан выводит вас из себя. Все крайности опасны. Всегда лучше держаться середины дороги, общей колеи, пусть и грязной. При письме следует выбирать слова попроще, избегать выпренности и велеречивости — хотя, с другой стороны, поэзия дарит нам наслаждение, и та проза лучше всего, которая содержит больше поэзии.

Так, стало быть, нам следует стремиться к простоте. Можно любить свою комнату в башне, ее крашенные стены и глубокие книжные шкафы, но внизу, в саду, работает человек, который утром похоронил отца, так вот, настоящей жизнью живет, настоящим языком говорит именно этот человек и ему подобные, а вовсе не ты. Что ж, в таком утверждении есть доля правды. На дальнем конце стола иной раз идет очень меткий разговор. У непросвещенных людей встречаются более ценные качества, чем у людей образованных. Но с другой стороны, опять же, как отвратительна чернь, "мать невежества, несправедливости и непостоянства. Мыслимо ли, чтобы жизнь мудреца зависела от суда глупцов?". Их ум слаб, мягок и не способен к сопротивлению, знания, которые им нужны, приходится им преподносить. Действительность, как она есть, им не по зубам. Знать истину может только высокорожденная душа — "Гате bien nee".

Философия, эстетика, всё в этой жизни должны сопровождаться вечным монтеневским "может быть", ограничивающим неразумную категорию человеческой самонадеянности и человеческого беззакония — этих самых страшных и разрушительных качеств, превращающих мир в кошмар. Человек должен всегда оставаться собой, не забывая, однако, придерживаться порядка, ибо "высшие существа — это люди, которые и наедине с собой придерживаются порядка", и, одновременно, должен искать и находить то тонкое, зыбкое равновесие, которое направляет, но не сковывает поиски и открытия свободной души.

Не имея другого наставника и не оглядываясь на чужой опыт, хорошо прожить частную жизнь труднее, чем жизнь общественную. Каждому приходится осваивать это искусство в одиночку, хотя найдется, наверно, два или три человека, — из древних это Гомер, Александр Великий, Эпаминонд, из нашей эпохи, среди прочих, Этьен де ла Бозси, чей пример может быть нам полезен. Но искусство остается искусством, и материалом ему служит бесконечно таинственное, изменчивое и сложное вещество — человеческая природа. К человеческой природе надо держаться как можно ближе. "...Надо жить среди живых". И опасаться всякой эксцентричности и излишней утонченности, которые отгораживают от остальных людей. Блаженны те, кто умеют судачить с соседями о своих забавах, о своих домах и судебных тяжбах и рады разговору с садовником или столяром. Главная цель жизни — общение; первейшее удовольствие — дружеская близость и светские знакомства, а также чтение, но не для учения и не для заработка, а для того, чтобы продолжить общение за пределы нашего

времени и ближайшего пространства. В мире столько удивительных чудес: безоблачные небеса и неоткрытые земли; люди с песьими головами и с глазами на груди, у них законы и обычаи, похоже, много лучше наших. И вообще, может быть, мы просто спим, и нам снится этот мир, а есть еще другой, о котором знают только существа, обладающие недостающим нам шестым чувством.

У искусства во все времена есть одна цель — выразить человеческую душу. И единственным мерилom величия является глубина выражения, способность поделиться частью души с другими. Страсть к самовыражению — единственная творческая страсть...

...мы наблюдаем с захватывающим интересом, как прямо у нас перед глазами открыто разворачивается картина живой человеческой души, и сам собой возникает вопрос: неужели конечная цель всего — удовольствие? Зачем такой всепоглощающий интерес к мельчайшим движениям души? Откуда такая всеподавляющая страсть к самовыражению? Исчерпывается ли всё красотой или где-то еще в мире есть другая разгадка тайны? Но какой ответ может быть дан на этот вопрос? Нет ответа. Есть только еще один вопрос: "Que sais-je?" (Откуда мне знать?).

Как и большинство европейских модернистов, Вирджиния Вулф вышла из наикультурнейшей семьи и с самого детства была погружена в атмосферу платоновской духовности. Дом в Блумсбери по праву считался средоточием духовной жизни Лондона начала века. Ее отец, Лесли Стивен, известный литературовед, историк, философ, автор десятков томов критических статей и биографий писателей, первым браком был женат на дочери Теккерея Харриет Мириэм. После ее ранней смерти отец Вирджинии женился на родовой Джулии Дакворт. Вирджиния была третьим ребенком Лесли Стивена и Джулии.

Искусство для Вирджинии Стивен было такой же повседневностью, как для какого-нибудь другого ребенка — шалости или игры. Она выросла среди постоянных разговоров и споров о литературе, живописи, музыке. В доме ее отца получали благословение начинающие писатели, ниспровергались общепризнанные авторитеты. Поэтому, что удивительного — детской комнатой Вирджинии была библиотека, крестным отцом — поэт Джеймс Рассел Лоуэлл, товарищем по играм — писатель Генри Джеймс, греческому языку ее учила сестра Уолтера Пейтера, известного эссеиста, искусствоведа. Дух, царивший в доме Лесли Стивена, сохранился и в доме в Блумсбери, куда семья переехала после смерти отца.

Здесь по вечерам собирались молодые литераторы, которые до хрипоты, засиживаясь за полночь, спорили об искусстве. Частыми гостями тут были поэт Томас Стернз Элиот, философ Бертран Рассел, литературовед Роджер Фрай, критик и эссеист Литтон Стрэчи, романист Эдуард Морган Форстер, журналист левых взглядов Леонард Вулф, который в 1912 году стал мужем Вирджинии Стивен.

Как считает Фейерабенд, культура, знание — это океан альтернатив, взаимно усиливающих друг друга. Чем конкурентнее и свободнее знание, тем значительнее результаты. Единодушие годится для церкви и тирании, разнообразие идей — методология философии и культуры в целом. Согласно фейерабендовскому принципу пролиферации, надо строить теории, несовместимые с известными. Стабильность знания больше не гарантируется. Приближение к истине — увеличение числа ее срезов. Культура — мозаика, калейдоскоп, музей, пир духа.

Пир духа — символ "блумсберийцев" — так со временем называли цвет английской культуры, посетителей салона Вирджинии Вулф. Башня Йитса, салон дома в Блумсбери, башня Вяч. Иванова — таковы очаги культуры Европы начала XX века.

В этом салоне знали назубок работы американского психолога Уильяма Джеймса, с легкой руки которого в литературный обиход вошло понятие "поток сознания", зачитывались

Зигмундом Фрейдом, которого почитали пророком, изучали швейцарского культуролога Карла Юнга и его теорию архетипов. По этим новым теориям получалось, что область подсознательного не менее важна, чем сфера сознательного, — здесь скрыты импульсы, неосуществленные желания, здесь бытуют некие неизменные структуры и модели поведения и мышления, роднящие человека XX века с его древними предками. Другим властителем дум был французский философ Анри Бергсон, отвергший механическо-рационалистический подход к бытию и к категории времени. С неменьшим старанием читали "блумсберийцы" и двенадцатитомный труд "Золотая ветвь" английского антрополога Джеймса Фрейзера, который пытался обосновать глубинную связь между сознанием древнего и современного человека. "Блумсберийцы" любили Стерна и Монтеня, но их губы складывались в ироническую улыбку, когда кто-нибудь при них с похвалой отзывался об Арнольде Беннете, Герберте Уэллсе или Голсуорси.

В "группу Блумсбери" — "психологическую школу" — входил будущий "цвет культуры" Великобритании: критик и эссеист Литтон Стрэчи, художник Клив Белл, журналист Леонард Вулф, писатель Эдвард Морган Форстер, искусствовед Роджер Фрай, художник Дункан Грант, позже к ним примкнули Т. С. Элиот, Стивен Спендер, писательница Элизабет Бауэн.

Эстетические принципы высоколобых пересекались с философией Д. Э. Мура и психологией Генри Джеймса: истинно то, что прекрасно; только искусство творит жизнь; искусство — замкнутый в себе мир — глубоких эмоций, богатого воображения, бесконечных ассоциаций и разнообразных ощущений.

Эстетика "блумсберийцев" — не корзина экзотических цветов, но тончайший психологизм, передача настроения мгновения, мимолетность чувства, симфония звуков, острое чувство времени. "Оно [их искусство] ни о чем, оно само нечто...".

Высшая и главная реальность писателя — его душа, потому-то он и ближе к реальности, что тоньше чувствует ее, ищет форму для выражения чувств. Блумсберийцы восторгаются импрессионистами, Прустом, Джейн Остин, Томасом Гарди, ибо все они — мастера передачи всей гаммы движений души, ибо для них передать реальность — значит передать мир чувств и настроений, глубину переживаний человека.

Для Вирджинии Вулф XIX век — век Остин, а не Диккенса. Романы Диккенса лишены душевного движения: "Всё лежит на поверхности... Не над чем задуматься, отложив книгу в сторону". А вот Джейн Остин мастерски передает глубочайшие переживания человека, за внешне тривиальным и незначительным она видит бушующий внутри человека океан. Если бы ее жизнь не оборвалась так рано, она "могла бы стать предшественницей Джеймса и Пруста".

Как и для Т. Гарди, для Вирджинии Вулф роман — "впечатление, а не доказательство". Сильная сторона творчества Мередита, Гарди, Стерна стремление к "бессознательному", "интуитивному" изображению мира, слабая сторона творчества Голсуорси, Уэллса, Беннета — в том, что они "имеют дело не с духом, а с телом". Изучение неизведанных глубин психологии, "атомов сознания" — вот цель писателя XX века!

Отстаивая ценность переживания, приоритет духовного начала над материальным, Вирджиния Вулф считала образцом для подражания утонченный психологизм Марселя Пруста: "Меня интересует, достигла ли я чего-нибудь за это время? Нет, ничего сравнительно с Прустом, в книги которого я теперь погружена... Я полагаю, что он окажет на меня свое влияние и заставит относиться более критически к каждому написанному мною предложению".

"Блумсбери" — символ модернизма, освоения неисследованных мест, художественной свободы, отрицания романтизации, механизации и тоталитаризации жизни. "Блумсбери" —

это крупный порт на магистральном направлении течения культуры, которая, протекая через абсурд существования и трагедию бытия, не ныряет в пески, не сворачивает перед "слишком человеческим", не уходит в эмпирию, недоступные "сатирам козлоногим", а впитывает "всё, что течет", настаивает на правде жизни и смерти, концентрируется до состояния эссенции и в один прекрасный день исторгается в виде литер, звуков, красок из вопящей души художника, дабы мир мог излечиться от слепоты, глухоты и невежества.

Продолжу цитирование русской Вирджинии — Екатерины Юрьевны Гениевой, которая среди стаи "верных Русланов" и "литературоведов в штатском" в грозные годы уничтожения духа не убоилась говорить правду о Джойсе и Вирджинии Вулф, понимая, что вчерашний модернизм — сегодняшняя классика и что культура, отказавшаяся от модернизма, убога...

Молодым людям не могли простить раскованности поведения, легкости, с которой они играли философскими, нравственными, эстетическими категориями, обсуждали, в том числе и женщины, вопросы интимной жизни, все еще остававшиеся под запретом. Им не прощали пренебрежительного отношения к современному английскому искусству, уничижительной, часто "высоколобой" критики, которой они подвергали любое проявление меркантилизма, пошлости, ограниченности. Им отказывали в серьезности, называли "пустомелями" и "пустоцветами". И только самые проницательные смогли разгадать за эпатажем позу, а за ней, в свою очередь, протест. "Блумсберийцы" были настоящими детьми рубежа веков: сложившиеся на разломе эпох, лишённые социальных и нравственных ориентиров, современники, а иногда и участники социальных потрясений эпохи, они мучительно расставались с ценностями поколения отцов, с тревогой вглядывались в новую, рождающуюся у них на глазах действительность. Отринув старые религии, они жаждали новых. Хулители и ниспровергатели традиций, глашатаи — иногда слишком громкие — всего нового, "блумсберийцы" ратовали за свободное, беспрепятственное самовыражение личности, были убеждены в том, что нет ничего более нравственного, чем эстетические соображения, и что "деспотизм по своей природе ни плох, ни хорош".

Мне не хотелось бы представлять Вирджинию Вулф как нигилистку и революционерку — ее новаторство слишком укоренено в культуре и жизни. Всё, чего хотели "блумсберийцы", — это вслед за Фрейдом, Юнгом, Бергсоном преодолеть внешнюю оболочку жизни, понять "Великую Сложность" бытия, изобразить не действия и поступки, а внутренние движения души. Ж. Л. Кёртис не случайно назвал манеру В. Вулф "поэтической интуицией внутренней жизни".

Приблизительно в то же время, когда в литературу входила Вирджиния Вулф, Бальмонт бросил свою знаменитую фразу: "Реалисты всегда наблюдатели, символисты всегда мыслители". Познать суть мира, который перед нами! — этот призыв отражал суть модернизма. Заменяя поверхностную "объективность" субъективным проникновением, требуя убежденности, а не логичности, незаинтересованности, а не служивости, модернисты стремились застать "жизнь врасплох", уловить то глубинное и призрачное, которое не выразиимо ни речью, ни образом, ни жестом, — ускользающе-эффе-мерное, теряющееся у порога сознания.

Мой роман — попытка преодолеть некоторые формы сознания и посмотреть за его пределы. Создавая его, я ощутила, что перестала верить во многое из того, во что, как мне казалось, я верю. Точнее сказать: в моем сознании живут такие представления и убеждения, которые, по всей очевидности, противоречат друг другу. Но почему бы и нет? В конце концов, все мы охвачены бурей!

Искусство — ландшафт человеческой души, постижение ее сущности. Его интересуют не столько внешние проявления, сколько скрытые эйдосы. Его эволюция — все более глубокое проникновение во внутренний мир человека, исследование недр, постижение первоисточков, поиск себя в себе. "Быть писателем — это поверять свою душу людям".

Короткие рассказы Вирджинии Вулф и есть зарисовки настроения, процесса мышления, точнее — мимолетностей внутренней жизни, самого состояния духа человеческого.

Вихрь, шквал, напор, взрыв! Грушевое дерево наверху горы. Бьют фонтаны; сыплются капли. А волны Роны мчат глубоко и полно, летят под мостами, разметывая пряди водорослей, полощут тени над рыбой, серебряной рябью бегущей ко дну, затянутой — это трудное место, — засасываемой водоворотом, плеск, брызги, ранят воду острые плавники: поток дымит, кипит, сбивает желтую гальку, крутит, крутит, вот отпустил, падает, падает, вниз, вниз, но нет, взвивается кверху нежной спиралькой; тонкой стружкой, как из-под аэроплана; выше, выше... Сто раз прекрасны добрые, веселыми шагами, с улыбкой идущие по земле; и шальные, бывалые рыбаки, присевшие под мостками, греховодницы, как дивно гогочут они, и галдят, и ступают враскачку, враскачку... аа-ах, гм, кха!

— Ранний Моцарт, конечно...

— Да, но мелодия, как все его мелодии вообще, приводит в отчаяние, я хочу сказать, вселяет надежду...

Зеленый сад, лунный пруд и лимоны, влюбленные, рыбы — всё растворяется в дымчатом небе, покуда валторны, уже поддержанные трубами, попираемые кларнетами, возводят там белые своды, прочно зиждущиеся на колоннах из мрамора... Гром победы. Лязг и звон. Прочное положение. Твердые основы. Марш миллионов. Смятение и хаос повержены в прах. Но город, к которому мы идем, не из камня, и он не из мрамора; висит незыблемо, стоит непоколебимо; и ни улыбки, ни флага навстречу. Пусть же сгинет ваша надежда; моя радость вянет в пустыне; открытое наступление. Голы колонны; безжалостны; они не отбрасывают тени; сверкают, темнеют. И я ретируюсь, я вообще не хочу ничего, я только мечтаю уйти, найти свою улицу, узнавать дома, кивнуть зеленщице, сказать горничной, когда она откроет мне дверь: Какая звездная ночь.

— Доброй Ночи, доброй ночи. Вам сюда?

— Увы. Мне туда.

Е. Ю. Гениева:

Истина, дает понять Вирджиния Вулф, в силу своей изменчивой, зыбкой, неуловимой природы противится рациональному анализу. Быть может, музыка владеет этой тайной? И Вирджиния Вулф в своем программном рассказе "Струнный квартет" пытается сделать невозможное — передать словом музыку. Надо заметить, что в эти годы не только Вирджиния Вулф ставила перед собой столь дерзкую задачу. Один из эпизодов романа Джеймса Джойса "Улисс" "Сирены" написан по законам фуги. И в творчестве самой Вирджинии Вулф "музыкальная проза" не случайность. Ее поздний роман "Волны" создавался как "роман-соната", и в его композиции, стиле действительно сделана попытка учесть законы этой музыкальной формы. Вообще многих писателей, музыкантов, художников первых десятилетий XX века неудержимо влечет идея синтеза. Рождается синкретическое искусство, например, Скрябин и его эксперимент со световой музыкой, Стринд-берг и его "Соната призраков".

Жизнь, жизнь духа особенно зыбки, подвижны: как волны, как звуки музыки, как фантазия творца. Стриндберг писал Гогену: "Я видел деревья, которых не нашел еще ни один ботаник; животных, о существовании которых Кювье даже не подозревал; и людей, создать которых могли только вы". Жизнь невозможно передать адекватно, даже выписав абсолютно все ее внешние детали. Жизнь, "обожжаемый мир" — загадочна и непредсказуема, жизнь — это сон, фантазия, фантазмодория, ночной кошмар. "Это царство страстей, потрясений, смятения, комплексов, грехов, здесь срываются благопристойные маски, здесь на нас смотрят настоящие лица".

"Верь себе!" — единственный принцип искусства, ибо художник, если он художник, — это человек обостренной чувствительности, способный выразить жизнь души.

Мюллер-Фрейенфельс считал, что Эдгар По был художником не потому, что в его голове возникали причудливые видения, а потому, что умел отразить видения многих людей, создав единый пластический образ. Кто-то сказал, что родина — это он сам. Так мог сказать только художник. Мы слишком натерпелись от массовости, коллективности, соборности, всемирности, богоносности, чтобы доверять патриотам, радетелям человечества, народоугодникам. Из чрезмерной любви к внешней жизни возникает опасность для нее. Мы слишком мало думаем о собственной душе.

Потом она спросила себя — какой же взгляд истинный. Можно взглянуть ведь на дом и на ковш и так и эдак.

Она поставила этот вопрос перед Такими-то, которых по скромности наделяла силой и мудростью других людей. Ответы, бывает, приходят случайно; так отвечал на вопросы ее старик спаниель, движеньем хвоста.

И вот вяз, лишаясь позолоты и великолепия, как будто снабдил ее ответом; стал деревом вне оград, на просторе, единственным на болоте деревом. Она его видела часто; видела красные опаленные облака, перечеркнутые его ветвями, и ломкие серебристые лунные стрелы. Да, но что же ответ? Ах да, что душа — Саша чувствовала, как какое-то существо бьется внутри, ищет выхода, и тотчас его назвала душою, — что душа по природе одиночка, вдовая птица; птица, отрешенно и высоко угнездившаяся на вязе...

Е. Ю. Гениева:

Душа — вот главное, вот итог размышлений Вирджинии Вулф. Недаром именно слово "Итог" вынесено в заглавие рассказа, где героиня рассуждает, что такое душа.

Творчество — сотворение мира. Художник — соавтор Бога. Поэту нужно углубиться в себя и запечатлеть увиденное. Драма должна раскрывать глубинную часть нас самих: "В драме важно не столько то, что нам рассказали о других, сколько то, что нам показали в нас самих — смутный мир неопределенных чувств...".

Все романы Вирджинии Вулф — поток самой жизни, событий, чувств, переживаний, поток мыслей героев. Яркие импрессионистские пейзажи, игра света на оконных стеклах, солнечное тепло, ласкающее кожу, хруст ветчины или запах фонарного масла, острое ощущение уходящего времени, но — главное — поток настроения, само состояние духа, мимолетность мысли...

Свободной чередой, легко и произвольно сменяя друг друга движется в романе поток эпизодов, сцен, причудливо изменяющихся настроений. Различен характер их звучания — от острой сатиры — до мягкой иронии, от злой насмешки — до элегических полутонов. Яркие по своей красочности зарисовки сменяются туманными намеками, пафос — пародией.

В. Вулф: "Любой повествовательный способ хорош, всякий способ верен постольку, поскольку выражает то, что хотим мы сказать, если мы в самом деле писатели, и постольку, поскольку приближает он нас к авторскому замыслу, если мы читатели".

Своеобразие прозы Вулф проявилось в романе "Комната Джекоба". Это была первая попытка писательницы передать в художественном произведении бесконечный поток тех мельчайших частиц ("атомов"), которые, по словам Вулф, "бомбардируют" сознание человека, составляя круг его представлений о жизни.

Характерно, что она сама, обдумывая свой роман и делаясь своими планами с Томасом Элиотом, отмечала близость своего замысла и предполагаемой манеры его осуществления

манере Джеймса Джойса: "...размышляла над тем, что всё то, что я делаю сейчас, вероятно, гораздо лучше могло бы быть осуществлено мистером Джойсом", — записывает Вулф в своем дневнике. Но она использует не только характерные приемы Джойса; в своих творческих исканиях Вулф опирается на Бергсона и Пруста, стремясь передать читателю ощущение бесконечного движения времени и заставить его увидеть настоящее сквозь призму прошлого.

Наши обвинили В. Вулф в расплывчатости характера ее героев, в отсутствии интереса к четкости, последовательности, цельности, однозначности и т. д., и т. п. Но ведь декларируемой целью писательницы была экспрессия, а не фотография, поток, а не лед, яркий штрих, а не резкая линия. Стремясь наглядно проиллюстрировать свою мысль о разных принципах создания характера, В. Вулф написала программную статью Мистер Бен-нет и миссис Браун.

В вагоне поезда едет скромная пожилая женщина, — Вулф называет ее миссис Браун, — внешность и костюм которой свидетельствуют о том, что она несчастна. Каким образом ее судьба и ее характер могли бы быть описаны Уэллсом, Голсуорси и Беннетом? Отвечая на этот вопрос Вулф имитирует манеру каждого из этих писателей. Уэллс, подчеркивает она, отметил бы очевидные признаки бедности миссис Браун, а затем стал бы писать о ней как о жительнице страны будущего — Утопии. Голсуорси, разразившись гневной тирадой относительно пороков современного общества, изобразил бы миссис Браун как существо отвергнутое и выброшенное за борт жизни. Беннет увлекся бы бесконечными подробностями. Но ни один из этих писателей не смог бы, по мнению Вулф, передать "дух" миссис Браун, самую суть ее характера. Они смогли бы рассказать о ее происхождении, о ее семье, о доме, в котором она живет, об обстоятельствах ее жизни, но не о ней самой. Гораздо легче, замечает Вулф, написать трехтомный роман о миссис Браун, чем в нескольких фразах запечатлеть своеобразие ее натуры, передав тот поток впечатлений, которые возбуждает у зрителя ее внешность или ее голос.

Начиная с Миссис Дэллоуэй, В. Вулф широко пользуется богатством символики, импрессионистическими приемами художественного слова, методом "потока сознания".

Огромный внутренний мир самой писательницы, богатство этого мира и стремление выразить его не отпускали ее от письменного стола. Писала она постоянно, фиксируя все движения собственной души. Принимаясь за Миссис Дэллоуэй, писательница заметила в дневнике:

Я принялась за эту книгу, надеясь, что смогу выразить в ней свое отношение к творчеству... Надо писать из самых глубин чувства — так учит Достоевский. А я? Может быть, я, так любящая слова, лишь играю ими? Нет, не думаю. В этой книге у меня слишком много задач — хочу описать жизнь и смерть, здоровье и безумие, хочу критически изобразить существующую социальную систему, показать ее в действии... И все же пишу ли я из глубины своих чувств?.. Смогу ли передать реальность?.. Думаю о писателях восемнадцатого века. Они были открытыми, а не застегнутыми, как мы теперь.

Миссис Дэллоуэй — тоже "поиск утраченного времени". Событий здесь, как и в других романах Вулф, почти нет — зато много воспоминаний, снов, разговоров, при этом только кажется, будто герои много говорят. Нет, они чаще всего молчат, "а все настоящие беседы, диалоги, монологи, споры происходят за завесой Молчания — в памяти, воображении. Память капризна, она не подчиняется законам логики, память часто бунтует против порядка, хронологии. И хотя удары Биг-Бена постоянно напоминают нам, что время движется, не астрономическое время властвует в книге, но время внутреннее...".

Какая радость — видеть бьющийся на ветру листок. В вышине ласточки виляют, ныряют, взмывают, но с невероятной правильностью, будто качаются на невидимой резинке; а как вверх-вниз носятся мухи; и солнце пятнает то тот листок, то этот, заливая жидким золотом,

исключительно от избытка счастья. И такой идет, идет по траве колдовской перезвон (возможно, это часто-часто гудит машина) — и всё, как бы ни было просто, как бы ни составлялось из пустяков, но стало отныне истиной. Красота — вот что есть истина. И красота — всюду.

— Уже время, — сказала Реция.

Со слова "время" сошла шелуха; оно излило на него свои блага; и с губ, как стружка с рубанка, сами собой, белые, твердые, нетленные, побежали слова, скорей, скорей занять место в оде Времени — в бессмертной оде Времени. Он пел. Эванс отзывался ему из-за вяза. Мертвые в Фессалии, пел Эванс, среди орхидей. Там они выжидали конца войны. И вот теперь мертвецы, и сам Эванс...

— Бога ради, не подходите! — вскрикнул Септимус. Он не мог смотреть на покойников.

Но раздвинулись ветки. Человек в сером действительно шел прямо да них... Эванс! Но ни грязи, ни ран — он такой же, как был. Я возведу это всем народам, кричал Септимус, подняв руку (а покойник в сером к нему приближался), подняв руку, как черный колосс, который веками одиноко горевал в пустыне о судьбах людей, зажав в ладонях лицо, всё в бороздах скорби, но вот он увидел полосу света над краем пустыни, и она длилась вдали, и свет ударил в колосса (Септимус приподнялся со стула), и в прахе простерлись пред ним легионы, и в лицо безмерного плакальщика тотчас...

— Мне до того плохо, Септимус, — говорила Реция, пытаясь его усадить.

Миллионы стенали; веками скорбели они. Надо повернуться, сказать им, сейчас он скажет про эту радость и благодать, про беспримернейшее открытие...

— Время, Септимус, — повторяла Реция. — Сколько сейчас?

Он бормотал, он весь дергался, тот господин, наверное, заметил. Он смотрел прямо на них.

— Сейчас я скажу тебе время, — произнес Септимус очень медленно, очень сонно и загадочно улыбнулся покойнику в сером. И тут пробило четверть — было без четверти двенадцать.

Восприятие времени В. Вулф сродни джойсовскому: момент* динамичен и воспринимается как постоянно развивающееся драматическое событие, включающее в себя существование лирического героя: центром момента является "узел сознания", разрешающийся через слово, речь героя.

* Раннее эссе В. Вулф называется: "Момент. Летняя ночь".

Участие человека, его самоутверждение в моменте способствуют тому, что момент приобретает значимость, а у человека появляется соблазн "остановить мгновение". Однако значимость момента не делает его неподвижным, а, наоборот, заставляет развиваться. В. Вульф, следовательно, говорит прежде всего о познаваемости вечно становящегося момента. "Теперь" в ее концепции приобретает жизнь, проявляясь через сознание и деятельность индивидуума.

У Вирджинии Вулф много джойсовского, возможно даже, что она превзошла мэтра в воплощении "моментов бытия", в способности передать обычным (не синтезированным) словом течение жизни...

Лондон в "Миссис Дэллоуэй" то же самое, что Дублин в "Улиссе": город цементирует фрагментарное бытие героев. В "Улиссе" по Дублину едет кортеж вице-короля, в "Миссис Дэллоуэй" — авто с коронованной особой, за их продвижениями следят многие, если не все,

герои романов и т. д.

И все же, отдавая должное силе таланта Джойса, его смелости, художественной дерзости, ломающей традицию и создающей новую, Вирджиния Вулф спорила в "Миссис Дэллоуэй" с автором "Улисса". Она не приняла чрезмерности Джойса — будь то поэтика, которая в потенции содержала в себе опасность пусть виртуозного, но беспредельного формо-и словотворчества, или поток сознания, для которого не было ничего тайного и сокровенного. Физиологизм Джойса она считала не чем иным, как проявлением дурного тона.

(А вот Генри Миллер, к примеру, не считал. Ибо жизнь и книга начинаются в любой момент и в любой момент кончаются. И всё в ней — правда жизни. И жизнь — это моя жизнь, и книга — это моя книга. И моя книга — это моя жизнь, мое существование, жизнь моего духа и моего тела. "И сам я вроде паука — всё тку и тку, верный своему призванию и сознающий, что эта паутина выткана из вещества, которое есть я сам...").

Просто Вирджиния Вулф была крайне далека от мироощущения Генри Миллера, хотя уже узнала симптомы "болезни века" — отчаяния, тоски, беспокойства, затерянности в мире. И знала лекарство — всю полноту жизни, не чурающейся низа, плоти, любви... После "Миссис Дэллоуэй" роман "На маяк" (1927), наверное, самое знаменитое произведение Вирджинии Вулф. Во многом оно автобиографично: миссис и мистер Рэмзи "списаны" с родителей Вирджинии Вулф...

Как и "Миссис Дэллоуэй", "На маяк" — книга категорически необычная: это даже и не роман в традиционном смысле слова: в нем ничтожно мало внешнего действия, нет нормального, так сказать, полноценного героя. Скорее всего Вирджиния Вулф изображает идеи, настроение и особенно духовный опыт, который, хотя и основан на быстропроходящих, скоротечных моментах бытия, мировоззренчески очень важен.

Маяк — символ света, познания, озарения. Свет озаряет разные предметы и по-разному один и тот же предмет. "Из-за этого света, существующего в мире независимо от людей, всё мгновенно может сдвинуться с привычных мест, изменить очертания, обрести новое значение". Но главное: маяк — это внутренний свет, идущий из человеческих душ, само сознание людей.

Всмотритесь хоть на минуту в обычное сознание в обычный день. Мозг получает мириады впечатлений — обыденных, фантастических, мимолетных или врезающихся с твердостью стали. Со всех сторон наступают они, этот неудержимый ливень неисчислимых частиц, и по мере того как они падают, как они складываются в жизнь понедельника или вторника, акценты меняются, важный момент уже не здесь, а там, так что если бы писатель был свободным человеком, а не рабом, если бы он мог руководствоваться собственным чувством, а не условностями, то не было бы ни сюжета, ни комедии, ни трагедии, ни любовной интриги, ни развязки в традиционном стиле, и возможно, ни единой пуговицы, пришитой по правилам портным с Бонд-стрит.

Давайте описывать мельчайшие частицы, как они западают в сознание, в том порядке, в каком они западают, давайте пытаться разобрать узор, которым все увиденное и случившееся запечатлелось в сознании, каким бы разорванным и бессвязным он нам ни казался. Давайте не будем брать на веру, что жизнь проявляется полнее в том, что принято считать большим, чем в том, что принято считать малым.

Как и в других книгах В. Вулф, в романе На маяк события — движения душ, мужских, но, главным образом, женских, еще — движение идей, еще человеческие отношения, разлад с миром и собой, неприкаянность, утрата опоры, угасание ДОМА. В известной мере — это женский роман, героини которого "двойники" автора, разные стороны самой Вирджинии Вулф.

Одна половина существа Вирджинии Вулф, та, которая принадлежала английской культуре рубежа веков и даже викторианской эпохе, высоко ценила порядок, размеренность, надежность, терпеть не могла беспорядка и разрухи, в чем бы они ни проявлялись. Другая половина ее "я" была целиком в XX веке с его революциями, первой мировой войной, учениями Фрейда и Юнга. И эта половина отчасти даже бессознательно восставала против упорядоченности.

Из этой психологической, но и исторической антиномии сознания Вирджинии Вулф родились две ее героини — мисс Рэмзи и художница Лили Бриско.

По словам Э.-М. Форстер, сама она в своих критических работах романист больше, чем в романах. Это прекрасно понимала и сама писательница:

Здесь [в эссе] я ближе к своему истинному "я", здесь я почти знаю, как избежать помпезности, риторики, как получать удовольствие от милых пустяков. Здесь мне вольнее дышится.

В. Вулф более тридцати лет сотрудничала с Тайме лите-рари саплмент, превратив критику в школу мастерства, в том числе и для себя самой:

Своей техникой письма, умением обращаться с формой я обязана тому, что в течение стольких лет писала для "Тайме лите-рари саплмент". Я научилась быть лаконичной, научилась делать свой материал доступным и интересным, научилась внимательно читать.

Под пером Вирджинии Вулф возникали проникновенные, многомерные портреты великих поэтов и художников, пытающихся "любой ценой обнаружить мерцание того сокровенного пламени, которое посылает свои вспышки сквозь мозг": Монте-ня, Аддисона, Хэзлита, Донна, Конрада, Лоуренса, Г.Джеймса, Кэрролла, Остен... Ее, как мало кого на Западе, интересовала русская литература: Толстой, Достоевский, Тургенев, Чехов.

Особенно почитала Вирджиния Вулф Толстого: "Кажется, ничто не ускользает от него. Ничто не промелькнет незамеченным... Он замечает красненькое или голубенькое детское платьице и то, как лошадь помахивает хвостом, слышит звук кашля и видит движение человека, пытающегося засунуть руки в зашитые карманы. И то, что его безошибочный глаз наблюдает в манере кашлять или в движениях рук, его безошибочный ум соотносит с чем-то потаенным в характере, так что мы знаем его людей не только по тому, как они любят, не только по тому, какие у них взгляды на политику и бессмертие души, но и по тому, как они чихают и давятся от кашля...".

И все же Толстой страшил Вирджинию Вулф своей этической определенностью, а минутами она испытывала страх и даже ужас перед этим всеобъемлющим, пронзительным взглядом, охватывающим, вбирающим в себя действительно всю жизнь.

Критика — это прозрение, говорил Элиот. Трактовать искусство — значит выдумывать его заново. Говоря о книге, мы говорим о себе. Мы анализируем не только ее, но и собственное переживание. Критика — это искусство об искусстве: одна художественная неповторимость о другой. Со времен Вирджинии Вулф и Томаса Стернза Элиота критик именуется художником, пишущим летопись собственной души.

Говоря о произведении, критик имеет право говорить так, будто это его произведение. И тогда критика становится автобиографической поэзией и единственно верной самокритикой. Уайльд так и считал: литературная критика единственная культурная форма автобиографии. Трудно найти лучший пример верности сказанного, чем Вирджинию Вулф.

Каждый художник индивидуален, ибо одинок. Или одинок, потому что индивидуален. У каждого — свой неповторимый срез мира. Да, сознание зеркало, но особого рода: каждое отражает свое, и в этом проявляется величие рода человеческого. Я не утверждаю, что лишь

несчастное сознание способно творить великое искусство, но боль художника — великий усилитель и умножитель. Мы третировали несчастное сознание, упрекая его носителей в раздвоенности, метаниях, шараханьях в крайности, но разве раздвоение, метание, шараханье — не гарантии правды жизни?.. Не потому ли мир каждый раз умирает, когда гаснет чье-то сознание?..

Вот и Вирджинии Вулф ставили в упрек то "отсутствие большой темы" (будто есть большая тема, чем душа человеческая), то неспособность создать характер (будто есть более глубокий характер, чем сознание в моменты его высшей активности), то нехватку энергии и утомленность (будто пафос — знак мастерства), то отсутствие цельности (будто жизнь не знает "разорванности, неясности, фрагментарности"...).

Состояние "усталости" было едва ли не родовым, так сказать наследственным у этой литературы — вместе с рационализмом символистских метафор.

"Я, — сказано у Вирджинии Вулф, — утомлена естественным счастьем, зреющими плодами, детьми, наполняющими дом криком, стрельбой, охотой за черепами, книгами, полученными в награду и разными другими трофеями. Я утомлена собственным телом, утомлена своим мастерством, трудоспособностью и умением".

Это — монолог Сюзанны из "Волн". Знакомая утомленность, в особенности разительная как неточность в процессе столь мелочного саморазбора, каким заняты персонажи "Волн"...

Вот даже усталостью героини упрекнули художницу-подвижницу, искавшую новых путей в литературе и достигшую на этих путях виртуозного мастерства...

Завершая своих Мистера Беннета и миссис Браун, В. Вулф сказала: пусть Уэллс, Голсуорси, Беннет печатают роман за романом, пусть каждый из романов густо населен так называемыми "характерами" — одна живая страница, даже строка перетянет по своему художественному весу всю эту продукцию. Ведь душа тоже невесома...

В 1941 году Вирджинии Вулф не стало. Как шекспировская Офелия, она бросилась в реку, да еще, заказав себе путь назад, положила в карманы платья камни. Шла война, в дом Вулфов в Лондоне попала бомба, сгорела библиотека, погибли книги, символ разума и цивилизации, ее друзья. Она кончала роман "Между актами", силы были на пределе, и, как всегда, ей казалось, что всё не так, не получалось, читатели не поймут ее замысла. Она еще до конца не оправилась от потрясения: в Испании погиб ее любимый племянник, молодой поэт Джулиан Белл... И вообще мир, который собирался подмять и уничтожить Гитлер, в котором не было места для нее и для ее близких, страшил ее.

Все, кто знал Вирджинию Вулф, не могли примириться с ее уходом. Смерть так не вязалась с обликом этой женщины, ненасытно любившей жизнь.

ГЕРТРУДА СТАЙН

Гертруда Стайн, американка, поселившаяся в Париже, была центром притяжения американской колонии в Европе — Дос Пассос, Хемингуэй, Фицджеральд, Андерсон, Каули, Крейн, Каммингс, — близкой подругой Брака и Дерена, Пикассо и Матисса, Аполлинера и Сальмона, Джоласа, Тзара и Гриза, Ивана Голля и Филипа Супо, теоретиком и идеологом нового искусства, оказавшим огромное влияние на американскую литературу.

В ее личности было нечто такое, что превращало писательницу, столь далекую от

масс-культуры, в предмет всеобщего поклонения. В предисловии к сборнику ее произведений, вышедшему незадолго до смерти Г. Стайн, Карл ван Фехтен писал:

У нее есть фанатические поклонники, как у голливудской звезды, три поколения молодых писателей были распростерты у ее ног... Еще при жизни она стала легендой и объектом почитания на своей родине... Гертруда Стайн сегодня действительно фольклорная фигура, героиня эпической поэмы; молодые солдаты, которые в конце войны и после войны заполняли ее парижскую квартиру, увеличили число ее фанатических поклонников... После войны я получал письма от солдат и моряков, находившихся далеко от Парижа и имевших лишь пару дней отпуска — они могли добраться к ней только на джипе, и все свои свободные часы в Париже проводили вместе с автором "Нежных бутонов". Одни военные устроили ей триумфальную поездку по Германии, а другие привезли на автомашине в Бельгию, чтобы она выступила там перед их товарищами.

Эрнест Хемингуэй в чуть-чуть ироничном Празднике, который всегда с тобой нарисовал отнюдь не подобострастный портрет своей парижской приятельницы, но обаятельный своей непосредственностью:

Мисс Стайн была крупная женщина — не очень высокая, но грузная, как крестьянка. У нее были прекрасные глаза и волевое лицо немецкой еврейки, которое могло быть и лицом уроженки Фриули, и вообще она напоминала мне крестьянку с севера Италии и одеждой, и выразительным, подвижным лицом, и красивыми, пышными и непокорными волосами, которые она, наверно, еще в колледже заплетала в косы и укладывала на голове. Она говорила без умолку и прежде всего о разных людях и странах.

Она обладала особым личным обаянием, и, когда хотела привлечь кого-то на свою сторону, устоять было невозможно, и критики, которые были знакомы с ней и видели ее картины, принимали на веру ее творчество, хотя и не понимали его, — настолько они восхищались ею как человеком и были уверены в ее непогрешимости. Кроме того, она открыла много верных и ценных истин о ритме и повторях и очень интересно говорила на эти темы.

Однако она не любила править рукописи и работать над тем, чтобы сделать их читабельными, хотя для того, чтобы о ней говорили, ей необходимо было печататься; особенно это касалось невероятно длинной книги, озаглавленной "Становление американцев".

За три-четыре года нашей дружбы я не помню, чтобы Гертруда Стайн хоть раз хорошо отозвалась о каком-нибудь писателе, кроме тех, кто хвалил ее произведения или сделал что-нибудь полезное для ее карьеры. Исключение составляли Рональд Фэрбенк и позже Скотт Фицджеральд. Когда я познакомился с ней, она не говорила о Шервуде Андерсоне как о писателе, но зато превозносила его как человека, и особенно его прекрасные итальянские глаза, большие и бархатные, его доброту и обаяние.

Она не желала говорить о творчестве Андерсона, как не желала говорить и о Джойсе. Стоило дважды упомянуть Джойса, и вас уже никогда больше не приглашали в этот дом.

(Надо признать, что невосприимчивость Гертруды Стайн и Джеймса Джойса друг к другу была обоюдной, напоминающей отношения Зинаиды Гиппиус с Андреем Белым. Гертруде Стайн казалось, что Джойс идет в литературе по ее стопам, что было явным преувеличением. Джойса шокировала стадность и крикливость парижских авангардистов).

Рассказы Андерсона были слишком хороши, чтобы служить темой для приятной беседы. Я мог бы сказать мисс Стайн, что его романы на редкость плохи, но и это было недопустимо, так как означало бы, что я стал критиковать одного из ее наиболее преданных сторонников. Когда он написал роман, в конце концов получивший название "Темный смех", настолько плохой, глупый и надуманный, что я не удержался и написал на него пародию*, мисс Стайн

не на шутку рассердилась. Я позволил себе напасть на человека, принадлежащего к ее свите. Прежде она несердилась. И сама начала расточать похвалы Шервуду, когда его писательская репутация потерпела полный крах.

* Речь идет о "Весенних ручьях" Э.Хемингуэя.

Она рассердилась на Эзру Паунда за то, что он слишком поспешно сел на маленький, хрупкий и, наверно, довольно неудобный стул (возможно, даже нарочно ему подставленный) и тот не то треснул, не то рассыпался. А то, что он был большой поэт, мягкий и благородный человек и, несомненно, сумел бы усидеть на обыкновенном стуле, во внимание принято не было. Причины ее неприязни к Эзре, излагавшиеся с великим и злобным искусством, были придуманы много лет спустя.

Гертруда Стайн действительно не жаловала иных своих современников, в частности Д. Г. Лоуренса, действительно порой была несправедлива (о том же Лоуренсе говорила: "Жалок и нелеп. И пишет, как больной"), однако у нее, пристрастной, как большинство женщин, был виртуозный художественный вкус и еще более развитый нюх на все новое, неизбитое.

Уже в студенческой статье, относящейся к временам ученичества у Уильяма Джеймса, Г. Стайн начала литературно-психологические эксперименты с автоматическим письмом, из которых затем возникла новая теория прозы. Это был тот скандал, та проба культуры, с помощью которых искусство движется дальше и дальше. Мастер словесной аранжировки, она довела герметизм до высших абстракций живописи словом. Могло показаться, что порой из-под ее пера выходил полнейший бред, но это было не так: читателя томило чувство, что, будь у него ключ, многое можно расшифровать.

Заботливость, с которой лжив дождь, и лжива зелень, и лжива белизна; заботливость, с которой здесь невероятная справедливость и сходство, всё это создает прекрасную спаржу и фонтан.

В ее виртуозности слишком много того технического умения, которым символизируется самый страшный вид отчуждения. И само это творчество отчужденность: отчужденность-вызов, отчужденность-упрек, отчужденность-плач.

В творчестве Гертруды Стайн интеллектуальная страстность и точность в описании внутренней и внешней действительности преобладали над эмоциональностью. Ее художественное кредо: строгость, а не красота. Этот принцип сближает ее с Хуаном Гризом, однако страсть к точности у Хуана Гриза носила мистический характер, тогда как у Гертруды Стайн была интеллектуальной потребностью. Ее произведения часто сравнивали с математическими выкладками, а один французский критик уподобил их творениям Баха.

М. Халупецкий обратил внимание на подчеркнутую неорнаментальность языка Г. Стайн и на минимализм ее словаря. Сама Г. Стайн предъявляла к языку два главных требования: интенсивность и вдохновенность. Характеризуя свой метод и свои творческие поиски, она писала:

Не правда ли, когда язык был молод — как у Гомера или Чосера — поэт мог называть реальное имя предмета и он действительно становился реальным? Поэт мог сказать "луна", "море", "любовь", и луна, море, любовь действительно появлялись в этих словах. Но неправда ли, что после того, как прошли столетия и были написаны тысячи стихотворений, поэты напрасно стали обращаться к этим словам, так как они износились? Они уже не воскрешают живую реальность, это выдохшиеся литературные слова. Поэт сегодня должен воскресить эту реальность, должен вернуть языку интенсивность. Мы хорошо знаем, как трудно создавать поэзию в преклонном возрасте, и знаем, что должны внести в структуру фразы нечто необычное, нечто неожиданное для того, чтобы вернуть жизнеспособность имени существительному.

Сегодня недостаточно быть только необычным; специфика языковой структуры должна проистекать из поэтического вдохновения. Поэтому вдвойне тяжело оставаться поэтом в преклонном возрасте. Вы все знакомы с множеством стихов о розах и прекрасно знаете, что роз в них нет... Я не сумасшедшая. Я знаю, что в обычной жизни мы не ходим по кругу и не говорим себе: "роза это роза это роза". Да, я не сумасшедшая, но согласитесь, что в этом стихотворении впервые за столетие в английской поэзии роза красная.

И. Халупецкий считает, что постоянное стремление к простоте заставляло Г. Стайн переходить от эзотерии к ясности. Написанная в 1932-м Автобиография Алисы Б. Токлас — пример такого сочетания ясности и сдержанности слога.

Книга стала бестселлером и мало кому известная 60-летняя Гертруда Стайн, которая прежде печаталась лишь в маленьких авангардных журнальчиках, да и в них не часто, получила вдруг мировое признание. Потом последовало еще несколько менее объемных работ, представляющих собой продолжение "Автобиографии".

Наши разглагольствовали о ее модернизме, она же не просто считала себя реалисткой, но была "захвачена интеллектуальной страстью к точности описания внутренней и внешней реальности". Кстати, именно она сказала: "Писать — это просто рассказывать о том, что знаешь". Она стремилась не к документальности, не к деталям, не к пересказу событий, не к историческому прогнозу или диагнозу, но к самораскрывающемуся восприятию эмоций в процессе развития самой мысли. Речь шла не о последовательном раскрытии темы — Стайн выступала против времени, — а о ощущении длящегося момента, продолженном настоящим.

Это было новое литературное измерение: вскрытие вневременных сущностей с их внутренними перспективами и причинными связями. Стайн привнесла в повествование методы живописи, слова превратились в мазки, язык — в пластическое средство, повествование — в словесный орнамент. При всей разнородности этих материалов ей удалось уникальный в истории литературы опыт, в котором слова очищались от смысла и использовались так, будто они были лишены всякого содержания. При всем этом она попыталась — и небезуспешно! — найти прямую связь между действительностью и её литературным выражением.

Я беру разговорную сторону определенного числа людей. Почти каждый рано или поздно обретает совершенно определенный ритм во всем, что он делает. И это не столько слова, которые они говорят, сколько смысл звучания, которое они производят. Это впечатление и есть то, что я пыталась выявить.

Нежные бутоны или Становление американцев представляют собой искусство орнамента слов, кинематографическое движение фраз, ритмику жизни. Нет, это не просто словесные эксперименты или дань времени — это исследование жизни и духа иными методами, исследование, оказавшее большое воздействие на творчество, скажем, Хемингуэя и Андерсона.

Стихия Гертруды Стайн — язык. В то время как художники-модернисты деформировали или раскладывали на элементы визуальный мир, "ломали" пространство и искали суть времени, Г. Стайн формировала пространство языка и создавала время вещей. Излагая принципы своего творчества, она говорила о "едином настоящем, охватывающем все больше и больше чего-либо и охватывающем все больше и больше начал и начал и начал".

Время у Стайн не длится, а постоянно возвращается и постоянно начинается вновь. Целью ее метода было "избежать неумолимого ощущения, что смысл всего заключается в том, что всё начинается, имеет середину и кончается". Это видно и на примере воспоминаний Алисы Б. Токлас; они являют собой вариант "поисков утраченного времени", попыткой восстановления времени в таком его виде, когда оно уже не движется, а постоянно

начинается.

Как у всех новаторов, у нее было множество недоброжелателей, но даже их скепсис не может скрыть огромную притягательную силу, которая из нее исходила.

В течение двадцати лет нам усердно твердили вожди левых школ и высоколобые критики, что работы Гертруды Стайн представляют собой дерзновенный сложный революционный и вполне сознательный эксперимент стиля, значение которого для английской литературы представляется просто неопределимым. Подобно расщеплению атома или теории относительности опыты по разрушению смысла, производимые г-жой Стайн, должны были в корне изменить, если не мир, то по крайней мере человеческий язык. Из парижской лаборатории шли слухи о ходе работ, от которых захватывало дыхание. Известные писатели ездили, чтобы лично присутствовать при экспериментах; они приезжали полные впечатлений. Влияние росло: г-н Ван Фехтен хвалил, г-н Андерсон и г-н Хемингуэй подражали, Ситуэллы делали записи, г-н Джойс прислушивался, даже осторожный г-н Элиот открыл страницы своего "Крайтерона" для этих феноменальных экспериментов.

Искусство входило в стадию экспериментов, растянувшихся на десятилетия: Штрамм, Швиттерс, Арп, Каммингс, Эдит Ситуэлл, русские модернисты, Маринетти, Дада, в конце этого периода — новый роман и новый новый роман. Естественно, всё это не было простым следованием Джойсу и Прусту, но без них...

Даже бессюжетность и безгеройность естественно возникали как средство перевода конкретности в метафизику. Школа книги ни о чем — это не бессодержательность и не окрошка бытия, а его эйдосы: чистый поток сознания, усиленный человеческим интеллектом. Бюторовское "пространство сознания", школа взгляда Роб-Грийе, бесконечная скачка потока жизни Бартельма и Клода Симона, неотрывная от первоначального хаоса сознания, тропизмы Натали Саррот это всё та же психологическая материя, поток импульсов и реакций, выплескивающих из глубин сознания на страницы нового романа, всё та же пугающая бездна, всё те же свидетельства абсурдности мира и человеческого бессилия, которые служили отправными точками всех романов-протестов, всего искусства человеческой боли.

ДАДА: ЛЮБИМОЕ ЗАНЯТИЕ ИЛИ КОНЕК

Против литературы, за поэзию. Девиз дадаизма

Если к Джойсу или Гертруде Стайн требовался ключ, то дадаисты выбросили и его. "Мы против всяких принципов", "Дада ничего не означает", "искусство не серьезно", "все виноваты, никто не прав, нет справедливости, нет истины, нет лжи. Всё ложь!" — на таких принципах, эпатазирующих цивилизацию, приведшую к мировой войне, закладывалось новое движение, отказавшееся от цели, идеи, смысла искусства, ангажированного обществом. Эпатируя последнее, защищая себя от "лавочников", Т. Тзара, Р. Гюльзен-бек, Г. Арп, А. Бретон, П. Элюар, Ф. Супо, сгруппировавшиеся вокруг журналов Литература, Дадафон, Поговорка, Каннибал, ратовали за "абсолютное" искусство, лишённое "великих идей" и социальных функций: искусство сокровенно, художник творит для одного себя, если произведение искусства доступно пониманию, то оно становится журнализмом.

Слово "Дада", изобретенное Тристаном Тзарой, ничего не означает*. Найденное случайно как капризное сочетание звуков, оно было принято благодаря своей экивокости, отсутствию смысла — именно амбивалентность, лаконичность, фонетический искус определили причину

его распространения и успеха.

* Как выяснилось впоследствии, по-французски слово "дада" на языке детей означает "лошадку", "конек". Существует также народное изречение: "Это его дада" — "Это его любимое занятие, излюбленная мысль".

Дадаизм возник в середине 1916-го на волне протеста молодых интеллектуалов против мировой бойни, когда голос совести европейских народов был заглушён громом пушечных снарядов и трескотней политиков. Наглости и лжи официальной пропаганды, разнузданным инстинктам людей, рекам крови и запахам разложения, самой культуре, приведшей ко всему этому, дадаисты громогласно сказали: "Нет!".

Всю потенциальную энергию, весь запас лиризма, которые молодежь таит и расточает на упоение жизнью, на гимны любви, на служение высшим идеалам человечества, оно обратило на действенный скептицизм, которым опьянялось.

Свой первый стих, свой первый литературный лепет, свой первый пылкий, юношеский каламбур оно превратило в задорное, капризное "Нет".

Дадаизм — умонастроение, порожденное войной, реакция на нее. Андре Бретон так и говорил: "Дадаизм является определенным состоянием духа". Эпатаж, сарказм, всеотрицание, протест против любых идей и всякого догматизма, отказ от прошлого, "литературная ассенизация" — всё это было реакцией на абсурд войны, милитаризм, шовинизм, захлестнувшие Европу, способом укрытия от созданной войной ужасающей пустоты духа.

Наши любят подчеркивать бессмысленность, заумь, всеотрицание дадаистов, забывая сказать, что всё это следует понимать как реакцию на алогизм жизни и тотальную ненависть войны. Ничто дадаисты не пародировали с таким сарказмом, озорством, остроумием, как произведения и картины, изображающие военные подвиги и сцены битвы. Абсурд Дада питала непримиримая ненависть к цивилизации, приведшей к войне.

Конечно же, суть Дада не в озорном пририсовывании усов на губах Джоконды, но в стремлении противопоставить рационализации и рассудку "действительную работу мышления" со всеми его скачками, странностями и хаосом. Лозунг журнала Литература — "против литературы за поэзию" — означал: против порядка, ведущего к войне, за реальность сознания, за свободу творчества.

И в искусстве и в жизни Дада провозгласило крайний индивидуализм. Оно отрицало какую бы то ни было общность духовной жизни человечества. Нет одинаковых эмоций, нет никакого общего для всех закона, нет языка — даже двое не могут ни о чем договориться. Мораль только ловушка, "интеллектуальная чума". "Мысль — прекрасная штука для философии, но она относительна. Конечной Истины нет". "Логика есть умствование. Логика насквозь порочна". "Все видимое обманчиво". "Мир в руках бандитов, мир безумен, он опасен и неизлечим".

Конечно, это был экстремизм. Но экстремизм этот заключал в себе — в экстремистской же форме — семена прозрения, новые чувствования и новую реакцию на взбесившийся мир. И я полагаю, Каули не прав, предоставляя критике дом со многими окнами и отказывая искусству — нет, самой жизни — в таком доме: в свободе проб и ошибок, в возможности протеста, в абсурде реакции на абсурд.

...все силы мирового порядка отторгают от себя эту дурную болезнь прогнившего солнца философской мысли; я объявляю безжалостную войну — всеми силами дадаистского отвращения. Пропитанное этим отвращением отрицание семьи — это Дада; участие всеми силами своего существа в разрушительной работе — это Дада.

И хотя Дада требовало разрушения и отвергало мораль, разве им не двигал моральный стимул — отрицание зла мира? И можно ли назвать аморальным Категорический Императив Дада: единственный закон, которому обязан следовать художник, — это веление его сердца, дерзание в жизни и искусстве?

Дада понимало свободу по анархистски: никаких обязательств — краскам, словам, звукам; художник — свободный творец, демиург, над ним нет судьи, он вообще может повернуться спиной к искусству и самовыразиться в политике, бизнесе, мистификации — чем не искусства? И никто не имеет права его критиковать...

Во всем этом, помимо протеста, было ощущение исчерпанности: всё сказано, всё написано, всё расхвачано. И пусть! Не надо отчаиваться.

Есть масса вещей, никем не отображенных: машины, писсуары, сексуальные оргии, массовые побоища, беспредельность насилия и жестокости.

Дада не боялось банальности и новаторства, жестокости и скандала. Если писатель того захочет, он может оборвать себя на полуслове, он волен игнорировать границы возможного и в роман о современном Париже ввести племя краснокожих, спрута, единорога, Наполеона, Деву Марию. Было сделано потрясающее открытие. Оказывается, все писатели прошлого были поработаны реальностью, они только копировали мир, тогда как современный писатель может его игнорировать и создать свой собственный, в котором он полный хозяин.

А. Бретон, Т. Тзара, П. Элюар, Ф. Пикабия, Ф. Супо, Р. Гюль-зенбек, Г. Арп были молоды, талантливы, полны сил, они сгорали от любви к своему искусству и желая превзойти воссозданное ранее, они творили, мистифицировали, эпатировали, дурачились, дрались — так почему же мы должны отказывать им в праве на самовыражение за то, что к ним примазались шарлатаны (где их больше, чем у нас?) и за то, что их мир был ни на что не похож (а наш?)? А разве мир Леонардо похож на какой-нибудь другой? И разве были такие, к кому не примазывались? И главное: какой уважающий себя художник станет копиистом?

Одни дадаисты неделями и месяцами оттачивали и совершенствовали стихотворение в несколько строк; другие пылко расхваливали подсознательное. Третьи поносили литературную критику и критиков в великолепных эссе, изобиловавших массой тонких критических наблюдений. Были такие, что исповедовали "автоматическое письмо" и, если верить им, публиковали свои эксперименты, не исправив ни единого слова. Многие сознательно сочетали высокий профессионализм с китчем. Некоторое время было модно развивать бурную деятельность а l'amerioaine: некий дадаист в краткий промежуток времени умудрился написать несколько романов, иметь четыре любовные связи, жениться, уйти в дичайшие предпринимательские авантюры — потом он целый год отлеживался в санатории. Один очень талантливый поэт изводил свое дарование на почтовые открытки друзьям. Основная же масса в ожидании революции — любой революции — деятельно занималась ссорами и дразгмами.

Да, всё это — правда, но одна из многих правд. Ведь именно дадаисты осознали: быть против Дада — значит быть дадаистом! В конце концов, новые манифесты пишут лишь те, кто плохо знает старые. Хотя Дада как движение, просуществовало недолго и в 1921-м пошло на убыль, хотя, как всякое художественное явление, оно сопровождалось накалом страстей и гримасами моды, хотя порой "литературная ассенизация" превращалась в смешной или дерзкий балаган, оно не исчезло бесследно, породив поэтов и художников, определивших облик европейской культуры, проложив путь сюрреализму, экспрессионизму, драматургии абсурда и таким великим художникам, как П. Пикассо, Д. Кирико, Ж. Брак, М. Эрнст, И. Танги, Х. Миро...

Когда-то в хлипких скрипах черпал я экстаз,
В сверканье каблучков по тротуару.
Теперь я вижу,
Что существо поэзии — в тепле.
О Боже, опусти пониже
Изъеденное звездной молью одеяло,
Чтоб дождь и холод спать мне не мешали! Т. Э. Хьюм

Мистика — это "дух времени", которое само дух бытия. Мистика — это духовная реальность, рождающая время и мир, питающая современность, в нужное время и в нужном месте собирающая своих выразителей. Мистика — причина того, что приблизительно в одно и то же время русские поэты-модернисты, стремившиеся вырвать Россию из тысячелетнего застоя, собирались в "башне" Вячеслава Иванова, а английские — в "Эйфелевой башне" Хьюма. Мистика причина того, что ничего не знавшие друг о друге люди в разных точках Европы думали, творили, мечтали приблизительно о том же и даже называли себя однозвучно: имажисты, имажинисты... И не мистика ли, что те и другие, собираясь по тем же "средам", читали друг другу почти те же стихи с почти теми же названиями почти о том же?...

Пусть море истерзанными руками
Цепляется скорбно за берег
И стонет
Между утесом и мысом.
О! Пусть море в безумье
Бушует и бьется, колебля скалы,
Ибо море — крик скорби.

Основавший Клуб поэтов Томас Эрнест Хьюм не был первопроходцем — уже были прерафаэлиты и георгианцы, — но он четко выразил ту мысль, что каждое время требует свои формы поэзии и что время "украшательства", "плоского копирования объектов" и "услад" прошло.

При жизни Хьюм не получил признания ни как поэт, ни как философ, ни как создатель новой эстетики, а ранняя смерть в окопах Первой мировой как бы подтвердила мистическую максиму времени, согласно которой "пули любят поэтов". Но пулям не дано было уничтожить дух Хьюма, Гумилева, Веберна, ибо мистическая реальность духа пулям неподвластна...

Окрещенный Эзрой Паундом имажизм начался с семистрочной хьюмовской Осени, в которой человеку неискушенному трудно узреть новую страницу в европейской поэзии, каковой она на самом деле стала.

A touch of cold in the Autumn night
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer.
I did not stop to speak, but nodded,
And round about were the wistful stars
With white faces like town children.

Осенний вечер стал прохладней;
Я вышел погулять.
Румяная луна стояла у плетня,
Как краснорожий фермер;
С ней говорить не стал я, только поклонился.
Кругом толпились щупленькие звезды,
Похожие на городских детей *.

* Перевод И. Романовича.

Тем не менее здесь налицо вся система новых изобразительных средств: центральный поэтический образ (image), конкретный, зримый, непосредственный, лишенный ненужной романтической риторики, но — неожиданный и внезапный, поэтизирующий обыденное.

В отличие от петербургских "сред" В. Иванова, соховские "среды" Хьюма пользовались гораздо меньшей известностью, хотя именно здесь родился английский авангард начала века, здесь проходил свои "университеты" Эзра Паунд, вскоре перехвативший пальму первенства, Ф. С. Флинт, пропагандист и ценитель французской поэзии, примкнувший к движению из лагеря оппонентов, Э. Сторир, Ф. В. Такрид, Д. Кемпбелл, Ф. Фарр. Хотя хьюмовские "среды" продолжались чуть более года, хотя "полное собрание поэтических творений" Хьюма состояло из пяти коротких стихотворений, включенных Паундом в Ripostes*, хотя сам Паунд порвал с имажизмом и его ученики то и дело нарушали заповеди "мэтра", начало английского модернизма, давшего Паунда и Элиота, было положено...

В чем суть эстетических идей хьюмовских Speculations? Следуя традиции переоценки всех ценностей (Ницше, Баррес, Моррас), отвергая традиции Ренессанса, Просвещения,

романтизма, объявляя войну Руссо, готовя почву Элиоту, "интеллектуальный полисмен", как назвал Хьюма С. Хайнес, прежде всего требовал от творца создания новых форм и новой техники.

Пророчествую — на смену романтическому упадку грядет эпоха сухой, точной классической поэзии. Нам не достигнуть нового расцвета стиха, пока мы не добьемся новой техники. Почему именно этот сухой классический дух является позитивной и освобождающей необходимостью для поэзии, абсолютно не в состоянии понять те, кто думает, что стих ничего не означает, кроме выражения неудовлетворенных чувств. А необходимость как раз и вытекает из того, что настоящий стих питается не эмоциями...

Искусства, предмет которых, как и предмет поэзии, вечен, должны находить новую технику в каждом поколении. Каждый век должен находить свою собственную форму выражения, и любой период, который умышленно "уклоняется" от этого, станет невыносимо фальшивым.

Что хотел сказать Хьюм? Что великая поэзия не может идти проторенным путем, что вечное обновление — ее глубинная суть, что модернизация — ядро классицизма.

* Находчивые ответы (англ.).

Возврат к традиции, к классицизму не следует понимать как возрождение поэтики Буало. Хотя имажисты тяготели к геометрическим формам Древнего Египта, Греции, Византии, хотя они учились на танку и хокку, хотя они требовали живописности и скульптурности, речь шла не о возврате, а о движении вперед, о глубоком осознании сущности искусства, о преемственности, выражаемой формулой: вчерашний модернизм — нынешняя классика. Не случайно Хьюм был горячим поклонником импрессионизма, объявленного им последним словом живописи, не случайно, пророчествуя о наступлении новой эры "сухого, точного, классического" стиха, имел в виду не строгие метры Проперция и не монументальность Малерба, а "интроспективность, стремление к передаче мгновенных фаз поэтического сознания". Эстетика Хьюма далеко выходит за рамки искусства. Она "фундаментальна" своей укорененностью в философии жизни, в отказе от утопических представлений о человеке, в ориентации не на традиции гуманизма и Просвещения, а на — правду жизни, многообразие и текучесть ее форм. Киркегор, а не Гегель, Ницше, а не Маркс, Бергсон, а не Рассел!

Человек по своей сути плох, он может достигнуть чего-либо лишь с помощью дисциплины — этической и политической. Порядок, таким образом, содержит не только негативное, но и созидательное и освободительное начала.

Возвышение человека гуманистами развращает его. Руссоистские бредни о "доброй природе" и "дурных законах" провокационны и разрушительны. Разглагольствования о прогрессе и свободе чреватые "беспорядками" (так и только так понимает Хьюм революцию). "Классический поэт никогда не забывает о конечности, ограниченности человека. Он всегда помнит, что человек вылеплен из праха. Он может прыгать, но ему не дано летать".

Мы наделяем человека идеей совершенства, которая на деле является принадлежностью божества... Тем самым мы, не проводя четко разграничительной линии между божеским и человеческим, лишь усложняем себе понимание границы человеческого и божеского.

Возвышая человека, гуманизм привел к романтическому искусству, уравнивавшему человеческое с божественным. Однако XX век продемонстрировал беспочвенность иллюзий относительно безграничных возможностей индивида и выявил его радикальную ограниченность и подчиненность законам, диктуемым высшей волей. Следовательно, в искусстве пришло время перемен: романтическая традиция должна уступить место классической в обновленном варианте классицизма. Неоклассический стиль, по Хьюму, — это стремление к "простым, геометрическим формам, характерным для древнего искусства, однако существенно усложненным, поскольку такие формы ассоциируются в нашем сознании

с идеей машины". Фактически речь шла о преодолении влияния Теннисона и других викторианцев с их рыхлостью и нечеткостью образа, условным и архаичным языком и однообразным ритмом, лишенным содержательной функции и подчиненным бессмысленной "последовательности метронома".

У Т. Э. Хьюма мы обнаруживаем зачатки развитой затем Элиотом идеи деперсонализации творчества, обусловленной несовершенствами человеческой природы:

Человек изначально плох, он может добиться чего-либо существенного при помощи дисциплины... Дисциплина, таким образом, имеет не только отрицательный, но и конструктивный, освободительный смысл. Необходимы институты.

Хьюм — до Элиота — полагал, что стихи не должны быть выражением неудовлетворенного чувства. Чем же они должны быть?

Высшей целью является тщательное, ясное и точное описание. И самое важное здесь — осознать, что это необычайно трудно сделать... Язык обладает специфической природой, своими внутренними нормами и понятиями. Только достижение полной сосредоточенности сознания делает возможным использование языка в собственных целях.

Можно без преувеличения утверждать, что именно Хьюм стал отправной точкой элиотовской концепции "деперсонализации", изложенной в Назначении поэзии.

Главной задачей эстетики Хьюма было утверждение "тенденции к абстрагированию" вместо непосредственного воспроизведения ("отражения") мира, природы и человека.

Классический поэт никогда не забывает о конечности, об ограниченности человека. Он всегда помнит, что человек вылеплен из глины.

Речь шла не о подмене гуманистической идеи тоталитаристской, а о возврате к цельности и ясности эпохи Данте и Джотто.

Хьюма прельщала не только эстетика Средневековья, строгая гармония небесных сфер и иерархия государственного порядка эпохи Фомы Аквинского, но сама цельность, упорядоченность, естественность Средневековья, его философия и антропология.

Вере в совершенствование человеческой природы он противопоставляет идею первородного греха и вечную борьбу Бога и дьявола в душе человека.

Взгляды Хьюма удивительным образом напоминают воззрения Тютчева, который, отстаивая традицию русской соборности, считал главным грехом западной мысли перемещение человека на место Бога: возвысив личность, романтизм толкнул Европу к "беспорядкам" — эта идея, выраженная почти одними и теми же словами, является центральной в политических трактатах Тютчева и Размышлениях Хьюма. Хьюм вряд ли читал Тютчева, тем более удивительно, что подобие их мышления распространилось вплоть до противопоставления Византии Западной Европе, вплоть до одинакового стремления к запредельному. Любовь Хьюма к Средневековью определялась его желанием "вернуться" к Джотто и Данте — в русло "вечного", "неподвижного", "нерушимого", не соотнесенного с человеческим опытом. И Тютчев, и Хьюм жаждали цельности, божественной несказанности, прорыва по ту сторону мысли.

Мысль и язык не идентичны. Это заблуждение, будто язык логичен или значащ... Очень часто идея вне аналогий и метафор, облекающих ее, не существует. То есть благодаря тонкой комбинации аллюзий мы искусственно конструируем в себе идею, которая вне этих ухищрений вообще не может возникнуть. Аналогия и есть предмет, а не просто декорация... Язык. Большой неуклюжий инструмент. Язык, естественно, не достигает значимости. Десять

различных способов построения одного и того же предложения... Язык громоздкая поросль, смесь старых и новых аналогий. Разве он приемлем для мысли? И существует ли вообще мысль, а не только стили, способы мысли?

Как Тютчев и Малларме, Хьюм много размышлял о выразительной способности языка и молчания. Впрочем, следовал он не за поэтами, а за философом Бергсоном, чьи идеи во многом определяли развитие модернистского искусства Европы.

Язык, по его мнению, не способен быть выразителем сознания, понимаемого им как беспрерывно меняющаяся "длительность". Язык, слово несут на себе отпечаток интеллекта. Понятия, которыми пользуется интеллект, устойчивы. Слова накапливают в себе устойчивые общие элементы впечатлений и "налагают свою собственную неподвижность" на тонкие неуловимые ощущения, препятствуя их выражению. Тем самым писатель обрекается на молчание. Хьюм также отмечает "трагедию" художника слова: "В конце концов приходишь к мысли, что всякое выражение — вульгарность, что только неизреченное и молчание...". Он обрывает себя на полуслове, не развивая мысли.

В отличие от Элиота, Хьюм разделял интуитивизм Бергсона, считая первичными не идеи, а озарения: "...поэзия сама себя творит. Это творчество по наитию сродни внезапному удару кисти, которая создает красоту, предварительно не осознанную художником".

Величие Гомера и особенно Данте — во всеохватности, в способности "внезапным ударом кисти" изобразить МИР. Поэту, как и мистика, должно быть присуще целостное видение мира, дабы он мог, как Св. Тереза, "видеть" микрокосм, ад, небеса, чистилище, человеческое существование целиком, "размером в грецкий орех"...

Проблема языка — центральная для имажистов. Хьюм предостерегал от обращения к разговорной речи, считая ее неточной, и, приспособлявая идеи Реми де Гурмона к своему пониманию слова-образа, связывал образность с интуитивностью:

Каждое слово в языке рождается как живая метафора, но постепенно лишается зримого содержания и становится просто фишкой. Поэтический язык не расхожий язык, но единственно конкретно-образный. Он выбирает свежие эпитеты и метафоры не столько потому, что они новые, а мы устали от старых, сколько потому, что старые перестают выражать предмет физически и становятся абстрактными штампами... Образы в стихе не просто декорации, но самая суть интуитивного языка.

Прямой язык — это и есть поэзия, он прям, поскольку выражен в образах. Проза — не прямой язык, поскольку использует мертвые образы, ставшие оборотами речи... Поэзия — всегда авангард языка. Прогресс языка — в поглощении новых аналогий. Новые фразы создаются в поэзии, испытываются и служат прозе. Проза — музей, где хранятся все старые доспехи поэзии.

Хьюм считал, что стихи ближе к скульптуре, чем к музыке и взывают больше к зрению, чем к слуху. Метр и ритм интересовали его много меньше, чем проблемы образа и ракурса: "Литература — это способ неожиданной аранжировки общих мест. Внезапность, необычность ракурса заставляет нас позабыть, не видеть обычности". Вся практика имажистов, как затем — творчество Элиота, многое унаследовавшего у Хьюма, стали реализацией эстетики слова-образа и идеи-ракурса. Так, Прелюдии Т. С. Элиота — реализация главной хьюмовской заповеди — "прямого, непосредственного выражения сущности предмета".

Я уже говорил о параллели Хьюм-Тютчев, но в еще большей мере поэтические искания главы имажистов с их принципом "Свободу поэзии!" приближались к учению о "творческом слове", развиваемому в России А. Белым. Вяч. Ивановым и В. Брюсовым.

Карьера Эзры Паунда не заладилась с самого начала. Получив образование в Пенсильванском университете, а затем колледже Гамильтона в Нью-Йорке, он рано занялся исследованием средневековой провансальской поэзии и в 22 года стал преподавателем романских языков в Уобэш-колледже (Кроуфордсвилл), однако годом позже был изгнан оттуда за "аморальность".

К. К. Чухрукидзе:

Каким-то образом Паунд всегда попадал в ситуацию изгоя, и вовсе не романтично-возвышенного одиночки-героя, а осмеянного скомороха, поступки которого казались неадекватными даже близким друзьям. Виной тому была его невероятная, почти сумасбродная амбициозность. Началось с того, что молодому выпускнику отказали в праве защищать диссертацию по причине неуспеваемости. Далее, поступив на должность преподавателя религиозного колледжа, он был со скандалом оттуда изгнан: в его комнате была обнаружена бездомная проститутка, которую он приютил после отказа Хильды Дулитл (первой и наиболее страстной любви Паунда) выйти за него замуж.

В 1908-м Паунд уехал из Штатов в Венецию, издал свой первый поэтический сборник (*A Lume S'pen to*), но в конце этого года перебрался в Лондон. Обосновавшись в Англии, Паунд быстро завоевывает литературное признание, устанавливает Дружеские и творческие связи с Йитсом, Джойсом, Ф. М. Фор-Дом, У. Льюисом и становится одним из лидеров нового литературного движения имажизма. В период между 1909 и 1913 гг. Паунд публикует книги *Exultation*, *Personae*, *Canzoni*, *Ripostes*.

Э. Паунд начинал в группе Хьюма, став постоянным участником "сред" в "Эйфелевой башне" в Сохо. Однако, он недолго ходил в учениках: сильно развитое чувство лидерства, претензии на пальму первенства заставили его претендовать на абсолютную независимость от Хьюма и на приоритет в создании имажизма. Несмотря на малочисленность "группы Паунда", в которую, кроме него, поначалу входили лишь Р. Олдингтон и Х. Дулитл, Паунд быстро захватил инициативу в движении и, пользуясь покровительством издательницы чикагского журнала *Poetry* Гарриет Монро, способствовал быстрому распространению имажистских идей. Именно с его именем связан расцвет движения в 1912–1914 гг. Олдингтон не случайно называл мэтра "небольшим, но постоянно действующим вулканом". Однако, неутомимая энергия Паунда оказалась не только созидательной: он был человеком конфликта и около него всегда шла борьба. Выход первой антологии имажизма в 1914-м совпал с выходом самого Паунда из движения и разрывами с Олдингтоном, Флетчером и другими. Но как бы там ни было, это было движение великих, — Д. Джойса, Д. Лоуренса, Т. С. Элиота.

Разумеется, художественная практика имажистов, а тем более близких им поэтов, далеко не во всем следовала предначертаниям Хьюма [и Паунда]. Олдингтон, например, утверждал (впрочем, не вполне, объективно), что его творчество вообще свободно от влияния Хьюма. Тем не менее такие отличительные черты, как отход от описательности, повышенное внимание к поэтической образности, стремление (близкое к художникам-импрессионистам) к предельной яркостью передать мгновенное впечатление, наконец, отказ от ритмико-интонационной монотонности и освоение свободного стиха характерны для всех без исключения поэтов, так или иначе, близких имажизму.

В год начала Первой мировой происходит знакомство Паунда с Элиотом. Позже он станет бескорыстным литературным агентом выдающихся писателей Джойса, Льюиса, Элиота и других "начинающих". В это время Паунд становится активным участником движения вортцизма и поддерживает издание журнала *Blast*.

Неуживчивый характер и ярко выраженный нонконформизм в сочетании с растущим отвращением к "духу коммерции" усиливают напряженность отношений поэта с лондонским бомондом, и в конце концов Паунд с женой (Дороти Шекспир) переезжают в Париж. Здесь происходит знакомство поэта с Кокто, Пикабия, Равелем, Стравинским, Коплэндом. Паунд профессионально интересуется музыкой и работает над оперой *Le Testament* (на сюжет Завещания Вийона). Через друга Джойса Тристана Тза-ру он вовлекается в движение дадаизма. В Париже Эзра близко сходитя с Ольгой Радж, которая вскоре станет его любовницей.

В 1924-м, разойдясь с литературной элитой Парижа, Паунд с женой переезжают в Италию, обосновываясь в Рапалло. За ними следует Ольга Радж, у которой вскоре появляется на свет ребенок Паунда, Мария, а затем жена рождает ему сына, Омара.

Итальянский период жизни Паунда наиболее плодотворен: публикации *К а н т о с*, литературная критика, работы по экономике, литературные концерты. Паунда все больше интересует политика и в 1933 происходит его встреча с дуче.

Даже после многочисленных разрывов, взаимных обвинений и поношений, даже после противостояния ("по разные стороны" фронта Второй мировой) творческие и идейные противники Паунда сознавали масштабность этого человека, вместе с Йитсом ставшего во главе европейского авангарда. Спустя много лет после разрыва с Poetry, определившего "поэтическое возрождение" США, Гарриет Монро писала:

Именно Паунду больше, чем кому-нибудь еще, "революция", "ренессанс", или — называйте это как угодно — свободное движение в поэзии нашего времени обязано своим зарождением.

В течение трех лет, никем не услышанный

Возродить он тщился угасшую суть

Поэзии, удержать на земле "возвышенное"

В допотопном смысле. Заведомо ложный путь

Ибо был он рожден среди диких людей.

Чуждых новшествам, пьяных наживой;

Мнил л ил ей взрастить из пустых желудей;

Капаней; форель для наживки фальшивой.

"Ifyiev yap toi navG', So'ew Троц" *

Проникло в открытый звучаниям слух;

Двигая скалы, этой порою

Крошево моря влекло его дух.

Себе в Пенелопы он выбрал Флобера,

У глухих островов всё удил и удил.

Любовался Цирцеиной прядью без меры,

Не глядел на максимы о ходе светил.

Не изменяемый "ходом событий",
Он шествовал: начался Гап trentiesme
De son eage ** — ни успехов, ни прыти,
И Муз любимцем не слыл он совсем.

* Ибо мы знаем всё, что в Трое (древнегреч.).

** Год тридцатый его жизни (старофр.).

367

Характеризуя человеческие качества Паунда, Эрнест Хемингуэй в Празднике, который всегда с тобой писал:

Эзра был самый отзывчивый из писателей, каких я знал, и, пожалуй, самый бескорыстный. Он помогал поэтам, художникам, скульпторам и прозаикам, в которых верил, и готов был помочь всякому, кто попал в беду, независимо от того, верил он в него или нет. Он беспокоился обо всех, а когда я с ним познакомился, он больше всех беспокоился о Т. С. Элиоте, который, как сообщил мне Эзра, вынужден был служить в каком-то лондонском банке и поэтому мог работать как поэт лишь крайне ограниченное время и в самые неподходящие часы.

Эзра относился к людям с большей добротой и христианским милосердием, чем я. Его собственные произведения, если они ему удавались, были так хороши, а в своих заблуждениях он был так искренен и так упоен своими ошибками, и так добр к людям, что я всегда считал его своего рода святым. Он был, правда, крайне раздражителен, но ведь и многие святые, наверно, были такими же.

Эзра был инициатором создания благотворительно фонда "Бель эспри" * для помощи начинающим гениям и сам отдавал в этот фонд все свои деньги. С помощью "Бель эспри" Паунду удалось "вызволить Элиота" из банка: Элиот опубликовал свою Опустошенную землю, получил премию журнала Д а й — ели вскоре нашел более состоятельных покровителей, согласившихся финансировать его Критерион.

* Блестящий ум (франц.).

В биографии Эзры Паунда есть скорбное обстоятельство, символизирующее соизмеримость гениальности с бесовством, но уже не с бесовством, рождающим магическую силу стихов, а с красно-коричневой чумой, поражающей не только человека-массу... Ничто человеческое поэтам не чуждо: пламенные революционеры, нигилисты-всеотрицатели, большевики, фашисты... Великий поэт принял демагогию Муссолини за чистую монету и, хуже того, сделал то, что запретно для поэта, — пошел ему в услужение. Он согласился выступать в пропагандистских передачах фашистского радио, ведущихся на войска союзников, восхвалял дуче как творца "подлинно всенародной" демократии, называл Рузвельта безумцем, продавшим конституцию финансовой олигархии, поносил Талмуд и Ветхий завет, Черчилля и поэта Мак-Лиша, упрекал американских солдат за то, что в Индии свирепствует голод, разоблачал "систему ростовщичества" и "империализм" короче говоря, стал игрушкой в руках фашизма. Справедливости ради, следует все же сказать, что Гитлера и Сталина не терпел органически.

В 1945 году Паунд был арестован оккупационными властями по обвинению в государственной измене; за антиамериканскую и антивоенную деятельность ему был вынесен смертный приговор.

За несколько месяцев перед этим в Италию ввел свои дивизии Гитлер; немцы вышвырнули семью Паунда из дома; с юга продвигались американцы, и вскоре пал Рим. Пешком, через всю страну Паунд двинулся в Рапалло; крестьяне кормили и прятали его, считая блаженным. Так он добрался до Генуи; здесь его задержали и отправили в лагерь для военнопленных и нацистских преступников под Пизой. Паунд жил там в проволочной клетке, ожидая казни; с наступлением сумерек включались мощные прожекторы, не гасшие до утра; заключенные должны были быть все время под присмотром. В такой обстановке Паунд написал свое лучшее произведение — "Пизанские песни"; он подвел в нем итог жизни, осознав крах своей социальной программы и бесперспективность поднятого им индивидуалистического мятежа.

После ареста 60-летнего Паунда содержали, как самых страшных преступников, убийц и насильников. Его посадили не в тюремную камеру, но в железную клетку — единственную без тента, защищающего от солнца и ветра. В клетке были лишь грязные одеяла поверх асфальта и ведро для "нужды". Разговаривать узнику категорически запрещалось. Единственной книгой, разрешенной для чтения, оказались оды Конфуция.

Общественность разделилась на два лагеря: Уильяме, Элиот, Хемингуэй, немногие другие пытались сделать все возможное, дабы спасти поэта от электрического стула, большинство (Л. Фейхтвангер, А. Миллер и др.) настаивали на смертной казни, расценивая принадлежность Паунда к поэтическому цеху как отягчающее обстоятельство.

Трех недель пребывания в клетке оказалось достаточно, чтобы потерявшего сознание поэта отправили в тюремный госпиталь с диагнозом амнезии и клаустрофобии. Хотя на самом деле никакого помешательства не было, коллапс мог быть использован защитниками для апелляции о замене судебного преследования психиатрическим лечением. "Бредовые" идеи, свойственные "здоровому" Паунду, эпатажная манера его поведения теперь работали на него: ему не было необходимости притворяться перед психиатрами, его манера поведения точно соответствовала симптомам психического расстройства. Он беседовал с врачами лежа на полу и отвечал на поставленные вопросы пространными рассуждениями на произвольно выбранные темы.

Паунд, призывавший всех рисковать ради "правильных" идей, сам не пошел на то, чтобы ради них принять смерть, и предпочел использовать свою эксцентричность для симуляции психической болезни. Однако уже по выходу из лечебницы, где, как ни странно, он провел самые насыщенные творческие годы, у него действительно стали проявляться признаки афазии. Речь его стала превращаться в просодическую идеограмму, пока, наконец, не разговаривая днями и неделями, он не замолчал вовсе. "Я — не выбирал молчания, оно само выбрало меня", — говорил он в перерывах между долгими фазами безмолвия.

Электрический стул был заменен Паунду пожизненным заключением в лечебнице для душевнобольных. В вашингтонском госпитале св. Елизаветы Паунд провел тринадцать послевоенных лет. В 1958 году группа видных деятелей итальянской культуры, преследовавшихся при фашизме и участвовавших в Соппротивлении, — Чезаре Дзаваттини, Палац-цески, Моравиа, Эудженио Монтале, Квазимодо, Силоне и др., - обратились к американскому правительству с просьбой об освобождении Паунда. В Америке это ходатайство поддержали Хемингуэй, Фрост, Мак-Лиш, Ван Вик Брукс. Паунд вернулся в Рапалло, почти ничего не писал, принимал только близких друзей.

И в пизанском лагере для интернированных лиц, и в лечебнице поэт продолжал работу над своими Кантос, переводами и антологиями ("Rock Drill", "The Classic Antology", "Collected Translations"), вел обширную переписку. Он не оказался забытым и, даже оставаясь

изолированным, оказался чуть ли не одним из центров европейского литературного процесса: посетителям приходилось записываться в очередь на встречу с "психопатом" — порой за месяц вперед.

Когда обвинение в измене было снято и Паунду разрешили вернуться в Италию, они с женой поселились у его дочери от Ольги Радж. В это время поверженному творцу шел 73-й год. Испытания, выпавшие на долю поэта, подкосили его, психика была полностью расшатана, усилились старческие хвори, наступило время разочарований и сомнений, вылившихся в аутизм. Тем не менее в возрасте 80 лет Паунд совершает поездку в Лондон, навещает могилу Элиота, а затем направляется в Ирландию повидаться со вдовой Йитса. Еще двумя годами позже он едет в Цюрих поклониться могиле Джойса. В возрасте 84 лет Паунд совершает визит в Нью-Йорк, но не находит в Америке ни одного старого друга — все его современники уже ушли в мир иной.

Какими бы путями не шли писатели и мыслители к фашизму, все-таки это непостижимо, как Гамсун, Жид, Йитс, Паунд, Маринетти, Жан Жионо, Анри де Монтерлан, Селин, Дали, Джентиле, Верхарн, Бергстед, Тагор, Хайдеггер могли поддаться его угару. Это же надо: Муссолини — "новый Джефферсон", "новый порядок" — возрожденное конфуцианство, нацизм — демократия... Это непостижимо. А мы? Мы — постижимы? Мы не молились самым страшным палачам в человеческой истории, не славили убийц, не гордились вырождением?..

К фашизму Паунда привели крайняя степень экзальтации, психическая неуравновешенность, вечные метания из крайности в крайность. Да, это был человек несовместимых идей, невысказанных парадоксов, революционер-реакционер, восхвалявший Средневековье и пишущий в левые журналы, космополит и националист, эстет, сделавший древние и восточные языки родными, а на родном говоривший и писавший с ошибками. В характере его легко уживались милосердие и нетерпимость, широта и предвзятость, святость и служивость.

"Завихрения" завели Паунда очень далеко от исходной точки: начав с установки, определяющей поэзию как величайшую из усад, подобную усадле любви, переживаемой трубадурами, он — в процессе "расчистки" искусства от экономических и политических манипуляций власть предержащих — оказался в лагере Муссолини, олицетворявшего для Паунда борьбу с ростовщичеством и милитаризмом... Фашизм в сознании экзальтированного поэта, отнюдь не единственного представителя духовной элиты Европы, оболваненной патетическими декларациями Гитлера и Муссолини, представлялся чуть ли не единственной политической силой, противостоящей англо-американскому финансовому капиталу и usury*.

* Ростовщичество (англ.).

Паунд был буквально заиклен на англо-американской финансовой системе, которая параноидальным образом фигурирует в его статьях о поэзии, культуре, музыке, религии, этике, философии литературы. Подсознательно понимая, что идеология — враг творчества, Паунд не просто идеологичен, но идеологически зашорен — отсюда "гений Муссолини", "слабоумие Америки", "свинство коммерции" и подобный набор идеологием, из которых состоит паундовский... Путеводитель по культуре. Отсюда же доходящее до чванства и совершенно нетерпимое для поэта высокомерие по отношению к иному, целым пластам культурной деятельности других, выражаемое формулами типа: "Философия означает занятие для высоколобых, нечто отрезанное как от жизни, так и от мудрости"; "Высшие произведения Запада — ростбифы и пластиковые бутылочки"; "Слабость западного способа рассуждений"; "Европейская мысль говорит прощай реальности"; "Греческое искусство — декаданс"; "Человеческая мысль бездеятельна"; "Дьявольский капитал сгубил весь мир" и т. п. Как у нас Достоевский, Паунд, анализируя и в общем осуждая тоталитаризм, на каждом шагу впадает в него, причем парадоксальным образом оказывается, что величайшая

эрудиция — вся мировая культура, пропущенная через собственное сознание, — тому не помеха... С одной стороны, глубочайшее понимание культуры как истории взаимодействующих и сменяющихся идей, с другой стороны, отказ в праве на существование идей протестантизма, конкуренции, буржуазного либерализма и плюрализма. С одной стороны: "Человеческое Величие — это необычайная энергия, соединенная с прямоотой, прямым выстрелом ума...", — с другой стороны: "только бесчестный человек может не видеть величие Муссолини...".

Штудирюя "экономические" трактаты Эзры Паунда, такие как Удар & amp; 1935, я постоянно ловил себя на мысли, что в эпоху профессионализма поэты должны заниматься поэзией, а не политикой: слишком много печальных примеров того, что получается, когда нарушается этот принцип и Достоевские и Толстые начинают "пасти народ"...

Паунд совершенно не терпел философских обобщений и считал женскую способность к конкретным и определенным действиям высшим проявлением человечности. Его отрицательное отношение к финансовому капиталу и денежным операциям базировалось как раз на утопии натуральных отношений сен-симонистского или фурьеристского толка. Безумие его социальных прожектов усиливалось присущей утопистам страстностью их защиты вопреки всем реалиям жизни, экономического существования или устройства государства. Когда на суде ему предъявили обвинение в измене и объяснили возможность смертного приговора, он уверял адвоката, что суд должен немедленно освободить его, ибо он единственный, кто имеет рецепт освобождения

372

мира от ростовщичества, а заодно способен разъяснить американскому правительству благотворность политики "неподражаемого" Муссолини и необходимость конфуцианской прививки для мировой экономике. Иными словами, Паунд так и не осознал ни своей вины, ни причины суда над ним.

Он остался при убеждении, что мировую войну развязали Англия и Америка, тогда как Италия пыталась этому воспрепятствовать путем ограничения экспансии мирового капитала. Америка же столкнула Россию и Германию, используя Россию для уничтожения "союзников", Германии и Италии, ставших "жертвами" мирового капитала. Россия тоже пошла у него на поводу, чуть ли не первой вступив в войну, что и следовало ожидать от "невежественной страны". Иными словами, Вторая мировая была спланирована и спровоцирована англо-американским империализмом задолго до того, как идеологи нацизма разработали мифологическую подоплеку арийства.

Может показаться, что "бред" Паунда действительно свидетельствует о его неменяемости или, мягко выражаясь, комплексе неадекватности. Может быть, я бы тоже так думал, если бы на каждом шагу не встречался с достойными уважения, даже умудренными людьми, "сделавшими себя" в науке или искусстве, но обладающими совершенно "пещерными" взглядами типа "Константинополь должен быть наш!" или "Слава товарищу Сталину!". Мне даже представляется, что, при всей кажущейся несовместимости профессиональной прозорливости и политического невежества, мудрость и глупость легко уживаются даже в выдающихся людях, свидетельством чему является Паунд, а вместе с ним несколько десятков звезд европейской культуры первой величины, пошедших в услужение нацизму из "глубочайшего убеждения", я уж не говорю о великом множестве наших "истинно верующих"...

Бредовое политическое и экономическое мировоззрение Паунда было представлено его защитником Джулианом Корнеллом как неоспоримое свидетельство неменяемости поэта, продолжавшего после поражения Германии твердить о мученической судьбе Гитлера.

Мне представляется, что даже самые пристрастные и далекие от жизненных реалий убеждения людей могут иметь под собой взаимоисключающие основания. Что для большинства есть примитивная дремучесть, то для людей склада Паунда — проявление, если можно так выразиться, "артистической зашоренности", эпатирующего нонконформизма, болезненного травматического инфантилизма и т. д., и т. п.

Паунд жил внутри сотворенного им мира фикций, поэтических текстов, культурных и этических монад, весьма далеких от жизненных реалий, и внешний мир деформировался в его сознании до совершенно неузнаваемых форм.

Многие его суждения исключительно пристрастны, но не более, чем эмоционально и соматически маркированные высказывания участника драмы, или высказывание, изъятые изнутри поэтического текста (в особенности первое). Ведь симпатию к фашистскому режиму или восхищение "гением" Муссолини следует рассматривать в контексте экономических и культурных утопий Паунда, их же, в свою очередь, в контексте отношения к слову в поэзии и способности Э. П. к высказываниям определенного качества.

Особость Паунда как поэта, критика и публициста — в том, что нельзя понять (тем более — принять) его без осознания аномальной структуры его психики и изощренной специфики его миропонимания (с ненормативной лексикой, параноидальными увещеваниями, истеричными выпадами).

Это истерика человека, пытающегося не утратить память о топосе, где возможны поэтические высказывания. Отсюда и сбивчивость, фрагментарность, а порой и полная бессвязность. Поэтому на фоне современных шедевров критики, сочинения Паунда, вероятно, обладают несколько иной ценностью, ибо они не менее аффективны и реактивны, чем сама его поэзия. Эти записи — Одиссея мозга, в которой все облюбленные "места" поэта, несмотря на все его старания научить их видеть, остаются необозримыми. Обозрим и осязаем внутри собственных беспокойств — сам Паунд — неподражаемый исполнитель всех поэтических функций своего времени.

Граничащий с истерией нонконформизм Паунда — при всем его доброжелательстве и филантропии — все больше превращал его в отверженного, изгоя, шута. Аутсайдерство, обусловленное эксцентричностью, толкало поэта во власть хаоса, шизофренической утопии, в которой вещь уничтожалась словом, жизнь — фантазией и ад — иллюзией идеального мира (тождественно равному миру без капитала). Паунд, видимо, верил в собственную способность построить мир из слов, истребить "злые" вещи чисто литературным путем.

Но вещи, которые следовало истребить, оказались неисчислимыми. Для человека, мыслящего количествами, трудно совладать с количеством мира, размножающегося во времени. Пытаясь угнаться за количествами, единственное что мог сделать Паунд, это переносить их клочками на бумагу, подобно летописцу. "Ада" было больше, чем "рая". "Вот где ад", указывая пальцем на сердце, говорил о себе поэт в последние годы жизни. "Кантос" не имеют конца, и не потому, что поражение потерпел засоренный мозг поэта, а потому, что "ад" оказался Паидеумой XX столетия. "It all does not cohere" * — рефрен ряда последних Канто.

* Ничего не связывается (англ.).

Тем не менее Паунду удалось написать эпос XX века. Не напиши он ничего, ему бы все равно удалось это сделать собственным телом, которое он напрямую подверг аду — "поэзии" мира. Тогда стоило ли писать их, необходим ли акт письма, если запись производится на самом теле? Этот вопрос не имеет смысла, если сама поэзия такова, что между ее написанием и ненаписанием нет разницы, если "рай" — место восхождения, усилия поэта, стал так доступен, что переход в него можно осуществить с помощью единственного слова в любой

момент, и все паломничество перехода оказывается избыточным.

Хотя Паунд, по его собственному признанию, не читал "ни одного из этих русских", в нем было что-то от Толстого, но и что-то от Ленина одержимость, фанатизм, качество, наиболее опасное для человека выдающегося ума или сильной воли. Человек, открывший современной Европе японскую и китайскую лирику Средневековья, заново прочитавший трубадуров и Проперция, исповедовал и изобретал типично социалистические, абсурдные системы контроля над производством и распределением, дико поносил рыночную экономику и пел осанну дуче.

Человек, порвавший с Америкой еще в ранней молодости, проживший жизнь в Европе, боготворивший романское средневековье, Кавальканти, Вийона, Данте, Бертрана де Борна и с презрением отвергавший американскую культуру и самый образ жизни в Америке. Филолог, преподававший в молодости романские языки в захудалом городке Кроуфорд-свилле, в штате Индиана, и изгнанный из этих "Афин Запада" за аморализм, а точнее, за то, что однажды зимним вечером он подобрал на улице оставшуюся без гроша в кармане девушку из проезжего цирка, накормил ее и дал ей кров. Литератор, заявивший в 1913 году: "Совершенно естественно и закономерно, что мне пришлось уехать за границу, чтобы начать печататься... Я не виню в этом мою страну; нам эмигрировать легче, чем Америке — изменить характер своей цивилизации настолько, чтобы она нас устроила". И в то же время поэт, немало сделавший для американской культуры; в глазах литературной молодежи 10-20-х годов он был, по воспоминаниям Хемингуэя, чем-то вроде живой легенды; художник, через школу которого прошли такие писатели и поэты, как сам Хемингуэй, Фрост, Сэндберг, Уильям Кар-лос Уильяме, Хилда Дулитл и др. Критик, оставивший элитарную теорию искусства и открывший будущим мэтров английского модернизма Элиота и Джойса; а в то же время Паунд в 10-20-е годы поддерживал далеких ему Сэндберга и Мастерса, первым оценил талант Фроста, а поэта Джона Гулда Флетчера, преклонявшегося перед "грубым реализмом Уитмена", поощрял за смелость, с которой тот "выуживает свои темы, копаясь в мусорном ящике".

Паунд в острой форме болел хворью, поразившей большую часть европейской интеллигенции. Шпенглер назвал болезнь "закатом Европы" — крушением идеалов гуманизма. Очень точно диагноз поставил учитель Паунда — Йитс:

Экономист, поэт, политик, со всей страстью обрушивавшийся на "творящих зло", Паунд не в силах был понять характер общественного заболевания, которое он так остро чувствовал, и творящие зло выходили у него гротескными фигурами, напоминающими рисунки из детской книжки про зверей.

Как "истинно верующий", Паунд нуждался в "образе врага", как поэт, верил в очистительную миссию искусства. В этом он мало отличался от большевиков, которых, впрочем, ненавидел.

Ожиревшее ростовщичество, трусливая и лицемерная политика, омерзительная финансовая система, садистское проклятие христианства — всё это объединено с одной целью: не только ради того, чтобы сотни видов диких животных исчезли с земли под натиском наступающей индустрии, чтобы земля покрылась абсолютно неотличимыми одна от другой овцами, чья шерсть кишит паразитами и чье бляение сливается в неподражаемую социальную монотонию; нет, не только это; в нашем так называемом "обществе" и *genus anthropus*, этот избранник богов, подвержен тому же процессу. Дойные коровы в облике человеческом, стада принявших человеческий облик овец — вот кто нужен эксплуататорам, ибо всех прочих они считают опасными. И так будет продолжаться, если искусство не откроет правды: а оно перестает быть искусством, когда оказывается в руках святош и налоговщиков, и вырождается в патетическую болтовню, стоящую на страже предрассудков.

Наши подчеркивали антибуржуазный пафос Паунда, но, будучи наследником Ницше,

Уайльда, Жарри, он ниспровергал не столько "бюргерскую", сколько массовую культуру, разоблачал того человека-массу, который вскоре появится в философии Ортеги и в драме абсурда Ионеско и Беккета.

Уж эти-то, во всяком случае, сражались,

а кое-кто с истинной верой

pro domo*. во всяком случае.

От избытка энергии,

из любви к авантюрам,

из страха стать слабым

или слыть дезертиром,

из придуманной любви к кровопролитию,

по наитью...

Из страха, в кровопролиться внедряясь

с недюжинной прытью.

А кое-кто и умер,

без "dulce" и без "et decor"***...

Шли, по зрачки в аду увязнув,

в ложь стариков поверив, а потом,

изверженные, шли домой, ко лжи,

домой, к уловкам подлым,

домой, к той, старой лжи и новому стыду,

к наростам жирным вековым процентов

и к ловким должностным лгунам.

И небывалая дерзость, и небывалая мерзость.

И молодость, и благородство,

нежные лики, тела несравненные;

и небывалая стойкость души,

и небывалая слов прямота,

иллюзий крушенья в давние дни небывалые,

истерики, шепот исповедальный в траншеях,

хохот из разложившихся животов ***.

В жизни Калибан всегда теснит Ариэля. И дело не в том, что народы гонят на бойни, но в том, что они идут туда "с гордостью"...

Погибли-то мириады,

И среди них лучшие,

За сдохшую старую суку,

За стухшую цивилизацию.

* За дом (латин.).

** За родину; сладко; и почет[но] (латин.).

*** Стихи Паунда приведены в переводах А. Парина, М. Фрейдкина и А. Кистяковского.

В возрасте двадцати двух лет он написал поэму под названием "Баллада о добром пути", которая вызвала оживленные толки. Это была первая из мужских баллад — жанр, который впоследствии использовал Мейсфилд да собирался использовать и сам Паунд. "После баллады о Христе, говорил он, мне следовало бы написать такие же баллады об Иакове, Иоанне, Матфее, Марке и Луке, и тогда карьера была бы мне обеспечена". Если ему удалось избежать падения в бездну стандарта, то произошло это просто потому, что он и не знал о ее существовании.

После публикации в 1912 году "Ripostes" круг его читателей заметно сузился. Публика не любит, когда ее удивляют, а новые стихи эпатировали, даже несколько шокировали; эти стихи доказывали, что Паунд не является просто автором мужских баллад или новым Браунингом, который в средневековых фразах оживляет средневековые характеры. Еще больше читателей отпало от него после того, как в 1916 году он опубликовал "Пятилетия" ("Lustra"), либо им не понравилось то, что он употребляет обычный разговорный язык, либо та откровенность, с которой он описывает переживания *L'homme mouen sensuel*. То же самое произошло после того, как он опубликовал стихи из цикла "Моберли" и первые из своих "Cantos"; с каждой последующей новой книгой он терял прежних читателей, затем приобретал новых, которые в свою очередь уходили; он всегда держал свою аудиторию на расстоянии.

Теперь ему было тридцать семь, и пришла пора перестать тратить столько сил на других людей и литературу в целом, оставить попытки воспитания публики и начать писать самому. Завершение "Cantos" отнимает у него многие годы; он хотел написать оперу, были у него и другие планы...

Паунд известен не только как крупный поэт, но и как литературный меценат, не жалевший ни собственного времени, ни средств на поддержку восходящих звезд — как потом оказалось — цвета европейского искусства.

Его роль сводилась к учительским функциям в двойном смысле этого понятия. Он воспитывал публику тем, что бранил ее; он постоянно представлял ей новые имена, достойные восхищения, предлагал новое прочтение классиков, новые и все более строгие критерии оценки поэтического творчества.

У него был кружок друзей, в который входили некоторые из крупнейших поэтов нашего времени. Они тянулись к Паунду, чувствуя в нем беззаветную преданность литературе. Он прилагал большие усилия к тому, чтобы добиться признания для произведений своих друзей, в то время как большинство из его собственных работ оставались неопубликованными; он добивался денежных авансов для других, в то время как легко мог использовать их в своих нуждах. На протяжении всей своей литературной деятельности он зарабатывал не больше чем поденный рабочий в Англии.

Он принимал деятельное участие в работе журнала *П о э т р и*, помогая молодым поэтам проложить пути к известности. Он редактировал поэму Элиота *Бесплодная земля*, отдельные мотивы которой предвосхитил в своем сатирическом цикле Хью Селвин Моберли. Совместно с У.Льюисом Паунд разработал технику вортицизма с целью передать машинные ритмы и чреватую взрывами энергию современной цивилизации, уродство ее форм.

Век требовал запечатлеть

Его рывки и ужимки

Тут нужны не мрамор, не медь,

А моментальные снимки.

Озарения — к черту прозренья твое.

И никаких выкрутасиков!

Лучше заведомое вранье,

Чем парафразы классиков.

Гипсовых формочек "требовал век",

Реакции требовал бурной,

Шустрой прозы ждал человек,

А не вычур рифмы "скульптурной".

Среди современных писателей у Паунда более всего выражено отсутствие причинной связи как во временном, так и логическом смысле этого слова. Его интересовали в основном выразительные, точные, возбуждающие воображение образы. В *К а н т о с* нет ни героя, ни действия, ни темы, ни развития идеи только всеобъемлющие взаимопереплетающиеся, повторяющиеся, кинематографические ритмы.

При всей новизне языка Паунд часто утверждал, что это являлось простым перепевом стандартов традиции искусства для искусства, если только — не более древней традиции менестрелей. Он без устали повторял, что публика тупа, что счастлив тот поэт, который живет в башне, что он пишет ради того, чтобы шокировать публику и что его песни останутся жить, когда их слушатели уже умрут.

В отличие от Водсворта, видевшего в поэзии стихийное излияние сильных чувств, Паунд находил в ней вдохновенную математику — уравнения человеческих эмоций; поэзия для него подконтрольный интеллекту труд аналитика, находящего точное словесное выражение

своему видению мира. В его руках лирика становилась почти наукой, он сам — почти ученым, поэтика — лабораторией.

Параллель, которую проводил Паунд между поэзией и наукой, становится ясной только сегодня, когда наука плюрализуется, а научная истина становится "новым зрением", "еще одной перспективой", демонстрацией умения "делать науку" (в поэзии — стихи).

Паунд считал, что хорошая поэзия никогда не создается в формах двадцатилетней давности, ибо если поэт пишет в старой манере, он и черпает из устаревшей жизни. А раз меняется жизнь, меняется и форма и содержание поэзии. Новая поэзия должна быть полностью лишена сентиментальничанья и манерничанья старой. Она должна быть строгой, энергичной, насыщенной, углубленной.

Она будет сильна правдой, ее будет отличать энергия мысли. Она не будет черпать свою силу из риторического пустозвонства или из показного бунтарства. Мы будем встречать все меньше красивых прилагательных, притупляющих остроту душевного потрясения, производимого поэзией. Я хотел бы видеть ее именно такой — суровой, прямой, свободной от всякой слезоточивой чувствительности.

Проблема ясности поэзии волновала Э. Паунда всю жизнь. Хотя ревнители "прозрачности" искусства пользовались благосклонностью публики, высшими и вечными образцами всегда являлись творения дантовского толка.

Они — настоящее искусство в том смысле, в каком настоящее искусство католическая месса. Песни первого рода* скорее всего, прискучат вам, когда вы познакомитесь с ними поближе; они особенно скучны, если пытаться читать их после того, как прочитаны пятьдесят других более или менее подобных.

Канцоны другого рода* — это ритуал. К ним надо подходить и относиться как к ритуалу. В этом их предназначение и сила воздействия на слушателя. Тем они и отличаются от обычной песни. Может быть, они утонченнее. Но постигнуть их тайны дано лишь тому, кто уже искушен в поэзии.

* К песням первого рода Паунд относит поэзию поклонников ясности, к канцонам второго — Данте и эзотерических авторов, "узкого круга".

Поскольку поэзия, как и миф, суть истолкование душевных состояний, глубина этих состояний определяет долговечность (и поэтичность) творений. Поэтому важнейшим мерилom поэзии является то, как она влияет на сознание других и преображает его. Сила античной красоты — в мощи истолкования живого мироздания, в проникновенности, в силе воображаемого, на древнегреческом *phantastikon*. Великий поэт — это в чем-то монах, идущий путем аскезы, но не претендующий на всеобщую истину. В поэзии есть элемент жречества, не требующий "обращения" — только приобщения.

В силу глубинной религиозности, бытийности высокая поэзия — храм духа, воспаряющий над человеческим и земным. Поэтическая и религиозная энергия черпаются из одного источника. Следует лишь отдавать себе отчет в том, что речь идет о религиозности и поэтичности, лишенных иллюзий и самообманов, уходящих за пределы своего времени, ускользающих от заблуждений своей эпохи. Высокая и низкая поэзия могут быть уподоблены духовным и плотским наслаждениям: даже принадлежащий к "отбросам общества" и утопающий в страстях клошар Монкорбье, *alias* Вийон, знал, что низшие из страстей не ведут к удовлетворению.

Паунд считал, что поэзия не должна быть аскетичной, астеничной, лишенной энергии — независимо от того, идет ли речь о плоти или духе:

Мы, кажется, потеряли лучащийся мир, где одна мысль острым чистым краем прорезает другую, мир движущихся энергий "mezzo oscuro rade", "risplende in su perpetuate effecto", мир магнетизмов, которые принимают форму, которые зримы, или которые окаймляют видимое вещество Дантовского paradise, стекло под водой, форму, которая кажется формой, видимой в зеркале, эти реалии, воспринимаемые чувствами, взаимодействующие, "a lux si tin", нетронутые двумя болезнями: болезнью иудаизма и болезнью индуизма, фанатизмом и излишеством, которые породили Саванаролу, аскетизмом, который создает факиров и Св. Клементя Александрийского. Зависть глупцов, тех, что, не имея "intelleto", обвиняют в его недостатке невинные мускулы. Поскольку после аскетизма, после этой антиплоти, мы получаем аскетизм, который является анти-интеллектом и который восхваляет глупость как "простоту", культ panveti. Для многих людей "средневековое" связано только с этими двумя болезнями. Мы должны избегать ненужных идей-сгустков. Между этими болезнями существовала средиземноморская здравость; "Section d'or" [Золотое сечение (франц.).] — если именно это подразумевалось под ним, — которое дало такие церкви, как Св. Хилари, Св. Зенона, Дома ди Модена, чистые линии и пропорции. Здесь нет ни языческого поклонения силе, ни греческого восприятия визуальной и ничем не оживленной пластики, или качества, это "гармония в чувственности" или гармония чувственности, где мысль имеет свои четкие очертания, вещество свою vertu, где глупые люди не свели всю "энергию" к безграничной неразличенной абстракции.

Для Паунда действие приоритетней образа, жест — вещи. Душа культуры, Паидеум — это набор жестов, изучаемый не посредством книг, но с помощью характерных образцов жизни и творчества, или траекторий действия, входящих в некую мировую линию, например (типично для Паунда) Данте-Каваль-канти-Муссолини-Фробениус-Джефферсон, на которой не делается различий между искусством, политикой, поэзией, музыкой или сексом. По Паунду, это и есть "эпический" взгляд на вещи, не различающий их качества только движение, динамику.

В экономике он [Паунд] отмечает движение денег, траекторию их распределения, или скапливания. В музыке — эмпирические качества звуков (ритм, темп, высота тона). В поэзии — новизна или старость вещей, способных или неспособных к перемещению или росту. В "сексе" — качество подвижности или линий движения, свидетельствующих о "божественном", или о том, предполагается ли плод этими физическими усилиями*.

* По траектории линии в живописи Паунд определял пораженность общества ростовщичеством и поэтому не любил живопись XVIII века (примечание К. Чухрукидзе).

Паунд считал главной задачей поэта "придать языку энергию и заряженность", "динамизировать слово", сообщить ему те смысловые, музыкальные и изобразительные оттенки, которых нет в обыденном языке коммуникации. Для этого существуют три вида поэтических средств: мелопоэзия, фанопоэзия и логопоэзия.

В том виде поэзии, которую Паунд называл мелопоэзией, "динамизация слова", приобретение им дополнительных смысловых и эмоциональных оттенков происходит через приобретение словом свойства музыкальности; развитие в рамках стихотворения музыкальной фразы приводит к выделению необходимых для решения идейной смысловой задачи произведения смысловых оттенков. В "фанопоэзии" та же задача решается путем создания визуального образа; в слове акцентируются те оттенки, которые помогают создать "зрительное представление об объекте"; на этом принципе строится позднее разработанный Паундом "идеограмматический метод", цель которого, как пояснил сам Паунд, "в том, чтобы показать одну сторону предмета, вслед за ней и отдельно от нее — другую сторону и так до тех пор, пока не будет преодолена мертвая, дезинфицированная поверхность читательского сознания и не осуществится проникновение в более восприимчивые его отсеки". Наконец, "логопоэзия", по определению Паунда, есть "последовательность слов, представляющая собой игру или "танец" интеллекта среди сталкивающихся значений слов, их освященных обычаем

смысловых употреблений, с одной стороны, и имплицитных значений, выявляемых самими этими словами в контексте, с другой.

В творчестве самого Паунда последовательно были опробованы все три выделенных им вида поэзии: "мелопозья" — это поэтика первых книг Паунда "Угасший свет" (1909) и "Маски" (1912), в которых он осваивает поэтическую традицию трубадуров и эпических поэтов раннего средневековья; понятие "фанопозья" довольно точно передает своеобразие паундовских перифраз из японской и китайской поэзии и всего его творчества середины 10-х годов; "логопозья" характерна для произведений Паунда на современную тему — цикла "Moeurs contemporaines" ("Современные нравы") (1916) и поэмы "Моберли" (1920). В дальнейшем в творчестве Паунда преимущественное развитие получила "мелопозья"; в системе "логопозьи" развивается все зрелое творчество Элиота, в системе "фанопозьи" — творчество третьего крупнейшего поэта американского авангарда — Уильяма Карлоса Уильямса.

Паунд сравнивал мастерство поэта с игрой скрипача. Поэт обязан слышать и чувствовать каждое слово, каждый звук так, как музыкант слышит и чувствует каждую ноту: "Не заставляйте каждую строку замирать в конце, а следующую начинаться с подъема. Пусть начало следующей строки подхватывает подъем ритмической волны, если не хотите длиннющих пауз. Одним словом, поступайте, как музыкант, как хороший музыкант, когда вы имеете дело с той областью вашего искусства, которая более всего сходна с музыкой".

Иди, немая от рожденья книга,

Поведай той, что песню Лоуса мне пела:

Как песней некогда,

Ты жизнью овладела,

Быть может, ты бы мне простить сумела

Грехи, что делают мой дух увечным

И увенчала бы себя хваленьем вечным.

Поведай той, что прячет

В простом напеве клад,

Заботясь лишь о том, чтоб прелести ее

Жизнь смыслом наполняли:

Пусть сохранится это бытие,

Как роскошь роз в волшебном янтаре,

Оранжевый и красный как в заре,

Сольются, станут веществом одним,

Одною краской, время стерегущей,

Поведай той, что ходит

С былою песней на устах,

Не расставаясь с песнею, не зная

Тех уст, что губ нежнейших не грубей,
Они в веках спуют хваленъя ей,
Когда наш прах с уолперовым ляжет,
Опилки на опилки немоты,
И всё разрушат зубы пустоты
За исключеньем красоты.

Как и Белый, Паунд был в высшей степени озабочен основами своего искусства, отношением его ко всему остальному: традициям, моде, обычаям, примитивам, позам и т. п. Как и для Белого, для него очень важны пространственно-временные измерения поэтической и музыкальной композиции, а также новые средства передачи поэтичности (музыкальности). "Музыка — это приключение времени с пространством" — афоризм Джорджа Энтейла является ключевым, знаковым для Паунда. Новаторство для обоих — это движение "вглубь", зрячесть среди слепцов, чуткость к голосу Бытия (у Паунда я не обнаружил последних слов, но его эстетика в этом отношении сродна философии Хайдеггера).

Сознавая свою "инакость", Паунд сравнивал творение поэта с невнятицей для толпы и вместе с тем требовал совместимости глубины и точности: "...своего рода сверхнаучная точность есть тот пробный камень, тот оселок, на котором проверяются дарование художника, его честность, его подлинность. Он никогда не должен переступить черту, отделяющую смутный намек от того, что невыразимо".

Если подойти с этой меркой, во-первых, к претензии художника на роль истолкователя, а во-вторых, к той тщательности, с которой выполнено его творение, мы обнаружим, что "Божественная Комедия" есть не что иное, как доведенная до совершенства метафора жизни; перед нами — собрание утонченных предпочтений, выстроенных в порядке их развертывания. По сути, художник равно упивается описанием небес и ада, земного рая и усеянных цветами лугов Лимба, описанием явления Любви в пепельно-сером видении — и таких несущественных, казалось бы, деталей, как птицы или кусты... ибо для художника все они — равно достойная возможность проявить точность, точность, благодаря которой только и могут иные из этих сущностей обрести бессмертие.

"Magna pars mei", — говорит Гораций о своей посмертной участи, "большая часть меня избегнет тленья": точный художник предполагает оставить потомкам не только важнейшую часть своей личности, но, кроме того, еще и запечатлеть в искусстве, словно на киноплёнке, некий живой отпечаток пульсирующего человека, его вкусов, нравов, слабостей — все, чему в жизни он не придавал ни малейшего значения, озабоченный лишь тем, как взволновать своей речью других, — все, что ради высших интересов было им позабыто; прибавьте к этому все, что его аудитория считала само собой разумеющимся; и, в-третьих, все, о чем он по тем или иным причинам считал должным умалчивать. Для нас это обнаруживается не в словах — слова может прочесть каждый, — но в тончайших трещинках мастерства, тех стыках, что различимы лишь взгляду собрата по ремеслу.

Я уже писал о близости Джойса с Андреем Белым, но, возможно, в значительно большей мере это относится к Паунду, литературная экзотика и тяга к постижению гармонии которого вполне компланарны беловским: та же крайняя степень пристрастности, те же головокружительные полеты абстракций, понятные лишь самому поэту, тот же

подвижнический уход в тонику, звуковедение, инструментовку музыки и стиха.

Стиховедению беловского Символизма, его "звукообразам" "анатомическим структурам" и глоссолалиям можно поставить в соответствие эвфонию паундовского Трактата по гармонии, разрушающего традиционные взгляды на мелодику, благозвучие и музыкальное "единство". Вклад Паунда в понимание гармонии заключался в необходимости учета элемента времени — временного интервала между звуками: "ЗА ЗВУКОМ ЛЮБОЙ ВЫСОТЫ ИЛИ ЛЮБЫМ СОЧЕТАНИЕМ ПОДОБНЫХ ЗВУКОВ МОЖЕТ СЛЕДОВАТЬ ЗВУК ЛЮБОЙ ДРУГОЙ ВЫСОТЫ ИЛИ ЛЮБОЕ ДРУГОЕ СОЧЕТАНИЕ ПОДОБНЫХ ЗВУКОВ, если временной интервал между ними правильно выверен; и это касается любой последовательности звуков, аккордов или арпеджио".

Наряду с классической гармонией возможна гармония атональная, не требующая аккордово-тональной подпорки, как это имеет место уже в Тристане и Изольде.

К. Чухрукидзе:

Первичен не акт разрешения, как у великих классицистов, но вектор эксгибиционирующего страдания, стремящийся к еще одному побегу от тоники. Это тот вид модуляции, а вернее перманентное модулирование, как способ ведения звуков, который лишает произведение тональных узлов. Подобное звуковедение будто никогда не завершится, ведь если нет окончательной разрешающей точки, нет "дома" для звука, побег совершается уже даже не на основании перехода в другую тональность, но за счет спонтанного, неожиданного интервального перескока. "Тристан и Изольда", вероятно, может считаться предвестницей атонализма Шёнберга и Берга.

Тем не менее Вагнеру удается найти фундаментальные модели завершения посредством мощной инструментовки, подчиненности нарративному течению событий, а также свойственной немецкому духу способности к окончательному суждению. У Шёнберга чувственная возбудимость доходит до того предела, что его музыкальная фраза может и вовсе не разрешаться, и даже заканчивается альтерированным (повышенным или пониженным) неразрешенным звуком. В подобной эстетике Паунда раздражало зависание звуков в некой "страдательной" позиции, некое обеспокоенное, спонтанное, по сути романтическое звуковое блуждание, оказывающееся всегда "вне".

Более того, при подобной установке к звукопроизведению неминуемо ущербна (случайна) ритмическая композиция. Это особенно заметно у Дебюсси, который намеренно пытался затушевать конкретность гармонии. Подобный метод всегда связан с приматом последовательности темпоральных точек.

Однако и мелодия в чистом виде представляется Паунду регрессивной уступкой традиции в музыкальной композиции. Прогрессивность Стравинского он, как и Энтелл, видит в первобытных "остинато", а не в кантабильности. Музыка должна вернуться к более исконным ритмо-интонационным ценностям, оттеснив главенствование тона. Показателен пример с клавесином, который Долмеч намеренно расстраивал, чтобы вернуть звуку "естественность", некомпактность, для искоренения которой Баху пришлось сочинить 48 прелюдий и фуг хорошо темперированного клавира. Расстроить клавесин — значит раздвоить тон, сделать его колебания слышимыми, сделать гармонию опасной, порой мучительно нестабильной, ибо если каждый тон слегка понижен или повышен с точки зрения его чистоты, то сыгранный фрагмент несовершенен, а проще говоря, — фальшив. Слушатель в это время должен делать усилия, додумывая тон до собственной высоты. Таким образом он лишается гарантированного благозвучия, которое давалось бы слишком легко, и не вызывало бы напряжения слуха. Иначе, темперированный тон — готовый суррогат для беспрепятственного ритмического продвижения, ведь в природе не существует навсегда готового, вылощенного тона.

Паунд подчеркивал необходимость связи музыки и поэзии, разделение которых отрицательно сказалось на обеих: поэтические ритмы стали плоскими и горизонтальная конструкция (или механика) музыки почти исчезла. Только сопряженность музыки и поэзии, находящихся в напряженном состоянии сложного соответствия делает произведение искусства непреходящим. Для Паунда идеограмма "благого" почти тождественна "восхитительным признакам сложного", имеющего значение лишь для очень ограниченного количества людей.

Паунда особенно заботила звуковая организация стиха, он призывал поэтов изучать музыку, дабы следовать ее законам. Паунд считал недопустимым разъединение музыки и поэзии, имея в виду не мелодичность, а симфоничность, насыщенность, напряженность стиха. Ритмика — это аранжировка мысли. Стих должен быть музыкально конкретен и точен, "прямой образ" — лучший способ избежать риторики и сантиментов. Образ должен быть зрим, скульптурен ("есть вид поэзии, напоминающий застывшую в слове скульптуру") и одновременно он vortex, вихрь, концентрация, слияние далеких друг другу идей. Образ — союз мысли и чувства: "воспроизведение интеллектуально-эмоционального комплекса в отдельный момент времени".

Паунд разошелся с Хьюмом во взглядах на соотношение поэтического и прозаического слова. С одной стороны, он выражал наметившуюся в литературе тенденцию размывания традиционных фанец поэзии и прозы (поэзия в прозе Лотреамона, А. Рембо, С. Малларме. П. Фарга, М. Жакоба). С другой стороны, полагая, что проза может служить источником обогащения и поэтического языка, Паунд улавливал стремление современной поэзии к смещениям смысловых и эмоциональных планов, к снижению привычных поэтических аксессуаров, к сближению языка поэзии с языком улицы (характерная черта поэтики Ш. Бодлера и его последователей: С. Малларме, Т. Корбьера, Ж. Лафорга, а также кубистов: Г. Апполинера, А. Сальмона, М. Жакоба, русских футуристов).

Различая зрительные, звуковые (мелодические) и интеллектуальные образы и настаивая на синкретизме музыки, пластики и мысли, Паунд в своем творчестве отдавал предпочтение "фа-нопоэме", поэзии зрительных образов:

Призрачные лики в толпе

Точно лепестки на сыром черном суку...

По традициям иероглифического письма понятие предмета присутствует в произведении живописи не в виде зрительно воспринимаемой формы, а в виде некой абстракции. Наблюдения над китайской идеограммой, в которой образ и идея сосуществуют, натолкнули его на мысль создать нечто подобное, пользуясь иным языковым материалом. Побудительным мотивом было уже известное "бойтесь абстракций!" (одна из главных заповедей имажистов), т. е. стремление к конкретному, точному представлению предмета. Паунда устраивало то, что эстетический смысл каждого живописного знака в свитке был общепринятым. В восприятии знака не оставалось места шатким и столь ненавистным Паунду "кажется", "думается", "как будто".

Идеограмматический метод Паунда, основанный на соотношении изображения и слова, сродни кубистской манере Жакоба, Аполлинера периода "Каллиграмм", Сандрара в его "Эластических стихотворениях", экспериментам русских кубофутуристов и "будетлян". Здесь нет ни заимствования, ни влияния, лишь сходство, обусловленное общностью стилевых и структурных исканий, обращением к конструктивным принципам новых живописных систем.

Поэтическая спонтанность в эстетике Паунда, обобщенная до космических и биологических

масштабов (в природе все возникает внезапно), пришла на смену не только связям, образам, символам и метафорам, но и стала своеобразной философией жизни и культуры.

Человеческая субъективность, парадигмальность мышления, плюральность бытия делают неразрешимой задачу установления абсолютной связи между явлениями (в том числе явлениями великих поэтов или мыслителей). Поэтому сомнительным связям между ними, поискам недостоверного родства следует предпочесть идеограмму: место расплывчатой метафоры или предвзятого символа должна занять сама вещь (или действие вещи), иными словами, расплывчатый мир поэтических субъективностей должен уступить место мировым линиям точных (буквальных) обозначений, буквальных слов.

Всю жизнь Паунд пытался угнаться за точным (precise), или скорее буквальным словом. Это слово должно было выступать в роли чего-то одного, здесь и сейчас, не превышая масштаба вещей и действий. Но это была не тавтология витгенштейновского толка, здесь знак равенства проходил не между языком и вещами, когда вещи и их положения в мире членятся так же как и пропозиции, когда устройство вещи соответствует внутреннему устройству и возможностям того или иного языка (когда английский язык порождает "английские" вещи, а китайский — "китайские"), но между вещью и ею же самой.

Буквализм Паунда в том, что он верил в исконные параметры вещей, поэтому нельзя сказать, что он означивал их, — тогда дистанция между вещью и словом была бы все-таки обозримой. Direct treatment of the "thing" — прямое обращение с вещью — не предполагает никакой проряженности между словом и вещью. Словом, которое уже не там, где вещь. Вектор поэзии часто был направлен именно от вещей по направлению к словам, пусть даже слову-вещи. Слово буквально, если его топос тождествен топосу вещи и именно из этого местоположения оно подвергается всем тем изменениям, которым подвергается вещь, ибо не слово осуществляет метаморфозу, но вещь обречена на это.

Под влиянием молодого скульптора Анри Годье-Бржешки у Паунда возникает идея расщепления формы, постепенно переросшая в манию несовершенного, хаотического, спонтанного, бессвязного и в то же время — вещного, конкретного, буквального. Увлечшись позже китайской поэзией и китаистикой Эрнеста Феноллозы*, Эзра Паунд пришел к идее замены дискурсивной модели мышления идеограмматической, конфуцианской: место абстракций, логических и причинных связей, навязываемых бытию и существованию рациональным человеческим разумом, должны занять сами предметы, вещи, их идеограммы тогда вместо абстракции красного мы увидим вишню или фламинго, а вместо "весны" — солнце, просвечивающее сквозь ветви деревьев.

* Э. Феноллоза, автор работы о китайской поэтике и китайском мышлении "On a Chinese Written Character", считал, что усвоение восточного миро-видения и стиля способно оказать благодатное воздействие на европейскую культуру и поэтику — мысль, глубоко усвоенная Э. Паундом.

То, что критики принимали за бессвязное и сбивчивое письмо, Паунд называл идеограммой, и напоминал, что Конфуций записывал свои мысли подобным же образом. Элегантный европейский мозг привык устанавливать связи там, где природа их не создавала. Он создал дискурс, который почти целиком состоит из копулы в качестве предиката. Китайская идеограмма не нуждается в признаках глагольности, она может обозначать слово посредством пропозиции, саму же пропозицию дробить на части, каждая из которых обладает собственным местом и не срастается с другой, не говоря уже о полном отсутствии насильственного притягивания.

Паунд перенес эту модель на более глобальный материал, чем просто язык. Он стал видеть куски реальности как мега-идеограммы. Имена собственные стали приобретать у него статус слов-частиц образующих ту или иную реальность.

Сам Паунд характеризовал идеограмматический метод как раскрытие предмета с совершенно нового угла зрения: цель письма — последовательно открывать новые грани регистрируемой вещи. Обновление — приоритетный признак восходящего движения; любое достижение, сколь угодно выдающийся триумф рушатся, как только каменеет их идеология.

Интеллектуализм — не столько книжность, сколько дар, поглощая книги, распознавать скрытие измерения процессов и вещей. На другом языке об этом можно говорить как о страсти к жизни, ибо познание — это важнейшая форма ее постижения. Страстность — жизненность обретаемого знания, противостоящего знанию мертвому, "стоящему на полке".

And pause a while from letters to be wise*.

* И оторвись на миг от книг, чтобы быть мудрым (англ.).

Паунд часто и страстно ссылается на германского культуролога-африканиста Лео Фробениуса, считавшего культуру особым организмом, имеющим скрытое, мистическое начало, душу (Paideuma). Так вот, Фробениус противопоставлял "приобретаемому" знанию то, что находится в самом человеке, в глубине его души. Важно новое понимание, новая Паидеума. Свой идеограмматический метод Паунд рассматривал прежде всего, как "новый шаг".

Даже впадая в несуразности утопии, он считал, что ни одному человеку не дано знать достаточно о предмете рассмотрения, особенно если это — культура, искусство. Знание зыбко, в нем не должно быть ни собственнических притязаний, ни безапелляционных утверждений.

Ориентация на Гомера и Данте делала Паунда шозистом, поэтом вещей, совершенно не выносящим риторики шекспировского типа. Интенсивность его переживаний подпитывалась телесностью трубадуров и труверов, всеми проявлениями жизни и жизненными средствами, прежде всего — свежим, "новорожденным" языком. Воображение отступает у Паунда на второй план вместе со всеми его порождениями — символами, метафорами, сравнениями, поэтическими образами. Особость "поэтического" пространства Паунда не в характерных поэтических средствах, но в создании из предметов "этого мира" иной реальности, не тождественной общепринятой и общезначимой (здесь налицо прямая параллель со столь далеким от него Кафкой).

К. Чухрукидзе:

Любая реальность есть культурная реальность, в том смысле, который культуре (Kulchur) придавали Фробениус, или Годье-Бржешка. Культура не менее органична, чем природа, она представляет собой естественный росток расы, так же как раса является плодом определенного участка пространства и времени. Т. о. природа не менее культурна, чем сама культура и наоборот. Поэтому и образы в качестве определенной конфигурации весьма конкретных вещей являются ростками культуры. Если их переносить из прошлого, помещая в реальность, образы отмирают, истощаются, их должна производить сама реальность. Вот почему Паунд переводит китайских поэтов, а не стилизует под них, переводит древнеанглийского "Морестранника", а не пишет от себя о странствии по морю (Sailing to Byzantium Йитса).

В китайской поэзии Паунд находил стремление пропозициональных перемещений к сращению с природными процессами, близость синтаксиса высказывания и "синтаксиса" природы. В провансальской традиции атог близость самого желания "прекрасной дамы" с жанрами высказывания (канцона, альба, сирвентес). Паунду хорошо знакомы эти топосы, однако он их не заимствует, а позволяет местам поглотить себя, не сокращает мест, сводя их до уровня сознания, но размножает свое сознание, свое тело, позволяя месту поразить себя. Чем больше мест, тем разъяреннее они разбирают тело поэта. Такой вид говорения можно

назвать жертвоприношением.

Это опасная подчиненность, потому что происходит подчинение не качеству образов и ликов, но тому действию, которое столкнуло их в событие. Такой жест сродни жесту перехода субъекта в актера, когда чужое действие членит его тело во времени. Вот почему нельзя сказать, что у Паунда есть какие-либо авторские образы (подобные бодлеровским), или собственное пространство. Как поэт он отказывается от поэтической собственности, он неспособен на нее, потому что он и есть пространство воздействия вещей на себя самого. Установка на действие оказалась средством преодоления замкнутости и конечности стихотворения.

Паунд обращался не только к изоциренному мастерству художников Востока, но советовал вслушиваться в ритмы иноязычной поэзии вообще: при незнании языка смысл слов не отвлекает от движения стиха. Его интересовала ритмика Сафо, Катулла, Данте, Вийона, Гёте, Гейне, Готье. В национальной поэзии имажистов привлекал древнесаксонский фольклор, Чосер и Шекспир.

Хотя Паунд широко пользовался формальными приемами, усиливающими динамизм белого стиха, он считал неистребимую искренность слова приоритетным принципом поэзии: гармония тотчас исчезает, если хоть одна деталь формальной структуры используется механически по отношению к другим. Свобода поэзии не определяется ее техникой. Она очень важна, но великие творения не создаются во имя открытия новых форм.

Цвет чайной розы у платья к чаю

Замена муслинам косским,

Вместо пленительной лиры Сафо

Пианола со звуком плоским.

За Дионисом шел Христос.

Состарившись, ослабели

Фаллос и дух святой.

Теснит Калибан Ариэля.

Всё на свете течет,

Мудрый сказал Гераклит.

Но безвкусицы пламя

Дни наши испепелит.

В принципе люди равны,

Ежели нет Писистрата.

Мы выбираем в вожди

Плута или кастрата.

Социальную функцию поэта Паунд усматривал в том, чтобы "сохранять язык нации живым и способным точно обозначать понятия". В эссе Как читать Паунд назвал литературу "искусством придавать смысл словам".

"Придавать смысл словам" для него значило: не трепать слов, не спекулировать ими, не растлевать народ легко протитуруемыми понятиями "свобода", "прогресс", "демократия", "равенство", "братство"...

Функция поэта и состоит в том, чтобы вернуть "громким" словам их первичный, неклассовый, натуральный смысл, не угождать плебсу, не заниматься народоугодничеством и народо-поклонством.

Если художник извращает свое произведение, повествуя о природе человека, о своей собственной природе, о своих представлениях о совершенстве, о своем идеале чего бы то ни было, о Боге, если Бог существует, о жизненной силе, о природе добра и зла, если существуют добро и зло, о своей вере во что бы то ни было, о степени своего страдания или своего горя, если он извращает свое произведение, повествуя о всех этих вещах, извращает его в угоду вкусам своей эпохи, склонностям ее вождей, заданной этической доктрине, — этот художник лжет. Не имеет никакого значения, предумышленна ли его ложь, является ли она результатом безответственности, или стремления к покою, или трусости, или беспечности в любой ее форме; он лжет и должен быть презираем и наказан согласно размерам его преступления... Он несет ответственность за тот гнет над истиной, за то процветание лжи, которые последуют в будущем из-за того, что он солгал.

Паунд полагал, что только классическая поэзия последовательно выполняла свою главную функцию — обновления языка и прояснения понятий, причем "процесс упорядочивания" и стремление к "ясности", как правило, свойственны тем поэтам, которые воспринимали поэзию музыкально.

Таковыми поэтами, чье творчество явилось определенной вехой на пути развития поэзии как искусства, были: в Греции — Гомер и Сафо (но не Эсхил, от которого, согласно Паунду, берет начало традиция "риторики", или "плохого" искусства); в Риме — Катулл, Овидий и Проперций, единственные латинские поэты, превзошедшие греков в искусстве "ясности"; в эпоху раннего средневековья — творцы "Песни о моем Сиде", английской эпической поэмы "Морской скиталец" и ирландских саг, а также трубадуры, в чьем творчестве осуществилась своеобразная "поэтическая революция" — сближение поэзии с музыкой; в эпоху позднего Средневековья — Кавальканти, Данте и Вийон, завершивший подлинно значительную эпоху в развитии поэзии. Позднее этот список дополнили "открытые" Паундом древние поэты Японии и Китая.

Свою собственную поэтическую систему Паунд строил на двух основах поэтике трубадуров и японских хокку и танка. Его целью было добиться одновременно максимальной точности и тончайшей нюансировки поэтического слова, используя полисемию и музыкальность, а также — там, где это возможно, — живописность.

Под влиянием американского китаиста Эрнеста Феннолозы Паунд пришел к выводу, что слово, как и иероглиф, может служить поэтическим изобразительным средством. Поэтику Катулла и Проперция, Арнаута Даниэля и Данте, Шекспира и Браунинга, японских хокку и танка объединяет замена описательности изобразительностью. Поэт аналитически изображает чувство, подходит к нему как психолог, а не как бытописатель, он "обнажает", "пародирует", "эпатирует", даже ерничает, но ни в коей мере не описывает.

Чтобы лучше понять Паунда-теоретика, заглянем в его Несколько "не":

Не употребляйте лишних слов, ни одного прилагательного, которое ни о чем не говорит.

Не используйте таких выражений, как "туманные просторы покоя". Здесь образ смазан. Здесь смешано абстрактное и конкретное. А всё потому, что автор не понимает: самый подходящий символ — это естественный предмет.

Бойтесь абстракций. Не пересказывайте дрянными стихами то, что уже было сказано хорошей прозой. Не воображайте, что любого мало-мальски умного человека можно облапошить, когда вы пытаетесь преодолеть все трудности невероятно трудного искусства хорошей прозы, разрубая свой текст на отдельные строки.

То, от чего сегодня скучает специалист, завтра наскучит широкой публике.

Не воображайте, будто искусство поэзии проще, чем искусство музыки, или что вы сможете понравиться специалисту прежде, чем вы потратите столько же усилий, совершенствуясь в стихосложении, сколько обычный учитель музыки тратит для совершенствования своей игры.

Находитесь под влиянием как можно большего количества великих художников, но имейте достаточно скромности либо честно признаться в этом, либо скрыть их влияние.

Не думайте, что "влияние" означает лишь то, что вы втихомолку засовываете за пазуху какие-то красивые выражения поэтов, кем вам случилось восхищаться.

Пусть начинающий забьет себе голову всевозможными приятными на слух каденциями, какие только сможет отыскать, желательно в иностранных стихах, так чтобы значения слов в наименьшей степени отвлекали его внимание от мелодики: например, в саксонских гимнах, древнееврейских народных песнях, стихах Данте, лирике Шекспира — если только ему удастся отделить каденции от слов. Пусть он хладнокровно расчленяет лирику Гёте на ее звуковые компоненты, на длинные и краткие слоги, ударные и безударные, на гласные и согласные.

Вовсе не обязательно, чтобы стихотворение зиждилось на музыке, но уж если в его основе лежит музыка, она должна быть таковой, чтобы понравиться специалисту.

Пусть неопит знает, что такое ассонанс и аллитерация, рифма смежная и далекая, простая и сложная, так же как от музыканта мы вправе ожидать, что он знает гармонию и контрапункт, и все прочие мелочи своего ремесла.

Рифма, если вы хотите доставить ею удовольствие, должна быть неожиданной, ей не следует быть ни причудливой, ни эффектной, и уж коли вы ею пользуетесь, ее следует употреблять к месту.

Посмотрите, что пишут Вильдрак и Дюамель в "Поэтической технике".

Сравните точность изображения у Данте и многословие Мильтона. Если вы хотите точности, ясности — обращайтесь к Сафо, Катуллу, Вийону, Гейне (там, где он в хорошей форме), Готье (там, где он не пытается себя сдерживать) или же, если вы не знаете языков, перечитайте нашего неторопливого Чосера. Не повредит и знакомство с хорошей прозой, и попытки писать хорошую прозу могут стать для вас отличной школой.

Если вы работаете в традиционных метрических формах, не старайтесь сначала сказать всё, что вы хотите сказать, а уж потом заполнять оставшиеся пустоты какой-нибудь словесной чепухой.

Не замутняйте первоначального ощущения, пытаюсь описать его с помощью другого ощущения. Это обычно бывает результатом нежелания найти точное слово.

Йитс, характеризуя поэзию своего ученика, писал:

Паунд сделал своей темой поток сознания; сюжет, создание образов, логическое рассуждение представляются ему непригодными для его поколения абстракциями... Когда я рассматриваю его творчество в целом, я обнаруживаю в нем больше формы, чем стиля.

Для Паунда поэзия действительно была разновидностью "вдохновенной математики", дающей уравнения "но не абстрактных фигур, треугольников, шаров и т. п., а уравнения человеческих эмоций"...

Иронизируя над эстетикой романтизма, Паунд писал Уильямсу:

Вот список тем, которые я и 900000000 других обыгрывали до бесконечности:

1. Весна — прекрасное время года. Цветы и пр. и пр. распускаются, цветут и пр. и пр.
2. Юноша мечтает. Его мечты легки, грустны, веселы и пр. и пр.
3. Любовь, ее восхитительный трепет. Неопиcуемый и т. д. А) Любовь при свете дня и пр. и пр. и пр. Б) Любовь в сумраке ночи и пр. и пр. и пр.
4. Деревья, холмы и пр. мудрым провидением природы созданы так, что не походят друг на друга.
5. Ветры, облака, дожди и пр. проносятся над ними и среди них.
6. Мужчины влюбляются в женщин.
7. Мужчины сражаются на войне и пр. и пр.
8. Мужчины отправляются путешествовать.

Паунд с равной энергией восставал против эстетики Руссо и эстетики "машины" — бегства от современности и обожествления цивилизации:

Если Америка что-нибудь внесла или внесет в общую эстетическую сокровищницу, то, вероятно, это будет эстетика машины, эстетика фарфоровых ванн, кубической формы помещений, расписанных Риполэном, эстетика больничных палат с патентованными вентиляторами и пылепоглотителями по углам.

Место вздохов и ватерклозетов должна занять великая культура, традиция, классика, то, что прошло испытание вечностью.

...традиция — это красота, которую мы храним, а не пути, которые нас связывают. Традиция, если принять такое ее истолкование, зародилась не в 1870 году, не в 1776, не в 1632, не в 1564. Она зародилась даже не во времена Чосера. Две великие традиции в лирике — это традиция мелических поэтов и традиция провансальцев. Из творчества первых выросла, по сути, вся поэзия древнего мира, из творчества вторых — практически вся поэзия современной эпохи.

Почему все "пророки и поэты", столь разные и неповторимые, были едины в безоговорочной, доходящей до пафоса поддержке традиции? У меня есть один ответ: живя в век революций, войн и "прогресса", все они, подлинные обновители культуры, видели единственную защиту от поднимающего голову "грядущего хама" в "реакционности" традиции. Впрочем, сам Паунд не признавал существования традиций демократических или реакционных, прогрессивных или консервативных — для него существовала только культурная традиция, этому "грядущему хаму" противостоящая. Во всем остальном наполнение понятия "традиция" было у них разное: для Элиота традиция была неотделима от религии, для Паунда — от мелических поэтов и провансальцев...

Паунд считал, что культура создается немногими, способными пойти "против течения", не верил в "массы", пораженные "омерзительным духом посредственности", и гневно обличал масс-культуру и ее адептов. Культура не может участвовать ни в общественной борьбе, ни в воспитании масс по той причине, что она внесоциальна и элитарна. Социальной и массовой может быть лишь антикультура. Паунд много и плодотворно размышлял о назначении художника, сущности, смысле творчества и пришел к выводу о "надмирности" творца. Поэт — изгнанник по собственной воле, но и человек, отверженный обществом. Все великие поэты — изгнанники, к коим Паунд относил и себя.

Увлеченность медиевистикой, постоянное обращение к светлым "темным векам" не было для Паунда бегством от современности, романтическим поиском "пути назад" — от "опыта" к "невинности", как говорил Блейк. Это зорко подметил Элиот, отказавшийся от классификации творчества поэта на реставрацию и современность:

На мой взгляд, Паунд гораздо более современен, когда пишет об Италии и Провансе, чем в тех случаях, когда он берется изображать современную жизнь. Из древности он извлекает то, что существенно и продолжает жить; в современности же он нередко улавливает только случайное.

В эпоху утраты ценностей и ориентиров Средневековье многим являлось более естественным, цельным, истинным моментом человеческого существования, когда люди еще не испытывали чувства опустошенности и несправедливости, а скоротечность жизни воспринимали не как космическую несправедливость, а лишь как мгновение в жизни вечной, божественной, абсолютной. Естественно, что в стремлении прорваться к "первоосновам бытия", к сущности жизни Паунду, воспринимавшему современность как реализацию предчувствий Данте, как распад мира, Средневековье виделось последним оплотом человечности.

Паунд широко пользовался заимствованным у Йитса методом "масок", который в его интерпретации становился способом "вживания" в иной художественный мир, путешествием во времени, самоподготовкой, погружением в поэтический мир тех авторов, чью маску воссоздавал Паунд.

Этот метод позволил Паунду не только осуществить свою миссию пропагандиста забытых поэтических традиций, но и проверить свое отношение к той или иной традиции, испытать свою способность проникновения в мир того или иного поэта; для Паунда, который в творчестве всегда был более филологом, чем поэтом, именно "маска" предоставляла возможность "найти" самого себя. Тщательно реконструированная реальность иных эпох выступала контрастом или соответствием реальности современных Паунду Америки и Европы; вот почему тема духовного кризиса эпохи, тема чудовищного состояния современной культуры получила наиболее совершенное художественное воплощение как раз в произведениях, являющихся по жанру и поэтике "масками", — в "Проперции", перифразах из Кавальканти и Вийона, в "Моберли", где Паунд создал "маску" Лафорга. Последовательность "масок", при помощи которых поэт пытался выяснить какие-то закономерности в хаотическом потоке современной жизни, — единственный более или менее отчетливо прослеживаемый композиционный и структурно-однородный элемент в поэтике "Cantos".

Однако, пользуясь "масками" поэтов античности (Проперции, Катулл), средневековья (Кавальканти, Вийон), французского декаданта (Лафорг), делая переводы-стилизации, Паунд всегда оставался самим собой.

Маски Паунда, открывающие авангардистский этап его творчества, — это интеллектуальные всплески, дающие ощущение внезапного освобождения, чувство выхода за пределы времени и пространства, "то неожиданное ощущение внутреннего роста, которое охватывает нас рядом с величайшим произведением искусства".

Как и в ранних творениях Паунда, центральное место здесь занимает тема поэта-пророка, рожденного для одухотворения мира и гибели. Как у нас Александр Сергеевич Пушкин, Паунд постоянно возвращается к теме "profani prosa", поэта и толпы, решая антитезу чисто в пушкинском духе... Поэт остро ощущает собственную изоляцию, выступает с позиции "критика жизни" и "условий человеческого существования".

Впрочем, тема бунтарства занимает у него гораздо меньше места, чем у французских символистов. Поэт должен не бунтовать, а самосовершенствоваться: "Жизнь коротка, а мастерству учиться долго". Мастерство — талант, помноженный на труд. Музыкант деградирует, не играя, поэт останавливается, не творя.

Cantos задумывались Паундом по принципу древних эпических поэм, как современная Одиссея или Божественная Комедия, как нисхождение в ад и переход в рай, как модернистский эпос, достойный Гомера и Данте. Это — незавершенный поэтический вариант Улисса, вызвавший такие же противоречивые оценки современников.

В Cantos один ряд выстроены путешествия Одиссея, нисхождение Данте в Ад, китайские хроники, наставления Конфуция, декларация независимости Джефферсона, убегающий Актеон и трубадур Видал — последовательность поступков героев, выстроенных (осмысливаемых) как движение из Ада в Рай, как поступательное восхождение духа и веры.

Рай Паунда — событие тела, его восторг и блаженство, его метаморфоза, magic moment. Рай — реальность, где вместо банков, денег и политических деятелей фигурируют свисающие с деревьев "белые девы, улыбающиеся белым барсам".

Тем не менее Паунд стремится сюда не так, что ведет и наконец выводит к месту блага. Здесь он не останавливается — как будто щадит и себя, и других от слишком прекрасного. Он показывает, как быстро он может переходить от тона ада к тону рая, его интересует повтор этого перехода, собственная способность внезапно перейти, но там приходится оставаться один на один с собственным восторгом, дальше пути нет.

Проблема была в том, что Паунд не выдерживал полноты такого одиночества. Он нуждался в раздражителях, в прямых препятствиях собственному телу, в людях-зеркала, где смог бы увидеть собственные, излюбленные им жесты. Страсть к публичности становилась его болезнью. Он боялся быть забытым и непризнанным. Мир-ад перетягивал "рай". Мир, который и не подозревал, что он знает секрет подлинного рая.

Прорваться к глубинной основе "Cantos" через нагромождение нескончаемых мифологических и литературных реминисценций, через хаотическое изложение собственных теорий Паунда, а также экономических идей Джефферсона и Адам-са, этики Конфуция, политических концепций Сигизмондо Малатеста, мыслей об искусстве Мэддокса Форда и т. д. — почти невозможно. Тем не менее эта основа ощутима — особенно в тех песнях, которые Паунд написал в конце 30-х годов. "Cantos" можно рассматривать как дневник идейных исканий Паунда начиная с середины 10-х годов и как своего рода хронику (разумеется, далеко не объективную и не полную) европейской жизни этого времени.

И все-таки главное в "Cantos" — попытка "создать" культуру из осколков старых культур, из тех великих, по мнению Паунда, культурных традиций прошлого, которые в современном мире существуют в виде дискретных фрагментов и утратили смысл в глазах большинства людей.

Несмотря на усилия комментаторов, Cantos остается произведением труднодоступным даже для эрудированных читателей, поэтическим образцом, трудным для подражания.

Ему довелось пережить всех литературных современников и собственных учеников, своими глазами увидеть крах всех тиранов и триумф всех поэтов, познать горечь осужденного на

смерть и умереть в тихой деревушке Рапалло под Генуей, на границе Тосканы и Прованса.

Старинный дом стоит высоко на скале; в его сумрачных комнатах, где с потолков свисают подвешенные на шнурах средневековые манускрипты, а стены доверху уложены портфелями с конспектами трудов американских экономистов прошлого века, медленно сотворяются новые страницы "Cantos" ("Песен") книги, которую Паунд пишет более полувека и не может закончить. На одной из последних фотографий он изображен перед могилой Джойса, которого Паунд некогда первым поддержал и сделал известным; сгорбленный, тяжело опирающийся о палку, в старомодном цилиндре и долгополом пальто, Паунд выглядит среди окруживших его репортеров человеком совсем другой, давно отшумевшей эпохи.

Трудно поверить, что нижеследующие строки написаны спустя тридцать лет после смерти Джойса и Йитса, как трудно поверить, что поэты способны на такие ошибки, какие совершил Эзра Паунд.

Всю жизнь я прожил, уверенный, что кое-что знаю. Но потом пришел странный день, и я понял, что не знаю ничего, решительно ничего. И слова оказались лишены смысла...

Я понял это через страдание. Да, только изведав страдание.

Я слишком поздно узнал состояние полной неуверенности, когда мне знакомо только сомнение...

Я больше не пишу. Я ничего не делаю. Я впадаю в летаргию и погружаюсь в созерцание...

К чему бы я ни прикоснулся, я всё порчу. Я всегда делал один промах за другим...

Последний "промах" Паунд допустил в Венеции. Это произошло 1 ноября 1972 года, на следующий день после празднования 87-летия поэта. Годом позже ушла Дороти Паунд...

ТОМАС СТЕРНЗ ЭЛИОТ

"МЕЖ ЗОЛ БРЕДЕТ ТЕРЗАЮЩИЙСЯ ДУХ"

Элиот — это мировая фигура невероятных размеров. Д. Мур

Поэзия — это Великое, выливающееся из Ничто. Поэт — это Тот, кто из малого выводит большое.

Реальность поэзии есть полнота чувства собственного существования поэта. Поэзия всплывает из глубин души поэта и может быть названа (как Леонардо именовал живопись) углублением духа (а не познанием внешних вещей).

Еще одна сторона поэзии выражена прустовской формулой: "Поэт — это человек, для которого мир существует". Поэзия суть оправдание мира, приятие мира как он есть. Поэзия принципиально антиутопична. Пруст говорил, что все мы недооцениваем жизнь потому, что рассматриваем ее поверхностно, нашим рассудком, нашим разумом, то есть видим ее внешнюю, поверхностную сторону. А вот поэту дано "нырнуть" в жизнь-душу, проникнуть в ее

глубину, узреть то, что не видят люди иного склада ума.

Есть какой-то глубочайший символ в том, что элитарист Элиот стал самым читаемым поэтом, как и в том, что его, кичащегося своим консерватизмом, другой великий поэт, семидесятилетний Уильям Батлер Йитс признал самым революционным поэтом своего времени — за грандиозный переворот, произведенный им в культуре.

Ведь что такое элитарность? Говоря о поэзии для избранных, Элиот имел в виду впередсмотрящих:

Всегда должен быть небольшой авангард людей, восприимчивых к поэзии, которые независимы и опережают свое время или готовы воспринимать новое быстрее. Развитие культуры не означает, что все должны подниматься на верхнюю ступень, это было бы равнозначным тому, чтобы заставить всех идти в ногу. Оно означает поддержку такой элиты, за которой идет основной, более пассивный отряд читателей, который отстает от нее более чем на одно поколение.

Ведь все великие поэты элитарны — настолько, что даже сегодня, спустя половину тысячелетия, Данте недоступен 99 % живущих на земле. Даже великим нужно идти к нему всю жизнь... В речи Данте в моей жизни, произнесенной в 1950-м, Элиот сказал и об этом:

К настоящему пониманию великих мастеров, таких как Шекспир, идешь всю жизнь, потому что на каждом этапе творческого роста, — а этот процесс должен продолжаться до смерти, — ты понимаешь их всё лучше, такими великими мастерами есть Шекспир, Данте, Гомер и Вергилий.

Как говорил И. Анненский, чтение поэта есть уже творчество — ни к кому из поэтов, кроме разве что Данте и Шекспира, это не относится в большей мере, чем к Элиоту.

Спустись пониже, спустись

В мир бесконечного одиночества,

Недвижный мир не от мира сего.

Внутренний мрак, отказ

И отрешенность от благ земных,

Опустошение чувств,

Отчуждение мира грез,

Бездействие мира духа

Это один путь, другой путь

Такой же, он не в движении

Но в воздержании от него

В то время, как мир движется,

Влекомый инстинктом...*

* Стихи Т. С. Элиота даны в переводах А. Сергеева и К. С. Фарая.

Еще столетие отделяло искусство от модернизма, а главные слова уже были сказаны: "Мои произведения не могут сделаться популярными; они написаны не для масс, а разве что для немногих людей, которые ищут приблизительно того, что ищу я". А, впрочем, разве вторая часть Фауста — не начало модернизма? Самое что ни на есть начало! И даже сегодня, когда культура и время приблизили поэзию Элиота к массам, большинству он все-таки так же чужд, как и раньше.

Естественность, конечно, хороша, но можно ли проникнуть в высшие сферы духа без отвлеченностей, "затрудняющих естественное развитие мысли"? Может ли развиваться культура, не стремящаяся выскочить из колеи?

Элитаризм Элиота, как Ортеги-и-Гассета, эстетические идеалы которых во многом идентичны, подпитывался классической идеей Высокого Служения поэта, исповедуемыми им принципами Дисциплины, Порядка, Контроля, без которых жизнь превращается в хаос. Вслед за Ницше, Шпенглером, Бэббитом и Хьюмом Элиот выражает недоверие ренессансному гуманизму, одновременно обожествляющему человека и омассовляющему его. Опасность гуманизма — в самонадеянности, во лжи, в самообмане, но еще больше — в разращении человека идеей человекобожества. Следуя этике протестантизма, Элиот считал совместимой с Дисциплиной, Порядком, Контролем только религию, глубинную веру, внутреннюю энергию, организующую каждого человека, превращающую его в Творца. Самосознание неотрывно от веры, служение — от Бога. То и другое дано избранникам, абсолютному меньшинству. Принадлежность художника к культуре меньшинства дает ему возможность дистанцироваться от сил, определяющих ход истории, и реализоваться не в виде Свободного Художника, но — Дисциплинированного и Ответственного Мастера, зависящего не от потреб плебса, а от Долга перед Богом.

Раз идеи гуманизма взяты на вооружение человеком-массой, значит в них таится огромная опасность, катастрофичность. Не случайно же благими намерениями устлана дорога в ад. Чем опасен гуманизм? Легкостью достижения гармонии и счастья и полной нечувствительностью к боли.

Если принять во внимание явления общественной жизни и изучить психологическую структуру этого нового типа "человека-массы", то увидим следующее: 1) естественную и радикальную убежденность, что жизнь является легкой и обильной, без трагических ограничений, поэтому каждый средний индивид обнаруживает в себе чувство господства и триумфа, которое 2) призывает его утвердить самого себя таким, каков он есть. Это удовлетворение собой замыкает его от всего внешнего, чтобы не слушать, не подвергать сомнению и не считаться с остальными. Действовать затем так, как если бы в мире существовал только он один и ему подобные, и поэтому 3) выступая, он будет вносить повсюду свое вульгарное мнение, не рассматривая, не созерцая, то есть действуя напролом.

Гуманизм — это совративший Еву змий, это ложь "сладкой жизни", это путь к самообожествлению, это школа "осчастливив-ливателей человечества". Став на путь гуманизма, человек впадает в эйфорию, становится наркоманом-потребителем "Великих идей", загоняет себя в ловушку самообольщения. Подобно насекомым, летящим на запах насекомоядных растений или на свет и тепло огня, поверившие обещаниям гуманистов-профессионалов люди... Впрочем, нужны ли пояснения после 70 лет "реального гуманизма" и "торжества масс"?..

В статье Религия без гуманизма Элиот, говоря почти то же, что много раньше проповедовали Лютер, Кальвин и Цвингли, предостерегал от опасности религии без Бога, без боли и без сомнения.

Сбываются предвидения Ортеги-и-Гассета: сегодня популярность — чаще всего нехудожественность. Для истинного художника публики не существует, говорил Уайльд.

Нет, эти поэты гордились не тем, что их не читают, но тем, что они возвышают читающих до себя и что чем дальше, тем больше их будут читать. Как Данте. Как Блейка. Как Донна и Драйдена. Как Анненского. Как Элиота. Как после них — Агьея, Бхарати, Тзара, Бонфуа, Шара, Унгаретти, Монтале.

Есть какая-то закономерность в том, что крупнейшие творцы "искусства для искусства", "литературы для литераторов" — такие как Бертран, Лотреамон, Джойс, Паунд, Элиот, — спустя определенное время, становятся наиболее читаемыми авторами. Башни из слоновой кости превращаются в густонаселенные полисы, а сама "упадническая" культура начинает щедро плодоносить — гения за гением, быстро наращивая "производство" высших культурных ценностей, доводя до миллионов тиражи книг Джойса, Элиота, Кафки, пластинок с музыкой Баха, Малера, Шёнберга, Штокха-узена, на порядки увеличивая длительность радио- и телевещания классики модернизма, множа симфонические оркестры, театры, выставки, фестивали, раздавая Нобелевские и тысячи иных премий, рождая подлинно великий и до боли правдивый мир.

Да, Хименес не ошибся, адресуя свои книги "бесчисленному меньшинству". Как не ошибся и А. А. Ричарде, признав, что "мы все в той или иной мере плоды его влияния"...

(Впрочем, духовный аристократизм свойственен не только строителям башен из слоновой кости. Один из проектантов общежитий для плебса в предуведомлении к своим не слишком мудреным философским мыслям писал: "Я не ищущ признания толпы. Если эти мысли не угодят никому, значит они плохи; но они будут презренны, если угодят всем").

На одном конце мира ему посвящали семинары, симпозиумы, конгрессы, писали книги, великое множество книг — тома и тома, — на другом — то замалчивали, то ниспровергали, не публикуя, то метали громы и молнии, не читая и не зная, а затем, поднабравшись — Пруфроки! — занялись отделением благотворного от вредоносного.

А ведь "полые люди" и "бесплодная земля" — о нас...

Не потому ли такая злоба, такой злобный лай наших Верных Русланов? "Сдвинул нормы вкуса в сторону противоестественного, вымученного косноязычия", теоретически обосновал "скуку и бездарность, вторгшиеся в литературный мир под видом "сознательности" и "сложности", не понял "революционную правду века", но зато сумел внедрить "свой сугубо нетворческий взгляд", "свою схоластику" и т. д., и т. п. — Всё это о поэте и критике, после которого слова Поэзия и Критика пишут в Англии не иначе, как с заглавной буквы, изучение творчества которого, как и изучение творчества Шекспира, стало "отраслью литературной индустрии" *.

Благо, если бы всё это — от отсутствия сознания имманентной трагичности бытия, от упрощенно-примитивного видения мира, от невосприимчивости к абсурду бытия. Нет, и боль испытали, и страху натерпелись, и крови наглотались, но — какое счастье! — жить, чтоб поводки не терли и ошейник не давил.

Д. П. Святополк-Мирский:

Как поэт Элиот несомненно занимает исключительно высокое место среди поэтов эпохи упадка буржуазной культуры. На нем более чем на ком-либо другом можно наблюдать безвыходное противоречие между потенциальной творческой силой поэта и творческим бессилием и бесплодием его класса. Как публицист Элиот — явление почти комическое. Но исторически в высшей степени показательно, как яркая иллюстрация того оскудения мыслительных способностей буржуазии, которое сопутствует растущей потребности

идеологически облагородить свое собственное разложение **.

* Объем трудов об Элиоте в сотни раз превосходит его собственное литературное наследие.

** "Оскудение мыслительных способностей", "собственное разложение", "приближение к концу" особенно пикантно выглядят в сегодняшней ретроспективе, с позиции нынешнего дня. Что уж совсем представляется абсурдом, так это переиздания Мирского в годы "перестройки" с комментарием о "замечательной верности" наблюдений и заключением: "Нет сомнения в том, что модернизм отражает тяжелый распад буржуазного духа", автоматически подразумевающим головокружительный "подъем" нашего.

Место поэзии Элиота не в американской литературе, а в литературе интернациональной буржуазии эпохи империализма.

Страх жизни, ужас и отвращение перед полом, перед воспроизводящей силой жизни, перед вечным повторением все того же воспроизводящего акта становится основным мотивом поэта класса, приближающегося к своему концу.

Это поэзия "для немногих", "трудная" и "непонятная". В поэзии загнивающей буржуазии трудность и непонятность — закономерное явление, имеющее множество корней. Большую роль здесь играет снобизм, свойственный всякой паразитической культуре, стремящейся отмежеваться от толпы. Большую роль играет и требование, предъявляемое паразитическим потребителем на новое и острое, требование, воспитывающее в художниках-поставщиках — стремление к оригинальничанию там, где нет оригинальности...

Важную роль тут играет характерная романтическая "стыдливость", позволяющая поэту говорить непонятно и с вывертом то, что он никогда бы не сказал с наивной прямоотой.

Полуцитатные отрывки высокого лиризма в стиле Шекспира и его современников служат исходными точками для срыва в визжащие диссонансы крайней, подчеркнута современной вульгарности.

В публицистике Элиота какая-то старческая импотенция мыслительной формы... Если бы мы не знали, что Элиот — вождь целого течения английской интеллигенции, имеющий большое влияние также в Америке и во Франции, мы были бы склонны скорее представить изучение его публицистических писаний исследователям расстройств речи и мысли...

Но тот факт, что эта кустарно-импотентная публицистика воспринимается буржуазной публикой и притом самой "высоколобой" и, казалось бы, квалифицированной, как "руководство к действию", сам по себе бросает самый яркий свет на состояние буржуазной культуры. Это не только культурный упадок, это какое-то жуткое перерождение мускулов и тканей, нарушающее самое функционирование мыслительной способности.

При первом резком обострении классовой борьбы, при первом подъеме революционной активности масс все эти ручьи сольются в одно фашистское море. Тогда в него вольется и "классицизм — католицизм — роялизм" Элиота и сыграет в нем не последнюю роль, так как именно через него приобщаются к фашизму наиболее "культурные" слои молодого поколения буржуазной интеллигенции.

Все эти коммуно-шизофренические тексты имеют интересную возможность "иного прочтения": заменив "буржуазию" и "империализм" на "большевизм" и переобозначив классы, мы получаем довольно точный диагноз собственного состояния при условии одновременной замены предмета рассмотрения, скажем Элиота, — на пять тысяч поэтов нашей федерации.

Даже после "ослабления" ошейника и поводков — такие вот "перлы":

...модернистские идейно-эстетические позиции закрепили этот талант, сужали и ограничивали возможности художника.

Созидательных сил своего времени Элиот постичь не сумел.

Он изучал теорию стиха, но никогда не изучал общественную теорию, которая позволила бы ему осознать и сделать себя частью творческих сил общества.

Он принадлежал к художникам, которые не сумели понять исторической перспективы.

В Комсомольске-на-Амуре постигли, изучили, осознали, сумели; поэт, синтезировавший в себе мировую культуру — нет...

Он стал ретроградом в политике, в философии, в эстетике, и при всем том он остался большим поэтом, который при всех своих попытках уйти от прозы жизни, не мог скрыть своей озабоченности судьбой человека в буржуазном (?) мире... Сквозь толщу ретроградных взглядов Элиота в его творчество пробиваются "голоса людские" и вопят о поруганной в буржуазном мире (?) человечности...

Что ж, и на том спасибо...

Элиота преследует мания неминуемой катастрофы, которая особенно полно выражена в поэмах "Бесплодная земля" и "Полые люди". Эти поэмы при том, что заложенные в них идеи пессимизма и неверия в силы человека неприемлемы для нас, являются выдающимися произведениями мировой поэзии, отражающими упадок и деградацию современной буржуазной цивилизации.

"Выдающимися произведениями" — да уж, смелость беспредельная...

Элиот не случаен. Он символ роста интеллектуального начала в искусстве — его философичности, экзистенциальности, глубины. Нельзя забывать его предшественников и современников, формировавших культуру эпохи, оксфордцев и апокалипсистов, имажистов и бывших георгианцев, авторов "Мэверикс", "Группы", "Движения": Т. Хьюма, Э. Паунда, Д. Лоуренса, У. Одена, У. Йитса, Д. Энрайта, Ф. Ларкина, Р. Грейвза. Симптоматично, что поэзия "Движения" и макрейкеров развивалась в русле Элиота, а не Дилана Томаса, и что сам Элиот, как поэт и критик, вел свою родословную от С. Джонсона, Д. Драйдена, С. Колриджа и М. Арнольда, а не от Мильтона.

Центральное место в английской поэзии первой половины XX века бесспорно принадлежит Томасу Стерну Элиоту, в творчестве которого с максимальным напряжением и трагизмом отразились исторические катаклизмы времени: человеческая опустошенность, тревога, бездушность цивилизации, гибель личности — всё это, осмысленное и выраженное поэтом в широком философском, историческом и культурном контексте.

Духовная и творческая эволюция Элиота сложна и неоднозначна: от убежденного атеизма до безоговорочного приятия англо-католической доктрины, от увлечения эстетизмом и символизмом, а затем традициями барокко до неоклассицизма. Но на всех этапах эволюции Элиота, вопреки постоянно меняющемуся многообразию подходов, решений, оценок, средств поэтического выражения, его творчество отличается тенденция к философскому осмыслению основных категорий бытия, фундаментальных проблем истории, культуры, религии. Неизменно широк и культурный диапазон его поэзии: стихи насыщены аллюзиями, ассоциациями, реминисценциями, относящимися к самым различным пластам многовековой человеческой цивилизации. Причем весь этот многообразный и разнородный материал органично вплетается в поэтическую ткань произведений.

Элиоту присуще обостренное ощущение зыбкости и уязвимости всего созданного разумом и

трудом человека, "бесплодности" цивилизации, опустошенности населяющих ее "полых людей". Отсюда боль и тревога за судьбы цивилизации, за судьбы культуры и — шире — за судьбы всего человечества, которое, по убеждению Элиота, обречено на гибель, если погибнет культура. Отсюда же — уже на уровне образности — апокалипсические картины опустошения, ужаса, смерти, пророческие интонации (порою прямо моделирующие мрачные предсказания Екклесиаста), столь характерные для его крупных произведений.

Элиот более всего ценил в художнике "чувство своей эпохи". Он не верил в прогресс и считал подлинным историзмом тот, что позволяет за "суею, политическими программами и платформами, научным прогрессом, филантропическими начинаниями и ничего не улучшающими революциями" видеть изначальные и извечные формы борьбы добра и зла. Потому он и стал традиционалистом, что понимал поверхностность изменений и незыблемость глубин — в жизни и искусстве: "По прошествии некоторого времени становится ясно, что новый способ писания влечет за собой не разрушение, а творческую реконструкцию". Первична неизменность, изменения вторичны, согласие и порядок приоритетны по отношению к борьбе — таков главный акцент первой программной книги Священный лес.

Огромное влияние на элиотовскую концепцию порядка и традиции оказала философия Ф. Г. Брэдли, в чем-то подобная концепции всеединства Владимира Соловьева.

Если Абсолют должен быть теоретически гармоничным, его элементы не должны сталкиваться. То есть борьба не должна быть просто борьбой. Должно существовать некоторое единство, которому борьба подчинена, и целое, внутри которого она больше не борьба.

Эстетика Элиота действительно во многом напоминает соловьевскую: поиск единства, гармонии, ощущение цельности культуры. Традиция — средство сопряжения разнородных элементов, приведение разнообразных начал в "синхронное единство", отыскание равновесия между частями единого целого.

По воле пересекшихся времен

Мы встретились в нигде, ни до, ни после

И зашагали призрачным дозором.

Я начал: "Мне легко с тобой на диво,

Но к дивному приводит только легкость.

Скажи: что я забыл, чего не понял?"

И он: "Я не хотел бы повторять

Забытые тобой слова и мысли.

Я ими отслужил: да будет так.

И ты отслужишь. Так молись за мною,

Чтоб и добро, и зло тебе простили.

Злак прошлогодний съеден, и, насытись,

Зверь отпихнет порожнее ведро.

Вчерашний смысл вчера утратил смысл,
А завтрашний — откроет новый голос.
Но так как ныне дух неукротенный
Легко находит путь между мирами,
Уподобляющимися друг другу,
То я найду умершие слова
На улицах, с которыми простился,
Покинув плоть на дальнем берегу.
Забота наша, речь нас подвигала
Избавить племя от косноязычья,
Умы понудить к зренью и прозренью,
И вот какими в старости дарами
Венчается наш ежедневный труд.
Во-первых, холод вянущего чувства,
Разочарованность и беспросветность,
Оскомина от мнимого плода
Пред отпадением души от тела.
Затем, бессильное негодование
При виде человеческих пороков
И безнадежная ненужность смеха.
И, в-третьих, повторенье через силу
Себя и дел своих, и запоздалый
Позор открывшихся причин; сознание
Что сделанное дурно и во вред
Ты сам когда-то почитал за доблесть.
И вот хвала язвит, а честь марают.
Меж зол бредет терзающийся дух,
Покуда в очистительном огне
Ты не воскреснешь и найдешь свой ритм".

Сам Элиот, будучи средоточием мировой культуры, отрицал влияния современности, понимал, что сделать следующий шаг — значит найти свой путь.

Что бы ни происходило в американской поэзии между 1900 и 1914 годами, в моей памяти от этой эпохи не сохранилось ровным счетом ничего. Я не могу вспомнить ни одного из тогдашних английских поэтов, который как-то способствовал бы моему формированию. Браунинг больше мешал, чем помогал идти вперед; правда, он кое-что сделал для разработки современного поэтического языка, но рано остановился. По и Уитмена в ту пору воспринимали через французские обработки. И вопрос возникал все тот же: куда нам идти после Суинберна? А ответ, казалось, был только один — некуда.

В статье Американская литература Элиот писал:

Наши симпатии, если меня не подводит память, принадлежали тем поэтам, чьи имена называют, говоря об английской поэзии 90-х годов; но все они, кроме одного, были уже в могиле. Исключение составлял У.-Б. Йитс; он был моложе других, отличался более крепкой и здоровой натурой и был не столь велеречив, как поэты из Клуба версификаторов, среди которых прошла его юность. Но и Йитс тогда еще не нашел собственного поэтического языка; расцвет его таланта начался поздно; лишь к году 1917-му он предстал великим современным поэтом, но к этому времени мы сами уже достигли такого положения, при котором Йитс воспринимался не как предшественник, а как старший почитаемый современник. Поэты 90-х годов, помимо новых интонаций, пробивавшихся в некоторых стихотворениях Эрнеста Дюсона, Джона Дэвидсона и Артура Саймон-са, оставили нам в наследство убеждение, что кое-чему можно научиться у поэтов французского символизма, большинство из которых тоже к тому времени умерло.

Живая энциклопедия культуры, Элиот воспринимал ее как "органическое единство", как цельность, определяющую значимость всех когда-либо написанных и новых произведений, но и подверженную абсолютным влияниям — всего прошлого на всё будущее и всего будущего на всё прошлое. основополагающая мысль Элиота-культуролога и состоит в том, что прошлое изменяется с появлением каждого нового творца — потому-то приходится каждый раз переписывать не только мировую историю, но и историю культуры.

Существующие в настоящее время памятники культуры составляют некую идеальную упорядоченность, которая изменяется с появлением нового (подлинно нового) произведения искусства, добавляемого к их совокупности. Существующая упорядоченность завершена в себе, до тех пор, пока не появляется новое произведение; для того же, чтобы упорядоченность сохранилась вслед за тем, необходимо, чтобы изменилась, хотя бы едва заметно, вся эта наличествующая совокупность; а тем самым по-новому определяются место и значение каждого из произведений, в этой совокупности и взаимоотношения между ними, в чем и проявляется согласованность между старым и новым. Тот, кто принимает такое истолкование упорядоченности, такое понимание единства европейской или английской литературы, не сочтет абсурдной мысль, что прошлое должно изменяться под действием настоящего точно так же, как настоящее направляется прошлым.

Время от времени, каждые сто лет или что-нибудь в этих пределах желательно, чтобы появлялся критик, который бы обзирал прошлое нашей литературы и располагал поэтов и их произведения в новом порядке... Эта метафорическая фантазия представляет собой лишь идеал, но Драйден, Сэмюэль Джонсон и Арнольд каждый по-своему выполнили эту задачу настолько, насколько позволяет способность человеческая.

Традиционализм Элиота гораздо шире консерватизма: его "упорядоченность" отнюдь не подразумевает незыблемости. Культ тура — вечное переосмысливание и пересмотр, ибо

"художественные открытия, сделанные некогда и обновлявшие творческое мышление, со временем ветшают", но необходимо не "разрушение канонов и ликвидация объективных обязательств", но — обуздание хаоса, выпитывание канонов, наличие четких границ, но главное — вера. Гуманизм, прогресс, революция расшатывают веру, ведут к угасанию религиозного чувства — поэтому принять жизнь без веры, значит, убить ее.

Религиозное чувство Элиот истолковывает как поэтическое. В чистом виде оно могло проявиться лишь в эпоху средневековья. О преимуществе средневекового мировоззрения пишет он, сравнивая Шекспира и Данте: "Разница между Шекспиром и Данте заключается в том, что за Данте стояла ясная система мышления, ему повезло... Так случилось, что во времена Данте мышление было упорядоченным, сильным и прекрасным". Идея порядка, занимающая центральное место в системе взглядов Элиота, в средневековом сознании была тесно связана с представлением о Божественном начале. И потому неудивительно, что задолго до своего "обращения" в англо-католичество Элиот отметил, что высшая поэтическая мудрость "ведет к религиозному миропостижению и в нем одном лишь может завершиться".

Итак, кризис, переживаемый современной английской поэзией, Элиот объясняет, во-первых, повсеместным исчезновением религиозного чувства и, во-вторых, утратой поэтами единства мыслей и чувства, совершенно необходимого, чтобы воспринимать Опыт в его целостности. Показателен его диагноз болезни нашего века. "Заболевание, каким поражена современная эпоха, — пишет он позднее в статье "Социальное назначение критики", состоит не просто в неспособности принять на веру те или иные представления о Боге и человеке, которые питали наши предки, но в неспособности испытывать к Богу и человеку такое чувство, какое испытывали они".

Главный симптом болезни, поразившей литературу, Элиот определяет как "dissociation of sensibility" (нарушение, разлад точного восприятия).

У. Х. Оден в надгробном слове об Элиоте назвал его резкости озорством школьника, а главный его дар определил, как неожиданность и свежесть взгляда. "Элиот-озорник иногда перебивал церковного старосту, чтобы заявить, что Мильтон или Гёте никуда не годятся".

Процесс, связанный с крахом целостности и единства средневекового мировидения, разладом мысли и чувства, знания и веры, по мнению Элиота, особенно усилился после поэтов-метафизиков XVII века (Донн, Драйден и другие), которые вместе с Шекспиром оказались последними носителями средневекового сознания. С Мильтона в английском искусстве начался его распад.

Я не буду касаться проблемы "Элиот и Мильтон", подробно рассмотренной в моем Мильтоне, замечу только, что отношение Элиота к творцу Потерянного Рая совсем не однозначно. Монархисту Элиоту чужд поэт, примкнувший к Кромвелю, католику неприемлем протестантизм Мильтона, но, даже ставя его ниже "метафизических поэтов", даже обвиняя в "разладе", Элиот считал, что не следует взваливать на плечи поэта всю ответственность за пагубу его эпохи.

Что питало антиромантический пафос Элиота? Дух времени! В первой четверти XX века эмоциональность, сентиментализм, надуманные ужасы казались анахронизмом. Модернисты, осознавшие укорененность новаций в традиции, связывали свои искания с обновлением классицизма. В его сокровищнице черпали энергию и стиль музыканты (Стравинский, Прокофьев, Хиндемит) и поэты (Валери, Паунд, Элиот).

Но конкретное проявление "классицизма" в творчестве таких крупных поэтов, как Элиот и Валери, обеспечивали не только их известное сходство, но и глубокие различия. Элиот в отличие от Валери был связан с той линией в "неоклассицизме", которая восходит к Моррасу, Бэббиту, Хьюму. (Это явление иного плана, нежели музыкальная "младоклассика"). Он сам

признался, что именно им обязан тягой к противопоставлению классицизма романтизму. Продолжая линию Мор-раса-Хьюма, Элиот выдвинул на первый план политическое содержание этих понятий. Классицизм в искусстве ассоциируется в сознании Элиота с признанием лежащей в стороне власти, с преклонением перед традицией и институтом монархии, романтизм же — с преклонением перед человеком, перед Внутренним Голосом художника. Этому голосу он дает имя (ему ненавистное) Либеральность.

Неоклассицизм Элиота следует понимать не как возврат к метафизическим поэтам, но как укорененный в традиции модернизм, как антитезу романтическому волюнтаризму с его концепцией абсолютной свободы. Элиот был напуган разгулом европейской политической свободы, чтобы поддерживать таковую в творчестве.

Европейские реалии мировой войны, разгул стихии, прикрываемый словоблудием, искажение правды и глубины жизни "воображением" сделали Старого Опоссума врагом романтических теорий "поступай, как хочешь". Его не устраивал и романтический принцип "вдохновение вывезет", ибо из собственного опыта он знал, что творческий процесс невозможен без волевого усилия поэта, кропотливой работы, "критической деятельности художника".

Творчество — это просеивание, сочетание в разных комбинациях, удаление лишнего, исправление, опробование. И весь этот изнурительный труд в той же мере может быть назван работой критической, как и творческой.

Вслед за Китсом Элиот требовал от художника открытости впечатлениям бытия, отказа от готовых решений, проникновения в сущность описываемого и даже растворения в нем. Туманному "вдохновению" он предпочитал нечто вроде "психоанализа": подъема бессознательного до уровня осознанного.

Развивая мысль о специфике искусства, романтики подчеркивали преобладание идеального над реальным, свободы над ограничением, эмоциональной стихии над рассудком. Искусство они считали продуктом прежде всего эмоциональных переживаний. Элиот выступает против односторонней абсолютизации эмоционального начала в искусстве и утверждает, что "поэзия это не излияние эмоций, а бегство от них, она не есть выражение личности, но бегство от нее". Таков был вывод, к которому пришел Элиот... позже он выдвинет принцип "объективного коррелята" как средства выражения эмоции в безличностной поэзии. Полемизируя в "Метафизических поэтах" со сторонниками "поэзии сердца", Элиот возражает им: "Быть хорошим поэтом — значит почаще заглядывать не только в сердце. Нужно заглядывать и в кору головного мозга, в нервную систему, в пищеварительный тракт".

Сентиментальности, выпренности, напыщенности Элиот противопоставил глубокомыслие, совершенство, сложность, многообразие и долг перед языком.

Поэтика Элиота неразрывно связана с общим строем его мышления, с напряженно-тревожным мироощущением поэта. Ассоциативность, туманность, иносказательность поэтической речи Элиота самым непосредственным образом связана с "пророческим" стилем его поэзии и подчас затрудняет ее восприятие. Впрочем, при всем своеобразии образно-стилевой манеры Элиота в ней явственно различимы традиции, восходящие к Данте, Шекспиру, Донну...

Установке на дисгармонию, которая доминировала в западно-европейской поэзии с конца XIX века, разрушительным тенденциям в области стиха Элиот противопоставил новый тип гармонии, новую упорядоченность форм. Эта упорядоченность пронизывает собой все уровни его поэтического творчества. Своеобразная соразмерность, эмоциональная сдержанность отличают ту образно-понятийную систему, и аранжировку фраз, и синтаксис, и ритмико-интонационный строй.

Ритм образов и интонаций сохраняется, даже когда Элиот сжимает поэтический образ до

предела, как, например, в "Триумфальном марше" из "Кориолана":

Камень, бронза, камень, сталь, камень, лавры,

звон подков по мостовой

И знамена. И фанфары...

Элиот, особенно в первое десятилетие своего творчества, всячески стремится расшатать канон традиционного стиха, чем довел до логического завершения процесс, начатый има-жистами; но при этом он добился качественно нового ритмического разнообразия, тончайшей согласованности ритма со смыслом. Свободный стих под пером Элиота обрел новую силу гармонии, возникающей благодаря сложной системе пересекающихся созвучий, внутренних ассонансов, аллитераций.

Можно было сказать и так, но выйдет не очень точно:

Иносказание в духе давно устаревшей поэтики,

Которая обрекла на непосильную схватку

Со словами и смыслами. Дело здесь не в поэзии.

Повторяя мысль, подчеркнем: поэзию и не ждали.

Какова же ценность желанного, много ли стоит

Долгожданный покой, осенняя просветленность

И мудрая старость? Быть может, нас обманули

Или себя обманули тихоречивые старцы,

Завешавшие нам лишь туман для обмана?

Просветленность — всего лишь обдуманное тупоумие.

Мудрость — всего лишь знание мертвых тайн,

Бесполезных во мраке, в который они всматривались,

От которого отворачивались. Нам покажется,

Что знание, выведенное из опыта,

В лучшем случае наделено

Весьма ограниченной ценностью.

Знание это единый и ложный образ,

Но каждый миг происходит преобразование,

И в каждом миге новость и переоценка

Всего, чем мы были. Для нас не обман
Лишь обман, который отныне безвреден...
Поэтому говорите
Не о мудрости стариков, но об их слабоумье,
О том, как они страшатся страха и безрассудства.
О том, как они страшатся владеть
И принадлежать друг другу, другим или Богу.
Мы можем достигнуть единственной мудрости,
И это мудрость смирения: смирение бесконечно.

МЫ — ПРУФРОКИ

Ну что же, я пойду с тобой...

Мы — илоты, пытающиеся обмануться. Всю жизнь — фарс! — шуты, ломающие комедию.
Жалкие комедианты...

В дешевых кабаках, в бормочущих притонах,

В ночлежках для ночей бессонных:

Уводят улицы, как скучный спор,

И подведут в упор

К убийственному для тебя вопросу...

Не спрашивай, о чем.

Ну что ж, давай туда войдем.

Герои, идущие в обход; вся жизнь — "преодоление" обстоятельств. Всё в воображении: мы не способны отважиться ни на что: даже на слова.

Герой, однако, стремится обосновать свою внешнюю, пруфроковскую безгласность как возвышенно-ироническое отречение от любви, так что возникает подобие драматического монолога.

Существует огромное количество версий прочтения Пруфрока: смесь скепсиса и веры,

трагизма и иронии, издевки и самопародии; есть даже понятие "синдром Пруфрока" — невротический конфликт и его поэтическая инструментовка. Мне же кажется, всё — о нас... Убожество города, бесприютность человека, бессмысленность его жизни — нет, всё это не "реквием умирающей цивилизации" — наша с вами убогая и унылая жизнь...

Даже стремление героя обосновать свою внешнюю, пруфро-ковскую безгласность как возвышенно-ироническое отречение от любви (по причине сексуальной неполноценности), даже претензия на пафос...

И конечно, будет время

Подумать: "Я посмею? Разве я посмею?".

Время вниз по лестнице скорее

Зашагать и показать, как я лысею...

Разве я посмею

Потревожить мирозданье?

Каждая минута — время

Для решенья и сомненья, отступленья и терзанья.

Я жизнь свою по чайной ложке отмеряю...

Это сатирическая ода эвриму, каждому, и мне, и тебе, и тебе...

Нет! Я не Гамлет и не мог им стать;

Я из друзей и слуг его...

Благонамеренный, витиеватый,

Напыщенный, немного туповатый,

По временам, пожалуй, смехотворный

По временам, пожалуй, шут.

Так в чем же наша сила? — В Пруфроках... Пруфроковская культура. В ней мы живем и творим. Что? Величайший пруфроковский реализм сюсюканья и матерщины.

Давайте выйдем вместе — вы и я

Когда усталая вечерняя заря,

Как под наркозом — пациент, распята в небе.

Мы выйдем вместе (ночью улица пуста),

Заглянем в те места,

Где грязный стол, бессонная постель,

В грошовый ресторан или в отель.

А улицы запутаны, как спор,

Который приведет в упор

К неразрешимо-трудному вопросу...

Это еще ничего: у Элиота кризис культуры историчен, а вот у Мартена Нильсена нет и этой спасительной нити: он превращен в проблему личной вины.

Возможно, отношение Элиота и Паунда к судьбам общества было бы неприемлемым для Готье и Рембо, но писать после Освенцимов, Аушвицев и ГУЛАГов, поэтизировать в зловещее апокалиптическое время так, как в эпохи Возрождения или Просвещения, или романтизма, или декаданса, — нельзя. Апокалипсис диктовал новые темы и новые средства: темы полых людей и бесплодной земли и средства разорванного сознания.

Задача современной поэтики, скажет Энрайт, не обелять человека, но проникнуть под эту грязную оболочку.

Коллингвуд: "Элиот — пророк, ибо говорит своей эпохе о тех язвах и ужасах, которые тайно разъедают ее".

Уже в поэтическом дебюте — множество находок будущего мэтра: иронически-пародийные цитации и аллюзии, реминисценции из Библии, Данте, Шекспира, Донна, Вебстера, Теннисона, изменение смысла, "в результате чего великолепие заимствованного пассажа оказывается поколебленным и погранным".

Отношение героя к себе во многом определяется отношением других к нему, которое он не просто болезненно воспринимает, но интуитивно предвосхищает. В конце его монолога появляется его собственное признание: "Я старею... я старею...", — словно в самосознание героя проникли чужие мысли о нем. К тому же здесь явная литературная реминисценция — ведь это реплика Фальстафа! Шекспировские слова, оставаясь по содержанию теми же, меняют свой смысл, будучи перенесенными в чужие уста, и звучат как пародия.

Уже в Пруфроке — виртуозность "вечности в мгновении": передача всего многообразия мира в мимолетности конкретной зарисовки, взаимодействие и взаимопроникновение идей и эпох, полифоничность, поэтика "сцеплений".

Преднамеренно включая в свои произведения строки из многих поэтов минувших веков, Элиот не только удовлетворял свое "чувство традиции", не только укреплял "связь времен", но и осуществлял определенное полифоническое задание, разрабатывал поэтику сцеплений.

Пруфрок — поэтический полигон Элиота, первый прогон идей и поэтических средств, первый эксперимент по реализации его же эстетических принципов, согласно которым "поэтическая оригинальность заключается в особом способе монтажа по виду несвязного и несходного материала, в результате чего возникает новое целое". Уже здесь необычайное ритмическое разнообразие сочетается с редкостной согласованностью ритма со смыслом.

Тематика борьбы плоти и духа, вожделения и усмирения, животности и человечности развита в Суиниадах и Шепотках бессмертия. Мифологические и софокловские мотивы и образы подчеркивают извечность человеческого зла и насилия. Всё высокое здесь снижено, всё

классическое окарикатурено, всё трагическое обильно сдобрено иронией.

Обыгрывая многозначность символа "соловей" (в романтической лирике певец любви; жаргонное его значение — "шлюха"; образ соловья связан и с метаморфозами [поруганной] Филомелы), Элиот заканчивает стихотворение "Суини среди соловьев" реминисценцией из софокловской трагедии:

А за углом поют соловьи
У монастыря Иисусова Сердца,
Поют, как пели в кровавом лесу,
Презревши Агамемноновы стоны,
Пели, роняя жидкий помет
На саван, и без того оскверненный.

В "Шепотках бессмертия" он создает выразительный портрет секс-бомбы XX века. Вот этот новый "эталон женственности":

Милашка Гришкина глаза
Подводит, чтобы быть глазастей;
Ее привольный бюст — намек
На пневматические страсти.
Стихотворение заканчивается полным иронии противопоставлением апостолов тела и духа:
Прообразы живых существ
Вкруг прелестей ее роятся;
А мы к истлевшим ребрам льнем,
Чтоб с метафизикой обняться.

КТО ОН?

Элиот родился в почтенной буржуазной семье, ведущей свою родословную от начала заселения Америки, а свою культуру — от барочной Европы. Его дед основал университет в Сент-Луисе, а мать написала поэму о Савонароле и биографию своего отца. Ее сын получил блестящее образование: Гарвард, Сорбонна, Оксфорд, Геттинген.

Седьмой ребенок в семье, он был общим любимцем. До семнадцати лет Элиот жил и учился в Сент-Луисе на берегу Миссисипи. Семейные традиции, пуританское воспитание, духовные искания юности наложили свой отпечаток на особенности его творчества — "специфические для него сочетания страсти и мысли при преобладании последней... особая сосредоточенность на вопросах веры и полное доверие к минутам озарения, сухая, столь неожиданная пронизательность ума, осознание природы зла... строгая самодисциплина, нарушаемая вспышками нежности".

Ранние поэтические упражнения Элиота, по его собственному признанию, носили следы подражания Байрону, Шелли, Китсу, Россетти, Суинберну. Ни один из них не оказал серьезного воздействия на его поэзию, более того, романтическая традиция станет постоянным предметом нападок Элиота.

В Гарвардском университете, куда Элиот поступил в 1906 году, началось увлечение средневековьем (в 1910 году он впервые прочел "Божественную Комедию", влияние Данте на его поэзию стало одним из определяющих). Одновременно он слушает лекции И. Бэббита о литературной критике во Франции, особенно заинтересовала его фигура Р. де Гурмона. В 1908 году Элиот "открывает" книгу Саймонса "Символизм в литературе", по его словам, определившую курс его жизни. Саймонс помог ему узнать Рембо и Верлена, а главное Лафорга. "Лафорг был первым, кто учил меня, как говорить, открывал мне поэтические возможности моей собственной речи", — признавался Элиот впоследствии. Под непосредственным впечатлением от Лафорга и под прямым его влиянием в конце 1909 года Элиот пишет несколько стихотворений для студенческого журнала.

Это — начало. Ибо по обилию влияний Элиот может сравниться лишь с Паундом, проложившим ему путь в большую поэзию, Джойсом, экспериментирующим не столько в поэзии, сколько в прозе, Томасом Манном, жадно впитывающим мировую культуру. И. Бэббит, отрицавший современную цивилизацию, привил своему впечатлительному ученику любовь к "темным векам" и идею противопоставления классицизма романтизму.

После начала первой мировой, оказавшись в Европе, Элиот занимался философией, преподавал, был редактором Эгоиста, затем издателем Крайтериона, и директором издательской фирмы Фейбер энд Фейбер.

"Вторжение" Элиота в литературу началось в 1916 году с эпизодических публикаций обзоров и рецензий в "Манчестер Гардиан" и "Нью Стейтсмен" (именно здесь в номере от 3 марта 1917 года появились его "Раздумья о верлибре"). С 1917 по 1919 год он сотрудничает в "Эгоисте", в двух номерах которого была опубликована его программная статья "Традиция и индивидуальный талант". В 1919 году М. Мерри привлекает Элиота к активной работе в "Атенеуме", благодаря чему у автора "Пруфрока" устанавливаются дружеские связи с группой "Блумсбери". В это же время, т. е. с 1919 по 1921 год, Элиот систематически выступает и на страницах "Тайме Литерари Сапплемент". Многие из опубликованного в эту пору на страницах журналов вошло в его первый критический сборник "Священный лес" (1920). С 1922 года Элиот руководит журналом "Крайтерион", он стал влиятельной фигурой в литературном мире. Олдингтон, размышляя впоследствии о блистательной карьере Элиота, с которым его некогда связывала дружба, а затем развели и личная обида и творческие разногласия, замечает, что он, проявив известный такт, осмотрительность и вместе с тем упорство, преуспел там, где потерпел фиаско Паунд, а именно: стал литературным диктатором Лондона.

В отличие от Эзры Паунда, поэтические фантазии и экстазы которого граничили с маниакальностью, Т. С. Элиот отличался английским педантизмом и осторожностью мышления, являя собой полную противоположность собственной жене, действительно воплощавшей паундовские фантазии об артистическом "теле": Вивиан была склонна к эпатажу, эксцентричному поведению и публичным истерикам, приведшим ее в психиатрическую

лечебницу, в которой муж ее так никогда и не навестил...

Когда Элиоту предложили редактировать "Крайтериона", он сделал всё, дабы приобщить к нему "лучших представителей всех поколений и критических методологий", "только тех авторов, которые по настоящему знают свое дело". Перечень этих авторов свидетельствует сам за себя: Паунд, Йитс, Гессе, Пруст, Джойс, Лар-бо, Мур, Гомес де ла Серна, Олдингтон, Пиранделло, В. Вулф, Форстер, Валери, Жид, Льюис, Ортега-и-Гассет, Оден. Именно в "Крайтерионе" публиковались фрагменты Поминок по Финне г а н у и другие модернистские произведения двадцатых-тридцатых годов.

Когда Элиот стал главным редактором журнала, Эзра Паунд предпринял воистину титанические усилия для создания ему достойных условий, освобождающих поэта (дабы он мог "посвятить все свое время литературе").

Элиот, названный Паундом "дуайеном английской литературы", отдавал себе отчет в том, что никто из американцев, исключая, может быть, только Генри Джеймса, не оказал такого влияния на английскую литературу, как он. Тем не менее он очень переживал, когда получил престижную премию журнала Д а й а л раньше Паунда.

Элиот решил сделать совершенно необычное по типу издание. В ту пору большинство журналов в Америке и в Англии отличалось некоторой провинциальностью, хотя бы в том смысле, что заняты были почти исключительно домашней литературной сценой. К тому же слишком часто они становились полем столкновения не идей, но амбиций всяческих литературных групп. И еще: слишком большую роль играли личные симпатии, знакомства и так далее. Дело привычное.

Элиот же думал об издании, свободном от внутри литературных соображений, сора мелких обид, а главное — о международной, не связанной с местными интересами трибуне. Американец по рождению, англичанин по месту жительства и (в недалеком будущем) гражданству, он был космополитом в мировой империи духа.

Другие, в первую очередь Эзра Паунд, открывали дарования, тщательно пестовали их и наставляли, но именно Элиот сделал высокий модернизм достоянием просвещенной публики. Он воспитал литературный вкус по крайней мере двух поколений.

Т. С. Элиот — Д. Куинну:

С горечью должен сказать, что тяжелая это и утомительная работа внедрять Джойса в сознание лондонских "интеллектуалов" или людей, чье мнение имеет вес. Его все еще никак не могут принять. Помимо себя самого и жены, я знаю только двоих или троих, кто по-настоящему увлечен им. Есть сильная группа критиков-браминов, агрессивных и консервативных по нраву, которые ни за что не дают хода Джойсу. Новаторство здесь, как и повсюду, не приемлют, но консерваторы и стражи порядка у нас поумнее, более образованны и более влиятельны, чем в других местах.

Отличительной особенностью Элиота-редактора и критика была терпимость, вытекающая из глубины, глобальности. Мысля категориями неисчерпаемого богатства культуры, совокупного художественного опыта человечества, он считал необходимым представить слово любому значительному художнику, какому бы направлению он не принадлежал. Это было не "вызывающей непоследовательностью" (У. Льюис), но пониманием кумулятивного характера культуры.

Единственным незыблемым принципом его эстетики был призыв не порывать с традицией, смирение и даже аскеза: "Не только лучшее, но и самое индивидуальное открывается там, где всего более непосредственно сказывается бессмертие поэтов давнего времени". Модернистское видение усовершенствование и обогащение традиции, такая ее ломка, в

которой сохраняется все лучшее и ценное из традиции. Новое должно быть одновременно приобщением к старому, через новое известное обретает вторую жизнь. Элиота не без оснований называли "гуру в области литературы, представляющим от имени авторитета и традиции".

Рационалист в Элиоте странно сочетался с проповедником. "Чтобы понять мою точку зрения, — говорил он в одной студенческой аудитории, — вам придется сперва поверить в нее".

Его детские стихи написаны в подражание Омару Хайяму и Бену Джонсону. Любовная песнь Д ж. Альфреда Пруфро-к а, с которой начинается Элиот, была опубликована 26-летним поэтом в год начала войны. Два года спустя Элиот защитил диссертацию Опыт и предмет познания в философии Ф. Г. Брэдл и (Началось с Брэдли, кончилось Хьюмом...).

М. Каули:

Как мог парень со Среднего Запада, провинциал, клерк из банка Баркляя, стать совершенным поэтом — вот вопрос, который не мог не волновать нас... ни единой строки, выдающей незрелость, провинциализм, банальность...

Разгадка секрета — тайна творчества...

М. Каули:

От своих ранних скетчей, написанных свободным стихом, он двигался к "Женскому портрету" и "Пруфроку"; затем появился цикл его стихов о Суини, затем — "Gerontion"; и было ясно, что его новая работа, которая должна была быть вскоре опубликована в "Дайале" и с которой он связывал честолюбивые надежды, тоже обозначит новый этап в его развитии.

Почему, говоря об Элиоте, обычно начинают с Донна? Вот один из ответов:

В прошлом задача поэта была иной, при всем сходстве материала, на котором она решалась; задача состояла в том, чтобы раскрыть некую значимость, как ее понимает поэт, а не в том, чтобы показать себя в процессе видения мира. Если прочесть сперва "Prufrock" Элиота, а затем рассмотреть хотя бы такой сложный промежуточный случай, как XI элегия Донна "О потерянной цепочке его любовницы", то станет ясно, что выбор образов происходит на разной основе, а их структурные функции по-разному влияют на их природу.

Элиот показывает нам человека в процессе мышления. Донн аранжирует мысли, занимавшие человека, любовница которого потеряла свою собственность, и создает из них тщательно продуманную, логическую и в то же время вольную и остроумную экспозицию "горечи" по поводу непомерных расходов на женщин. Критерием различия является строго логическая согласованность образов Донна. Это не значит, что его образы не обладают чувственной живостью; но это в них не главное, не первичное. Каждый образ избирается и подается как "значимый" элемент упорядоченного целого, причем автор очень старается сделать эту упорядоченность доступной рациональному восприятию.

Противоположность символиста метафизику — в организации и функции метафор: у одного они служат пояснению содержания, у другого внезапным ассоциациям.

Среди его предтеч называют Жюль Лафорга, Эзру Паунда, Стравинского, Эйзенштейна. С Лафоргом и Бодлером его связывают темы тоски, отчаяния, обреченности, безысходности и смерти. Он с одинаковой уверенностью использовал технические открытия поэтов-мистиков XVII века и постбодлеровского Парнаса — недоговоренность, абстрактность, лаконизм, литературные традиции Ренессанса, елизаветинской эпохи, Донна и Драйдена, модные веяния современности — вплоть до Дада.

Поначалу Элиота считали прямым наследником "проклятых поэтов", и, действительно, без изучения Бодлера, Верлена, Лафорга, Корбьера, без Цветов Зла и Добрых песен другими бы стали Пруфрок и Прелюдии. Но, хотя молодой Элиот часто писал стихи по-французски, не следует преувеличивать влияние бодлеровской традиции: не только иные акценты, но и иная ретроспектива. Да и сами французские символисты рассматриваются Элиотом сквозь призму поэтов-метафизиков: "Жюль Лафорг и Тристан Корбьер во многих своих стихах ближе школе Донна, чем любой современный английский поэт".

На самом деле взгляд, point of view, Элиота гораздо шире: само различие классицизма и романтизма он усматривает как различие между целостностью и фрагментарностью, упорядоченностью и хаосом. В предисловии к Священному лесу достоинство поэта Элиот определяет как его способность охватить литературу единым взглядом, "воспринимать ее как целое, а тем самым и прежде всего воспринимать ее не как замкнутую в своей эпохе, но как стоящую над всеми эпохами". Таков его ракурс — с позиции вечности...

Элиот потому и предпочитал Данте Шекспиру, что у первого "более мудрое отношение к жизни". У Данте за спиной "высшая" философия Фомы Аквинского, у Шекспира же — "запутанная", "беспорядочная" философия Ренессанса, состоящая из "лоскутов". Впрочем, и "Шекспиру повезло со временем. А нам — нет". Ведь стихи были повседневной частью жизни елизаветинцев, на улицах звучали песни и баллады, в театре — драмы в стихах. А кому они нужны сегодня "специалисту", "профессионалу", "винтику" отлаженной системы? Поэзия перестала быть формой общности людей. Между тем, "смерть поэзии — подлинная трагедия для человека". Не оттого ли "полые люди" и "бесплодная земля"?..

Для Элиота Гамлет — отправная точка на пути к Пруфроку. В нем нет христианского смирения и дантовской цельности. Сам он — "осколок систем", дитя неверия. Шекспир не может претендовать на роль духовного пастыря, ибо не знает "быть или не быть". Хотя Гамлет — "трудный орешек", в нем предпосылки Руссо...

У Шекспира Элиот приемлет мудрость и трагическую ясность последних пьес и сонетов — то, что сближает его с Донном. Любимая пьеса Элиота-Кориолан. В Бесплодной земле Элиот вспоминает "поверженного гордыней" Кориолана, который для него — символ личности, лишенной Бога. Элиот и сам думал написать поэму на эту тему, но исполнил замысел лишь частично — в стихотворениях Триумфальный марш и Муки государственного деятеля.

Как у большинства модернистов, эрудиция Элиота кажется беспредельной: Аристофан, Эсхил, Софокл, Вергилий, Овидий, Данте, Гвидо Кавальканти, де ла Крус, Шекспир, Марлоу, Генри Возн, Донн, Блейк, Свифт, Лонселот, Эндрюс, Генри Ньюмен, Браунинг, Теннисон, Киплинг, Мильтон, Бомонт, Флет-чер, Реми де Гурмон, Вордсворт, Голдсмит, Готье, Бодлер, Верлен, Лафорг, Жерар де Нерваль, Вагнер, Уайльд, Бэббит, Хьюм, Ш. Моррас, Ш.-Л. Филипп, Вебстер, Мидлтон, Поп, По, Го-торн, Генри Джеймс, Спенсер, Фитцджеральд, Хаксли, Конрад, Э.Лир, Гуссерль, Л. Кэррол, Евангелие, Псалтырь, Откровения Иоанна Богослова, Упанишады, Махабхарата, католические литании, спиричуэлз: негритянские песнопения, псалмы, молитвы, плясовые песни, детские считалочки, Будда, христианские пророки, отцы церкви, имена, имена, имена...

Книги, книги, книги...

Каждое слово, каждый образ — это целое напластование: философий, религий, этик, но и конкретностей, прозаизмов, вульгаризмов, самой жизни. Здесь требуется даже не дешифровка, как у Джойса, а погружение в этот круто заваренный интеллектуальный мир.

Бесконечные намеки, недомолвки, реминисценции, открытые и замаскированные цитаты, сложная система отсылок, изощренная имитация разных поэтических техник, виртуозность ассоциаций, безбрежность метафор, парафразы, речитативы, аллитерации, ассонансы,

расширенные виды рифм, смешение аргументов и сакральных текстов, насыщенная до предела суггестивность слова и при всем том — невиданная органичность, полное растворение реминисценций в аллюзиях поэта.

Если прийти сюда

Любым путем и откуда угодно

В любое время года и суток,

Конец неизменен: вам придется отставить

Чувства и мысли. Вы пришли не затем,

Чтобы удостовериться и просветлиться,

Полюбопытствовать или составить отчет.

Вы пришли затем, чтобы стать на колени,

Ибо молитвы отсюда бывали услышаны.

А молитва не просто порядок слов,

И не дисциплина смирения для ума,

И не звуки молитвенной речи.

И то, о чем мертвые не говорили при жизни,

Теперь они вам откроют, ибо они мертвы,

Откроют огненным языком превыше речи живых.

Здесь, на мгновенном и вневременном перекрестке...

Есть три состояния, часто на вид похожие,

Но по сути различные, произрастающие

В одном и тот же кустарнике вдоль дороги: привязанность

К себе, к другим и к вещам; отрешенность

От себя, от других, от вещей; безразличие,

Растущее между ними, как между разными жизнями,

Бесплодное между живой и мертвой крапивой,

Похожее на живых, как смерть на жизнь.

Вот применение памяти: освобождение

Не столько отказ от любви, сколько выход

Любви за пределы страсти и, стало быть, освобождение

От будущего и прошедшего. Так любовь к родине

Начинается с верности своему полю действия
И приводит к сознанию, что действие малозначительно,
Но всегда что-то значит. История может быть рабством,
История может быть освобождением. Смотрите,
Как уходят от нас вереницей края и лица
Вместе с собственным "я", что любило их, как умело,
И спешит к обновлению и преображению, к иному ритму.
Грех неизбежен, но
Всё разрешится, и
Сделается хорошо.
Если опять подумать
Об этих краях и людях,
Отнюдь не всегда достойных,
Не слишком родных и добрых,
Но странно приметных духом
И движимых общим духом,
И объединенных борьбою,
Которая их разделила;
Если опять подумать
О короле гонимом,
О троих, погибших на плахе,
И о многих, погибших в безвестье,
Дома или в изгнание,
О том, кто умер слепым,
То, если подумать, зачем
Нам славословить мертвых,
А не тех, кто еще умирает?
Вовсе не для того,
Чтоб набатом вызвать кошмары
И заклятьями призрак Розы.

Нам не дано воскрешать
Старые споры и партии,
Нам не дано шагать
За продранным барабаном.
А те, и что были против
И против кого они были,
Признали закон молчанья
И стали единой партией.
Взятое у победителей
Наследуют от побежденных:
Они оставляют символ,
Свое очищение смертью.
Всё разрешится, и
Сделается хорошо,
Очистятся побужденья
В земле, к которой зывали.

Прелюдии и Рапсодии Элиота мне представляются поэтическим экстремизмом Улисса: однообразие жизни, тупость людей, их покорность судьбе в контексте размышлений поэта на вечные темы.

Безымянный герой, которого полночь застала на улице, движется по кругам урбанистического ада. Время, равнодушное к драмам, разыгрываемым в ночи, строго регламентирует границы его путешествия. Сухая четкая фиксация времени: двенадцать, полвторого, полтретьего, полчетвертого, четыре создает впечатление протяженности улиц... Герой весь во власти подсознательных импульсов, и мы оказываемся очевидцами "растворения мысли в иррациональном, почти сюрреалистическом коллаже отрывистых впечатлений". Всё дано в неустойчивом, смещенном состоянии — уличные фонари говорят, лопочут, бормочут, гудят, луна подмигивает, улыбается, гладит траву... Мотив безумия проникает в стихотворение вместе с лунным светом.

Ключевым в "Прелюдиях" становится образ сгущающегося дыма. Перейдя сюда из "Пруфрока" (the yellow fog, the smoke that rises from the pipes), он возникает в первой же прелюдии: "Сожженье дымных дней такое". Он влечет по ассоциации образы дымных фабрик, коптящих очагов, подгоревшей пищи, табачных трубок. Этот образ лейтмотивом проходит через всю раннюю поэзию Элиота.

Как и у Джойса, персонажи Элиота легко трансформируются один в другого; как и у Джойса, поэмы Элиота строятся по методу "свободной ассоциации"; как и у Джойса, ведущие мотивы

— поругания, греха, осквернения...

Наша доблесть

Порождает мерзость и грех. Наши бесстыдные

преступленья

Вынуждают нас к добродетели.

Символ бесплодной земли Элиот заимствовал из мифа о Святом Граале в вагнеровском его варианте. Мифология Парсифаля и Кольца всегда интересовала Элиота. Дочери Рейна трансформируются у него в дочерей Темзы.

Символ восхождения по лестнице, доминирующий в Пепельной Среде, заимствован у Данте, чьи Божественная Комедия и Новая Жизнь были его настольными книгами.

Восхождение, означающее очищение, возвышение духа, прощание с земными страстями, лишено оптимизма. Выход из чистилища, а именно таковым представляется мир поэмы, чрезвычайно труден, каждый поворот, каждая ступень осиливается мучительно. То и дело тревожат воспоминания о былом, они искушают стремящегося к покою:

...в широком окне от скалистого берега

В море летят паруса, в море летят

Распрямленные крылья

И сердце из глуби былого нетерпеливо

Рвется к былой сирени, к былым голосам прилива

И расслабленный дух распаляется в споре

За надломленный лютик и запах былого моря.

В "Пепельной Среде" Элиот воплотил состояние, испытываемое в минуты особого напряжения "нравственной и духовной борьбы", и даже читатель, совершенно не приемлющий теологических идей поэмы, не может не ощутить напряженности и интенсивности лирического чувства. Оно — в удивительной музыкальности, чрезвычайно своеобразной. Маттисен первым заметил, что, несмотря на сложность чувств, выраженных в поэме, эта вещь производит глубокое впечатление на широкую аудиторию благодаря красоте звучания. "Прежде чем понять ее смысл, слушатель чувствует и понимает поэму как род ритуального псалма"...

Ибо я не надеюсь вернуться опять

Ибо я не надеюсь

ибо я не надеюсь вернуться

Дарованьем и жаром чужим не согреюсь
Ибо я не надеюсь увидеть опять
Как сияет неверною славой минута
Ибо даже не жду
Ибо знаю, что я не узнаю
Быстротечную вечную власть абсолюта...

Вся многочисленная американская колония в Европе 20-х годов была ярким букетом, но никто из американских поэтов не имел такого всеобъемлющего и повсеместного влияния и такого количества последователей.

В Элиоте много от Достоевского: я имею в виду не их антисемитизм и национализм, но принципиальную консервативность, даже реакционность — то, что на самом деле является приверженностью к традиции, постижением единства и неразрывности всей культуры, где всё прошлое есть современность. Реакционность — это чувство неразличимости времен, когда прогресс воспринимается не внешне, а внутренне, то есть как камуфляж неизменности человека.

Да, это реакционность особого рода: консерватизм порядочности, не требующей крови и жертвоприношений.

Чтоб прийти оттуда,
Где вас уже нет, сюда, где вас еще нет,
Вам нужно идти по пути, где не встретишь восторга.
Чтобы познать то, чего вы не знаете,
Вам нужно идти по дороге невежества,
Чтобы достичь того, чего у вас нет,
Вам нужно идти по пути отречения.
Чтобы стать не тем, кем вы были,
Вам нужно идти по пути, на котором вас нет.
И в вашем неведеньи — ваше знание,
И в вашем могуществе — ваша немощь,
И в вашем доме вас нет никогда...

Он бежал из Америки, спасаясь от торгашеского духа, но боль и скорбь, которыми пронизано

его искусство, постоянно возвращали его туда, откуда нельзя убежать.

Итак, я на полпути, переживший двадцатилетие,

Пожалуй загубленное десятилетие *entre deux guerres*,

Пытаюсь учиться словам и каждый раз

Начинаю сначала для неизведанной неудачи,

Ибо слова подчиняются лишь тогда,

Когда выражаешь ненужное, или приходят на помощь,

Когда не нужно. Итак, каждый приступ

Есть новое начинание, набег на невыразимость

С негодными средствами, которые иссякают...

Страна же, которую хочешь

Исследовать и покорить, давно открыта.

Однажды, дважды, множество раз — людьми,

которых

Превзойти невозможно...

У него не было разбега: начиная с Пруфрока, он намеренно герметичен. И эта герметичность не случайна: сложное не представимо простым. Раз реальность "темна" и туманна, почему поэзия должна быть прозрачной?

Поэты нашей цивилизации в той форме, в какой она существует ныне, не могут не быть трудными. Наша цивилизация подразумевает громадную сложность и многообразие, каковые порождают такие же сложные и разнообразные последствия. Поэт должен становиться все более бессвязным, иносказательным, непрямым и, если необходимо, смещать значения слов.

Фактически — это манифест и теоретическое обоснование "герметичности", элитарности, зашифрованности поэзии, если хотите, ее кастовости. Но то, что наши называли "бесплодием", было сознательным стремлением к "предельной сжатости и обязательной сущности каждого слова".

"Стилистическая революция" Элиота — это смысловая инструментовка стиха, сопряжение "низкого" и "высокого" смыслового и лексического пластов, это сложная полифония ритмов, широкий ритмический диапазон, фрагментарность и размашистость, многообразное варьирование размера строфы и строки, принцип интенсификации энергии слова.

Он рано овладел искусством, которое так восхищало его в "метафизиках", — искусством извлекать из слова, сжимая и спрессовывая его в различных контекстах, смысл, который мы в нем даже не подозревали.

Не удивительно, кто-то из критиков сказал, что каждое слово выглядит у Элиота так, будто в него всматривались, по меньшей мере, полгода, прежде чем поставить на место.

Элиот создал и привил вкус — набор привычек чтения и письма очень высокого уровня; дал начало движению серьезной критики в соответствии с этими нормами; распространил идеи, которые оживили литературную профессию путем устранения некоторых претензий этой профессии и, напротив, усиленного выражения тех претензий, которыми пренебрегали.

Неофитов приводили в восхищение не столько философские реминисценции и эстетические новации Элиота, сколько свободная метрика, изощренность формы, зашифрованность и многослойность образов. Для многих Элиот открывал входы в иное бытие: "Ритмы и образы обыденной жизни, выступая в поэзии Элиота, символизируют иной, мистический мир". Многих поэтов 40-50-х годов привлекал его магический символизм, "насмешка смерти", "библейский плач на реках вавилонских":

У вод лиманских сидел я и плакал...

Милая Темза, тише, не кончил я песнь мою,

Милая Темза, тише, ибо негромко я и недолго пою,

Ибо в холодном порыве ветра не слышу иных вестей,

Кроме насмешки смерти и лязга ее костей.

Элиот считал, что поэзия подобна сну: она создается "на границах сознания, где слова как таковые теряют свое смысловое значение". Тем не менее ошибочно мнение, будто поэзия самого Элиота представляет произвольное нанизывание слов и звуков. Элиот действительно где-то говорил, что можно наслаждаться музыкой произвольно или по определенной системе выстроенных слов, вкладывая в них любое содержание, но у него самого продуманность (философичность) текста — важнейший элемент поэзии — такой же, как настойчивое повторение и переплетение однозвучных слов, обеспечивающее необходимую поэтическую интонацию, смысловую нагрузку и игру созвучий одновременно.

Хоть утраченное слово утрачено, а истраченное — истрачено,

Хоть неслышанное, невысказанное

Слово не высказано, не услышано,

Есть Слово невысказанное, неслышанное Слово,

Ибо это Слово без слова, Слово в самом

Мире ради мира;

И свет просиял во мраке, и, возмущенный

Этим Словом, восстал и начал вращаться мир, чья основа

Безмолвное Слово.

Усложненность и зашифрованность его стиха, как у всех больших мастеров, не нарочиты, а адекватны нарастающему хаосу мира. (Чем больше мы пытаемся его упорядочить, тем сильнее хаос). Упрощая сложное, рационализируя отрешенное, мы примитивизируем его. Элиот же максимально далек от упрощений.

Изыск? Изошренность? Нарочитость? Герметичность? — Нет, адекватность, аутентичность — миру и себе...

Нет, это не была самоизоляция, ориентированность на избранных — это были отчаяние и боль при виде бесплодной в титанических усилиях земли. И еще: бегство от всеупрощающего "реализма".

Отделяя поэзию от повседневной жизни, Элиот полагал, что она не может быть связана с практическими интересами или нести практическую пользу. Цель поэзии, как говаривал Пушкин, — поэзия, то есть эстетическое наслаждение, ею доставляемое И всё! Единственное, на что она способна за своими пределами, это "сломать общепринятые способы восприятия и оценки, помочь людям заново взглянуть на мир или какую-то новую его часть".

Время от времени она [поэзия] может делать немного более понятным для нас те глубокие безымянные чувства, которые составляют основу нашего бытия, до которых мы редко докапываемся сами, потому что наша жизнь есть постоянный уход от себя, уход от видимого и чувствуемого мира.

В конце жизни он откажется от идеи трудной поэзии, объяснит свой концептизм ученичеством, неумением пользоваться языком. Но разве Четыре квартета — просты для понимания? Разве, упростив форму, он прояснил содержание?

Такое было время... Пикассо, супрематизм, Дада, изобразительная мощь Онеггера, многотональность Мийо, бессознательная логика Шёнберга — только несколько виртуозов могли исполнять его пьесы, только несколько знатоков понимало его... Такое было время — такое вечное, фрагментарно-нескончаемое, аристофано-босхо-гофмановское время...

Да, Элиот писал "для себя". Но ведь Пушкин тоже писал "для себя", полагаясь на свой уровень и свои возможности. Кстати, Пушкин — самый безыдейный, антиидеологический и дионисийский наш поэт. "Цель поэзии поэзия". И еще: — ставивший под сомнение — всё. Но вот ведь как: только ставящий всё под сомнение может усомниться и в самом сомнении.

Т. С. Элиот:

Вовсе не обязательно, чтобы поэты интересовались философией или еще каким-либо предметом. Мы можем только сказать, что, по всей вероятности, поэты нашей цивилизации должны быть трудными. Наша цивилизация включает в себя разнородные и сложные элементы, и эта разнородность и сложность, отражаясь в утонченном восприятии, должна порождать разнородные и сложные результаты. Поэт должен становиться все более всеобъемлющим, более аллюзивным, более непрямым, чтобы силой заставить язык выразить то, что хочет поэт.

Элиот менее скован формой и традицией, чем самые радикальные из его последователей. Он сама свобода поэзии. Если Фрост пытался вдохнуть жизнь в мертвую традицию, то Элиот был вызывающе современен. Его пытались представить диктатором от литературы, но это вина не его, а обилия добровольцев-наследников. Он же выступал против любой абсолютизации — даже свободного стиха. "Разделения на консервативный стих и свободный стих не существует, ибо бывают только хорошие и плохие стихи".

В философии, критике, эстетике, теории поэзии — он плюралист и полифонист... Раз мир сложен и хаотичен, поэзия должна — фрагментарностью, зыбкостью, скачками, диссонансами, эвфуизмами, свободной метрикой, нерегулярностью ритма, многослойностью — быть адекватной миру.

...ум поэта постоянно соединяет в корне различный опыт. Опыт обычного человека хаотичен, нерегулярен, фрагментарен. Он влюбляется или читает Спинозу, и эти два события не имеют ничего общего друг с другом, или с шумом пишущей машинки, и с запахом приготовляемой пищи...

Мы создавали "образ врага", Элиот нуждался во врагах — этим тоталитаризм отличается от плюрализма:

Счастлив тот, кто в нужную минуту повстречал подходящего друга; счастлив и тот, кому в нужную минуту повстречался подходящий враг. Я не одобряю уничтожения врагов; политика уничтожения или, как варварски выражаются, ликвидации врагов — одно из наиболее тревожащих нас порождений современной войны и мира... Враг необходим. В известных пределах трение — не только между отдельными людьми, но и между группами — кажется мне для цивилизации необходимым.

КАТОЛИЦИЗМ, КЛАССИЦИЗМ, МОНАРХИЗМ?

Вот такой феномен: чем выше поднимается человек по лестнице, ведущей его к небу, тем консервативней, реакционней, антидемократичней становятся его взгляды. Исключений — нет. Но среди бесчисленных примеров, наверное, нет более яркого, чем Томас Стернз Элиот.

Он и не скрывал свою реакционность, даже эпатировал ею, заявляя о своей приверженности к католицизму, классицизму и монархизму (Новалис!). Как там у Маэсту? — "Бог, Родина и Король!". Но ведь и у всех российских гениев — от Пушкина и Гоголя до Достоевского и Соловьёва — тот же лозунг. О своей любви к царю твердит Гоголь: "Государство без полномочного монарха — автомат", "Государь есть образ Божий", "в Европе не приходило никому в ум определять высшее значенье монарха", "Человеку не следует знать, есть ли какие-нибудь другие книги, кроме святых", "У нас дворянство есть цвет нашего народа...". То же — у Сковороды, то же — у Розанова, то же — у Мережковского...

Антилиберализм Элиота (как, впрочем, многих художников-модернистов, отличающихся глубиной проникновения в человеческое существование) подпитывали не только политические реалии времени, но и "власть эмоций", ограничивающая интеллектуальные способности масс. Меркантилизм политических партий и народных масс, приоритет выгоды или интереса, неуправляемые эмоции и вожделения — вот что оскотинивает жизнь, понуждая элиту подозрительно относиться к либерально-демократическим идеям оздоровления неразвитого, незрелого общества.

Как мыслитель, как метафизик, Учитель Бэббит относится к тем, чей взгляд обращен назад. То, что мы видим, и то, что знаем, делит нас на две группы: верящих в будущее и почитающих прошлое. Не имея оснований доверять грядущему, Элиот выражает недоверие и к так называемому прогрессу. "Элиот обращается к прошлому как к эталону, при сравнении с которым настоящее оказывалось осужденным". В сущности, это была боязнь неконтролируемой истории, страх перед революционными потрясениями, осознание иррациональности политической стихии на крутых переломах истории.

Но дело не только в этом. Элиот видел болезнь эпохи в неспособности принять на веру

представления о Боге, мире и человеке, которые питали наши предки, в неспособности испытывать к Богу и человеку такие чувства, какие испытывали они. А когда исчезает религиозное чувство, сами слова, в которых люди стремились его выразить, лишаются смысла. Как считал М. Мёррей, католицизм отстаивает принцип непререкаемой духовной власти, сосредоточенной вне индивидуального мира; тот же принцип отстаивает в литературе классицизм. Связь глубокой веры и классицизма сокровенна: нельзя поддерживать идею, обозначенную как "классицизм", не признав своей зависимости от сил, находящихся вне индивидуального мира человека. "Человек, подлинно глубоко заглянувший в самого себя, в итоге услышит глас Божий" — это в равной мере принцип классицизма и религии. Манера пророческих откровений, ярко выраженная в стихах цикла Ариэль и трагедии Убийство в Храме, помимо прочего, подчеркивает этот принцип.

Общественную функцию поэзии Элиот видел не в гражданственности, а в поэтичности, долг поэта — не в служении массам, а в развитии культуры и языка.

В "Пепельной среде" он умоляет "сестру под покрывалом" просить заступиться за "малых детей у ворот, что не хотят удалиться и не умеют молиться", за тех, кто "дрожит, перепуган делами своими, и упорствует в мире, и отрицает в последней пустыне меж скал". Так же как Элюар в "Свободе", Элиот заклинает жизнь возвыситься до вершин абстрактной идеи, но его расщепленная личность не может стать цельной под знаком идеи. В вере он не обретает новой творческой силы. Его сугубо личная поэзия также не является проповедью. В то время как мысль заняла уже почетное место в храме, "я" художника все еще обретается у врат его. В стихах говорится о желании и бессилии обрести веру, и душевные муки, следует заметить, порождены не разумом, а тем, что разум утратил господство над личностью. В поэзии Элиота поставлен следующий вопрос: зачем отказываться от себя самого, если личность твоя тебе не подвластна, какой смысл сохранять верность себе, если личность твоя не обладает цельностью, являющейся предпосылкой верности?

Заслуга Элиота — не только его творчество, но его моральная и религиозная оппозиция духу времени. Наверное, не только сами по себе, но благодаря этой оппозиции, его поэтика и эстетика оказались столь влиятельными.

Элиот мыслил категориями вечности. Его стремление вырваться за пределы исторического процесса означает не "повернуть историю вспять", а как раз наоборот — вычленив из нее неизменное и, следовательно, главное, основное "недвижности круговращенье". Ведь чем ретроград отличается от прогрессиста? Там, где первый, видит шелуху сиюминутности, второй усматривает смысл бытия. Решить историю можно только уничтожив ее. Это и делал Элиот своим творчеством.

И всё всегда сейчас...

Если можно прогрессировать в реакционности, то поздний Элиот — самый "прогрессивный" мыслитель, начисто отрицающий свою собственную на что-то надеявшуюся юность. В Четырех квартетах, перечеркивая собственное бунтарство, он заодно отвергает и свое прошлое слово.

Ф. О. Маттисен: "Его главной темой было — сколь многое в современной жизни просто смерть".

ЕВРОПЕЙСКОЕ ДРЕВО

В самом высоком смысле слова Элиот — гражданин мира. Гражданин мира по воспитанию,

мироощущению, поэтике, культурному чувству. Главная тема его эссеистики — идея единства мировой культуры.

Само по себе искусство никогда не совершенствуется, а только видоизменяется материал, который оно использует. Поэт должен осознавать, что европейская мысль, национальный образ мыслей постоянно изменяется и развивается, вбирая en route весь предшествующий опыт, не отвергая ни Шекспира, ни Гомера, ни наскальные изображения Мадленских рисовальщиков. Это развитие (возможно — совершенствование, безусловно — усложненность) не означает прогресс.

Различие между настоящим и прошлым заключается в том, что осознание настоящего есть знание прошлого лучшим образом и в большей степени, чем может продемонстрировать даже само прошлое.

Ни одна нация, ни один язык не смогли бы достичь того, что имеют, если бы то же искусство не процветало в соседних странах и в других языках. Мы не сможем понять ни одну из европейских литератур, не узнав как следует другие. Изучая историю европейской поэзии, видишь, как тесно переплетаются нити взаимных влияний.

Для здоровой европейской культуры требуются два условия: культура каждой страны должна быть неповторимой, и различные культуры должны понимать свою взаимосвязанность.

Элиот понимает поэзию как живое единство всех когда-либо созданных стихов. Отсюда, кстати, постоянная смена речевых пластов, ярко выраженная коллажность.

Общее для всех наследие и задача, общая для всех, объединяет художников, сознают они это или нет; следует признать, что такое единство по большей части остается неосознанным. Я полагаю, что неосознанная общность связывает истинных художников всех времен.

Поэт не является выразителем собственного "я", он своего рода медиум, лишь медиум, а не личность, в ком впечатления и опыт соединяются особым и неожиданным образом. Впечатления и опыт, имеющие значение для поэта как человека, могут отсутствовать в его поэзии, а те, которые становятся значимыми в поэзии, могут играть совершенно несущественную роль для него как личности.

Главная концепция поэзии — новое видение мира. Чистая поэзия неосуществима, ибо поэзия — противовес самообману, "подмене жизни". Цель поэзии — "освободиться от ограниченностей своего времени и освободить поэта от ограниченностей его эпохи". Классицизм для Элиота — тип мышления, всеохватность, универсальность, целостность, зрелость (а не период в истории литературы). Классика — порождение зрелой мысли, исключая провинциальность в любых ее формах.

Культура — это открытость: открытость влияниям, иным мнениям, внешним и внутренним воздействиям.

Идеи, с которыми вы не соглашались, мнения, которые вы отвергали, были так же важны, как и те, что вы сразу принимали близко к сердцу. Вы изучали их без предубеждения веря, что почерпнете в них новые знания. Иначе говоря, мы считали само собой разумеющимся наличие интереса к идеям как таковым, чувство восторга, испытываемое в свободной игре интеллекта. И дело, которым мы занимались, состояло не столько в том, чтобы определенные идеи возобладали, сколько в том, чтобы интеллектуальная активность поддерживалась на высочайшем уровне.

Ранее я высказывал предположение, что культуры различных европейских стран, воздействуя в прошлом одна на другую, извлекали для себя великую пользу. Я позволил себе сказать, что та национальная культура, что добровольно самоизолируется или отрезана

от других по независящим от нее обстоятельствам, терпит потери.

Доминирующей силой, создающей общую культуру народов, каждый из которых имеет свою отличную от других культуру, является религия. Но, пожалуйста, не понимайте мои слова превратно. Это не проповедь: я никого не собираюсь обращать в свою веру. Я лишь констатирую. Я не столько забочусь о современных христианах, я говорю об общей традиции христианства, которая сформировала Европу в нынешнем ее виде, и о тех общих элементах культуры, которые принесло с собой христианство.

Единство культуры, в отличие от единства политической организации, не требует от нас одной лояльности: оно как раз предполагает разнообразие. Неверно, что единственный долг личности — долг перед государством.

Мы можем придерживаться самых различных политических взглядов, но наша взаимная обязанность — сохранить нашу общую культуру неиспорченной политическими влияниями. Мы в состоянии по крайней мере спасти то общее достояние, хранителями которого являемся. В мире, ставшем свидетелем такого материального опустошения, как то, которому мы подверглись, этим духовным богатствам также грозит неминуемая гибель.

БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ

"Бесплодная земля" свидетельствует, что наш век преждевременно одряхлел, настолько одряхлел, что даже не может найти слова, чтобы оплакать собственное бессилие; что он навечно обречен одалживать песни ушедших поэтов и склеивать их воедино. М. Каули

Элиот против истории? Нет, как раз наоборот: важнейший стержневой момент его творчества — это "разрушающий элемент" современной жизни, история. Бесплодная земля — "эпос исторического": само историческое сознание как разрушающее, как знание без милосердия, как болезнь, от которой не спасут ни страх, ни мужество (Поульсен). Сознвая последствия болезни, Элиот не отказывается от сознания, но стремится, пользуясь им, найти истину в состоянии предколлапса. Он обретает ее в католичестве, но, судя по всему, и это не дает ему благодати, ибо всё его творчество свидетельствует не об "осенении и силе", а о бессилии и душевной муке. Разум убежден, воля крепка, но душа не приемлет.

Мощная символика "Бесплодной земли", широкая ученость автора, запечатленная на семи языках, события, разворачивающиеся на трех уровнях, музыкальные отступления, геометрическая четкость — за всем этим и посредством этого поэт утверждал превосходство прошлого перед настоящим.

Прошлое возвеличивалось, настоящему отказывалось в живом чувстве... фонтаны духовной красоты иссякли.

Возможно, это весьма спорный тезис, что величие умерло с Вергилием или Данте — сами Джойс и Элиот творчеством своим доказали обратное, — но было бы примитивным упрощением толковать их в духе Заката Европы: речь шла не столько об искусстве, сколько об утрате утопических иллюзий, не о гении, а об эвримене. Да, Бесплодная земля вела к социальному размежеванию, но не на бедных и богатых, а на умных и глупых, на аналитиков-антиутопистов и некомпетентных оптимистов.

В "Бесплодной земле" Элиот развивает выработанные им прежде принципы: символические образы, заимствованные из разных стилевых систем, накладываясь один на другой, раскрывают различные уровни произведения и создают весьма своеобразную полифонию

звучания. Поэму Элиота организует сложная система повторов, параллелизмов и контрастов. Он идет вслед Вагнеру, опираясь на "последовательное и строго методическое использование системы лейтмотивов", которая ведет к полному слиянию поэтической образности с философской идеей "Бесплодной земли". Однако сама пессимистическая концепция жизни роднит его не столько с автором "Кольца Нибелунгов", сколько с Джойсом...

Бесплодная земля мифологична не оттого, что сам автор в комментариях раскрывает замысел спрятать в ней "распятого Бога", знание о котором почерпнуто им из Золотой ветви Фрезера, — поэма мифологична (и метафизична) по своему духу и своей глубинной структуре.

Символично, что Бесплодная земля, создавшая Элиоту славу литературного мэтра, появилась в год завершения Джойсом Улисса и Прустом В поисках утраченного времени.

Я категорически не согласен с критиками, интерпретировавшими эти шедевры как реакцию интеллектуалов на мировую бойню, как мироощущение европейской интеллигенции 20-х гг., как "нервное истощение, распад сознания, копание в самом себе, скуку, трогательные поиски осколков разбитой веры симптомы того психического недуга, который свирепствовал в Европе". Сам Элиот дал отповедь истолкованию Бесплодной земли как социального документа времени.

Я не люблю слово "поколение", которое стало талисманом в последнее десятилетие. Когда я написал поэму "Бесплодная земля", некоторые из доброжелательных критиков говорили, что я выразил "разочарование поколения", но это — чистейший вздор. Возможно, я и выразил, как им кажется, их иллюзию разочарования, но это не было главным в моем намерении.

Главным в его намерении было передать не трагедию момента, а трагедию бытия, абсурд существования, коренящийся в самой жизни. В этом отношении поэма близка духу Ада Данте, рисующего мир похоти, лжи, эгоизма, выгоды, духовного оскудения и нравственной деградации. Впрочем, все творчество Элиота компланарно целостному философско-поэтическому видению мира Вергилием, Данте, Шекспиром, чьими реминисценциями пронизаны многие его произведения. Понимая общность задач, поставленных им в Бесплодной земле и Джойсом в Улиссе, интерпретируя использование Джойсом мифа как эквивалента сущности жизни, в статье "Улисс", порядок и миф, Элиот писал, имея в виду и себя самого:

Использование мифа, проведение постоянной параллели между современностью и древностью... есть способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой современная история.

В Элиоте жило то внутреннее, метафизическое, глубинное чувство зла, отсутствие которого порождает самые зловещие утопии "осчастлививателей человечества", еще больше умножающие это зло. Мне кажется, всё творчество Элиота — развернутый ответ величайшего поэта всем "осчастлививателям", Марксам и Лениным. Это чувствовали его критики и этого не скрывал он сам. После смерти Элиота А. Л. Мортон писал:

Мы чувствовали — наконец-то пришел поэт, разделявший нашу тревогу об условиях существования в нынешнем мире, не желавший изображать дело так, что всё прекрасно, не желавший бежать от правды в какой-нибудь самодельный игрушечный мир.

Сам Элиот говорил об этом на языке символов: "Я покажу тебе ужас в пригорошне праха". Эта мало кем понятая строка — целая философия антиутопизма, обличение недальновидности строителей рая на земле, обещающих человеку вечное счастье вечной молодости. Согласно мифу, Кумекая сивилла Амалфея, которой Аполлон пообещал выполнить любую ее просьбу, попросила себе столько лет земного счастья, сколько пылинок уместится в ее горсти, забыв при этом оговорить условия, забыв, что существует такая

правда жизни, как время и старость. Аполлон выполнил ее просьбу — она стала живым мертвецом, вечной дряхлой старухой.

Обещаемый всеми "оптимистами" рай на земле — худший вид смерти: смерть при жизни — такова ведущая тема Бесплодной земли. Победить зло можно не созданием утопических химер, но восстановив цельность добра, то есть обратившись к его вечному источнику — Богу.

Бесплодная земля — это поэтический Улисс. Герой опустошенного человечества не ограничен ни временем, ни пространством, он тысячелик: Тирезий из Финикии, рыцарь Святого Грааля, шекспировский Фердинанд, Святой Августин и Будда одновременно. Это мифотворческая поэзия. Антология сознания, скажет Сэлинджер. Поэт виртуозно создает настроение тоски (как затем Тарковский в Ностальгии), фиксирует многообразие психических состояний, передает иррациональные мотивы бытия.

"Человечество безнадежно болеет, и лекарства от этой болезни нет". Нет, лекарство есть: Бесплодная земля!

В том и состоит успех поэмы: она предостерегает человечество от нас...

Нарастающий хаос бряцающего оружием, ощерившегося войной мира не мог не способствовать постижению его сути в столь ярких проявлениях. Утрата ценностей и иллюзий, рост духовного напряжения, упадок массового, торжество рационального вели век к самой глубокой мистике из когда-либо подаренных человечеству. Уход Элиота в мистику вполне закономерен: надо быть бесчувственным человеком, ко всему безразличным, чтобы перед апофеозом дурной рациональности не впасть в религиозный экстаз.

Да, Бесплодная земля — острое ощущение убожества мира. Даже невнятность и странность поэмы суть изобразительные средства, адекватные беспомощности и унылости бытия.

Толпа текла по Лондонскому мосту;

Их было столько — я не думал,

Чтоб столько смерть могла сломить.

Короткие не часто раздавались вздохи,

И каждый под ноги себе смотрел.

Текла на холм...

Элиот виртуозно владел стихотворной техникой ассоциации, этим средством обращения к подсознанию; именно оно позволило ему проникнуть в суть зла и сделать явным глубоко затаенный душевный надлом поколений, освободившихся от утопически-романтических иллюзий.

В мерцаньи

Изношенные напряженные лица

Пустьяком отвлеченные от пустьяков

Прихотливо лишенные выраженья

Цепенеют в напыщенной вялости
Люди и клочья бумаги в холодном ветре
Который дует к началу и после конца
Влетает в нечистые легкие
И вылетает наружу. Ветер.
Время между концом и началом.
Извержение отлетающих душ.

Главная идея Бесплодной земли, если может быть таковая у Элиота, продолжает и наследует герантионову неизбежность возмездия за растрату жизни. Разрозненная конструктивистская мозаика, кинематографический (Эйзенштейн!) монтаж сцен, эпизодов, реминисценций вращается вокруг темы скитания-поиска. Здесь всё сосуществует: реальность, измышленность, действительность, воображение, реалии, яркие зарисовки, рациональность, абсурд.

Подтекстом, фоном является легенда о Святом Граале, реконструированная Джесси Уэстон. Впрочем, Элиот использует и другие версии, в том числе вагнеровского Парсифаля. Грааль — и магический талисман, снимающий заклятие бесплодия, и связанный с культом умирающего и воскрешающего бога обряд инициации, и чаша Христа, и... тщетность избавления от недуга. Такова новая интерпретация граалевской легенды: момент насилия короля над хранительницами чаши. Уэстоновский вариант привлекает Элиота — он признается в этом в примечаниях-мистификациях — архетипичностью, то есть возможностью вскрыть богатства исчезнувшего сознания, скрыто содержащиеся в нашем.

Кстати, а зачем ему понадобился комментарий? Это была еще одна дань Данте, который в *Vita Nova*, впервые соединил поэзию и свои пояснения к ней.

М. Каули:

Семистраничный комментарий к "Бесплодной земле", в котором Элиот демонстрирует свою эрудицию и прослеживает елизаветинские или итальянские источники того, что нам казалось самым для него заветным, было для нас сильнодействующим лекарством.

Джон Бишоп, выпускник Принстона, сказал мне, что взялся за итальянский с тем, чтобы в полной мере оценить строки из Данте, перевод которых Элиот дает в примечаниях.

Мифологический фон необходим Элиоту как декорация безвременья — той вечности, на подмостках которой жизнь проигрывает свои фарсы. Но миф — не только фон, но и способ контроля неконтролируемого — современной истории. Чтобы лучше понять хаос происходящего, нужно хорошо разглядеть его прах.

Вообще же дух поэмы непередаваем: ассоциации, символы погибают от дешифровки. Комментарии необходимы лишь как нить Ариадны: без нее непосвященный сразу заблудится.

ПОЛЫЕ ЛЮДИ

Всё это распространенные

Развлеченья, наркотики и сенсации

И так будет вечно, особенно во времена

Народных бедствий и смут. Э. Томпсон

Стало банальностью, промелькнувшей и на этих страницах, будто главной темой Элиота была смерть. Это — абсурд: никто и никогда не писал только о жизни — о правде жизни, — как это делал Элиот. Ибо разве боль — не самое жизненное проявление жизни? Ибо разве гневный вопль протеста против общественного бесплодия — не жизнь?

Не тяга к смерти; наоборот

Нелепость бесплодного грустного времени

Между концом и началом:

Нелепость умирения. Нелепость

Жизни для смерти.

Нелепость любви, рождающей

Для погребения. И умирающей

Столь скоро. Нелепость времени,

Вносящего в вечность ничто.

Желание преодолеть

Ограничение времени. И

Тщетность...

Основная тема его поэзии — не смерть, но скорбь. Тоска о человечности, которая не утеряна, но которой еще не было. Он и к религии обращается как к прибежищу — последней надежде.

Уже в Геронтионе изображено типичное состояние сознания, нечто аморфное, неопределенное, окарикатуренное обрывками идей, неразрешимыми мысленными противоречиями: всё это — для передачи духовной судьбы поколения Геронтиона.

Наша доблесть

Порождает мерзость и грех. Наши бесстыдные

преступления

Вынуждают нас к добродетели.

Это слезы стекают с проклятого иудина дерева.

Великое ничтожество природы, суини эректус, творит свою тщетную историю, где всё — ложь и обман. "Вдумайся" Геронтиона — ни к кому не обращенная ирония, риторика самоанализа, который тоже бесплоден. "Мы" иллюзорно: оснований для общности нет. В истории все — "они". ("Мысли сухого мозга" — таков безличный итог жизни Геронтиона, безличного "старикашки", перед лицом смерти").

Мысли сухого мозга во время засухи.

Плюс разброд восприятия: высокая метафизика и скотство, любовь и смерть, шепотки бессмертия.

Временами он стилизуется под пророка, вещающего о судном дне:

Вот как кончится мир

Вот как кончится мир

Вот как кончится мир

Не взрыв, но всхлип

Так умрет воздух

Так умрет земля

Так умрут вода и огонь,

но гораздо чаще и, чем дальше — тем больше, он размышляет не о грядущем, а о вечном, неизменном, непреодолимом.

Не взрыв, а всхлип... Стоп, здесь что-то веберновское... веберновский крик, стон... Экспрессия великой поэзии — как парафраза к экспрессионизму великой музыки.

Интерпретация Полых людей как неверия в человека, как ощущения его пустоты, бессмысленности жизни, поэтизации смерти — вот уж абсурд! Неверие в человека — это когда: "Велик наш край — он просто рай".

Поэма — предупреждение. Поэтический Римский клуб. Не навязчивая идея гибели мира, не распад человеческой личности, а вопль отчаяния, попытка обратить внимание на бодро идущих к своему концу, то есть прежде всего — на нас...

Мы полые люди,

Мы чучела, а не люди

Склоняемся вместе

Труха в голове,
Бормочем вместе
Тихо и сухо,
Без чувства и сути,
Как ветер в сухой траве
Или крысы в груди
Стекла и жести
Нечто без формы, тени без цвета
Мышцы без силы, жест без движенья...
Каждое слово — о нас, каждая буква...

Пятичастная сюита — так критики называют эту поэму — явилась как бы завершающим аккордом к симфонии Бесплодной земли, в котором сконцентрированы все ее мотивы и все поэтические находки.

В "Полых людях" мотив прижизненной смерти реализуется до конца. Знакомые образы бесплодной земли: череп, кости, крысы, сухая трава, осколки стекла, битый камень, пустынные долины — вновь возникают в сюите. Знакомое смешение стилей, уровней: в "Бесплодной земле" джазовые ритмы сплетаются с оперными партиями и хорами, здесь преобладает соединение *nursery rhymes** со словами католической литургии. Короткие рифмованные строки задают нервный ритм, в то время как отсутствие строфических вариаций, преобладающая равнотактность, равноударность строк в сочетании с множеством повторов, параллельных зачинов, придаточных, приложений придают сюите монотонность, не свойственную "Бесплодной земле". Монотонность эта подчеркивает мертвенность, автоматизм существования "полых людей". Лишенные человеческих свойств, "люди-чучела" встречают свой конец и конец мира не воплем ужаса, а хныканьем (*whimper*).

* Побасенки (англ.).

Для него путь любви пролегает через самоосуждение (Данте!); полым людям это непостижимо: всё, на что они способны, — это совершать свой неизменный ритуал бессмысленно-холопского существования.

В сущности, Учитель Бэббит возвращает нас к извечной мудрости древних схоластов и средневековых мистиков об очищении воли безнадежностью, покаянием и отречением от вожделий: в помыслах о небытии обрести надежду на обновление жизни.

И еще: слово и мир несовместимы: свет истины и тьма жизни...

Встал против Слова немирный мир...

Мотив пустыни — реминисценция на тему пророчеств Иезекииля и Екклесиаста:

Что там за корни в земле, что за ветви растут

Из каменистой почвы? Этого, сын человека,

Ты не скажешь, не угадаешь, ибо узнал лишь

Грудю поверженных образов там, где солнце палит,

А мертвое дерево тени не даст...

Вот мы видим германский пейзаж, который сменяет пустыня, где Иезекиилю и Исайте явились их пророческие видения, предвещающие запустение и прах. "Вот Господь опустошает землю и делает ее бесплодной". А вот прорицания уже сбылись — каменистая пустыня, усеянная сухими костями...

А вот виденье "толп, шагающих по кругу"...

Призрачный город

Толпы в буром тумане зимней зари,

Лондонский мост на веку повидал столь многих...

Вновь этот образ возникает в V части: "Орды лица закутав роятся/ По бескрайним степям". Элиот усиливает его благодаря аллюзиям из Бодлера и Данте. Фраза: I had not thought death had undone so many* — взята непосредственно из третьей песни "Ада", в которой она звучит так: "Ужели смерть, столь многих истребила". Следующая строка: Sighs, short and infrequent, were exhaled** — из четвертой песни. Обратившись к "Божественной Комедии", уясняем оттенки особого смысла элиотовского фрагмента. В песне третьей Данте вступает в преддверие Ада, где подвергаются каре ненавистные ему "нерешительные" — "Жалкие души, что прожили, не зная/ Ни славы, ни позора смертных дел". "Вовек не живший, этот жалкий люд" — вот кто населяет и элиотовскую бесплодную землю.

* Я не думаю, чтобы смерть истребила столь многих (англ.).

** Слышались вздохи, короткие и прерывистые (англ.).

А вот — столь часто повторяющийся у Элиота мотив поруганной Филомелы, напоминающий о вечном и тяжком преступлении против женщины: вульгарные "леди" за столиком дешевого паба, обсуждающие незадачливое поведение своей товарки:

Стыдись, говорю я, ты стала развалиной.

(А ей всего тридцать один).

— А что я могу, — говорит она и мрачнеет,

Это всё от таблеток, тех самых, ну чтобы...

(У нее уже пятеро, чуть не загнулась от Джорджа).

А вот мотив Тристана и Изольды: где ты сейчас, моя ирландская дева? взгляд назад; непосильность любви, фарс гадания ряженой Созострис — "Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих" — сатира на демонизм новоявленных прорицателей истории...

Цитации, аллюзии, реминисценции поэт использует отнюдь не как доказательство нищеты современного поэтического словаря и не для того, чтобы устами почивших поэтов восславить прошлое. Элиот не столько противопоставляет времена, сколько смещает их. К литературным заимствованиям он прибегнул с той же целью, с какой обратился к мифу. Маттисен справедливо охарактеризовал это обращение как "стремление проникнуть в самую суть развертывающейся в жизни человеческой борьбы между переплетающимися друг с другом добром и злом, тем самым проникая к основным силам, движущим человеческой природой".

И если призывы Будды и Св. Августина, метаморфозы Филомелы и присутствие в поэме Тиресия:

А я, Тиресий, знаю наперед

Всё, что бывает при таком визите...

— в трактовке Элиота подчеркивают неизменную животность и низменность человеческой природы, с которой приходится постоянно вести борьбу, то упоминание Карфагена, битвы при Милах символизирует извечность агрессий и войн, "дурную бесконечность" круговорота истории. Поэтому не следует удивляться трансформации снующих и спешащих клерков (этих живых механизмов огромной машины — бизнеса) в сонм мертвых душ, обитающих в преддверии Ада, не следует недоумевать, почему, обращаясь к одному из них, Стетсону, лирический герой восклицает: "Стой, ты был на моем корабле при Милах!". Казалось, куда уместно напомнить о встрече на Сомме или под Верденом. Но для Элиота это различие несущественно. Вот почему в последней, пятой части поэмы "Что сказал Гром" в один ряд выстраиваются уже погибшие и умирающие цивилизации:

Рушатся башни

Иерусалим Афины Александрия

Вена Лондон

Призрачный...

Но способны ли люди прислушаться к предостережениям? Способны ли выйти из тюрем собственных душ? Может ли поэт повлиять на смысл жизни полых людей?..

Нет, всё это непередаваемо... Это надо читать... Но чтобы это читать, надо, как минимум, не быть полыми людьми на бесплодной земле.

ПРОШУ ЗАКАНЧИВАТЬ: ПОРА

Добрночи, Билл. Добрночи, Лу. Добрночи, Мей,

Добрночи. Угу. Добрночи.

ПРИРОДА ПОЭЗИИ

И разве в Бесплодной земле и Полых людях Элиот не подтвердил социальность поэзии? И разве он не говорил о том, что значимость и весомость поэта определяется его связью с другими? — "Он не поддается изолированной оценке. Вы должны по контрасту поместить его в компании мертвых". И разве не он восстал, как восстают революционеры, против бездушной власти традиции, мертвых догм и закостенелых представлений? И разве не этот закоренелый элитарист говорил: "Поэзия народа черпает свою жизнь из народной речи и в свою очередь дает ей жизнь. Она представляет высочайшую точку ее сознания, ее величайшую силу и самую тонкую ее чувствительность"?

Поэзия — не средство для излияния чувств, говорил он, — напротив, это способ бегства от них; поэзия — отнюдь не средство выражения своей личности; напротив, это способ бегства от личности. Ратуя за безличную поэзию, Элиот требовал установить ценность poetry as poetry. Не выражать чувство, а создавать поэтические формулы душевных состояний, не упрощать, а усложнять переживание, не примитивизировать форму, а делать ее изысканной и утонченной.

Разрушая викторианскую эстетику, он видел в поэзии средство освобождения от эмоций. Он не верил в восторженность, возникающую при соприкосновении с прекрасным, и презирал рефлексивность как таковую: "Когда мы чего-либо не знаем, мы всегда пытаемся заменить мысль переживанием". В чем же причина его недоверия к проявлению чувств? Распад чувствительности результат не столько позитивистского духа времени, сколько веры в поэта как медиума, способного выразить надличное и сверхиндивидуальное. Такой поэт призван не передавать свои впечатления, а должен стремиться к уничтожению личностного в процессе творчества — ради возвышения и объективации произведения искусства.

Зачем Элиоту понадобилась деперсонализация творчества? Вслед за Реми де Гурмоном он искал не преходящее, а исконное, традиционное, вечное, да и саму традицию воспринимал не как уход от действительности, а как вневременную действительность, в которой "прошлое — это современное".

Мы с удовольствием останавливаемся на свойствах поэта, отличающих его от предшественников. Мы пытаемся найти то, что может быть выделено и чем можно наслаждаться. Если же мы подходим к анализу творчества поэта без подобной установки, мы нередко обнаруживаем, что всё лучшее и индивидуальное в нем оказывается именно тем, в чем с особой силой проявляется бессмертие ушедших поэтов, его предшественников.

Значение традиции исключительно велико. Ее нельзя унаследовать, но можно выработать упорным трудом. Это предполагает наличие у поэта исторического чутья, которое обязательно для всех, кто хочет остаться поэтом, достигнув двадцатипятилетнего возраста. А развитие исторического чутья требует ощущения не только того, что прошлое прошло, но и того, что оно присутствует в настоящем. Историческое чутье заставляет поэта писать так, как видит жизнь современность, и так, как если бы вся литература Европы, начиная с Гомера, продолжала жить одновременно. Писателя делает традиционным... историческое чутье. И именно оно вынуждает его остро чувствовать и сознавать свое место в истории, переживать свою современность.

Впрочем, элиотовская "деперсонализация" поэзии, отказ от личностности, субъективности, осуждение индивидуального начала — сильно преувеличены. Дело в том, что продолжая флюберовскую традицию в эстетике, следуя философии Брэдли, главным принципом которой была "самореализация через самопожертвование", Элиот видел прогресс художника в

степени самоотречения. Как и Брэдли, он считал, что сознание невозможно отделить от сознаваемого, что нет чистой субъективности, а есть "моменты опыта", в которых сплавляется воедино "всё, что мы чувствуем, делаем и являем собой". Это не отрицание индивидуальности — это требование подняться над ней, стать "голосом бытия". Это не "деперсонализация" — это отказ от сентиментальности, риторства, торговли эмоциями.

Есть два вида безличности: один доступен простому умелому мастеру, второй достигается лишь зрелым поэтом. Безличность второго типа состоит в том, что поэт, исходя из концентрированного личного опыта оказывается способным выразить всеобщую правду, сохраняя специфические черты своего опыта, создать общий символ.

Элиот полагал, что патетика в поэзии — знак творческой немоги. Поэт лишен права на декламации, ибо они несовместимы с мудростью. Поэзия суверенная область художественного творчества, в которой "всплескам эмоций", экстазам самоупоения или проповедям мудрец обязан противопоставить новые перспективы видения мира, выявить его глубинные измерения. Поэзия — особый тип художественного мышления, обладающего цельностью, зрелостью, всеохватностью, глубиной, новизной. В этом отношении образцами могут стать Вергилий и Данте, в какой-то мере — Бодлер.

Классика — это зрелость, наиболее полно и целостно передающая дух эпохи, но не ее ограниченность! Категорический императив эстетики Элиота: "Освободиться... от ограниченностей своего времени и освободить поэта... от ограниченностей его эпохи". Развеять иллюзии — вот первейший долг поэта.

Чтобы понять критику Элиотом "личностного начала", надо хорошо понимать, что он под ним подразумевал, а подразумевал он — человеческие фикции, утопии, эмоции, интересы, иными словами, поверхностное отношение художника к миру, "слишком человеческое", несовершенства человеческой природы вообще. "Деперсонализация" — не умаление конкретной мудрости поэта, но возвышение над "средним", поверхностным, массовым. Высокая поэзия — суть преодоление одномерности, заинтересованности, эмоциональности, самоупоения:

Поэзия не свободное выражение эмоции, а бегство от эмоции. Это — не выражение личности, а бегство от личности. Но, конечно, тот, кто наделен личностью и эмоциями, понимает, что означает бегство от них.

Отвергая в духе Ф. Г. Бредли антитезу субъект-объект, Элиот видел целью искусства восстановление "непосредственного опыта", момента слияния субъекта и объекта, эмоции и стоящей за ней реальности. Поэтическое выражение должно "вырастать" из предметной реальности, нести ее в себе. "Единство восприимчивости" художника — это его способность добраться до глубин изображаемого бытия, обнаружить праначало, "лежащее в основе чувственного, интеллектуального, нравственного опыта поэта". Таким единством были наделены, например, английские поэты-метафизики.

Фактически Элиот требовал от поэта того же, что Фрейд или Юнг от психоаналитика — погружения в глубины бессознательного и бытийного одновременно, в глубь сущностей и времен. Он даже считал поэта старше, чем другие люди.

Элиот дал переопределение глубинного — auditory imagination: "То, что я называю "слуховым воображением", — это чувство слога и ритма, проникающего гораздо глубже сознательных уровней мышления и чувства, придающего силу каждому слову; оно опускается до самого примитивного и забытого, возвращается к истокам...".

Элиотовская "деперсонализация" — не что иное, как суперсимволизация, юнговская архетипизация, сознательная мифологизация творчества. Поэт "медиум, а не личность, в котором впечатления и знания сочетаются прихотливым и неожиданным образом".

Это суждение созвучно мыслям его современницы Вулф о природе творчества. Родственно оно и главному творческому принципу сюрреализма требованию "автоматического письма". Элиот осознал опасность крайних суждений и вскоре переключил внимание с регистрирующей функции сознания на организующую. В эссе "Метафизические поэты" он уже пишет: "Когда поэт полностью готов к своему труду, его ум постоянно схватывает общность разрозненного опыта и сплавляет его воедино".

Таким образом, его отличие от Вулф в понимании задачи писателя состоит в том, что она видит ее в фиксации отдельных разрозненных "моментов бытия" (moments of being) или "моментов видения" (moments of vision), в то время как Элиот — в организации, "формовке" путаного, разрозненного и прихотливого материала.

Элиот требовал от поэта быть философом, психологом, мудрецом — искать сущности, смыслы, непреходящие начала. Критически относясь к деятельности профессиональных философов, он возлагал надежды на "метафизических" поэтов философским абстракциям предпочитал поэтическую "логику воображения", поэтическую интуицию, поэтический синтез чувства с мыслью, формы с глубиной содержания. Поэзия — это дисциплина, сила традиции, преемственность, воссоздание ценностей. Задача поэта — не инвентаризировать памятники ушедших эпох, но активно воздействовать на прошлое, открывать в нем новое и вечное, осознавать бессмертие.

Элиоту принадлежит глубочайшая идея индивидуализации традиции, обогащения традиции новыми прочтениями, ценностями, перспективами.

Ни один поэт, ни один художник не обретает свое значение изолированно. Значимость поэта возможно оценить лишь в его соотнесенности с поэтами и художниками прошлого.

Элиота страшила романтическая сентиментальность, эмоциональность, поверхностность, конкретность — вот почему он требовал универсализации, в известном смысле интеллектуализации творчества.

Поэт интересен или замечателен отнюдь не его эмоциями, рожденными частными событиями его жизни.

Вся поэзия, можно сказать, начинается с эмоций, пережитых человеком в его отношениях с ему подобными, друг с другом, с божественными установлениями и всем окружающим миром... Но даже на самом примитивном уровне выражения функции поэзии никогда не сводятся к тому, чтобы вызвать те же самые эмоции в аудитории.

Задача поэта — "превратить частные и глубоко личные переживания в нечто более значительное и отстраненное, в нечто универсальное и надличностное". Другими словами, речь идет не о деперсонализации творчества, а о желании проникнуть в сокровенную суть вещей, "приникнуть к основным силам, движущим человеческой природой". Речь идет не о бесстрастности, "объективности", рассудочности, а о сокровенности, не о сужении эмоциональной сферы поэта, а о максимальном ее расширении для увеличения объема "материала для поэзии". По выражению одного из поэтов, интеллект самого Элиота "пылал белым огнем", наполняя его поэзию невиданным прежде напряжением, новаторством*.

* Не случайно Нобелевская премия (1948 г.) присуждена Элиоту "за приоритетное новаторство в становлении современной поэзии".

Рассуждения об интеллектуализации творческого акта Элиотом не учитывают широты его эстетических взглядов. "Поэт не знает, что он хочет сказать, — писал Элиот в Трех голосах поэзии. — Он угнетен бременем, от которого должен разрешиться, чтобы испытать облегчение. Или, иначе говоря, он одержим демоном, против которого бессилён, потому что в первоначальном явлении он не имеет ни лица, ни имени, ничего; и слова, из которых он

создает поэму, есть форма изгнания этого духа". Чем всё это отличается от романтического вдохновения или от дуэнде Лорки?

Любопытно, что в то время, когда "передовые" и "прогрессивные" требовали "разрушения цивилизации", "реакционный" обскурант Элиот развивал ценности элитарной культуры. Лоуренс громил "насквозь прогнившую культуру", Элиот видел в ней спасение от погромщиков. Наши доказывали единственность своего ущербного соцреализма, Элиот считал, что "обновление поэзии, подобное тому, свидетелями которого мы стали в нашем столетии, не может быть целиком и полностью заслугой какой-то группы поэтов...".

Цель критики, считал Элиот, суть толкование текстов и воспитание вкуса. Самая жизнеспособная критика — самокритика искусного и опытного писателя, чье дарование бесспорно. Но есть критика-искусство и критика-знание. Критик должен обладать чрезвычайно развитым чувством факта, и этот дар незаурядный и нечастый. Чувство факта вырабатывается медленно — оно сродни жизненной мудрости.

Ведь овладеть нужно многими совокупностями различной значимости фактов, и постигнутые нами факты высшей значимости, знание, умение осуществлять контроль соприкасаются с фантазией, уводящей в небесные сферы.

Разумеется, приумножение критических монографий и эссе грозит породить превратную склонность к чтению о произведениях искусства вместо знакомства с самими произведениями; грозит распространением готовых мнений вместо воспитания вкуса. Но факты неспособны портить вкус; самое худшее, что они могут за собой повлечь, — привести к гипертрофии одной склонности, скажем к истории, к древностям, к литературным биографиям, посеяв иллюзию, что эта склонность помогает воспитывать вкус вообще. Поистине же портят вкус распространители готовых мнений либо фантастических идей...

Главную задачу критики Элиот видел в развитии художественного вкуса за счет бесстрастной интерпретации, глубокого, лучше сказать — мудрого, интеллектуального анализа. Критика — это самообновление и импульс к обновлению искусства. Задача критика — обнаружить новые измерения художественного произведения, изменить общепризнанное понимание, реорганизовать прошлое:

Время от времени, каждые сто лет или около того, возникает необходимость в появлении критика, который бы пересмотрел прошлое нашей литературы и расставил бы поэтов и поэтические произведения в ином порядке. Суть такой задачи не революция, а реорганизация*.

* "Новая критика" самого Элиота точно соответствовала этому утверждению.

Размышления о поэзии влияют на самосознание поэтов и позволяют глубже постичь природу поэтического творчества. Критика есть "развитие самосознания", ассоциированное с идеей ценности. Критик не вразумляет, не интерпретирует, не комментирует — критик ловит энтелехию, ищет монаду, развивает вкус.

Критика необходима для поэзии, так как определяет и формулирует необходимые для ее реорганизации пути, предугадываемые самим поэтами лишь интуитивно.

Элиот считал, что "каждое произведение имеет не только собственную жизнь, но и жизнь, обнаруженную в нем другими": самоценность великих творений обогащается ценностями, вкладываемыми в них новыми поколениями.

Масштаб художника Элиот определял не степень его деперсонализации, а интенсивностью художественного процесса, напряженностью поэтической структуры стиха, оригинальностью угла зрения: "Четко определенный взгляд на жизнь — вот что придает достоинство зрелому

поэту".

Показательно, что при анализе творчества Данте, Шекспира, Марвелла, Донна и других художников слова Элиот видел главное его достоинство в свободном выражении личности, человечности, напряженности чувств и мыслей.

Мы часто чувствуем у Шекспира, что драматическое действие на сцене есть символ и тень какого-то более значительного явления из области чувств, причем более реальных, нежели наши.

Элиот никогда не догматизировал собственную эстетику: ни когда требовал деперсонализации, ни когда искал "объективный коррелят", ни когда отвергал биографию и психологию поэта, требуя лишь скрупулезного анализа текста, поэтико-языкового результата творчества. Элиот не страшился противоречий, пересмотров и самоотказов. Открыв "новую критику", дав совершенно новый подход к анализу текста, приведший к поразительным по глубине результатам, он заговорил о пагубности собственного влияния. Не это ли самый верный показатель масштаба?

Элиот никогда не воспринимал ни свою, ни чужие поэтические теории догматически. Со временем он пересмотрел свое отношение к личностному началу, термины *impersonal poetry*, *dissociation of sensibility*, *objective correlative* * исчезли из его обихода. Теория "деперсонализованной" поэзии не исчерпывает его подхода к поэзии, но составляет одну из важных граней этого подхода. Безличность понималась Элиотом широко: и как объективистская бесстрастность, и как способ воплощения и духа времени и всеобщих универсальных чувств и законов человеческого бытия, но никогда — как обезличенность.

* Деперсонализация поэзии, распад чувствительности, объективный коррелят (англ.).

СТРУКТУРА ПОЭЗИИ

Слова — возможно, самый трудный для искусства материал, ибо ими надо пользоваться так, чтобы передать и зримую красоту и красоту звучания, а кроме того, выразить в грамматически оформленном предложении какую-то мысль. Т. С. Элиот

Я буду рассказывать сказку, в которую верю как в быль; сказка звуков пройдет: пусть для вас она — сказка; а для меня она — истина; дикую истину звука я буду рассказывать... А. Белый

Всех поэтов заботит не только содержание, но и форма, техника, структура, внутреннее устройство, механика, просодия стиха, но в наше время, пожалуй, только двое — Томас Стернз Элиот и Андрей Белый были равно велики в поэзии и ее теории, первый — как творец новой критики и структурализма, второй — как автор теории фигур, аналитик ритмической организации и акустики стиха, соотношения звука и смысла, вскрытия образа в слове, звуке и ритме. Полное единение формы и содержания в символе — вот чему оба они учили и что сами осуществляли в музыке поэзии. Оба постоянно размышляли над тайнами стихосложения, в поисках секретов поэтической технологии, тайн поэтического ремесла обращаясь к опыту величайших стихотворцев.

В конце Вечная красота будет плодотворна, писал Владимир Соловьёв. Это — самый глубокий, самый эзотерический мотив Четырех квартетов Элиота и... четырех симфоний

Белого, интимный смысл лирики обоих.

Я не случайно вспомнил Соловьёва, которому принадлежит идея философского синтеза, "всеединства", многополюсности, во многом тождественная философии стихосложения Элиота.

Всеобщему распаду и хаосу (а именно так был понят переломный характер нашей эпохи Элиотом и многими художниками Запада) Элиот упорно противопоставляет идею единства, примирения враждующих сил, уничтожения противоположностей. "Ощущая весь мир как хаос, художник начинает видеть в поэтической форме как таковой единственно устойчивый аспект существования вещей".

Поэты-новаторы, взломавшие поэтическую традицию, Элиот и Белый не просто отталкивались от традиции, но испытывали огромную тягу к "упорядоченности", измерению, проникновению в нутро поэзии, переложению невидимого и сокровенного на язык строгого расчета.

В их стиховедении такая же россыпь открытий в сфере теории стиха, как в их стихосложении — поэтических новаций.

Такой подход [к форме] в высшей степени характерен для зрелого Элиота, исчерпавшего возможности динамической фрагментарности, почувствовавшего опасность перенасыщения произведения островыразительными приемами, повернувшего в конце 20-х годов в сторону нового стиля, который предусматривал сложную гармонию и строгость форм, в сторону "неоклассицизма". Тяга к "упорядоченности" всегда жила в нем, ее следствием явилось стремление противопоставить собранность стиха той максимальной разорванности, которую он ощутил у ярых пропагандистов свободного стиха Лоуэлла, Лоуренса. Отсюда его отрицательное отношение к прозе-поэмам Олдингтона. Отсюда и вывод, которым он завершил полемику с верлибристами: "Ни один стих не свободен для того, кто хочет сделать хорошую вещь".

Ни Белый, ни Элиот не были "формалистами": если форма превалирует, то гармония исчезает. В эссе о Паунде Элиот писал:

Некоторые думают, что им нравится форма из-за содержания или содержание из-за формы. У совершенного поэта они всегда соответствуют друг другу и предстают как некое единство, иначе говоря, они всегда одно и то же.

И Белого, и Элиота в стихосложении больше всего волнует музыка поэзии: не случайно Элиот пишет статью с таким названием, а Белый — знаменитые Симфонии:

Мои юношеские "Симфонии" начались за роялью в сложении мелодий: образы пришли как иллюстрации к звукам — из музыки Грига вылупилась "Северная Симфония". Сюжет, образ, слово здесь уступают звуку и ритму, становятся иллюстрациями к ним. Ведущую роль играет музыка, ведомую — литература: Жан-Поль Рихтер, Достоевский, Ницше, Ибсен...

Элиот всегда исходил из равновесия и единства звука и содержания: "Музыка поэзии не есть нечто, существующее отдельно от смысла". Ему был чужд принцип Эдгара По, воодушевлявший Стефана Малларме, — принцип, согласно которому "стихотворение не говорит нечто, оно само есть нечто". "Следует быть осторожным, говоря, что содержание становится менее значимым", реагирует поэт-интеллектуал. Элитарность — да! Но элитарные идеи прежде элитарных форм. Но все ли так просто?

Как поэты, и Белый, и Элиот понимают сложность отношений между смыслом и звучанием, содержанием и мастерством.

Признавая в целом значимость содержания, Элиот в лекции "От По до Валери" развивает мысль о различной степени его значимости на разных уровнях восприятия. Так, поначалу внимание слушателя направлено на содержание. С развитием языкового сознания (the consciousness of language) возникает уровень восприятия, на котором читатель испытывает интерес и к содержанию как таковому, и к способу его передачи, воплощения, т. е. начинает осознавать стиль. На третьей стадии содержание отходит на задний план, теперь оно уже не цель стихотворения, а необходимое средство его реализации. Речь идет о читательском восприятии, но, надо полагать, и поэт проходит эти этапы в процессе творчества.

Как и имажисты, Элиот чувствовал внутренний разлад между материалом и формой и способность формы уничтожить содержание: "Возможно, всё, что материал делает, это повторяет "не так! не так!" перед лицом каждой неудачной попытки формальной организации". Проблема мастерства в том, чтобы придать углубленному содержанию техническое совершенство.

Передать потомству свой родной язык более развитым, более утонченным, более отточенным, чем он был до того, как ты начал писать на нем, — вот высшее достижение, на которое способен поэт как поэт.

Неистребимая искренность слова во все времена отличает хорошего писателя от плохого, а в решающие моменты отличает великого поэта от незначительного.

Тот, кто действительно любит поэзию, знает, обязан знать все ее уровни. Противоречие между техникой и выражаемым чувством — различия неизбежно грубые и причудливые — не будут пугать нас, мы сможем оценить их достоинство, мы сможем понять и учесть схождение пиков, смешение темы и значений, формы и содержания на любом уровне.

Различая звуковой, образный и смысловой уровни слова, Элиот вслед за Паундом на первое место ставил конкретность и точность поэтического слова, "сок смысла", скрытое могущество языка, энергию действия. Слово должно обладать не только силой звука, но быть весомым, зримым, сочным: "Необходимо создавать целый мир из него, сжимая и сжимая слово, пока оно не выпустит весь сок того смысла, присутствия которого в нем мы никогда не подозревали".

... слова,

Из сил выбиваясь, надламываются под ношей,

От перегрузки соскальзывают и оползают,

От неточности загнивают и гибнут.

Комментируя слова Лоуренса о том, что поэзия требует абсолютной прямоты выражения, Элиот писал:

Это то самое, к чему я так долго стремился: творить поэзию, которая была бы поэтичной по существу своему, без всякой внешней поэтичности, поэзию, обнаженную до костей, настолько прозрачную, чтобы при чтении мы обращали внимание не на самые стихи, а лишь на то, на что они указывают. Стать выше поэзии, как Бетховен в своих поздних произведениях стремился стать выше музыки.

Поэзия не должна быть риторством, ибо поэт — не оратор: "Чрезмерное внимание к звучанию слов при их выборе не может не нанести ущерба смыслу". Но, с другой стороны, смешение

поэзии и прозы губительно для обеих. Не следует педалировать звук, но нельзя пренебрегать звучностью живого разговорного слова: "Всякая революция в поэзии, вероятно, должна быть возвращением к обыденной речи".

Задача поэта в том, чтобы помочь народу постичь непостижимое, удовлетворить потребность в необъятных ресурсах языка, а также — в развитии языка, в обогащении значения слов, в раскрытии многих возможностей, таящихся в слове; поэт расширяет сферы эмоций и восприятия для других людей, потому что дает им речь, в которой больше может быть выражено.

В понимании музыкальности стиха Элиот следовал Паунду, а не Верлену: "красоты звучания" недостаточно; как и в музыке, красота и выразительность звучания должна быть усилена противоборством звука и смысла. Музыка стиха отнюдь не его сладкозвучие, песенность, напевность, музыка стиха диссонансы и лязги самой жизни.

Было бы ошибкой считать, что вся поэзия должна быть мелодичной или что мелодия есть главный принцип музыкальности. Диссонанс, даже какофония имеют свои права.

Выразительности Верлена, "освобожденной" от косности понятийного смысла, холодной кристалличности Малларме Элиот предпочел лишённую гипнотического ритма конкретную и точную стилистику Эзры Паунда, черпавшего силу в музыкальном многообразии и симфоничности поэзии.

Использование повторяющихся тем так же естественно для поэзии, как и для музыки. Это дает возможность стиху развиваться по аналогии с движением темы в оркестре, ведомой различными инструментами; делает возможным и переходы в стихотворении, подобные различным движениям в симфонии или квартете, обеспечивает контрапунктную аранжировку темы.

Музыкальная структура стиха, считал Элиот, должна дать ритм пульсирующей эмоции с тем, чтобы варьировать напряженность, комбинировать "чистый лиризм" с активностью мысли, аранжировать поэтические идеи и образы. Подобно тому, как Томас Манн в дополнение к Доктору Фаустусу написал еще одну книгу комментариев (традиция *Vita Nova*), Элиот в Музыка поэзии пролил свет на собственную технику стиха, объяснив многие новшества, на которые он решился, в Четырех квартетах.

Открытия Элиота имели принципиально важное значение для развития англоязычной поэзии. Влияние его как теоретика было связано с тем, что он потеснил "чистый лиризм", эмоциональность, элемент личного восприятия и восстановил мысль как значащий элемент в поэзии. Изменив отношение к слову, предложив интеллектуальный подход к нему, Элиот переориентировал английских поэтов с "усталой стиховой культуры" символизма, связанной с романтической поэтикой (шире — стилем), на неоклассический стиль.

Фактически найденные Элиотом формы, ритмы, диссонансы — то, что порой именовали ошеломляющей "непоэтичностью", — стали наиболее выразительной техникой для передачи "трагедии бытия".

Именно через овладение стихотворной техникой Элиот сумел... исследовать и сделать ощутимым для всех глубоко затаенный душевный надлом людей того поколения, для которых больше не существовало никаких романтических иллюзий.

ЧЕТЫРЕ КВАРТЕТА

В моем начале мой конец. Т. С. Элиот

Подводя итоги — творчеству и метафизике — в Четырех квартетах, Элиот попытался приблизиться к единственной упорядочивающей силе, в которую верил, — к Божественному Разуму. В Бёрнте Нортоне с эрудицией философа он развивает тему времени, ищет единое измерение, совмещающее все времена.

Настоящее и прошедшее,
Вероятно, наступят в будущем,
Как будущее наступало в прошедшем.
Если время всегда настоящее,
Значит, время не отпускает.
Ненастоящее — отвлеченность,
Остающаяся возможностью
Только в области умозрения.

Снова мы убеждаемся: это измерение — неизменность.

Характерно, что эпиграфом к первому квартету взято гераклитовское "Путь вверх и путь вниз — один путь".

В Четырех квартетах вообще много от Эфесца: темной афористичности, построчной глубины, многосмысленности, музыкальной текучести, бергсоновой длительности, круговращения неподвижности:

Слова, как и музыка, движутся
Лишь во времени, но то, что не выше жизни,
Не выше смерти. Слова, отзвучав, достигают
Молчания. Только формой и ритмом
Слова, как и музыка, достигают
Недвижности древней китайской вазы,
Круговращения вечной неподвижности.
Не только неподвижности скрипки во время
Звучащей ноты, но совмещенья
Начала с предшествующим концом,
Которые сосуществуют

До начала и после конца.

И всё всегда сейчас.

В соответствии с рассуждениями великого эфесца о превращении вещей, тождестве противоположностей, о единстве четырех стихий — огня, воды, воздуха и земли — Элиот создает поэтический цикл, где каждая из четырех частей воплощает дух одной из этих стихий. Названия квартетов восходят к названиям мест, хорошо знакомых поэту. Бёрнт Нортон — поместье в Глостершире, по соседству с которым жил Элиот, — выражение идеи воздуха. Ист Коукер — деревня в графстве Сомерсет, откуда вышли предки Элиота, — связана с идеей земли. Драй Селвэйджес — название прибрежных скал у реки в Массачусетсе, где прошло детство Элиота, — выражение идеи воды. Литтл Гиддинг — местечко в графстве Хантингдоншир, оплот англиканства — выражение идеи огня.

Все его стихи можно разобрать на эпиграфы и афоризмы; каждая строка научный труд, каждая строфа — философская система; творчество — мироздание.

Самый метафизический поэт,

Поэт жизни и страха, любви и времени,

Ускользящих от обретенья,

Тоскливых правд — струй ненастья,

Трагичного таинства,

Имя которому — мудрость.

Если ты подойдешь

Голым полем не слишком близко,

не слишком близко,

Летней полночью ты услышишь

Слабые звуки дудок и барабана

И увидишь танцующих у костра

Сочетанье мужчины и женщины

В танце, провозглашающем брак,

Достойное и приятное таинство.

Парами, как подобает в супружестве,

Держат друг друга за руки или запястья,

Что означает согласие. Кружатся вокруг огня,

Прыгают через костер или ведут хоровод,

По-сельски степенно или по-сельски смешливо

Вздымают и опускают тяжелые башмаки,

Башмак — земля, башмак — пережной,

Покой в земле нашедших покой,

Питающих поле. В извечном ритме,

Ритме танца и ритме жизни,

Ритме года и звездного неба,

Ритме удоев и урожаев,

Ритме соитий мужа с женой

И случки животных. В извечном ритме

Башмаки поднимаются и опускаются.

Еды и питья. Смрада и смерти.

Ассоциации: Бертран, Бодлер, Лотреамон, Киркегор, Паскаль, средневековые мистики, элеаты, гимнические песнопения индусов, Шопенгауэр, Шеллинг, Лафорг, Екклесиаст, Шекспир, Августин.

Я здесь

Или там, или где-то еще. В моем начале.

Что мы считаем началом, часто — конец,

А дойти до конца означает начать сначала.

Конец — отправная точка. Каждая верная фраза

(Где каждое слово дома и дружит с соседями,

Каждое слово всерьез и не ради слова

И служит для связи былого и будущего,

Разговорное слово точно и не вульгарно,

Книжное слово четко и не педантично,

Совершенство согласия в общем ритме),

Каждая фраза содержит конец и начало,

Каждое стихотворение есть эпитафия.

И каждое действие — шаг к преграде, к огню,

К пасти моря, к нечетким буквам на камне:

Вот откуда мы начинаем.

Мы умираем с теми, кто умирает; глядите

Они уходят и нас уводят с собой.

Мы рождаемся с теми, кто умер: глядите!

Они приходят и нас приводят с собой...

Народ без истории

Не свободен от времени, ибо история

Единство мгновений вне времени...

Четыре квартета: четыре стихии, четыре времени года, четыре человеческих возраста, четыре...

Элиот повторил то, что, по его словам, сделал Шекспир: выстроил свои стихи в единую поэму, некую непрерывную форму, успевшую созреть и продолжающую разрастаться.

Пепел на рукаве старика

Пепел розового лепестка.

Пыль, поднявшаяся столбом,

Выдает разрушенный дом.

Пыль, оседающая в груди,

Твердит, что всё позади,

И не надо мечтать о звездах.

Так умирает воздух.

Потоп и засуха в свой черед

Поражают глаза и рот,

Мертвые воды, мертвый песок

Ждут, что настанет срок.

Тощая выжженная борозда

Намекает на тщетность труда,

Веселится, не веселя.

Так умирает земля.

Вода и огонь унаследуют нам,
Городам, лугам, сорнякам.
Вода и огонь презрят благодать,
Которую мы не смогли принять,
Вода и огонь дадут завершенье
Нами начатому разрушенью
Храмов, статуи, икон.
Так умрут вода и огонь.

И. Ф. Стравинский:

Не пытались ли Элиот и я сам ремонтировать старые корабли, тогда как другая сторона — Джойс, Шёнберг — искали новые виды транспорта? Я полагаю, что это противопоставление, которое в прошлом поколении было ходячим, теперь исчезло. Разумеется, казалось, что мы — Элиот и я — явно нарушаем непрерывность, создаем искусство из отсеченных органов — цитат из других поэтов и композиторов, ссылок на прежние стили ("отголоски предшествующих и других творений") — продуктов выветривания, и что это предвещает крах. Но мы пользовались этим и всем, что попадало в наши руки, чтобы перестраивать, и не претендовали на изобретение новых средств сообщения. Настоящим делом художника и является ремонт старых кораблей. Он может повторить по-своему лишь то, что уже было сказано.

ВРЕМЯ

Ни один художник не исчерпывается собой. Его оценка является знаком его отношения к другим. Появление всякого нового произведения искусства влияет как на будущие, так и на предшествующие произведения. После Элиота мы иначе, чем прежде, смотрим на Данте.

Здесь время может течь вспять. Прошлое должно изменяться под воздействием настоящего в той же степени, в какой настоящее определяется прошлым.

То, что происходит, когда создается новое произведение искусства есть и то, что одновременно происходит со всеми произведениями искусства, ему предшествующими. Памятники, которые имеются к сегодняшнему дню, образуют внутри себя идеальный порядок, который, однако, изменяется с появлением среди них нового (подлинно нового) произведения искусства. Но, чтобы завершенность порядка сохранилась при появлении нового, необходимо, чтобы существующий порядок, пусть и очень неприметно, но целиком изменился; таким образом, взаимосвязи, соотношения, сама ценность каждого произведения искусства в ряду других произведений искусства также претерпевают изменение; и так достигается согласие между старым и новым.

Как говорил Вирье-Реймон, лишь одно воспоминание вновь заставляет действовать прошлое

и позволяет ему влиять на настоящее.

Подобным образом, качество каждого настоящего заставляет нас пересмотреть всё прошлое.

У. Эко в Открытом произведении выразит эту мысль так: из-за изменения человеческого восприятия художественное произведение в разное время становится другим, не равным самому себе.

Интерес к философской категории времени восходит у Элиота к его докторской диссертации Опыт и объекты познания в философии Ф. Х. Брэдли, в которой поэт оспаривает утверждение философа: "мой опыт — это не целый мир", — противопоставляя ему тезис: "субъективное является целым миром".

Субъективные процессы, по мнению Элиота, определяют и "настоящий момент", который при познании истины лишен взаимосвязи с материальным миром. Истина содержится в возвышенных моментах "пережитого опыта", ощущаемого тогда, когда сознание, воспаряясь, молниеносно охватывает различные точки зрения и в воображении человека появляются "неполностью оформленные образы" (half-objects).

Элиот утверждает, что такие образы могут появляться лишь в моменты, когда сознание не связано с материальным и социальным миром. Да и сам процесс, при котором формируются "half-objects", почти бессознателен. При этом Элиот делает акцент на то, что "непосредственный опыт есть вневременное единство. Любой объект, который полностью действителен, независим от времени". Таким образом, из диссертации Элиота следует, что "теперь" в сознании человека существует вне времени и пространства.

"Непосредственный опыт" для Элиота суть "свободное парение" сознания, ощущение момента как непрерывного развития, нечто близкое уже рассмотренному выше принципу "now and here" Джойса.

Потому-то целью Элиота и было изображать само ощущение времени, то есть длящееся сознание. Его поэзия и есть поэзия сознания, доказывающая общность того (времени) и другого (сознания).

Элиота одновременно и угнетало, и пленяло чувство времени. Как поэт он намерен был создавать поэзию, которая вобрала бы опыт всех эпох, продистиллировав его и выявив общее, что связует их. Свой поэтический долг он видел в том, чтобы раскрыть "сознание вечного и сегодняшнего в их единстве". Только миф мог позволить превратить мировое время в безвременный мир.

Прошлое и будущее, жизнь и смерть — круговращение бытия, формы его единства:

Мы умираем с теми, кто умирает: глядите

Они уходят и нас уводят с собой.

Мы рождаемся с теми, кто умер: глядите

Они приходят и нас приводят с собой.

Диалектика жизни и смерти ("в моем начале — мой конец", "в моем конце начало" — ключевые фразы "Ист Коукера") не исключает метафизичности: движение представляется

Элиотом как круговращение. Элиота увлекает христианская доктрина, согласно которой человек живет и во времени, и вне времени. Его мысль настойчиво возвращается к этому противоречию: жизнь во времени — это...

...Нелепо бесплодное грустное время

Между концом и началом.

И все-таки настоящее, по Элиоту, — самое страшное и мучительное время, ибо люди живут, растрачивая себя в мелких делишках, в ничтожных заботах: "ведь людям труднее всего, когда жизнь реальна".

И под гнетом безмолвствующего тумана

Стонет колокол,

Качаемый мертвой зыбью,

Отмеряя не наше время, но время

Старше, чем время хронометров, старше,

Чем время измученных, изволновавшихся женщин,

Которые в ночь без сна гадают о будущем,

Стараются расплести, развязать, распутать

И соединить прошедшее с будущим

Меж полночью и рассветом,

Когда прошедшее — наваждение,

А будущее без будущности,

В часы перед утренней вахтой,

Когда время стоит и никогда не кончается;

И мертвая зыбь, и всё, что было и есть,

Бьют в колокол.

Мы будем скитаться мыслью

И в конце скитаний придем

Туда, откуда мы вышли,

И увидим свой край впервые.

В неведомые, незабвенные

Врата мы увидим, что нам

Здесь изучить осталось
Лишь то, что было вначале:
У истока длиннейшей реки
Голос тайного водопада
И за яблоневою листвою
Детей, которых не видно,
Ибо на них не смотрят,
Лишь слышно их, полуслышно
В тиши меж двумя волнами.
Скорее, сюда, сейчас, всегда
Таково условие невинности
(Равноценной всему на свете),
И всё разрешится, и
Сделается хорошо,
Когда языки огня
Сплетутся в пламенный узел,
Где огонь и роза — одно.
Он умер в январе, в начале года.
Уж на дворе стоял мороз у входа.
Не успевала показать природа
ему своих красот кордебалет.
От снега стекла становились уже.
Под фонарем стоял глашатай стужи.
На перекрестках замерзали лужи.
И дверь он запер на цепочку лет.
Без злых гримас, без помышленья злого
из всех щедрот Большого Каталога
смерть выбирает самого певца.
Ей не нужны поля и перелески,
моря во всем великолепном блеске,

Она щедра, на небольшом отрезке
себе позволив накоплять сердца.
На пустырях уже пылали елки,
и выметались на порог осколки,
и водворялись ангелы на полке.
Католик, он дожил до Рождества.
Но, словно море в шумный час прилива,
за волнолом плеснувши, справедливо
назад вбирает волны — торопливо
от своего ушел он торжества.
Уже не Бог, а только время, Время
зовет его. И молодое племя
огромных волн его движенье бремя
на самый край цветущей бахромы
легко возносит и, простившись, бьется
о край земли. В избытке сил смеется.
И январем его залив вдается
в ту сушу дней, где остаемся мы.

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

Я считаю, что, именно стараясь с максимальной искренностью рассказать о самом себе, можно помочь другим людям достичь взаимопонимания, — именно анализируя личные проблемы, можно разрешить проблемы коллективного характера. Ф. Феллини

Человек обновления и, следовательно, носитель и сеятель нового, тонкого гуманизма, щедро наделенный любовью, способностью к диалогу и острой критической силой, Феллини вместе с тем является наполовину человеком декаданса; как таковому ему хорошо знакомо негативное моральное наследие в этой сфере человеческого существования и он сам от него страдает. Он несет на себе весь тяжкий груз, горький яд, растерянность, мрак, заблуждения человека декаданса, склонного к неожиданной мрачности.

Мы не находим у Феллини никакого стремления к достижению этических задач: цель, которую он преследует, — это любовь, а не гражданская справедливость. Все его фильмы проникнуты драматическим и вместе с тем гротескным, смутным или резким, как крик отчаяния, призывом к человеческому сосуществованию.

В своих мемуарах Феллини говорит о гимназии как годах Гомера и "битв", чтения Илиады и самоотжествления с персонажами Гомера: "Я был Улиссом и потому во время чтения стоял чуть в сторонке и смотрел вдаль".

Все перипетии "Илиады" мы переживали и в классе, где видели уже не товарищей, а одних лишь героев Гомера: их приключения становились нашими собственными.

До лица я никогда не задумывался над тем, какому занятию посвящу свою жизнь; мне не удавалось представить себя в будущем. Профессия, думал я, это нечто неизбежное, как воскресная месса. И я никогда не загадывал: "Вот вырасту и буду тем-то или тем-то". Я думал, что вообще никогда не стану взрослым. В сущности, не так уж я и ошибся.

Со дня своего рождения и до момента, когда я впервые попал в Чинечитта, за меня жил кто-то другой — человек, который лишь изредка, причем тогда, когда я меньше всего ожидал, одаривал меня какими-то обрывками своих воспоминаний. И потому я должен признаться, что в моих фильмах-воспоминаниях воспоминания от начала и до конца выдуманы. Впрочем что от этого меняется?

Как губка, он впитывал идеи всех художников-мифотворцев — от "наивных" Босха и Брейгеля до Таможенника Руссо, у которого под внешним простодушием таилась едкая горечь.

Феллини — художник многомерного человека. По собственному признанию, его цель — показать всю вселенную, которую представляет собой человек: его верх и низ, его чувства, мечты и грезы, его воспоминания, воображение, предчувствия, его путаность и противоречивость, его внутренний хаос.

...я думал, что не гоюсь в режиссеры. У меня не было склонности к тираническому подавлению чужой воли, не было настойчивости, педантизма, привычки трудиться до седьмого пота и многого другого, а главное властности. Все эти качества не свойственны моему характеру. С детства я отличался замкнутостью, любил одиночество и был раним и чувствителен чуть не до обморока. Да и до сих пор что бы там обо мне ни говорили, я очень робок. Ну можно ли было всё это совместить с высокими сапогами, мегафонами, громкими приказами — традиционными аксессуарами кино? Быть режиссером это все равно что командовать матросней Христофора Колумба, которая требует повернуть назад. Куда ни глянь, вечно видишь лица осветителей с написанным на них немym вопросом: "Дотторе, неужели и сегодня вы заставите нас торчать здесь до самого вечера?..". Не проявишь немного властности — и тебя самого очень любезно выставят из павильона.

Сопровождая Росселини во время съемок фильма "Пай-за", я вдруг ясно понял — какое приятное открытие! — что фильм можно делать так же свободно, с такой же легкостью, с какой ты рисуешь или пишешь, делать его день за днем, час за часом, наслаждаясь, мучаясь и не слишком заботясь о конечном результате; что здесь завязываются такие же тайные, мучительные и волнующие отношения, какие складываются у человека с его собственными невротами; и что сложности, сомнения, колебания, драматические ситуации и напряжение сил в кино примерно такие же, какие приходится преодолевать художнику, который добивается полноты определенного тона, или писателю, который зачеркивает и переписывает, исправляет и начинает все сызнова в поисках единственного верного образа — ускользающего и неосязаемого, прячущегося среди тысячи возможных вариантов.

К счастью, великий мастер оставил достаточное количество интервью, по крайней мере частично раскрывающих его внутренний мир.

— Что тебя больше всего волнует?

— Невинность. Перед невинной душой я сразу же чувствую себя обезоруженным и сурово сужу о себе самом. Дети, животные, пристальный взгляд, который устремляет на тебя собака. Меня глубоко волнует крайняя скромность, которой порой отличаются желания простых людей. И, разумеется, эмоции у меня вызывает красота — взгляд некоторых восхитительно красивых женщин, который словно наполняет воздух вокруг них каким-то иным светом. Волнующие видения. А потом — художественное воздействие. Писатель, художник, которые способны запечатлеть на одной странице или на одном полотне определенное мироощущение, видение, которое пробуждает вечно, вызывает у меня величайшее волнение.

— Чего ты больше всего стыдишься?

— Глупостей, которые я говорю во время интервью, болтовни, пустых слов, произносимых мной даже тогда, когда никто не тянет меня за язык, и молчания, в которое я погружаюсь, когда, наоборот, должен был бы что-то сказать. Я стыжусь быть расплывчатым, сговорчивым, неосмотрительным...

Не помню, где я прочел, что психологический тип, называемый "художник", постоянно колеблется между двумя самооценками: одной — сильно преувеличенной, слепой, исполненной самомнения, чуть ли не полубожествления, и другой — наоборот, отражающей депрессию, чувство вины, собственную недооценку, самобичевание. Эти два противоположных вида самоощущения — проявление в той или иной мере осознанной собственной отстраненности, которую художник иногда переживает как проклятье, а иногда, напротив, как в высшей степени приятное состояние.

Католическая церковь, с ее глубоким знанием человеческой души, правильно относилась к художникам как к детям, с одной стороны, поощряя их творческую деятельность подарками и вознаграждениями, чтобы они своим талантом прославляли ее святых, ее мучеников, ее мифы, и в то же время, с другой, беспощадно растила в их душе чувство вины, которое испытывает художник, выполняя работу, не приносящую непосредственной пользы, и ведя жизнь, которая не укладывается в общепринятые правила и которой грозят темные силы, заставляющие преступать дозволенное и законное, нарушать заповеди, установленные порядки и условности.

В этой книге я много говорил о многозначности и полифонии художественных символов и идей... Вот любопытный своей неожиданностью пример восприятия Репетиции оркестра, свидетельствующий о нестыкуемости сознания разных людей. Феллини рассказал, как после выхода фильма какой-то старичок из "недобитых" шепнул ему с гнусным удовлетворением: "Я видел ваш фильм. Я на вашей стороне. Нам в Италии необходим дядюшка Адольф!".

Если хотите, все фильмы Феллини направлены именно против "дядюшек" против бездуховности, стадности, животности, жестокости человека. Он беспощадно язвителен по отношению к "среднему человеку", человеку-массе, у него нет никакого пиетета перед народом, присущего итальянскому неореализму. Уважать можно не народ, а отдельных людей, любить можно не массу, а конкретного человека. Как и Джойс, как и Элиот, Феллини никогда в творчестве своем не подстраивался под среднего человека, "никогда ни на минуту не ставил перед собой вопроса, поймет меня публика или не поймет".

Ф. Феллини:

С каких философских позиций вы подходите к работе над фильмом? Какую задачу ставите перед собой, снимая его? Есть ли у вас какая-то иная, скрытая цель, кроме стремления развлечь публику?.. Я никогда не знаю, что отвечать на такие вопросы. Мне кажется, фильмы я делаю потому, что не умею делать ничего другого, да и сами обстоятельства как-то очень

спонтанно, очень естественно подводили меня к сознанию этой неизбежности. Как я уже говорил, мне никогда не приходило в голову, что я стану режиссером, но с первого же дня, с первого же раза, когда я крикнул: "Мотор! Начали! Стоп!" — мне показалось, что я этим занимался всегда и ничего другого делать просто не могу. Это был я сам, это была моя жизнь. Вот почему, делая фильмы, я стремлюсь лишь следовать своей природной склонности, то есть рассказывать средствами кино всякие истории, созвучные моему образу мыслей, истории, которые я люблю придумывать, закручивая в один запутанный клубок и правду, и фантазию, и желание поразить, исповедаться, самооправдаться, и откровенную жажду нравиться, привлекать к себе внимание, морализировать, быть пророком, свидетелем, клоуном... смешить и волновать.

Единственная подлинная верность — это верность самому себе и своему предназначению при полнейшем уважении индивидуальности других. Да и как может быть иначе?

Феллини — вслед за Джойсом и Нойманом — считал, что творчество представляет собой промежуточное состояние между сознанием и бессознательным, дневным разумом и явью сна, разумом и перевозданной магмой, мраком, ночью, морской пучиной.

Эта особенность, такое вот промежуточное состояние, и делает человека творческой личностью. Он живет, утверждает, существует в этой пограничной полосе, чтобы осуществлять некую трансформацию — символ жизни, причем ставка здесь сама его жизнь, его душевное здоровье.

Художник не обязательно отдает себе отчет в своей "промежуточности", ему нет необходимости знать, что он — мост между этими двумя слоями сознания, но, так или иначе, его задача — соединить их, сблизить, говоря словами Фрейда, осознать свои страхи, на месте бессознательного поставить осознанное...

Что до меня, признается Феллини, то я, например, весьма редко могу достаточно ясно представить себе механизмы, с помощью которых осуществляется этот деликатнейший и сложнейший переход; в своей работе я не умею руководствоваться критическим взглядом со стороны, как это свойственно иным моим коллегам, которым удается расшифровать свои фильмы сразу же после, а иногда даже в процессе съемки. Завидую им! У меня так не выходит. Наверное, потому, что в психологии моих отношений с кино есть этакий заговорщический оттенок: они складываются из подозрительности и взаимного неуважения. Фильм я делаю как бы мимоходом, он для меня — болезнь, которой нужно переболеть. Я смотрю на него с нетерпением, сердито, как на какое-то несчастье, от которого надо поскорее избавиться, и тешу себя иллюзией, что здоровье вернется ко мне в тот момент, когда я освобожусь, уйду от фильма. И все же я сохраняю в себе способность заболеть вновь, правда, по-иному, когда, избавившись наконец от одного фильма, отдав его в чужие руки, сам стремлюсь заразиться другим фильмом, с которым придут и необходимость опять освободиться, опять выздороветь, и ощущение нового, еще более сомнительного сговора с самим собой. Это как сон. Сон — тоже ведь проявление нашего болезненного состояния, для него, как и для болезни, характерно желание выздороветь...

Феллини считал, что кино не нуждается в литературе, ибо режиссер должен ставить перед объективом только одного себя... Он считал, что всю жизнь снимал только один фильм — о себе, и что всё, чему научился у других писателей, художников, кинематографистов, — это непосредственности, искренности, исповедальности, полноте самовыражения. Еще он считал, что кино — божественный способ рассказать о жизни, конкурировать с самим Господом Богом. Он и чувствовал себя демиургом, творцом, создателем мира, превращающим пустоту в полноту жизни.

Для меня идеальное место — это павильон № 5 в Чинечитта, когда он пуст. Вот всепоглощающее, вызывающее дрожь, приводящее в экстаз чувство — видеть перед собой

пустой съемочный павильон — пространство, которое нужно заполнить, мир, который нужно создать.

Самое жалкое убожество, голые стены для меня словно целительный глоток воздуха. Я ощущаю себя демиургом. Я испытываю желание запечатлеть все на свете — людей и вещи — в формате карточки на удостоверение. Я не привязан ни к какому стилю, мне нравятся все жанры. Я горячо люблю свою работу, и мне кажется, что все остальное — отношения с другими людьми, "сезонные чувства", союзы на определенный период времени — сливается воедино в этом перегонном кубе. Для меня это самое естественное и подлинное в моей жизни, я не задаю себе никаких вопросов, не ощупываю ногой землю, прежде чем сделать шаг, не боюсь поскользнуться. Я следую своему призванию. Самая высшая точка любви и кульминация творческого напряжения — это одно и то же: таинственные мгновения, постоянная иллюзия, надежда, что рано или поздно сбудется обещание великого открытия и пред тобой явится начертанное огненными буквами послание. Ведь в самом деле, в мифе волшебник и девственница появляются вместе. Волшебнику необходима эта невинная девушка, чтобы совершить акт познания; то же самое происходит с художником, который гораздо более скромным образом, в то мгновение, когда материализуется его выдумка, уподобляет творческий акт совокуплению.

Среди его многочисленных, правдивых и мистифицированных признаний превалирует идея фантазии как мерила жизни: "Реальная действительность всегда фантастичнее самой безудержной фантазии".

Феллини недаром называют неистощимым выдумщиком, фантазером, который подчас в собственном сознании не отделяет вымысел от реальности. Субъективность Феллини — это поразительная способность "опалать" свою личностью любой факт, каждое событие и заставлять нас видеть их его глазами.

В фантастическом истолковании фактов он видел своего рода визионерство, признак избранничества. "Все мои товарищи были ясны умом, один я испытывал смущение", — любил цитировать Феллини Лао-Цзы, признаваясь, что это буквально сказано о нем.

...у меня были периоды увлечения астрологией, потом оккультизмом, спиритизмом... во время подготовки к съемкам "Джюльетты и духов" я разыскивал и посещал медиумов и экстрасенсов, наделенных столь необыкновенной силой, что она одерживала верх над спесью, высокомерием, твердолобым упрямством некоторых моих друзей, часто насмеявшихся над этой моей склонностью восхищаться всем, что открывает нам потаенные стороны реальной действительности.

Впрочем, могу засвидетельствовать, что и со мною самим происходили необъяснимые случаи. В детстве был период, когда я внезапно видел цвета, соответствовавшие определенным звукам [Рембо, Белый(!)]. Например, в хлеву у бабушки мычит бык. А я вижу огромный красновато-коричневый ковер, парящий в воздухе у меня перед глазами. Он приближается, сжимается, превращается в тонкую полоску, которая вползает в мое правое ухо. Три удара колокола? И вот три серебряных диска отделяются у меня над головой от внутренней поверхности колокола, дрожа, достигают уровня моих бровей и скрываются у меня в голове. Я мог бы продолжать в таком духе целый час, если бы мне только верили.

Творчество Феллини — проникновение в подсознание человека, в тайны человеческой сокровенности, в ирреальный мир, заключающий в себе все разгадки мира действительного. Отсюда столько снов, миражей, видений. Отсюда огромный интерес к мистике и религии. Отсюда выбор источников влияний: Платон и Плотин, Франциск Ассизский и Фома Аквинский, Конфуций и Лао-Цзы, Фрейд и Юнг, Киркегор и Кафка. Сам мэтр говорил, что для него "наиболее общественным элементом в человеке является Тайное. Не из любви к расплывчатому спиритуализму, а из-за любви к человеку, к жизни...".

Я полагаю, что от природы, с рождения религиозен, ибо весь мир, вся жизнь мне кажутся окутанными тайной. И даже если бы с детства меня так не влекло это мистическое чувство, которое отражается на всем нашем существовании и делает все непознаваемым, наверное, ремесло, которым я занимаюсь, все равно само привело бы меня к религиозному чувству.

Восприятие религии у Феллини чисто киркегоровское: Несчастнейший говорил "страх и трепет", Счастливейший — "страх и ужас".

Мне хотелось бы говорить коротко и ясно, не отделяясь своими обычными историями о том страхе и ужасе, которые мне, маленькому мальчику, внушали в детстве ледяные коридоры монастыря Салезианцев, огромные комнаты с сотней коек, освещенные лишь маленькой красной лампочкой, горевшей над тонувшим в темноте проходом, казавшимся воротами в преисподнюю, за которым находилась огромная лестница, ведущая вниз, в другие коридоры и пустые залы, украшенные лишь огромными портретами епископов, а в глубине — маленькая дверца, ведущая прямо в церковь, где раз в неделю, до рассвета, нас, мальчиков, заставляли стоять на коленях в полной тьме, и каждый из нас должен был во весь голос каяться в своих грехах. Если я начну рассказывать, то никогда не кончу, потому что я очень люблю — по крайней мере в воспоминаниях — эту атмосферу грозную, пугающую, порой поистине ужасающую. Если как следует подумать, католическая религия — хорошая религия: она закладывает в тебя страх перед чем-то, что притаилось в засаде, постоянно наблюдает, следит за тобой. Если верно, что религия, с одной стороны, освобождает человека от страха, то с другой — она его мощно порождает. Мифы всех цивилизаций говорят нам о страхе перед богами, и, следовательно, Бог, наверное, должен быть чем-то страшным, внушающим тебе страх, ибо Он невидим, неведом. Правильно говорят, что всё неизвестное заставляет нас дрожать от испуга.

...мне нравится католическая религия, и мог ли я, родившись в Италии, выбрать какую-то другую? Мне нравится ее хореография, неизменные и гипнотизирующие церемонии, пышная постановочность, мрачные песнопения, катехизис, выборы нового папы римского, грандиозный похоронный ритуал. Я испытываю чувство благодарности за все нелепости, непонятости, табу, составившие огромный, исполненный диалектической противоречивости материал, предпосылки для животворных бунтов: попытка освободиться от всего этого придает смысл жизни.

Но помимо этих личных оценок, заслуга церкви, как всякого другого порождения мысли, в том, что она стремится защитить нас от всепоглощающей стихии бессознательного. Католическая мысль, так же как и исламская или индуистская, — это интеллектуальная структура, которая, установив определенный кодекс поведения, стремится снабдить нас компасом, ориентирами, чтобы мы ими руководствовались, идя по таинственному пути человеческого существования; это умственное построение, которое может спасти нас от экзистенциального ужаса отсутствия смысла жизни.

Должен также добавить, что, быть может, благодаря опыту, унаследованному от предков, во мне сидит слепое влечение к католической церкви, которая была самой замечательной кузницей художников, строгой матерью, чуткой и щедрой заказчицей изумительных шедевров.

Далекий от "геометрии", нелюбимой с детства, Феллини пытался постичь структуру души, все ее тайные извивы. Отсюда его интерес к Карлу Юнгу и "коллективному бессознательному", растворенному в человеческой культуре. Феллини импонирует юнговская идея художника-выразителя этого "коллективного бессознательного", медиума, "голоса бытия". Для Феллини художник — окно внутрь, в темную пещеру человеческого, которое вечно, неизменно, инвариантно к любым изменениям.

Мне не кажется, что внутри нас что-то сильно изменилось; в сущности, наши мечты остаются

точно такими же, какими были у людей три-четыре тысячи лет назад, и нас мучит такой же страх перед жизнью, что и всегда. Мне нравится бояться, это сладкое чувство, доставляющее тонкое удовольствие, меня всегда влекло все, что внушало мне страх. Думаю, что страх — это здоровое чувство, необходимое, чтобы наслаждаться жизнью.

Во всяком случае, более плодотворное, чем пафос или геройство...

Ф. Феллини признавался, что работа К. Юнга о Пикассо потрясла его:

Никогда еще мне не доводилось встречать мысль более ясную, гуманную и религиозную, — религиозную в новом для меня значении. Все равно как если бы передо мной открылась невиданная панорама, возникла новая перспектива, позволяющая смотреть на жизнь по-иному, появилась возможность смелее, шире использовать собственный опыт, высвободить уйму энергии и уйму материалов, погребенных под руинами всяческих страхов и опрометчивых поступков, под струпьями запущенных ран. Безграничное восхищение вызывает у меня способность Юнга находить точку соприкосновения между наукой и магией, рациональным началом и фантазией, то, что он позволил нам жить, испытывая колдовские чары тайны и в то же время сознавая, что они поддаются проверке разумом. С таким восхищением можно относиться к старшему брату, к тому, кто знает больше тебя и делится с тобой своими знаниями. Меня восхищает, вызывает у меня зависть несокрушимая честность Юнга, честность, которой он никогда не изменял. И все же мне кажется — его не любили и не ценили по достоинству: такой попутчик был у человечества в нашу эпоху, а чем платило оно ему? Чаще всего — тупым недоверием.

Феллини много размышлял о природе художественного творчества и его связи с подсознательными импульсами человека.

Художник, чье призвание — творчество, действует в особой сфере, и порою эта сфера неизменного или по крайней мере наименее подвластная изменениям, яростным революциям, ибо она ближе состоянию духа, сознания, отображает в большей мере мир внутренний, чем внешний.

Однажды Марчело Маркези привез из Милана книгу "Превращение". "Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что у себя в постели превратился в страшное насекомое". Подсознательное, которое было полем исследования и диагноза, поразительное и волнующее у Достоевского, тут стало самим предметом повествования, как в сказках, мифах, самых непонятных и древних легендах. Но там дело шло о проявлении подсознательного, коллективного, недифференцированного, метафизического, а здесь было подсознательное индивидуальное, теневая зона, личная почва, которые неожиданно осветил холодным, чуть мрачным и трагическим светом еврейский гений этого великого художника-пророка. Кафка меня глубоко взволновал. Меня поразила его манера показывать тайную сторону вещей, невозможность проникнуть в их суть, ощущение лабиринта повседневности, которая становится волшебной.

Мы имеем дело с редким случаем разбирательства в истоках собственного творчества, самораскрытия смятенного сознания великого художника, который ищет первоистоки бытия в религии, мистике, фантазии, собственном детстве, творениях великих мыслителей, в любви, пристрастиях, вожделениях, идеалах, интересах, но нигде не находит твердой опоры.

Наша беда, несчастье современных людей — одиночество. Его корни очень глубоки, восходят к самым истокам бытия, и никакое опьянение общественными интересами, никакая политическая симфония не способны их с легкостью вырвать. Однако, по моему мнению, существует способ преодолеть это одиночество; он заключается в том, чтобы передать "послание" от одного изолированного в своем одиночестве человека к другому и таким образом осознать, раскрыть глубокую связь между человеческим индивидуумом и другим.

Дорога Феллини — метафизическая (нет, христианская) поэма о трагическом одиночестве человека, о взаимонепонимании, о попытке самопознания и абсурде бытия. Связи между людьми разорваны, а сами люди деформированы разобщенностью. В Дзампано сконцентрирована злая и тупая сила животного хамства, святой Джельсомине нет места в жизни — потому она сходит с ума и умирает. Наивная вера неореалистов в скорое и неминуемое торжество справедливости — не что иное, как очередная утопия.

Дорога — переломный фильм Феллини, его ответ сладкому сюсюканью "розовых фильмов". По словам кинокритика Антонел-ло Тромбадори, Дорога попытка режиссера смешать францисканскую мистику с пессимистической теорией экзистенциальной тоски и отчаяния. В равной мере это шекспировский и Достоевский фильм большого мастера, и одновременно — драма абсурда.

"Дорога" почти насильно вытащила на поверхность всё тайное, подспудное, неразрешимое, что эпоха скрывала в себе давно. Герои фильма странны: вроде бы их нет в жизни, а вместе с тем из глубин вашего личного опыта возникает уверенность, что они есть. Так бывает всегда с образами мифологической обобщенности.

Борьба ведется по законам животного мира, и Матто совсем недалек от истины, когда, увидев Дзампано, острит: "В цирке как раз не хватало животных".

По сути, "Дорога" — поэма молчания. Диалог беден, отрывист, косноязычен. Оно и понятно: персонажам фильма не дано осмыслить и словесно выразить свою драму и судьбу. Жизнь идет в длительных паузах безмолвия, прерываемого то скрипкой Матто, то колокольным звоном, то наивной мелодией трубы Джельсомины.

Ф. Феллини:

В начале работы над "Дорогой" у меня было только смутное представление о картине, этакая повисшая в воздухе нота, которая вселяла в душу лишь безотчетную тоску, какое-то неясное ощущение вины — расплывчатое, как тень, непонятное, жгучее, сотканное из воспоминаний и предчувствий. Оно настойчиво подсказывало, что тут необходимо путешествие двух существ, которые волею судеб, сами не зная почему, оказались вместе. Сюжет сложился на редкость легко: персонажи возникали стихийно, одни тянули за собой других, словно фильм готов уже давно и только ждал, чтобы о нем вспомнили. Что же мне помогло его сделать? Думаю, всё началось с Джульетты. Мне уже давно хотелось сделать фильм для нее: по-моему, это актриса, наделенная необыкновенным даром очень непосредственно выражать удивление, смятение чувств, исступленное веселье и комическую серьезность — всё, что так свойственно клоуну. Вот-вот. Джульетта — актриса-клоун, самая настоящая клоунесса. Это определение, которым, я считаю, можно только гордиться, иные актеры принимают с неудовольствием, возможно, им чудится в нем что-то уничижительное, недостойное их, грубое. Они ошибаются. Клоунский дар, по-моему, самое ценное качество актера, признак высочайшего артистизма.

В общем, Джельсомина представлялась мне именно такой, в клоунском облике, и тут же рядом о ней, по контрасту, возникла мрачная массивная тень — Дзампано. Ну и, естественно, дорога, цирк, с его лоскутной пестротой, его жестокая, надрывающая душу музыка, вся эта атмосфера жутковатой сказки...

Если бы я не опасался показаться и вовсе нескромным, то, вероятно, мог бы вспомнить и о других побудительных мотивах, о других, конечно же, более глубоких, корнях, давших в моем воображении жизнь персонажам и их историям: рассказать об угрызениях совести, смутной тоске, сожалениях, мучительной тяге к светлому миру искренности и доверия, о сознании несбыточности всех этих мечтаний и об измене им — в общем, о том неясном и безотчетном чувстве вины, которое так заботливо и неустанно насаждает, культивирует и направляет

шантажирующая нас католическая мораль. Но чтобы добраться до этих корней, понадобилась бы помощь какого-нибудь гениального психоаналитика.

Самое интересное для меня — говорить об индивидуальностях. Единственное обиталище гуманности — сам человек в своей глубокой индивидуальности. Я не верю в коллективную мораль. Именно потому, что она коллективная, она не годится ни для кого в отдельности, ибо несет в себе условия подавления тебя как индивидуальности. Мое творчество иногда упрекают в "двусмысленности". Как будто давать повод к двоякой интерпретации — значит быть двусмысленным. Каждый раз, когда мы обобщаем, нас подстерегают ошибки, потому что мы подразделяем вещи, которые по сути своей едины, неделимы и неповторимы. Нужно попытаться понять... вернее, не понять, а почувствовать, ибо разумное понимание приводит к классификации. Классификация полезна, но лишь до определенной границы. Любить реальность — это как раз и означает с осторожностью относиться к умозаключениям, ибо это уже слова, то есть конец всего.

Причины, обуславливающие поведение, зависят от воспитания, идут от тупого или фанатического приложения моральных норм, заложенных в священной сфере семьи в том возрасте, когда не дозволено и невозможно выбирать. Вторую половину жизни мы проводим, занимаясь тем, что зачеркиваем табу: исправляем вред, который нам нанесло воспитание в первой половине жизни.

Как и Киркегор, Феллини отказывает своим современникам в праве называться христианами и вместе с датским изгоем добавляет: "Я очень мало верю, что и сам им являюсь".

Сладкая жизнь — вовсе не внешняя действительность, а содержание сознания Феллини, как-то признавшегося, что он никогда не общался с аристократами и не был на улице Венето:

он сфантазировал весь этот мир. Поэтому он так чудовищно реален, о чем, кстати, свидетельствует резкая критика разоблачений художника.

Ф. Феллини:

...фильм "Сладкая жизнь" явился мне в образе женщины, идущей ясным утром по виа Венето в платье, делающем ее похожей на какой-то корнеплод, ну вот, если я и говорю что-нибудь подобное, то сам не уверен в своей абсолютной искренности, и когда тот или иной приятель-журналист ссылается на эти мои высказывания, мне даже бывает неловко. Не думаю, чтобы в мире нашлось так уж много людей, считающих, что жизнь у них не удалась только из-за моей неспособности со всей точностью выразить связь между модным мешкообразным платьем той женщины и фильмом, который я потом снял. А может, моя инстинктивная неприязнь к подобного рода разыскиваниям объясняется тем, что нередко изначальные мотивы творческого процесса — особенно если их, для придания веса аргументации, слишком прямолинейно и прочно привязывать к логике семантического анализа — начинают вдруг казаться малоубедительными, порой даже немного смешными, невыносимо претенциозными, вообще фальшивыми, наконец, просто голословными.

Почему я делаю этот фильм, именно этот, а не какой-нибудь другой? Не знаю и знать не хочу. Побудительные мотивы неясны, запутанны, смутны. Единственный стимул, который я могу назвать, не кривя душой, — это подписание контракта: подписываю, получаю аванс, а поскольку возвращать его желания нет, я вынужден приниматься за работу. И стараюсь делать ее так, как, мне кажется, сам фильм того хочет.

Между тем, по его собственному признанию, разоблачал он исключительно себя самого. У Феллини никогда не было пафоса мести — осознанного намерения что-либо обличать, бичевать, сатирически высмеивать ("я не кипел гневом, злобой, не хотел излить раздражение, не хотел никого обвинять").

Неизменно разочаровывая друзей и журналистов, я всегда говорил, что Рим в "Сладкой жизни" — это мой "внутренний" город и что название фильма не таит в себе никаких моралистских намерений или критических поползновений...

Любопытно признание режиссера, свидетельствующее о глубочайшем чувстве юмора, о съемке "вальпургиевой ночи" — буржуазной оргии, которую он сам плохо представлял и вовремя не проконсультировался у знатоков:

Я начал снимать эту сцену без какой-либо определенной идеи. Расставлял актеров, не слишком убежденно подсказывал им скандальные позы. В числе моих ассистентов была одна голландка, красивая девушка, внимательно и возбужденно следившая за мной полным надежды взглядом: она всё ждала, когда же я велю начать вытворять бог знает что, нечто ужасно непристойное. Часа через два я услышал, как она разочарованно пробормотала: "Хочет, чтобы занимались свинством, а сам не умеет".

Когда фильм вышел на экран, Феллини категорически отвергал мнение критиков, что фильм "ужасает". Он ссылаясь на Ювенала, "у которого сквозь сатиру всегда проглядывает радостное лицо жизни", вопрошая, "что может быть ужасного в таком нежном повествовании, да, именно, исполненном нежности?".

Мне кажется само собой разумеющимся, что сквозь каждый предмет, каждое лицо, каждую фигуру, каждый пейзаж, как сквозь прозрачное стекло, видна их внутренняя сущность. Именно это я и пытался сказать, хотя мой фильм представляет собой панораму траура и руин. Эти руины освещает такой яркий, такой празднично-веселый, такой золотистый свет, что жизнь становится сладостно приятной, она все равно сладостна, пусть даже рушатся развалины и загромождают своими обломками твой путь. Ну, в общем, я хотел сказать, что этот фильм вовсе не ужасает, это неправда... Мне кажется, что я выражаю надежду, а не отчаяние.

Критики сравнивали фильм с фреской Страшного суда Микельанджело, с развернутой газетной полосой (фреской современной!), с Божественной Комедией Данте, Апокалипсисом, Пирами Веронезе, и все эти сравнения имеют под собой серьезные основания.

Сладкой жизнью Феллини показал, что внутри нас живут чудовища, но это нас не пугает. Все персонажи фильма — жестокосердны, циничны, мелочны, эгоистичны, глупы, напыщенны — и очень жизнеспособны. Это важная идея: низ, нутро, воля, берущие верх.

А вот 8 1/2 — это кинематографический вариант Улисса: фильм-исповедь, где действительность неотделима от сна, реальные персонажи от вымышленных, где время течет и стоит на месте одновременно.

А. Тромбадори:

В "8 1/2" рассказываются две параллельные истории. Одна развивается в хронологическом порядке в направлении слова "конец", другая протекает самостоятельно, перемещаясь вперед и назад во времени, вверх и вниз в человеческой душе, то будучи обусловлена реальным пространством, то сама производя собственное вымышленное пространство.

Феллини принимает жизнь такой, как она есть, поэтому фильм — нечто среднее между якобы бессвязным психоаналитическим сеансом и беспорядочным судом над собственной совестью, происходящим в преддверии ада. "Меланхолический, похоронный, но вместе с тем комический фильм".

А. Моравиа:

Здесь есть всё: чувство абсурдности, которое порождается гнетущей и непонятной

действительностью; превращение жизни в сны, а снов в жизнь; тоска по детству; страх перед проблемами пола, которые опустошают и ослабляют человека; творческие поползновения; страх перед действительностью; стремление уклониться от ответственности и, наконец, мысль о самоубийстве.

Ф. Феллини:

По правде говоря, я не умею подводить теоретическую базу под свои причуды, не умею приводить в стройную систему ритуалы, сопровождающие мою работу, поскольку они и есть сама моя работа; к тому же все фильмы очень разные, у каждого свой характер, свой темперамент, и, следовательно, свой способ устанавливать с тобой отношения: одни прикидываются такими нерешительными, скромненькими, но их способность затягивать тебя — штука весьма коварная, поскольку всё происходит незаметно; другие норовят захватить тебя врасплох, как утратившие чувство меры приятели, которым нравится в шутку переряжаться, чтобы ты их не мог узнать; иные идут на сближение бесцеремонно, обнаруживая яростную, неумную и заразительную жизнеспособность; но бывают и такие, отношения с которыми с самого начала приобретают характер опасной и выматывающей силы схватки, — такие фильмы завладевают тобой целиком, ибо союз с ними, заключенный невесть в каких глубинах, не подлежит ни обсуждению, ни контролю.

Феллини полагал, что главная действительность человека — та, которая внутри него, "жизнь человеческого духа", внутренний мир человека.

В жизни каждого человека бывает период, когда ему надо углубиться в себя, разобраться в том, что с ним происходит, может быть, рассказать об этом другим. Мой фильм — как раз такой рассказ о самом себе. Мне хотелось бы выразить в нем веру в человека, в то, что настоящий художник должен найти в себе силы победить сомнения, которые его обуревают, даже если для этого необходимо одержать творческую победу над самим собой.

Предмет изображения — совмещение двух миров (внутреннего и внешнего), магическое наложение правды и вымысла, реальности и мистификации. Почти все герои не просто находятся в "зазоре бытия" — на зыбкой границе двух миров, действительного и воображаемого.

Феллини категорически отрицал право художника на позу проповедника, испытывал неприязнь к патетике и риторике. Он никогда не воспринимал зрителей как паству, которую надо вести за собой, учить и наставлять. Следуя в русле экзистенциализма, он полагал, что выбор — дело личности. Сестра героя фильма 8 1/2 Росселла говорит: "Ты свободен. Но ты должен выбирать. Спешу."

Герой 8 1/2 не эротоман, мазохист, маньяк, эскапист, шут, мистификатор и обманщик — это нормальный человек, джойсов-ский м-р Блум.

Как и Улисс, 8 1/2 — бунт художника против лжи и лицемерия традиционной коллективной морали, осознание зыбкости границ между добром и злом, благодатью и грехом. Старая нравственность отжила. Святость бесплодна, ибо чревата вселенским грехом.

Отсюда сопоставление "неискренности", к которой герой приучен своим так называемым нравственным воспитанием, с "искренностью", к которой толкает его жизнь, катапультируя его за тысячи километров от глухих стен традиционной морали.

Это сопоставление осуществляется посредством неожиданных — то головокружительных, то очень плавных — полетов в прошлое, в детство (иезуитский колледж; дьявольское наваждение в виде огромной проститутки, безобидно танцующей румбу; праздник в духе Пасколи в крестьянском доме, где воспоминание о матери сливается с образом женщины, ныне являющейся его женой; торжественный и поблекший от времени образ покойного отца

среди кладбищенского пейзажа, напоминающего чистилище); при помощи тщательно выписанных, острых столкновений с настоящим (пятидесятилетний приятель, соединившийся, "чтобы не сдать", со школьной подружкой своей дочери; легкомысленная и веселая любовница, готовая идти на любые унижения и авантюры, но постоянно заботящаяся о том, чтобы не обидеть своего бедного мужа; нежная, интеллигентная жена, оскорбленная, но тем сильнее любимая, чем более непоправимо нарушается супружеский союз); посредством неожиданных сцен, изображающих запретные мечты, словно в третьесортном комиксе (гарем, где можно было бы собрать вместе всех этих любимых и нелюбимых женщин, чтобы жить там свободным от бремени греха и руководствуясь нормами искренности и доброты).

Критики находили сходство 8 1/2 с Доктором Фаустусом, и эта параллель вполне обоснована. Guido Anselmi — одновременно протагонист Леверкюна и его двойник, "здоровый художник" со всеми комплексами, которые присущи творцу.

В отличие от больного, нелюдимого, не приспособленного к практической жизни Леверкюна, знаменитый режиссер Guido Anselmi вполне физически здоровый, "земной" человек. Если Томас Манн старался, по собственным словам, лишить своего героя "зримости", "телесности", то Феллини и Матространи отнюдь не скрывают эти начала в облике Guido. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить сцену в "гареме", когда в воображении героя объединяются вместе все женщины, которых он когда-либо любил. Воистину мужская мечта — чтоб и жена, и любовницы мирно сосуществовали... Но дело не столько в ней. Важнее другое. В наше время, когда аскетизм давно уже не выдвигается в качестве этической и эстетической программы, отказ, как у Адриана Леверкюна, во имя чистого искусства от всех плотских радостей, от себя как "физического" человека воспринимался бы по меньшей мере как никому не нужное донкихотство.

Естественно, стало быть, что Guido Anselmi, человек послевоенной Европы, переживший, подобно своим создателям — и Феллини, и Матространи, фашизм и войну, в некоторых отношениях проще и рациональнее подходит к миру, нежели герой "Доктора Фаустуса". Многие чисто личные психологические комплексы последнего ему совершенно чужды. Но, существенно отличаясь от Леверкюна в плане человеческого, Guido весьма близок ему как творческая личность.

С трагической остротой Guido Anselmi переживает то сокровенное отчуждение от общества и жизни, которое по своему реальному содержанию стало теперь еще более глубоким и острым, чем это было во времена Леверкюна.

И еще: 8 1/2 — это в некотором смысле Шесть персонажей в поисках автора, произведение о тайнах художественного творчества, только еще более беспощадно откровенное.

ТОМАС МАНН

ДВЕ ВЕРШИНЫ

Я — человек, обладающий чувством равновесия. Я инстинктивно склоняюсь влево, когда челн грозит накрениться вправо, и наоборот. Т. Манн

Глубоко познавать и прекрасно воплощать. Т. Манн

...Кто такой писатель? — Тот, чья жизнь — символ. Я свято верю в то, что мне достаточно рассказать о себе, чтобы заговорила эпоха, заговорило человечество, и без этой веры я отказался бы от всякого творчества.

Т. Манн

Как бы нашим хотелось, какие бы усилия они затратили, дабы превратить двух величайших художников XX века в антиподов! Но антитезы не было и нет: Оммо и Дедал — свидетельства глубинных, сущностных связей реализма и модернизма, призрачности их рамок, условности штампов, единства истоков, проблем, решений — мощи и глубины.

Это уже множество раз случалось раньше: выход за границы времени, невероятная интеллектуальная сила, разрывающая любые "измы", преодолевающая рамки доктрин и эстетик, выражающая самую квинтэссенцию человечности и всю глубину боли и страданий в "прекраснейшем" из миров. Откровения Августина, пламенность Абеяра, трагичность Данте и Шекспира, желчность Батлера, МанDEVилля и Свифта, экзистенциальность Паскаля и Киркегора, исповедальность Достоевского и Толстого — можно ли втиснуть это в школы, направления, системы?

XX век дал другого художника, равного Дедалу, и другого Улисса Иосифа, чьи одиссеи, извлеченные из хтонических глубин прошлого, понадобились творцам для утверждения, в сущности, главной мифологемы всех мифологий: вневременности, неизменности, абсолютности человеческой души.

Два интеллектуальнейших художника при всех различиях их мировоззрений (а могут ли они быть одинаковыми у титанов?) органически едины и взаимодополнительны — идеями, эрудицией, творческими формами, мудростью, силой слова, иронией, парадоксальной символикой, "участием в истории духа".

Манн и Джойс — две вершины, на которые равняется современность — эта фолкнеровская оценка, пожалуй, самая непредвзятая из всех.

У них схожая творческая эволюция, и хотя субъективизм и герметичность Джойса нарастали со временем, тогда как Томас Манн шел прямо противоположным путем, оба пришли к высотам культуры XX века, разве что с разных сторон.

На склоне своих дней сам "иронический немец", Пауль Томас, Томас Манн с немалым для себя удивлением обнаружил "при всей несхожести дарований — даже известное родство с Джойсом".

Что из того, что у одного из них герой так и остался хтоническим человеком Крейцера, Мюллера, Бахофена, Фрейда, Леви-Брюля, а у другого символом вневременности человеческого альтруизма и гуманизма! Ведь в сущности своей это один и тот же герой, только изображенный с разных сторон. Отдавая дань смелости Джойса, не убоившегося "ночного" Дедала, отдадим должное неисчерпаемой вере Манна, которого даже ужасы пережитого им фашизма не поколебали во мнении о чистоте Иосифа и не толкнули на путь его отрицания. Иосиф Прекрасный — не просто отправная точка альтруизма, но вся та полнота жизни, которой порой не хватает джойсовскому Улиссу. Обратим внимание: рядом с великодушным Иосифом обитают его братья, кроткий и миролюбивый Иаков обманом похищает право первородства у брата своего Исава, Каин убивает Авеля, дети Ноя

оскопляют собственного отца, Лаван приносит в жертву сына, любовь не исключает исступленных оргиастических заклинаний Мут-эм-энет и вообще всё относительно, всё дозволено и нет никаких преград вышедшей из-под контроля лавине вожделения.

Томас Манн на себе испытал, что такое фашизм и во что способны превратить человека ночные страсти, вот почему его так влекло к дневному Иосифу Прекрасному, а не к ночному Улиссу.

Из своего опыта, из раздумий над ним, он извлек фундаментальную мысль, что и в самом бытии, и в человеческой душе есть грань, преступить которую, оставаясь человеком, — нельзя, ибо за ней — разверзается бездна, которая поглощает и разрушает всё высокое, достойное и благородное в человеке, открывая его внутренний мир хаосу бесчеловечности, отдавая его власти слепых инстинктов, тому низменному и жестокому, что таят они в своей стихии.

Вместе с тем Манн никогда не сторонился темных сторон жизни и даже обосновал модернистское пристрастие к "болезни и смерти":

Как бы ни углублялась медицина в изучение болезни и смерти, ее целью всегда остается здоровье и человечность.

Путь Иосифа — это судьба человечества, сам Иосиф — правдоискатель, библейский Фауст, творец жизни, символ человечности...

Путь Иосифа в романе — это осознание традиции и затем преодоление ее ограниченности. Иосиф в отличие от отца — во многом осознающая свою неповторимость индивидуальность. Юноша совершенно отчетливо видит свое физическое и духовное превосходство над братьями. Он просит и даже требует от отца символический подарок — драгоценное свадебное покрывало своей матери — "пурпурное, белое, оливково-зеленое, с розовыми и черными фигурами звезд, голубей, деревьев, богов, ангелов, людей и зверей на небесной голубизне основного тона". Сцена с покрывалом — это личный триумф Иосифа, осознание собственной незаурядности. В радости юноши — нечто от дерзости и гордости, чувств, неведомых его отцу. Он ощущает себя родственным красоте вселенной, ее избранником. Свой прообраз Иосиф видит в полном месяце, в Сириусе, "сияющем голубым огнем". Эта гордыня пугает Иакова: "Я не хочу, чтобы ты меня пугал, ибо мои глаза многое видят... Они видят, что ты посылаешь звездам воздушные поцелуи".

Сам Т. Манн писал:

Я рассказывал о рождении "я" из первобытного коллектива, Авраамова "я", которое не довольствуется малым и полагает, что человек вправе служить лишь высшим целям — стремление, приводящее его к открытию Бога. Притязания человеческого "я" на роль центра мироздания являются предпосылкой открытия Бога, и пафос высокого назначения "я" с самого начала связан с пафосом высокого назначения человечества.

Можно назвать это нехудожественностью морализирования, а можно сказать, что при всей глубине, правдивости, первожданности Улисс уступает Иосифу, и это — такое же поражение Джойса, как осознание им силы толстовского Много ли человеку земли нужно? Но — в равной мере — при всей евангелической чистоте Иосиф уступает Улиссу по широте спектра человеческой природы, не говоря уж о его идеологичности, программности, святочности. Всё это, будучи победой Манна над фашизмом, является его художественным поражением и отказом от человека истинного, где под истиной понимается — всё!

По духу своему Иосиф ближе к Поминкам, чем к Улиссу — и там, и там акцент сделан не на мифологичность, а не на психологичность.

Да, да, рационализм и страстная влюбленность в мысль тоже творили свои мифы — в то же время и с почти тем же жизненным охватом. Вспомним хотя бы Назад к Мафусаилу, где разум состязается в фантазии с интуицией, и, возможно, превосходит ее изобретательностью, но... не глубиной. Он, как и должно разуму, верит в возможность новых редакций мира, видит плоды старых и... всё равно верит...

Нет, что я говорю? — Манн лучше, чем кто-либо иной понимал двойственность и амбивалентность упадка, который может быть не только разрушительным, но и созидательным. Ведь именно упадок Афин вел к Платону, упадок Рима — к Петронию, Ювеналу, Проперцию и Вергилию, закат Европы — к Джойсу, наша революция — к Булгакову и Платонову.

"Упадок" — это может означать утончение, углубление, облагораживание; он может не иметь никакого отношения к смерти и к концу, напротив, он может означать подъем, возвышение, усовершенствование жизни.

В другом месте он говорит об этом еще определенной: "Без породы "less extroverted and more sensitive" *, без "ressentiment" **, без нравственной нетерпимости слабости, ее страдальческого критицизма, для которого действительность, какова она есть, действительность, устраивающая приспособленных к ней, несносна, — короче говоря, без decadent, без маленького Ганно, человеческое общество не продвинулось бы ни на шаг вперед с допотопных времен".

* Менее экстравертированный и более чувствительный (англ.).

** Способность менять мнение (англ.).

Искусство в какой-то мере и есть утешение этих слабых, для которых действительность несносна. Это — их гармония, совершенство, их прибежище, их способ само- и жизнеутверждения. Возможно, здесь Манн шире Джойса: ведь даже в упадке наряду с его горечью он находит жизнеутверждающее начало.

В отличие от большинства современных ему авторов интеллектуальной прозы, освоивших манеру поэтико-эссеистического повествования, Томасу Манну удалось при жизни привлечь к "трудной книге" интерес широкого круга читателей. Видимо, он владел секретом, которого не знали Музиль, Йитс или Брех.

МИФЫ — МАЛЫЕ И НЕОБЪЯТНЫЕ

Мифологичность Иосифа — не в хорошем знании автором библейских легенд, но — в "богатстве мифических ассоциаций и силе, с какой они наполняли мгновение".

Т. Манн охотно держит читателя в плену мифологического мировосприятия, в соответствии с которым и согласно идее "рассеяния" и "системе настроений" все люди восходят к Адаму и Еве, к "древним прообразам", а башни, вроде Вавилонской или американской огромной пирамиды в Халуле, могут быть сведены к возникшему в незапамятно давние времена сказанию о "вневременной реальности" — о Великой Башне, к этому исходному рубежу образования соответствующего понятия о башне вообще. Так получилось, что любая известная людям конкретная башня была "только кулиса, только один из многих мысов на неизмеримом пути к подлинной башне".

Мифы — это и есть подлинная история, отличающаяся от "историчности" внутренней

ценностью, сокровенностью, священностью, сакральностью. Миф — не только "одежда тайны", но глубинная суть жизни-тайны. "Ибо суть жизни настоящее, и только в мифическом преломлении тайна ее предстает в прошедшем и будущем временах".

История человечества, как, впрочем, и все личные истории, — "это сплошь мифы различной величины, начиная от малых мифов об отдельных событиях в жизни какого-либо лица и кончая всеобъемлющим, необъятным, необозримым, все продолжающимся и продолжающимся, бесконечным мифом о всех особях без исключения — от самых первых и до самых последних".

Разумеется, писателю было нелегко преодолевать статичность мифологического сюжета. Приходилось считаться с тем, что в древнем Египте религия, как "носительница идеи неизменности, незыблемости", весьма заботилась о регламентации духовной жизни населения, о постоянстве форм искусства, о канонизации эстетического идеала. Закономерно, что, например, Иаков действует в романе по заданной программе, освящающей все его бытие. "Последние двадцать пять лет его жизни, — читаем мы, — виделись выпретенному его уму в свете космического соответствия, они представлялись подобием кругооборота, сменой вознесения, сошествия в ад и воскресения, счастливейшим заполнением мифической схемы роста". И все-таки, чувство меры не изменяет автору "Иосифа и его братьев". Т. Манн стремится все же помешать нам склониться к мнению, будто застойное состояние судеб и их единообразие в произведении свойственны чуть ли не всем и каждому.

У каждого персонажа — свой миф, свои прототипы и свои прозелиты в истории человечества, представляющей собой вечную череду Иосифов, Иаковых, Исавов, вносящих незначительные коррективы в мифические схемы жизни.

Волосатый Исав, лишившись признания своего первородства в результате обманных действий Ревекки и Иакова, явно не желал мстить обидчику и преследовать его, так как не хотел повторения отношения Каина к Авелю. И когда его великолепный 13-летний сын Елифаз вызвался догнать и покарать благословенного, он не протестовал: "Ибо убей племянник дядю, это было бы приятным для него, Исава, нарушением досадной схемы, историческим новшеством, которое могло бы стать эталоном для позднейших мальчиков Елифазов, а его, Исава, избавило бы от роли Каина хотя бы в последней его части".

Для Т. Манна миф — не столько сказание о древних героях, баснословный рассказ, сколько архетип, шаблон для будущих поколений, первообраз: "Я рассказал о началах всех начал, о времени, когда всё, что ни происходило, происходило впервые. В том то и заключалась прелесть новизны, по-своему забавлявшая меня необычность этой сюжетной задачи, что всё происходило впервые, что на каждом шагу приходилось иметь дело с каким-нибудь возникновением, — возникновением любви, зависти, ненависти, убийства и многого другого".

Для Манна миф — новое измерение времени и запечатленная в предании определенная структура личности человека. Мифологические герои — яркие образы индивидуальных человеческих типов, существующих как бы вне времени, постоянно присутствующих в человеческой истории. Миф — это образ вечности во времени, констатация недвижимой компоненты бытия. Потому-то в мифе наличествует только одно время — настоящее, соответствующее незыблемой компоненте существования.

Много и часто размышляя о мифе, Томас Манн признавался, что для него "психологический интерес означает одновременно и мифологический интерес, что живую жизнь можно одновременно назвать и живым мифом", что "личность — это фактически смешение индивидуальных элементов и элементов мифологической формы". Миф — обобщенный образ человеческих типов и судеб, сохраняющих преемственность вопреки поверхностно текущему времени и "историчности".

Т. Манн пишет, что Вагнера роднит с мифом "глубочайшая, коренящаяся во внутреннем сродстве интуиция", что язык мифа естествен для него. Миф для Манна и Вагнера — это глубоко народное обобщение законов высокоразвитой духовной атмосферы. Миф — это опыт и наблюдения веков великой этики, веков принципиально антибуржуазных. Вагнер, по мысли Манна, ощущал, что миф — это язык того, "что было", и вместе с тем того, "что будет". С помощью мифа Вагнер в своих операх воссоздает подлинную структуру жизни во времена подъема человеческого духа... Т. Манн сопоставляет Вагнера и Фрейда, говорит об "интуитивном совпадении концепций Вагнера-психолога с концепциями... психоаналитика Фрейда".

Важнейший признак мифа — архетипичность, наличие в нем юнговских "первоэлементов", "первообразов", "типов". После Кассирера стало ясно, что можно произвести полную инвентаризацию самых сложных мифологем и что, наоборот, самые сложные художественные структуры можно разложить на элементарные схемы и систематизировать их. Таким образом, мифология как бы сложена из кирпичиков-первообразов и, кроме того, имеет глубокое психологическое измерение, то есть является предметом не только филологии, но и психоанализа, глубинной, или аналитической психологии.

Именно глубинный психологизм делает миф совокупностью статики и динамики, не позволяет исчерпать его суть "первоэлементами". По словам Кассирера, миф нельзя свести к определенным застывшим формам — "мы должны понять его в его подвижности и гибкости".

Современное отношение к мифу, оказавшему всеобъемлющее влияние на культуру нового времени, восходит к Овидию, одним из первых осознавшему (выражаясь на юнговском языке) архетипическую его сущность, его знаковую систему, его "организующую" функцию.

Овидий последовательно подвергает эстетической нивелировке самые различные слои греческой и римской мифологии, добиваясь полнейшей однородности. При этом существенно, что если по отношению к каждому отдельному мотиву допустима любая степень иронии и особенно эстетической фривольности (ибо мифология эмансипирована от всяких жизнестроительных задач), то система в целом эстетически оценивается как наделенная особой "высокостью". Это сочетание самодовольной непринужденности и условного пиетета как нельзя лучше подошло к социологическому строю бюргерского гуманизма: начиная с позднего Возрождения по образцу мифологии Овидия пересоздаются сферы христианского мифа, рыцарских легенд, стилизованной еще Титом Ливием античной истории, и на основе всего этого материала создается однородная система "высокой" топики. Даже в церковной словесности этой эпохи христианские понятия без труда транспонируются в образную систему языческой мифологии, которая в таких случаях выступает как до предела формализованный язык: так, иезуитский поэт XVII столетия Фридрих Шпее воспевает в своих духовных пасторалях Иисуса Христа под именем Дафниса, кардиналы с кафедры именуют Деву Марию "богиней" и т. п.

Как интеллеktуал, подвижник и эрудит, Томас Манн не мог избежать не только влияния современных теоретиков мифа, но и творцов психоанализа, в первую очередь К.-Г. Юнга. Подобно тому, как Т. Адорно был его советником по теории музыки, ученик Юнга А. Кереньи — по проблемам "аналитической психологии". В чем-то Манн даже упредил открытие архетипов, реализовав в своем искусстве находки, которые Юнгу еще только предстояло осмыслить с научных позиций: в Волшебной горе мы обнаруживаем ряд образов-архетипов, идентифицированным позже отцом "аналитической психологии".

Особенно бросается в глаза соответствие фигуры мингера Пеперкорна архетипу "больного короля"; соответственно роль "сына короля", который и является центральной фигурой мифа, играет сам Ганс Касторп. Согласно всем алхимическим примечаниям, спасительное дело "сына короля" должно состоять в сведении воедино противоположностей: этому строго отвечает положение Касторпа между "светлым" Сеттембрини и "темным" Нафта (ср. сон

Касторпа, в котором идеал человечности дан как единство противоположностей). Любовная авантюра Касторпа с Клавдией Шоша наделена явственными чертами "таинства соития". Подобная интерпретация (разумеется, живущая в многозначном соотношении с другими смыслами романа) не является ни произвольной, ни даже неявной для самого автора; в книге многократно употребляются для характеристики ее содержания слова "алхимический" и особенно "герметический" (от имени Гермеса Трисмеги-ста — легендарного основателя алхимического тайноведения). Таким образом, Манн отлично знал, с чем он играет, как и следовало ожидать от столь высокосоциального художника. "Волшебная гора" писалась между 1912 и 1924 гг., труд Юнга "Психология и алхимия" вышел лишь через 20 лет (в 1944 г.), хотя его идеи, разумеется, формировались ранее. Любопытно, что Юнг, несомненно, следивший за творчеством Манна (он навещал писателя в Мюнхене), ни единым словом не упоминает его в своих обзорах архетипики современной литературы.

Но когда Т. Манн, окончив работу над "Волшебной горой", перешел к произведению, в центре которого стоит проблема архетипического, — к своей грандиозной библейской тетралогии "Иосиф и его братья", трактующей о становлении человеческого Я, — он уже был знаком с постановкой вопроса у Юнга. Вот как сам Манн объяснял тематику своей тетралогии: "В типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, — это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы". Эта фраза — едва ли не лучшее из возможных кратчайших изложений концепции архетипов. [В другом месте Манн пишет: "...архетипы... представляют осадок психологического функционирования ряда предков, то есть собранные тысячами повторений и сгущенные в типы опыты органического бытия вообще... Этот архетип является, если выразиться по Канту, как бы ноуменом образа, который интуиция воспринимает и проявляет в восприятии"]. Специфическая литературная структура тетралогии, проявляющаяся уже на уровне языка (синтез различных хронологических пластов лексики, игра со скрытыми цитатами), по мысли Манна, реализует обретенное человеком XX века восприятие прошедшего как чего-то, что не только было до нас, но и есть в нас — в присутствии нам наследия коллективного бессознательного. Произведение Манна, по его собственным словам, "пытается объединить в себе очень многое и заимствует свои мотивы, рассыпанные в нем смысловые отзвуки и параллели, а также и самое звучание своего языка из самых разных сфер, ибо представляет всё человеческое как нечто единое".

Не называя Юнга, Манн временами говорит его словами: "Немаловажная сторона индивидуальности этих людей еще находится в плену нерасчлененности коллективного бытия, свойственного мифу".

"Данный в предании образец исходит из бездны, лежащей долу, и есть то, что нас связывает", — так излагает Иосиф в разговоре с фараоном содержание своего опыта, которое тождественно содержанию всей тетралогии в целом. "Но Я от Бога и принадлежит духу, который свободен. Жизнь тогда благоустроена, когда она наполняет связующие образцы бездны божьей свободой Я, и нет человеческой упорядоченности ни без одного, ни без другого".

Хотя эстетика Манна не исчерпывается представлениями об искусстве самого Юнга, в одной точке они совпадают: для обоих бессознательное не только социально, но исторично, тождественно стихии истории. Оно консервативно и навеки удерживает все образы, сохраняя, однако, способность наращивать новое содержание.

Любопытно, что Зигмунд Фрейд, восхищаясь манновским Иосифом, в письме к автору обратил внимание на параллель библейского мифа с историей Наполеона Бонапарта. Старшего брата Наполеона тоже звали Иосиф: "...в силу сцепления случайности и необходимости в человеческой жизни, обстоятельство это определило его (Наполеона)

судьбу". Дело в том, что по корсиканским законам первенец пользуется всеми правами наследства и окружен особым вниманием, что "драматизирует нормальные человеческие отношения", превращая братьев в соперников. Наполеон должен был питать к старшему брату "стихийную, безмерно глубокую враждебность, которую в более поздние годы можно было бы обозначить как пожелание смерти и намерение убить". Конечно же, не в меру честолюбивый Наполеон испытывал стремление "стать Иосифом", занять место старшего брата. Ему приходилось тратить значительные усилия для компенсации "изначальной ненависти":

Иосифа он сначала пламенно ненавидел, но нам известно, что из всех людей он в более поздние годы любил именно его и не в состоянии был гнаться на этого ничтожного и ненадежного человека.

Вместе с тем нереализованная агрессия "только и ждала случая, чтобы перенестись на другие объекты". И в итоге "сотни тысяч посторонних людей поплатятся за то, что расшвырявший маленький тиран пощадил своего первого врага".

Все попытки наших служивых противопоставить Манна Фрейду абсурдны, лживы. Своим творчеством, своей статьей Фрейд и будущее Томас Манн лишь подтвердил собственную зависимость от исследователей бессознательного, мифологического, пракультурного. И то, что его герои помещены в новом, мифологическом измерении, огромная их заслуга.

Как и Ницше, Томас Манн испытал на себе мощную вагнер-ровскую иррадиацию. Творец Кольца Нибелунгов для него — величайший модернист и мифотворец, соединяющий в себе музыканта и эпика, демонстрирующий невиданную до него творческую силу и энергию, новаторство и глубину. Чудо "явления Вагнер" — в небывалом синтезе оперы и драмы, мифа и музыки. Манн не случайно сравнивает Вагнера с Ибсеном — речь идет об органическом, новаторском синтезе стихий, таких шедевров как Пер Гюнт Ибсена-Грига или Эгмонт Гёте-Бетховена. Вагнер единолично превратил оперу в музыкальную философию, театр — в духовное таинство, способ осмысления мифа и жизни, средство одухотворения нации. В год торжества нацизма в Германии Томас Манн смело и бескомпромиссно бросил вызов фашистам, использовавшим наследие великого немца для "поддержки нацистской идеологии".

В серии посвященных Вагнеру работ Т. Манн обращает внимание на взрывную творческую мощь его музыки, на его гётеан-скую одержимость искусством. Вагнер — авангардный философ жизни, средоточие жизненной силы: "Жизнь движет им и вымогает у него то, что ей нужно, — его творчество, нимало не тревожась о том, как бьется оно в тенетах своих мыслей". Творчество Вагнера — сама стихия творческой жизни, самоусиление: "Это "усиление" — не зависящий от воли Вагнера, основанный на самоуглублении закон жизни и роста его творчества".

Стоит ли после сказанного удивляться, что и сегодня Бай-рёйтский театр — самый посещаемый? — Билеты раскупаются за два года до спектакля!

Выросший под созвездием Шопенгауэра, Ницше и Вагнера, "иронический немец" — вопреки собственным декларациям — никогда не покидал родной стихии немецкой мудрости и демона музыки, так и не преодолев собственных Размышлений аполитичного.

Драматические противоречия мира "Будденброков" идентичны с противоречиями философии Шопенгауэра. Эта философия вместе с мыслями Ницше и музыкой Вагнера налагает на контуры мира Т. Манна больший отпечаток, чем все другие влияния, которые хотят проследить историки литературы.

Да, у позднего Манна можно действительно найти уподобление фашистского вождя ницшеанскому сверхчеловеку, но, как мыслитель, он понимал разницу между тем, что пишут

философы, и тем, что творят фюреры, вербующие себе подобных среди черни.

Ницше свойственно безответственное красноречие, но писатели и философы никогда не претендовали на воплощение элоквенций в жизнь (разве что утописты и марксисты). Что до фюреров, то они даже гуманизм легко приспособили для массовых убийств (разве не со словами о "реальном гуманизме" большевики уничтожили треть населения своей страны?).

Конечно, мыслитель не может отвечать за весь спектр интерпретаций. Хотя фашисты и коммунисты прикрывались именами Гегеля, Ницше или Маркса, убивали все же не слова, а палачи, кстати, вербуемые именно среди тех, кто не способен уразуметь намного больше приказов "бей!" и "пли!".

В Размышлениях аполитичного Томас Манн декларирует верность Ницше, причем речь идет не только о духовном влиянии, но и стилистической зависимости: чтение Ницше улучшало "качество письма" большинства его поклонников и европейской литературы в целом. В настоящее время установлено, что многие фрагменты Размышлений являются парафразами к текстам автора Рождения трагедии. Ницше во многом сформировал манновское понимание искусства и художника, его философию жизни, помог осознать неизбежный конфликт "духа" и "жизни". Фриц Кауфман считал, что Ницше в лице молодого Манна обрел своего писателя и художника:

В действительности средний период Т. Манна может быть охарактеризован как "imitatio Nietzsche", что нашло свое завершение в "Волшебной горе", но началось уже в "Тонио Крёгере" и в последние два десятилетия смягчилось imitatio Goethe, хотя полностью не вытеснилось им — ибо гётезиро-вание Манна невозможно себе представить вне ницшеанской концепции Гёте.

Нет необходимости представлять писателя слепым последователем философа, тем более, что влияние Ницше было далеко не единственным, но ницшеанские темы никогда не исчезали из творчества автора Доктора Фаустуса, хотя отношение его — в соответствии с принципом "переоценки всех ценностей" — не оставалось неизменным. Ницше присутствует в качестве прототипа на страницах многих произведений Манна — этюда Разочарование, новеллы Тобиас Миндерникель, Тонио Крёгер, романа Доктор Фаустус...

90 % верноруслановской маннологии посвящено устранению влияния Ницше на творчество молодого Манна (вопреки обратным признаниям последнего). Но разве Тобиас Миндерникель или Воля к счастью не иллюстрации к Переоценке всех ценностей? Разве этюд Разочарование или роман Доктор Фаустус не художественная дань Ницше? Разве в высшей степени не абсурдно признавать духовную зависимость Манна от Достоевского и отрицать — от Ницше?

Томас Манн открыл для себя его собрание афоризмов уже в 1895 году, в начале своего писательского пути, и с тех пор в течение шести десятилетий находился под сильнейшим влиянием этого мыслителя. Писатель увидел в философе необычайно актуальное сочетание "художника и познающего", "лирика познания", в котором грандиозно смешались "наука и страсть... истина и красота". В статьях и письмах он часто говорил о том, сколь многим обязан ему, и историки литературы могут — как это бывало не раз — лишь повторить сказанное им. Ницше, прежде всего, определил его представление об искусстве и художественном творчестве. Он не только сам был примером поэта в философии и философа в поэзии, критически объясняющего бытие; в еще большей мере этот представитель "веселой науки" развеял иллюзии относительно "художественных натур" и вскрыл во многих из них... элементы комедианства, погони за эффектом, нигилизма, даже лжи. В романах и новеллах о паяце, Тонио Крёгере, Густаве фон Ашенбахе, Чиполле, авантюристе Феликсе Крулле, наконец, о библейском Иосифе и Адриане Леверкюне, варьирующем миф о Ницше, писатель вновь и вновь возвращался к этой "модели". Даже Гёте

в романе "Лотта в Веймаре" наделен чертами "человеческого, слишком человеческого".

Кроме того, на Томаса Манна оказали влияние многие стилистические приемы и ироническая позиция этого философа, а также его психология упадка, анализ декаданса и бюргерской культуры, его (предвосхитивший Фрейда) психолого-мифологический прорыв в сферу бессознательного. Не раз он восславлял Ницше как этика, "инициатора всего нового и лучшего", называл себя благодарным учеником его и Гёте, считая сравнимым их вклад в служение жизни и будущему. Специально исследовавший эту тему Гейнц Петер Пюц с полным правом мог констатировать, что у писателя "едва ли можно встретить мысль, которой нельзя было бы найти какого-то, хотя бы скрытого, соответствия у Ницше".

Бросается в глаза, что Томас Манн ориентировался всегда на мыслителей, творивших как бы на грани искусства и науки. В работах Эразма и Вольтера (с его подчас высокой поэзией), как и у Шопенгауэра, Ницше, Кирке гора, он видел скорее одухотворенную эссеистику, нежели строгую доктрину.

Для интеллигента Манна бюргерство — колыбель культуры, "прекрасная, спокойная просвещенность", "чувство изящного", "чистота и аккуратность всего, что выходит из рук", "глубокий и доброжелательный жизненный опыт". Бюргерское — вот подлинно обильное, плодотворное, многообразное, свободное, в отличие от революционной истерии и насилия, с которыми ассоциирует то одиозное, в чем обычно проявляется марксизм-ленинизм.

Размышления аполитичного — это, если хотите, гимн бюргерству и анафема низменной и бессовестной практичности, жестокости, политической демагогии, бесовству, истерии, революционному нигилизму — всему тому, что пугало Манна в современной истории. Вчитайтесь в тексты — и тотчас испарится миф о антибуржуазной направленности этого мудрого трактата молодого писателя:

Вдруг на собрании вскочил человек со шляпой на голове, с горящими пятнами на скулах, с дикими глазами, он начал говорить, уже на ступеньках лестницы... очевидно агент, вербовщик, охотник за голосами... пламенный патриот.

Чей образ привиделся тебе, мой читатель?

В Размышлении аполитичного Манн отрицает рационализм, просвещение, XVIII век, "прогресс", равенство, либерально-оптимистическое мировоззрение — все те восходящие к "чистой доске" "ценности" гуманизма, которые вылились в дикий антигуманизм тоталитарной эпохи. Но в целом это трактат о культуре, искусстве, духовных ценностях личности, сущности и назначении творчества.

Искусство является консервативной силой, самой большой из всех, оно сохраняет душевные возможности, которые без него, быть может, вымерли бы.

В известной мере Манн до конца остался "аполитичным": личность героя практически всегда существует вне исторического пространства и времени, социальная жизнь и исторические события почти не касаются его, связь между ними и судьбами персонажей практически отсутствует. Единственное свойство внешней реальности — угроза, катастрофичность. Как и у Музиля, все внешние линии сводятся к войне.

Наши затратили большие усилия, дабы доказать, что Т. Манн — свой, наш, что всё его творчество эволюционизировало от раннего ницшеанства к позднему гуманизму. Но Манн всегда славил бюргерскую эпоху, считая Гёте высшим ее выразителем. Манн никогда не принимал коммунизм, а один из последних своих докладов назвал "решительной и обоснованной отповедью коммунизму".

Наши исписали горы бумаги, идеологизируя Манна, приписывая ему атеизм и бунтарство. Но

если он и был бунтарем, то боролся во имя прошлого, а не будущего. Манн не скрывал ни своего консерватизма, ни своего фидеизма. Главная стихия Волшебной горы — христианская. Лепя образ Нафты, "иронический немец" судил не христианство, а его иезуитские искажения. "Преступление времени" — слишком быстрый, опасно быстрый прогресс. Прогресс, уничтожающий святость. Если хотите, Ганс Кас-торп — христианская концепция жизни, христианский правдоискатель, чуть-чуть святой... Если хотите, — центральная проблема Томаса Манна (как и Джойса) — проблема греха и совести.

Да, проблематика Джойса и Манна — одна, потому что это проблематика человеческой сущности. И все попытки противопоставить их тенденциозны. При всем различии мироощущений, при несопоставимости стилистик, при разнице жизненных путей и личных пристрастий — их гораздо большее сближает, чем разделяет.

Г. Якоб не без оснований считал отношение Томаса Манна к жизни пессимистическим. Можно сказать больше: у раннего Манна есть вполне кафкианские произведения, да и самого Кафку можно поставить в один ряд с "художниками" Манна, прежде всего с Паоло Гофманом, жизнь и идеи которого кажутся списанными с творца Замка и Процесса — то же состояние духа, то же единоборство материнского и отцовского начал, то же стремление сохранить искусство нетронутым, неоскверненным, то же нежелание свернуть с избранного пути.

В Волшебной горе я обнаружил даже "литературный портрет" Ф. Кафки (и М. Пруста): "Человеку присуща болезнь, она-то и делает его человеком... в той мере, в какой он болен, он и человек... гений болезни неизмеримо выше гения здоровья". Кстати, "метафизический смысл" болезни, страдания — важнейший мотив, общее место модернистского романа XX века.

Я усматриваю в трагедии Леверкюна параллель с трагедией кафкианского Прометея из "четвертого сказания": героический энтузиазм, страсть, мука, обратившиеся в... усталость, забвение, обреченность...

Томас Манн был знаком с творчеством Серена Киркегора и находил в Страхе и трепете кафкианские мотивы. Он полагал, что его собственный Доктор Фаустус созвучен мыслям Датского Отшельника, который рассматривал Фауста неисправимым скептиком. "Чтение главы о Дон Жуане в работе Киркегора "Или или", с ее торжеством крайней субъективности, в конечном счете подготовило композитора Адриана Леверкюна к тому, чтобы воспринять болезненный разговор с самим собой как беседу с чертом".

Манна восхищала Похвала глупости Эразма, наследником которого в Волшебной горе выступает синьор Сеттемб-рини. Он изучал эпоху Эразма по И. Хёйзинге и даже планировал создать роман о нем и "галерею характеров эпохи Реформации". Видимо, он обнаруживал внутреннее сходство с Роттердамцем, некоторые качества которого (нерешительность, уклончивость, ироничность, скептицизм) находил в себе. "Ему всегда хотелось "больше радовать, чем ранить", и, принадлежа к "общечеловеческой партии", среди земных горестей и смуты он находил в себе "больше родства с Эразмом, чем с Гёте"".

Я полагаю, в последней фразе выражено настроение минуты: Гёте мощнейший источник иррадиации, сравнимый разве что с Ницше.

Всюду, где Т. Манн стремится к синтезу духа и природы, вольно или невольно он "связывается" с Гёте. Маннов-ское снятие полярной антитезы и стремление к гармонии фактически гётевский идеал, который он пытается реализовать в "Вильгельме Мейстере" и "Фаусте".

Бернгард Блюме справедливо отмечает: "Это новое понятие писателя требует, чтобы он соединил в себе дух и природу, и то значение, которое Гёте приобрел для Т. Манна, состоит прежде всего в том, что Гёте является величайшим примером осуществления подобного

синтеза искусства и бюргерства, духа и природы".

Своеобразной переключкой с Гёте является роман "Королевское высочество", хотя он и опубликован в 1909 году, окончательная мудрость романа, конкретно — финал этого произведения, переключается с идейным содержанием "Фауста" и "Вильгельма Мейстера". О решительном повороте к Гёте свидетельствуют "Волшебная гора", роман-тетралогия "Иосиф и его братья", развернутый в некотором роде на фаустовских мотивах. Одним из примеров современной адаптации "Фауста" Гёте является "Доктор Фаустус", своеобразную адаптацию на "Поэзию и правду" Гёте представляет "Феликс Круль". А "Лотта в Веймаре" полностью посвящается проблеме Гёте, его рецепции и феномену Гёте.

В 1932 году Т. Манн заявил: "Да, я любил Гёте с юности, почему мне не сказать об этом здесь и сегодня, с той любовью, в которой было высочайшее перевоплощение симпатии, приятие собственного "я" в его перевоплощении, в совершенствовании и идеальности".

Как все великие модернисты, Манн был "человеком мира", прежде всего в том смысле, что блестяще владел всем "корпусом" мировой культуры, изучал творчество многих ее деятелей.

В своих эссе и докладах (речах, выступлениях и т. д.) Т. Манн рассматривает такие литературные памятники и писателей средних веков, как "Муспилли", "Песнь о Нибелунгах", "Песнь о Роланде", Гартман фон Ауэ, Вольфрам фон Эшенбах, Готфрид Штрасбургский, Вальтер фон дер Фогел-вейде, Фрауэнлоб. Рассуждает о таких представителях эпохи Возрождения, как Эразм Роттердамский, Ульрих Гуттен, Меланхтон; характеризует мейстерзингера XVI века Ганса Сакса, народную книгу этого же столетия — "История доктора Иоганна Фауста", писателя XVII века Гриммельсхаузена; писателей XVIII века: Готшеда, Эвальда фон Клейста, Клопштока, Мюзеуса, Бюргера, Виланда, Гердера, Хельти; авторов XVIII–XIX веков Коцебу, Гёльдерлина, Жан-Поля, Юнг-Штиллинга; романтиков: Фр. и А. В. Шлегелей, Новалиса, Людвига Тика, Фуке, Адама Мюллера, Вакенродера, Ахима, Арнима, Брентано, Ейхендорфа, Гёрреса, братьев Гримм, Гофмана, Людвига Уланда, Юстинуса Кернера, поэта XIX века Эдуарда Мёрике; а также других известных и менее известных писателей этого столетия: Георга Бюхнера, Э. М. Арн-дта, Грильпарцера, Кристиана Фридриха Геббеля, И. Готтгельфа, Берне, Гейбеля, Иммермана, Карла Гуцкова, Пауля Гейзе, Георга Гервега.

Не только романы, но и эссеистика Манна во многом автобиографична: в облике великих деятелей культуры он неизменно подчеркивает человеческие качества, которыми обладает сам. Говоря о самоидентификации писателя с героями его творений и предшественниками, нельзя пройти мимо фигуры Лютера. Хотя в одном из писем он называет себя больше Эразмом, чем Лютером, по свидетельству Ленерта, можно назвать "тайным автопортретом" все, что Манн написал о Лютере.

И в литературной критике, и в художественных произведениях Томас Манн широко пользовался методом скрытого цитирования, "монтажа", порой коллажа. Мне представляется, что это относится к числу крупных достоинств его прозы и "придает ей многоаспектность, "объемность". Хотя дело нередко доходило до обвинений в плагиате, великий писатель отличается от малого прежде всего тем, что отказывается от притязаний сказать всё самому. Может быть, кому-то и по душе индивидуальность, "не запятнанная" влияниями, но мне представляется, что именно из них соткана вся великая литература, да и творчество вообще. Возможно, высшая задача писателя заключается именно в том, чтобы всем "дать слово", чтобы сквозь ажурную ткань текста просвечивали лица великих творцов культуры.

Кстати, сам Манн и не пытался скрывать заимствований, видя в них специфику своего творческого метода, собственную "укорененность" в немецкой традиции, плоды "наставничества" совокупной мировой литературы, след Шекспира в собственном творчестве.

Защищая в очень ранней статье, получившей широкую известность — "Бильзе и я" (1906 г.), свое право использовать сведения, факты, события, непосредственно взятые из жизни, — то, что применительно к поздним романам Т. Манна, особенно к "Доктору Фаустусу", — будет постоянно именоваться "монтажом", — Т. Манн поднимает вопрос о месте изобретательства, выдумки в мировой литературе.

Оперируя именами Тургенева, Шиллера, Вагнера, Т. Манн пытается обосновать право писателя черпать материал для своих произведений как из реальной жизни, так и из книг, статей, хроник и т. д. В качестве главного аргумента привлекается "самое необычайное явление во всей истории поэтического творчества — Шекспир", который, обладая "всем на свете", обладал и даром изобретательства, но предпочитал находить, а не изобретать, "смиряться перед данным", как говорит Т. Манн, так как для поэта "конкретный материал, маскарад сюжета — ничто, а душа, одухотворение — всё". Легко заметить, что уже в этом первом высказывании Т. Манн открывает и подчеркивает в Шекспире то, что созвучно его собственным тогдашним мыслям и — что важно — его творческой манере.

НЕСХОДСТВО МЕЖДУ НИМИ — ВНЕШНЕЕ

История — это то, что произошло и что продолжает происходить во времени. А тем самым она является напластованием над почвой, на которой мы стоим. Т. Манн

Генри Миллер как-то сказал, что Томас Манн — только уверенный ремесленник, ломовая лошадь, тянущая повозку с неистовым старанием. В этих словах подвижничество и эрудиция великого немца умалются его старомодностью, консерватизмом, устарелостью. Справедливы ли упрек? Действительно ли — последний из могикан? При всей воле к ценностям гуманизма, при всех попытках "удержаться в рамках традиции", Манн — мост, промежуточное звено между иллюзиями прошлых веков и безнадежностью агонизирующего, апокалиптического времени мировых войн и концентрационных лагерей. Как всякий нормальный человек, он не мог принять надвигающийся апокалипсис, строя внутреннюю защиту по правилам Лоренцо Баллы, Дидро или Канта. Но Шопенгауэр и Ницше уже мощно вторглись в его жизнь — я уж не говорю о реалиях нацизма и тоталитаризма...

Я бы не стал упрекать великого писателя в художественном синтезе: трудно, почти невозможно поддерживать высочайший уровень интеллектуализма "собственным умом". Большинство гениев не притязало на право всё сказать самим: "Нет мысли маломальской, которой бы не знали до тебя", — восклицает Мефистофель. Серьезная литературная работа немислима без штудий, без работы с мировой литературой. Сам Томас Манн утверждал, что "величайшие поэты никогда в жизни не сочиняли, они лишь заполняли и воплощали заново силой своей души дошедшее до них" — за примерами ходить недалеко: Шекспир, Мильтон, Гёте, Пушкин... Технику эпического монтажа, коллажа широко использовали Достоевский, Джойс, Йитс, Дёблин, большинство авторов современного интеллектуального романа. Конечно, Манн — мастер мозаики, но, прежде всего, — виртуоз слова, придающий партитуре необыкновенное, неповторимое звучание.

Выйдя из декаданса, из его хронистов и аналитиков, влекомый постоянной жаждой нового, Манн нес в своем сердце освободительную волю к самоотречению — но при всем своем стремлении превзойти самого себя добиться этого так и не смог.

Манн по-джойсовски неисторичен, доказательство этому — Иосиф. Перенесение действия романа в глубь времен свидетельствует не о вере в социальный прогресс, а о

безвременности прогресса, во все времена реализующегося через великих одиночек. Другое дело, Манн верит, что личности всегда были и всегда есть и что лишь с ними связана надежда превозмочь жвачность массы, а у Джойса нет и этой ненадежной веры-соломинки. Впрочем, в христоподобном Иосифе Манн отдает должное и юнгианскому началу — обширному коллективно-бессознательному, развертывающемуся в Иосифе так же, как и в его братьях. Колодец, помимо, прочего, — еще и подсознание, где человек встречается со смертью, он же — и ожидающая его вечность, и память, сохраняющая прохождение через смерть.

Пытаясь противопоставить джойсовской бессмысленности истории ее манновскую осмысленность, раскрывающуюся в культуре, мы упрощаем Манна, пытаемся вычлени из его плюрализма выгоду для себя. Сам Манн видит в богоискательстве (обоожествлении человека или очеловечивании Бога) выделение "я" из "мы". Иосиф отличается от братьев индивидуализмом, личностностью, внутренней свободой, и сам факт, что он уже обладает этими качествами, а современная фашизированная масса — нет, говорит не о торжестве человека, а об опасности, миной заложенной под культуру. Культура, смысл культуры — не прогресс, а извечная повторяемость Иосифов, с одной стороны, и "братства" — с другой. Дабы на сей счет не было превратного мнения, Манн многократно подчеркивает повторяемость истории: Каин — Авель, Исаак Измаил, Исав — Иаков, братья — Иосиф, история Авраама и Сарры — Исаака и Ревекки, повторение Иосифом истории Иакова и т. д. до бесконечности. Как и у Джойса, у Манна все то же вращение мира: "и они бывают отцом и сыном, и эти два несходных, красный и благословенный; и сын оскотпляет отца или отец закалывает сына. Но иной раз они бывают братьями, как Сет и Усир, как Сим и Хам, и случится, что они втроем, как мы видим, образуют во плоти две пары: с одной стороны, пару "отец — сын", а с другой стороны пару "брат-брат". Измаил, дикий осел, стоит между Авраамом и Исааком. Для первого он сын с серпом, для второго — красный брат".

Можно лицемерить и лгать в поисках отличий между дурной бесконечностью истории и вечным обновлением, но правда в том, что для обоих творцов Джойса и Манна — история суть и вечная сущность, и типическое обобщение. Недаром манновский символ истории, Елиезер, отождествляет себя с другим Елиезером — слугой Авраама и со всеми другими Елиезерами — слугами предков Иосифа. В "Елиезере вообще", говорит Манн, мифическое переходит в типическое (это явление откровенной идентификации, которое сопутствует явлению подражания или преемственности). Лунная грамматика — не что иное, как иррациональная, темная, мистическая стихия неизменности, проступающая сквозь тонкий флер кажущихся изменений...

Так в чем Джойс отличается от Манна?

Сравниваясь с Джойсом и Пикассо, Томас Манн считал себя плоским традиционалистом. Пауль Вест противопоставлял Манна и Джойса в духе Ницше:

Если Рабле, Пушкин и, скажем, Джойс дионисийские писатели, с внезапным приступом духовной и словотворческой энергии, то в отношении Томаса Манна, Джеймса и Пруста у нас создается впечатление, будто они всегда пишут по плану, всегда подчиняют момент вдохновения холодному разуму; одним словом, они аполлоновские писатели.

Поглощая книги о Джойсе, сравнивая его с собой, Манн проводит водораздел — уже по музыкальным пристрастиям. Джойса он ставит рядом с Шёнбергом: "С точки зрения классически-реалистического ума Джойс представляет собой тот же протест, что и Шёнберг и иже с ними". Р. Эгри предпринял оригинальную попытку уподобления самого Джойса Адриану Леверкюну. В таком сопоставлении также сказывается разделение Джойса и Манна по уже упомянутой линии Дионис — Аполлон.

Конечно, можно, как Брех, усомниться в мифологичности манновского Иакова или

джойсовского Блума, ибо они — не фигуры утешения и не символы религии. Но почему Брех усомнился? Он усомнился потому, что связывал миф с позитивной верой: чтобы создать миф, необходимо остановить распад ценностей мира и сосредоточить ценности вокруг веры. Но разве это исчерпывает миф? Кстати, неверие — тоже вера и часто не менее плодоносящая и творческая: скажем, неверие в человека, творящее его.

Сам Манн усматривал близость к Джойсу в ироничности, опоре на пародию. Персонажи Джойса и Манна лишены одномерности, присущей героям наших "инженеров человеческих душ", как все его творчество — того духа противостояния и ниспровержения, который приписывают ему наши служивые. Может ли быть плодотворной и производительной критика художника, основанная на выдергивании из брюссельских кружков, сплетенных из многочисленных нитей влияний, духовного наследия немецких романтиков, Шопенгауэра, Ницше, Киркегора и т. д.?

Томасу Манну принадлежит замечательная мысль, гневно отвергающая "раскаянье" душителей и фальсификаторов немецкой культуры: "В моих глазах книги, напечатанные в Германии с 1933 года до 1945, хуже, чем просто бессмысленные, их невозможно взять в руки, они источают запах крови и позора". Но те, по крайней мере, раскаялись, а эти?..

Мы тужимся сделать из Манна плоского реалиста в духе Драйзера, но всё в нем, почти всё, вплоть до наиреальнейшей Шарлотты Кестнер, есть трагедии мифического прототипа. Даже в жизнь реального Гёте он вносил мифологический элемент. Но не в мифологизации дело: его мировоззрение, его пристрастие к философии жизни и к иронии, его многозначность, виртуозная техника, зашифрованность, глубина — всё ставит Иосифа рядом с Улиссом, Ганса Касторпа рядом с Дедалом и Волшебную гору — с модернистским Утраченным временем пусть не Джойса, но Пруста.

Кстати, у Кафки тоже была своя "волшебная гора" — в жизни: в татранских Матлиарах, где лечился от туберкулеза, он оказался погруженным в ту же атмосферу, что и Ганс Касторп.

По словам Р. Фаези, Волшебная гора — новая "Одиссея", со своими Сциллой и Харибдой, со своей Цирцеей в лице Клавдии Шоша, с нисхождением в "царство мертвых, это "Одиссея" духовных, а не географических приключений, странствие в мире философии и этики, странствие без цели, ибо духовные блуждания вечны. Потому-то Ганс Касторп (и автор) не стремятся к окончательному пристанищу, не хотят "попасть домой".

У Джойса и Манна романские сюжеты — лишь декорации виртуозного психологизма, "мысли и анализа", "странствий духа" в метафизическом мире. Философская насыщенность мысли, афористичность, художественность потоков сознания, столкновение идей, высокая степень духовного накала, обилие культурных реминисценций, перспективизм, тончайшая ироничность — все это сближает романы-притчи двух идущих своими путями мифотворцев XX века.

Как и Джойс, Томас Манн не приемлет натурализма, объективизма и рационализма, чуждых эстетике Гёте:

Глаза мои, всюду,

Расширив зрачки,

Вы видели чудо,

Всему вопреки.

"Объективные", "абсолютные" истины статичны, в них нет будущего. Истины не "объективны", а человечны. Но, снова-таки, в духе Гёте, надо чем-то быть, чтобы что-либо создать. Внутренняя мощь гения — единственный эстетический и ценностный критерий, ибо, опять по Гёте, природа каждому является в его собственном обличий.

Познавать, считал Томас Манн, значит, подчинять наблюдения идее, всецело завладевшей художником. Познание — творчество, личная перспектива, самоанализ, самовыражение, обновление, переоценка, неисчерпаемость средств и форм...

Он и сам чувствовал свою пограничность и называл себя одним из завершающих: "Таков мой традиционализм, который сочетается с экспериментированием, — в этом, видимо, есть нечто, характерное для нашей переходной эпохи".

А разве вся атмосфера Волшебной горы — не немилосердный дух распада с остановившимся временем?

Это была жизнь без времени, жизнь без забот и без надежд, загнивающее... распутство, словом, — мертвая жизнь.

Волшебная гора имеет даже свою Вальпургиеву — карнавальную — ночь, этот Хоровод живых мертвецов и символов одновременно. Да, Ганса Касторпа, искусственным образом изолированного от жизни равнины, окружают не просто живые люди, а символы и не просто символы, а его собственные ино-лики, ведущие борьбу за его душу. Чем не Дедалус?

Джойса и Манна объединяет очень многое. — Автобиографичность: все их герои — частички их личности, их внутренние противоречия, переживания, страсти, страхи, сомнения. Буденбро-ки, Тонио Крёгер, Королевское высочество, У пророка так же насыщены фактами жизни Манна, как Портрет или Улисс — Джойса. Оба почти всегда пишут историю своей семьи, своей родины и у обоих автобиографический пафос обращается в пафос человеческий. Оба в своих этически-исповедальных книгах судят не других, но прежде всего — самих себя, будь то проявления животной разнузданности Дедала или бессильный гуманизм Цейтблома.

То же преодоление — у Джойса: идеалов ирландского национализма и католицизма, у Манна: наследия философии жизни. — Преодоление, имевшее не меньшее значение, чем сами эти влияния.

То же неразрывное сочетание мифического с философским, так что Улисс и Иосиф — это целые философские системы, опирающиеся не только на древнюю культуру или историю религии, но и на наисовременнейшую философию и науку, вплоть до аналитической психологии.

Та же асоциальность, роднящая новую, творческую мифологию с искренностью старой — от наивной архаики Гильгамеша до рыцарской антиидеологичности Парцифалья.

То же одухотворение материального, сближение божественного и природного, тот же христианско-гётеанский пантеизм, придающий вере и неверию человечность и теплоту жизни.

Та же виртуозная медлительность действия, та же интеллектуальная сложность, разве что по-иному зашифрованная, но одинаково многомерная. То же тончайшее, хотя и такое разное, художественное мастерство.

Как Джойс и Музиль, Томас Манн много размышлял о размывании границ между физикой и

метафизикой и в собственном творчестве пытался синтезировать точность и красоту. Он имел право заявить, что медицина и музыка сопредельны его художественному творчеству. Что до философии, то она вплетена в художественную ткань его произведений вместе с мифом, этическими учениями и цитатами всех когда-либо живших мудрецов.

Разве роман об Иосифе более доступен, чем Улисс? Если глубинные пласты Улисса можно не понять, хотя не почувствовать их невозможно, то за перипетиями Иосифа много ли читателей ощутит нечто большее, чем хождения Синдбада-морехода?

На творчество того и другого неизгладимый отпечаток наложило непроходящее сомнение, желание узнать, нет ли исконной и вечной связи между природой и злом и осуществима ли вообще гармония между духом и телом. Оба однозначно не отвечают на эти адские вопросы, но само состояние постоянного мучения в поиске ответа и есть свидетельство боли, без которой невозможно выздоровление.

Поистине, в том, что искусство завязло, отяжелело и само глумится над собой, что восстало так непосильно и горемычный человек не знает, куда же ему податься, в том, други и братья, виною время... Вместо того, чтоб разумно печься о нуждах человека, о том, чтобы людям лучше жилось на земле и среди них установился порядок, который дал бы прекрасным человеческим творениям вновь почувствовать под собой почву и честно вжиться в человеческий обиход, иной сворачивает с прямой дороги и предается сатанинским неистовствам.

Разве сам Манн не работал в духе Дедала — с его мифом и лабораторией, с его "сделанностью" художественной ткани, с его виртуозностью техники и изощренности слова, — оставаясь, однако, в рамках старой романной традиции? И разве эта традиционность — не остатки традиции, не дань нового мэтра старым? Просто Манну не хватило духа отбросить заодно со старым содержанием и старую форму. Но разве Джойса сегодня не обвиняют в том же — в нерешительности ломки традиций?

Да, искусство обоих несет на себе следы "сделанности". И там, и здесь чисто модернистский монтаж, даже коллаж. В Докторе Фаустусе прямо отвергается потребность в якобы реалистической иллюзии. Наивность ушла в прошлое, читатель достаточно искушен, ему не нужны подделки под реальность, имитация действительности, современный китч — ему требуется интеллектуальность, глубина, подтекст, для которых слова — только строительный материал, не больше. В двух разных манерах — псевдостарой и ультрановаторской — они, Джойс и Манн, ставят ту же задачу и достигают той же цели. Отсюда музыкальный конструктивизм Доктора Фаустуса, его полифония и многомерность.

Их соединяет и главное художественное средство — символ. Говоря о своем любимом герое, Манн подчеркивал, что он лишен внешнего вида, зримости, телесности. Индивидуализация — о как бы это было легко! Но конкретизация грозит принизить и опошлить духовный план с его символичностью и многозначительностью.

Тот и другой — глубоко и много впитывающие губки, нет — трубки, пропустившие через себя воды культуры и накопившие на своих стенках ее соли. Интеллектуальный синтезатор и глубокий знаток культуры, основоположник аналитической художественности, Манн не просто черпает идеи из огромного числа источников, но сплетает воедино, казалось бы, несовместимые нити. Здесь та же невероятная, неисчерпаемая книжность: Библия, Коран, каббала, мидрашистские традиции, платоническая и гностическая литература, синкретические эзотерические учения, мифология Египта, Вавилона, Финикии, патристика, северо-немецкое бюргерское искусство, Лютер, Гёте, Шопенгауэр, Вагнер, Ницше, Винклер, Ензен, Фрейзер, Фрейд, Бахофен, Кассирер, Леви-Брюль, Кереньи...

Волшебная гора — квинтэссенция духовной жизни Европы, впитавшая в себя Бэлпингтона

Блэпского и Последнюю главу, живых людей, таких как Бетке, и мифологических персонажей, Вальпургиеву ночь и предвоенную зарю, современную философию и психологию человеческих вождений.

Можно сказать так: это не просто впитывание идей и техник, но переработка опыта гениальных личностей, их "высокое переписывание".

Доктор Фаустус был задуман как энциклопедия культуры, охватывающая все явления европейской истории, музыки, философии, литературы. В сферу охвата попали Бетховен, Вагнер, Гуго Вольф, Брамс, Шёнберг, Стравинский, Чайковский, Данте, Шекспир, Брентано, Гёте, Ницше, Стефано Георге, Верлен, Киркегор, Достоевский. Сама проблематика романа предвосхищена Чапеком в Жизни и творчестве композитора Ф о л т ы н а.

С Гонкуром (Рене Мопрэн) Манна сближает психологичность и архитектоника, с Толстым — повествовательная мощь и радость созидания, с Глюком и Рихардом Вагнером — самоанализ творческого процесса, эта необоримая потребность писать о своих собственных произведениях, объясняя их замысел и смысл. У Леверкюна есть предтеча — гофмановский Крейслер: сверхчеловек-изгой, неизбежное страдание величия.

Размышление аполитичного как бы продолжение Дневника писателя Достоевского, это относится и к форме философско-исторического эссе и к образу мысли автора, гребущего против течения и одновременно защищающего консервативные устои. Именно — продолжение, в котором, утверждая национальные чаяния и идеалы, автор парадоксальным образом очищается, освобождается от них. Типичный представитель бюргерской культуры, Манн усвоил у нее сильно развитое чувство долга, любовь к традиции и порядку, умение держать слово и обуздывать порывы.

Но унаследовав лучшее в культуре аристократического реализма, величайшим представителем которой был бюргер Гёте, Томас Манн не был чужд и либеральных тенденций, порой перерастающих в утопию. Волею судьбы и фюрера его плюрализм нередко смахивал на эклектику, но на самом деле он был весьма последователен: просто на мировой линии его развития, в отличие от Веймарского Мудреца или Ирландского Гомера, сильнее сказалось апокалиптическое воздействие времени. Это шаткое объяснение: катаклизмы обостряют видение, его же развитие происходило от рассуждений аполитичного к порой терпимому отношению к полярной форме тоталитаризма, я имею в виду нас. Если принять во внимание его пронизательность и ненависть к фашизму, это кажется непостижимым.

У Манна есть вещи, полностью созвучные Джойсу. В Смерти в Венеции тоже нет переходов между высокой культурой и варварством. "Как медленно, с какими усилиями поднимается человек вверх к добру и светлой мысли и как быстро, катастрофично идет процесс деградации". Чтобы создать духовную культуру, нужна вечность, чтобы разрушить ее — миг. Для чего же нужен реалисту и гуманисту Манну Ашенбах? Для того же, для чего декаденту Джойсу Блум: чтобы "открыть люки в подспудную область человеческой личности и осветить ее факелом знания. Это не изменит характера сил, действующих в подполье бессознательного, но облегчит нам борьбу с ними". (В. Д. Днепров).

Улисса, Волшебную гору и Доктора Фаустуса связывает слишком многое: начиная от композиционной структуры, построенной на лейтмотивах, ассоциациях и реминисценциях, и кончая ритуальными моделями, мифологемами, материализацией душевных импульсов и культом музыки — вплоть до попыток имитировать словесными средствами музыкальную форму, а также широкое использование вагаеровской техники контрапункта, одновременного движения нескольких самостоятельных тем.

Те же персонажи-маски со всей их текучестью и размытостью во времени, та же музыкальность (обоих называли музыкантами среди писателей), та же поэтика мифа,

вскрывающая вневременную сущность человека и его истории, то же погружение во вне-исторические глубины подсознания, та же цикличность и релятивность времени:

Т. Манн:

Если движение, которым измеряется время, совершается по кругу и замкнуто в себе, то и движение, изменение, все равно что покой и неподвижность; ведь "прежде" постоянно повторяется в "теперь", "там" — в "здесь".

Вот отчего почвенные люди ликуют и пляшут вокруг костров, они делают это с отчаяния, во славу бесконечной издевки, какую представляет собой круг вечности без постоянства направления, где всё повторяется.

А всё повторяется потому, что повторяется человек.

Томас Манн не выбирает между рационализмом и либеральностью Сеттембрини и мистицизмом и тоталитарностью Нафта — эти герои просто болтуны, один злой сладострастник, другой только и знает что дудеть в дуду разума. В сущности, Ганс Касторп при всем его внешнем несходстве с Блумом — всё тот же средний человек, живой носитель универсальной психологии эвримена, "милый сын жизненной тревоги". Характеры героев Улисса и Волшебной горы — просто вариации единой человеческой сущности: различных сил, действующих в душе одного человека. Художников мало интересует внешнее действие и декорум только переживания героев и вечные темы. И даже само действие служит той же цели — глубже проникнуть в душу героя: Вальпургиева ночь Дедалуса и Блума в борделе и карнавальная ночь Касторпа и мадам Шоша в санатории — это почти одно и то же, различны лишь оттенки, которыми обозначено дно души.

Манн не только не скрывает параллелей, но подчеркивает их: "Бегите из этого болота, с этого острова Цирцеи, вы недостаточно Одиссей, чтобы безнаказанно пребывать на нем!", — говорит Сеттембрини Гансу Касторпу. Да и само название "Волшебная гора" — мифологическая параллель легенде о пребывании миннезингера Тангейзера в плену у Венеры в фоте горы Гёрзельбург.

Ганс Касторп тоже "заколдован" манновской Венерой — мадам Шоша с ее греховным, болезненным и тонким очарованием и моралью пылкой "самопотери". Как сильно мифологизированный символ вечно женственного начала, пассивного и иррационального, она вполне сопоставима с грубоватой мещанкой Молли с ее вечным женским "да".

На мифологическом уровне противоречие между развратной Молли и верной Пенелопой преодолевается, они сливаются в некой персонификации матери-земли. Блума примиряет с изменами жены мысль о том, что не только муж, но и любовники могут трактоваться как "ритуальные" жертвы богини. Та же ритуальная мифологема гораздо более подробно развернута в Волшебной горе.

Здесь явно просматривается влияние Золотой ветви Фрейзера: "священная свадьба" и "вакхический праздник жизни" — Пе-перкорн-Шоша; ритуальная смена царя-жреца через самоубийство импотента; обряд инициации неопита Касторпа, жаждущего познать чудо жизни; культ умирающего-воскрешающего бога и посещение царства мертвых — "Гостите здесь, подобно Одиссею в царстве теней?" — спрашивает Сеттембрини Ганса.

Затем будут варианты: Жизнь Филиппа Дени Клода Авлина, фильмы Бергмана, Лулу Берга-Ведекинда.

Фильмы Бергмана? А разве Седьмая печать и Лицо — не визуализация антитезы Нафты-Сеттембрини? Рыцарь — Ёнс или Фоглер — Вергерус. Фоглер фигляр, но сила его гипнотического внушения столь велика, что даже позитивист Вергерус не может устоять

перед ней. Но — при всей их антитетичности — в сущности они двойники. Разве что Фоглер современнее прототипа, он уже не просто человек-реакция, но и человек-боль. Он проходит через крестную муку, чтобы доказать себе и другим, что существует нечто, выходящее за пределы плоского и пошлого здравого смысла, на котором обыватель валяется, как свинья на подстилке. Но нужно быть Бергманом, чтобы в конце концов так и оставить нас в неведении, кто есть кто, где маска, где лицо и что есть истина...

Мифологии того и другого не просто психологичны, но глубинны: интуитивное начало довлеет и преобладает. Это новые глубинно-психологичные мифологии, здесь интеллектуализм лишь средство, цель же — синтез сознания и подсознания, рациональности и ир-, природы и ясновидения духа. Иосиф одновременно человек и умирающий-воскресающий Бог: Таммуз, Осирис, Адонис, Гермес, Христос; Рахиль — дева Мария и Иштар; свадьба Иакова — вариация ситуации Осириса, не различившего Изиду и Нефтиду; суд Петепра божественный суд; демоническая эротика Мут (Га-тор, Изиды) — искушение святого Антония, а "воздержание" героя — божественное благословение, обращающее страстотерпца в нового спасителя. Иосиф — это и новый Гильгамеш, отвергший любовь Иштар, и мессия, накормивший голодных, и Фауст, взыскующий истины, и эйдос человеческой одухотворенности, организующей и культуротворческой функции духа.

Таково это учение, таков этот роман души. Здесь, несомненно, достигнуто последнее "раньше", представлено самое дальнее прошлое человека, определен рай, а история грехопадения, познания и смерти дана в ее чистом, исконном виде. Прачеловеческая душа — это самое древнее, вернее, одно из самых древних начал, ибо она была всегда еще до времени и форм, как всегда были Бог и материя.

Ни Джойс, ни Манн не стремились к изображению массовых движений эпохи, ибо считали, что они производны от индивидуального сознания. Более того, поскольку природа этих движений неизменна, они вполне могут быть заменены символами, условными формами, сложившимися мифами. Они не разлагали, а синтезировали эпоху, выводили настоящее из прошлого. Именно поэтому и Улисс, и Доктор Ф а у с т у с — свидетельства трагических сомнений, величайшей катастрофы: феерического взлета, ведущего в бездну.

Адриан Леверкюн — гений, способный выразить свою эпоху в звуках. Ему не нужны ни слава, ни успех, ни почести. Он равнодушен к жизненным благам и свободен от власти вещей. Это великий работник, отдавшийся всепожирающей страсти творчества. В нем есть черты подлинного героя: ни перед чем не останавливающаяся последовательность и готовность жертвовать собою ради своего дела.

Но лик самого дела трагически и ужасно исказился. Музыка Леверкюна не может больше питаться вековыми источниками искусства: светлым духом гуманизма, близостью к обездоленным людям, верой и энтузиазмом. Леверкюну кажется, что все эти высокие чувства стали эстетически фальшивыми, ибо не соответствуют тому, что есть в самой жизни.

Кризис начинается тогда, когда одиноко стоящий среди океана страданий художник теряет веру в благие начала. В глубине души такого художника поселяется всеразлагающая скептическая ирония. Но способен ли творить Фома неверующий? Не связаны ли неразделимо красота и добро?

Адриану Леверкюну больше недоступна вера в человеческое общение и солидарность, а без такой веры художественное творчество умирает. Скоро композитор, безгранично жаждущий творчества, убеждается, что принятый им путь ведет к творческому бесплодию. И вот, стремясь вырваться из духоты надвигающегося бесплодия и добыть для искусства содержание, Адриан Леверкюн приходит к страшной мысли. Если разумная надежда на победу добра не может служить источником поэтического творчества, то не станет ли этим источником признание космической силы зла и хаоса? Если потеряны надежды, то, быть

может, удастся сотворить поэзию безнадежности?

Эта идея нашла себе соответствующую форму в мифе о договоре Адриана Леверкюна с дьяволом. Легенда о докторе Фаустусе получила еще одно истолкование — в духе XX века: в противовес Фаусту Возрождения — Фауст "эпохи конца".

Всё это так, но это только одна перспектива, далеко не лучшая в иерархии перспектив. Ибо Леверкюн — только человек, обремененный разве что гениальностью и, следовательно, видящий глубже и дальше.

Возможно, Манн более плюрален, уравновешен, терпим, у него больше гётевского уважения к жизни, гармонии, веры. Его ирония никогда не была желчной или скептической. Многие проблемы, писал Кэмпбелл, они [Джойс и Манн] решают в эквивалентных, но контрастных терминах. Манн в конечном итоге лучше понимает мир Иакова и Иосифа, а Джойс — мир Исава и всех тех, кто терпит поражение и уходит в свою нору. Но при всем различии жизненных позиций их объединяет и отношение к искусству, и однотипная творческая эволюция восхождение от Будденброков к Волшебной горе и Иосифу, и от Дублинцев к Улиссу и Поминкам — от простоты ко все более глубокому постижению человеческой души. Так что несходство между ними — внешнее, формальное, сходство же — глубинное, сущностное. Манн слишком пронизателен, дабы, пребывая в светлом мире, не видеть бездну мира темного, слишком часто торжествующего. Дезертирство и смерть, говорит Ганс Касторп, неотделимы от жизни; стоять посередине между ними — свидетельства незнания Homo Dei.

Да, отдельные личности стремятся к идеалу, но в целом человек ограничен и неполон, вечно покрыт пеленой майи. Да, эволюция существует, но эволюционируют внешние формы, духовные построения, но — медленней всего, невидимо — глубина... Потому-то Манна, как и Джойса, так притягивает незыблемое, потому-то оба стремятся "установить контакт с неведомым миром" первозданности, мифа и примерить к ним настоящее время: "Мы идем по следу, и вся жизнь есть наполнение мифических форм настоящим". Можно ли сказать лучше?

Конечно, при желании мы найдем у того и другого много безадресных взаимных упреков, вроде "леденящего душу демагогического модернизма" или же, наоборот, "ужасного консерватизма", но это не более чем внешний антураж, ибо для обоих наиважнейшими являются судьба культуры и внутренний мир ее творцов.

Но даже формы Манна слишком часто напоминают построение Джойса. Разве седьмая глава Лотты в Веймаре с потоком сознания Гёте не есть чистой воды "Джойс"?

Ах, нет, не удержишь! Светлое виденье блекнет, растекается быстро и из сонной глубины всплываю я.

Верно, уже семь или около того. Всё идет по заведенному порядку, и не демон вспугнул прекрасное виденье, а моя собственная утренняя воля, зовущая к делам, бодрствовала там, в глубине сна, как чуткий охотничий пес. Стоп! Так ведь смотрел и готтардов пес, воруемый хлеб со стола своего хозяина для занедужившего святого Роха. В "Праздник святого Роха" сегодня надо записать крестьянские поверья. Где моя записная книжка? В левом ящике бюро. "Сухая весна мужичку не нужна". "Если травник запел раньше цветения лоз" стихотворенье! А щучья печень? Ведь это же стародавнее гаданье по внутренностям. Ах, народ, народ! Все та же языческая первобытность, плодоносные голуби подсознательного, источник омоложения.

Или это:

"Вечно струись, вода! Вечно земля крепка! Свет, ты текучей дня! Брошу я день во тьму!". Торжество стихии — уже в "Пандоре", поэтому я и назвал ее апофеозом. Во второй Вальпургиевой ночи восстанет еще торжественнее, поднимется еще выше, за это я ручаюсь,

— жизнь это подъем, прожитое всегда слабосильно, укрепившись духом, надо вторично пережить его. "Всем у этой переправы четверем стихиям — слава!". Это уже отстоялось, и так я закончу мифологически-биологический балет, сатирическую мистерию природы! Легкость, легкость!.. Высшее и последнее воздействие искусства — обаяние. Только не хмурая возвышенность; даже переливчатая и блистательная, она остается трагически исчерпанным продуктом морали! Глубокомыслие должно улыбаться, чуть вкрапленное, открывающееся лишь посвященному, — таково требование эзотерии искусства. Пестрые картинки — народу, а вслед за ними — тайна для сопричастного. Вы были демократом и считали, что должны без обвиняков преподносить массе наивысшее благородно и просто. Но масса и культура понятия мало согласные. Культура — собрание избранных, по первой улыбке понимающих друг друга...

Хотя в растолмачивании собственных произведений (традиция *Vita Nova*) есть что-то внелитературное, ибо они для того и существуют, чтобы каждый понимал их по-своему, толкование собственных текстов хорошо тем, что, по крайней мере, есть надежда, что чекисты от литературы не навяжут "правильного". Бергман, наотрез отказавшийся от иных трактовок, кроме данных образами, на своей шкуре познал, в каких пакостях эвриме-ны готовы обвинить творца. Правда, от дураков не спасет и панихида, но на то они и дураки, чтобы узнали: этого имярек не говорил и не хотел сказать. Может быть, поэтому Штокхаузенам и приходится, следуя Томасу Манну, издавать свои музыкальные тексты и философско-эстетические эссе по их поводу.

Представлять Доктора Фаустуса как счет писателя декадансу — значит извращать Манна. Он никогда не создал бы этот шедевр, не будь в свое время ницшеанцем. Кроме того, переболеть декадансом невозможно: хочет того сам больной или нет, последствия "болезни" непреодолимы. Не случайно же его самого звали аналитиком и хронистом декаданса.

Да, Манн не солидарен с Леверкюном, но Леверкюн для него — средоточие боли эпохи и интеллектуальное обвинение ей. Да и путь Леверкюна — не просто путь Чайковского или Ницше *, но — любого творца. За его спиной стоят судьбы Шёнберга и Стравинского, Сезанна и Ван Гога, Врубеля и Пикассо, Кафки и Адорно. Леверкюн не просто близок Манну своим духом, страстностью и бунтарством, в нем заключена частица самого писателя.

* К сожалению, Томас Манн, наделив Леверкюна чертами Ницше, укрепил расхожую версию о смерти последнего от невылеченного сифилиса. Такой диагноз поставлен под сомнение многими медиками: гениальные экстазы, с одной стороны, и длившееся более десяти лет безумие Ницше, с другой, противоречат обычному течению этой болезни.

Я был слишком околдован идеей романа, который, будучи от начала и до конца исповедью и самопожертвованием, не знает пощады и жалости и, притворившись замысло-ватейшим искусством, одновременно выходит за рамки искусства и является подлинной действительностью.

Манн признавал, что ни одного своего героя не любил так, как Адриана, и что сам чувствовал в себе его двойственность, переживал напряжение его борьбы.

Доктор Фаустус — творческое завещание Манна, чем-то напоминающее вторую часть гётевского Фауста. Задолго до написания этой книги Манн, предвосхищая эту близость, констатирует:

Трогательно видеть, как старый, поздний дух Гёте возвращается к молодости — своей и своих творений, чтобы фрагментарному и незаконченному сообщить единство, по которому он втайне томился.

Политизация Доктора Фаустуса нашими во многом напоминает их попытку представить Ницше предтечей фашизма. Леверкюн, как и Ницше, интересовал Манна прежде всего как

художник художника — оба были для него архетипами творца, олицетворяющего истоки, структуру и ценности творческого процесса. Видеть в Адриане "жертву страшной эпохи империализма", "торжество и упоение победой мрака" способны лишь выходцы из мрака другой эпохи — "торжества коммунизма", то бишь людоедства...

Говоря об идентификации Т. Манна с героями его романов и эссе, я не могу пройти мимо отмеченной П. Вестом параллели Манн — Леверкюн. Даже если это — натяжка, авторам модернистского романа присуще самоотождествление с собственными героями. Конечно, между Адрианом и Томасом можно найти ряд отличий, но и близость налицо*. В таком случае, если правы наши, то часть вины немецкого искусства за приход фашизма Манн должен был бы принять на себя.

* Сам Томас Манн называл свое произведение "личным романом" и "исповедальным романом".

Во время работы над романом Томас Манн постоянно читал Шекспира, слушал Бурю в исполнении английского чтеца, интересовался творческой связью Вагнера и Шекспира. Не потому ли уже в молодости Адриан исповедовал излюбленную вагне-ровскую мысль об исчерпанности чистого симфонизма Бетховеном? Не потому ли в качестве первой оперы выбрал Бесплодные усилия любви? Адриан начинает с того же, с чего начинал Вагнер, и не случайно останавливается именно на этой пьесе Шекспира.

Осужденный на интеллектуальную "стужу", на формальную изошренность, на пародирование уже существующего, он, как когда-то Тонио Крёгер, одновременно тоскует по "душе" — по настоящему, безыскусному миру чувства, — презирает этот мир и свою тоску по нему (в романе есть малый мотив — режущие боли андерсеновской русалочки — моление о душе). Шекспир на пути композитора появляется всякий раз, когда его занимает — в музыке ли или в жизни эмоциональность, стихийность и ценность человеческой эмоции. Адриану не дано любить, ему даже по-настоящему не дано "поведать, как он страждет", потому что врожденное умение воспринимать все вещи, как их собственные пародии, мешает непосредственному, прямому выражению. И в музыке, и в жизни Адриану приходится прибегать к окольным путям, пользоваться чужим материалом или чужими жизнями, чтобы "прорваться" в мир чувства. Томас Манн так в дневнике и замечает — "прорыв от умозрительности к эмоциональности".

Герои комедии Шекспира легко и беззаботно "прорываются" в мир чувства из придуманной ими самими искусственно-монашеской жизни. Природа мстит молодым отшельникам, которые вздумали предпочесть схоластический гуманизм платоновского толка ярким и естественным влечениям. Изящная словесная перепалка, любезный обмен сонетами, легкий, игривый характер всей комедии привлекли Адриана, помимо основной своей идеи, еще и тем, что о серьезных вещах здесь говорилось несерьезно, что герои Шекспира занимаются изысканным самопародированием. А пародия... обыгрывание уже созданного раньше — была очень важна для Т. Манна [и для Д. Джойса]. Цитата, — говорится в одном месте романа, — это "укрытие"; мысли художника, "воспользовавшись пародийной формой, как бы за нее спрятались, тем более себя выражая".

У Шекспира учатся Манн и Джойс и "подвигу рассудочности", и музыке "для художников и знатоков". С томиком Шекспира не расстаются Адриан и Стивен. Шекспировская тема постоянно присутствует в Докторе Фаустусе и Улиссе. Шекспиру оба художника часто приписывают то, что на самом деле у него отсутствует. Джойса и Манна занимает мысль о том, что шекспировские архизлодеи являются великолепным реликтом средневековых аллегорий, посвященных черту. Шекспир является для обоих эталоном глубины и мастерства.

Т. Манн [как и Джойс] вносит и в биографию Шекспира демоническое, сатанинское начало,

сопоставляя его сонеты с пережитым Адрианом крахом еще одного "прорыва" к человечности... Когда рассказчик и композитор обсуждают случившееся [сватовство Адриана], они оба говорят слегка измененными цитатами из "Двух веронцев" о неверном друге и мальчишке, укравшем птичье гнездо, о вине, которая лежит на укравшем, а не на доверчивом. Ссылки на Шекспира в тексте здесь отсутствуют, но эти цитаты все-таки узнаваемы (даже без указания Т. Манна в дневнике), в то время как несколько фраз в начале разговора Адриана и Руди, подражающие разговору Клавдио и принца, без помощи Т. Манна соотнести с Шекспиром было бы невозможно. Так что эта "шекспиризация" глав имеет разные степени — от явных аналогий до незаметных читателю полуцитат...

Наши много наговорили об антитетичности "модерниста" Леверкюна и "реалистов", с которых, он списан, но почти никто не заметил подтекста Доктора Фаустуса, в котором как бы проходит жизнь Шекспира — от ранней комедии Бесплодные усилия любви до прощальной Бури: юный Леверкюн и юный Шекспир, зрелый Леверкюн и сонеты Шекспира, отчаявшийся Леверкюн и шекспировский Просперо...

Эта постоянная проекция образа Леверкюна на образ Шекспира создает дополнительные обоснования масштабности всей проблемы и самого Леверкюна, который оказывается современной параллелью Шекспиру...

Доктор Фаустус — это философия культуры в образах, тайная исповедь, подлинная эпопея модернизма, демонстрация вершин и бездн, лежащих на пути художника, осознание прогресса как реакции, переживание поляризации жизни и неоднозначности бытия.

— Интересные явления жизни, по-видимому, всегда отличаются двуликостью, сочетающей прошлое и будущее, они, по-видимому, всегда одновременно прогрессивны и регрессивны. В них отражается двусмысленность самой жизни.

— Разве это не обобщение?

— Обобщение чего?

— Отечественного национального опыта.

Вслед за Достоевским Джойс и Манн добиваются той материализации тончайших движений души, которая до беседы Ивана Карамазова с чертом казалась невозможной, невыразимой, несказанной. Но если черт Карамазова это Иван, говорящий с самим собой, то черт Леверкюна, говорящий словами Ницше, Шпенглер-а, Адорно, Ортеги, — это само искусство в апогее переполнивших его антагонизмов. Безысходное искусство абсолютных температур, вневременное, вечное искусство Бога, рыдающего над человечеством, но не способного облегчить его бесконечные и бесполезные муки или придать им смысл.

Не буду дискутировать на тему, кто из русских — Лесков, Толстой или Достоевский — больше влиял на автора Доктора Фаустуса. Сам он в Истории создания этого романа признается, что беседа Ивана Карамазова с чертом и Записки из Мертвого дома входили в круг его ежедневного чтения:

В эпоху моей жизни, прошедшую под знаком "Фаустуса", интерес к больному, апокалиптически-гротесковому миру Достоевского решительно возобладал у меня над обычно более сильной приязнью к гомеровской мощи Толстого.

Поражение Леверкюна есть предчувствие поражения фашистской Германии, пишут наши. А почему тогда не начать с Фауста? Или — еще лучше — с Лютера, которому тоже являлся бес? Если бы каждый недуг гения приводил родину к коричневой чуме, то мир давно прекратил свое существование. Может быть, все-таки главная идея Доктора Фаустуса — та же, которую имели в виду Мильтон, Блейк, Гёте, Шелли, Леконт де Лиль, Бальмонт, Лорка —

все поэты, познавшие, что от присутствия беса рождается магическая сила стихов?..

Или:

Что мне природа? Чем она ни будь,

Но черт ее соавтор, вот в чем суть...

Всё изведавший, бездны подземной властитель,

Исцелитель страдальцев, обиженных мститель,

Сатана, помоги мне в безмерной беде!

Или:

Причина того, что Мильтон писал в оковах, когда писал об ангелах и Боге, и свободно о дьяволах и аде, заключалась в том, что он был истинным поэтом и принадлежал к партии дьявола, сам того не сознавая. Нет произведения искусства без сотрудничества дьявола.

Может быть, Томас Манн, как ученик Гёте, создавая своего Леверкюна и называя Мефистофеля доктором Фаустусом, расставлял "предельные акценты печали" вполне в традициях величайшей немецкой культуры, а не в духе сиюминутного фашистского бе-совства? Ведь писала же М. С. Кургинян о Леверкюне:

Творческие силы, отпущенные ему адом, он использует для создания произведения, в котором с огромной выразительной силой звучит голос страдающего человека — "предельные акценты печали", произведения, всей своей художественной структурой устремленного к прорыву из адских тисков скверны, к поискам светлого начала...

Всем толкованиям Адриана Леверкюна, продавшего душу дьяволу, дабы найти новые пути музыки, наши предпочли самое примитивное — это трагедия немецкого народа, соблазненного и совращенного фашизмом.

В романе подробнейшим образом прослежено растлевающее влияние комплекса идей Шопенгауэра, Фрейда, Ницше, многообразные формы загнивания "изнутри" немецкой буржуазной интеллигенции... история Леверкюна — загнивание духовной сущности буржуазной культуры.

Не говоря уже о "пролетарской" терминологии, видеть в духовных исканиях художника параллели с ублюдочностью фашизма и в полноте человеческого существования — примитивы "единственно верного учения" — вот уж где полнота "загнивания" "интеллигенции" советской... Здесь уместна реплика самого Манна: "Поистине существует апокалиптическая культура".

Разве такое толкование — тем более единственное — не есть сознательное "облагораживание" позора Германии? Разве уподобление Гитлера Мефистофелю не романтизирует некрофилию? Разве мифологизация фашизма, страшного именно своей серостью, повседневностью, обыденностью, не добивается именно той цели, которой добивался он сам, — стать демоничным, ницшеански-вагнеровским, титаническим? Я полностью согласен со Станиславом Лемом, назвавшим вещи своими именами: уподоблять палачество и фашизм соблазнению гения сатаной — это героизировать мелкое бесовство.

Если преступление доказано, приговоренному приятней слышать, что он совершил убийство, как Гамлет, пронзивший мечом Полония, или как Ахиллес, убивший Гектора, чем узнавать, что он зарезал безоружную жертву, словно профессиональный убийца-гангстер... Чудовищность фашизма осталась чудовищной, но ее чуть-чуть "облагородили", включив в систему возвышенных мифов человечества.

Гитлеры, Ленины, Сталины потому так жаждут стать Творцами, Демиургами, пусть даже ада, что им необходимо скрыть некрофилию, палачество, страсть к уничтожению — Великими Идеями, Божественной Предопределенностью, Исторической Необходимостью, на худой конец Ужасной Мудростью Зла. Но фашизм и коммунизм страшны противоположным — обыденностью человеческого насилия, ужасающей пластичностью человеческой психики, легкостью механизации и оправдания массовых убийств. Дьявол "совращал" больного, полубезумного гения, фашизм и коммунизм — "простых людей". Увы, фашизм страшен именно обыденностью: действуя умело, твердо и последовательно и обладая мощным аппаратом насилия, можно заставить служить "светлым идеалам" огромные массы средних людей. Не просто служить, но быть вдохновенными исполнителями Святого Дела. Да что там фашизм! Кого мы сегодня выбираем в органы власти, зная о десятках миллионов уничтоженных коммунистическим режимом, о морях пролитой крови, о земле, устланной метровым слоем человеческих костей?..

А "Доктор Фаустус" подменяет ситуацию общественного подчинения средних людей — не слишком благородных, не слишком дьявольских — ситуацией одинокого мыслителя, который мысленно семь раз отмерит, и только тогда шагнет.

Мефистофель Фауста и демон фашизма диаметрально противоположны. Идея Мефистофеля обусловлена культурной традицией. Это прежде всего разумное, даже мудрое зло...

Да и мог ли художник масштаба Томаса Манна, сознательно творящий мифы XX века, признающийся в своей любви к Адриану Леверкюну, "несущему грех свободной воли и бремя страданий эпохи", предостерегающий от "плоского понимания", сводить главный свой роман к "моделированию" поворота немецкого народа к гитлеризму?

"Доктор Фаустус" — из тех книг, которые можно толковать самым разным образом и толкования брать из самых разных культурных сфер. Одни из них коснутся роли художника и искусства в современном мире, другие, — антиномии "красоты и истины" или "этики и эстетики" и т. д. Перечислять можно долго... "Доктор Фаустус" напоминает, что человек подвергся и подвергается соблазну темных сил — своего "демона".

С. Лем:

Я отбрасываю аллегорический смысл этого великого романа, потому что он возвышает кровавую бессмыслицу, стремится разглядеть черты — хоть адского величия в чепухе, единственный предмет гордости которой — число жертв. И поскольку жертвам этим судьба отказала в греческой трагедии, единичной смерти, гибели во имя ценностей, которые называет и возвеличивает миф, приходится отказать в праве на трагедию и палачам. Они не доросли до нее. Не было в них ничего, кроме тупой, пошлой рутины зла, перечеркивающей возвышенный миф о категорическом императиве.

Если так велико желание дать Леверкюну социальное и злободневное звучание, то почему бы не вспомнить одновременное появление романа Доктор Фаустус и постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года "Об опере "Великая дружба"

В. Мурадели"? В конце концов и там, и здесь речь шла о новой музыке. В конце концов, бесы, соблазнившие Россию, были не менее зловещи. В конце концов, Гитлер превозносил Вагнера, а что творил Сталин с Шостаковичем?..

Главное отличительное качество романов Томаса Манна — полифония, множество голосов, идей, тем, мнений, трактовок. Э. Келлер, характеризуя самого Манна, писал: "Он был слишком Гермес, чтобы принять какую-либо односторонность". Да и сам Манн говорил о себе: "Я никогда не опираюсь на окончательную истину. Вместо этого — бесконечный процесс исправления и расширения собственных знаний...". А вот свидетельство об отце одного из сыновей, Голо Манна:

Дискуссия непрерывно происходила в нем самом, внутренняя диалектика, которая творчески перерабатывалась обычно в каком-нибудь произведении; взгляды, которые окаменевали в односторонние, субъективные тезы, его не беспокоили, они принципиально не интересовали Томаса Манна...

Приписывать встрече Леверкюна с чертом единственный, выгодный нам смысл — значит исказить Манна! Недаром накануне создания сцены с чертом он подробно штудировал тему двойничества у Гофмана, перечитывает Искушения святого Антония, Историю доктора Джекиля и мистера Хайда, беседу Ивана Карамазова с чертом.

Мы извратили Доктора Фаустуса, особенно явление лукавого Леверкюну, пытаюсь превратить диалог с бесом в протест против иррациональности и модернизма. Это — обман!

Здесь нет анафемы. Манн достаточно мудр, дабы предпочесть безрассудство тотальной рационализации экстремизму иррациональности.

Он знал, что в хаотическом мире, выдаваемом за однозначный, идеологией может стать всё: культ Вагнера, созданный фашизмом, в такой же мере, как культ Руссо, созданный социализмом. Не удивительно, что в качестве поводыря он выбрал Адорно. Конечно, коричневая чума наложила свой отпечаток на мировоззрение — ненависть к фашизму заглушила более тонкие оттенки чувств. Но она же, чума, обострила чувство времени и обнажила античный трагизм художника. Может быть и даже наверное Манн не был таким фаталистом и изоляционистом, как его музыкальный поводырь, но он имел утонченное художественное чутье, чтобы в споре лукавого с композитором не стать на сторону идеологии.

В наш век, говорит Леверкюн в своем обвинительном слове, не пройти правым путем к смиренномудрому; искусству же и вовсе не бывать без пощипывания дьявола, без адова огня под котлом. Поистине, в том, что искусство завязло, отяжелело и само глумится над собой, что всё стало так непосильно и горемычный человек не знает, куда же ему податься, — в том, друга и братья, виною время.

Леверкюн, часто думающий как Киркегор, сознает, что искусство должно быть человечно, но — автономно, изолированно от организованного общества и завербованной им публики. Его парадоксальность — в том, что оно способно открыть новое, лишь сопротивляясь конформизму, благодаря крайнему уединению, отказу от общественного. Отчуждение от "всех" — уже не способ существования, а средство сопротивления организованному обществу, согласию масс с аппаратом господства. Не "или-или" — любовь к искусству или любовь к людям, но "и и": любовь к людям и отказ от человеческой стихии.

Духовная жизнь гениев редко пересекается с общественной и политической жизнью народа. Об этом свидетельствует весь опыт немецкого народа: фашизм появился не от глубокомысленной отрешенности гениев от бытия и их отвращения к политике, а от конформизма и негативных качеств народных масс, от недостатков самой человеческой природы.

На собственной судьбе Томас Манн испытал силу этой стихии, за которой стоял не эстетизм художников и не эскапизм безумцев, а мощь стадных чувств.

Когда завершилась самая страшная бойня, которую знала Европа, Манн, Гессе и другие великие немцы не могли найти себе места, не ответив на вопрос, как это могло произойти в Германии — стране философов и музыкантов. Между тем, ответ был уже давно дан. Философия не имеет национальной почвы в Германии, писал столетием раньше Гёльдерлин. Немецкая масса погрязла в частном интересе, в служении собственному чреву и собственному карману. Кант и Гёльдерлин далеки от нее, немцы бегут от подлинно великого и никакому Моисею не увести их от египетских горшков с мясом и золотого тельца...

Политические взгляды Томаса Манна лучше всего характеризовать понятием терпимость, с единственным исключением — фашизма. Что до его отношения к коммунизму, то здесь спектр оценок широк до взаимоисключительности. Одни обвиняли его в сочувствии коммунистическим идеям, изображали в виде "интеллектуального могильщика Запада", другие относили чуть ли не к антикоммунистам. Симпатии к СССР не мешали ему видеть кровь, которой оплачена идея коммунизма, и прямо говорить о "суеверном страхе перед коммунизмом как источником всего мирового бедствия". Дети писателя, прежде всего Эрика Манн, категорически отвергали симпатии отца социалистической идее. Называя его "сыном Запада", Эрика во введении к третьему тому писем отца прямо говорит о его резко отрицательном отношении к коммунизму в семейных разговорах.

Хотя в обширнейшем наследии Т. Манна можно обнаружить свойственную интеллигенту терпимость к социальным экспериментам, духовный мир коммунизма претил ему: вульгаризация культуры социалистическим реализмом, уродства коммунистической бюрократии, уничтожающая критика "литераторами в штатском" его собственного творчества, просто человеческая пронизательность и мудрость рождали ту настороженность к "прекрасному новому миру", которая усиливалась с возрастом.

Неужели Павезе думает, что под коммунистическим господством ему будет разрешено любить моего "Иосифа"? Было бы очень наивно так думать.

Кто не испытал бы сомнений при виде культурно-педагогических усилий коммунистической бюрократии? Именно эти усилия заставляют меня далеко держаться от духовного мира коммунизма.

Империализму, воинственности, агрессивности коммунизма Томас Манн неизменно противопоставлял светлый мир бюргерства, из которого вышел сам, изобилия и терпимости бюргерской культуры, облагораживающего воздействия бюргерской ноосферы, достоинства и рассудительности, добродушия и усердия, душевного изящества и умения владеть собой — качеств, этой культурой прививаемых. "Этическое в значительной степени совпадает с бюргерским, писал он. — Слишком уж тесно сплетена эта жизненная форма с идеей человечества, гуманизма и вообще человеческого развития, чтобы она могла оказаться чужеродной и ненужной...".

Томас Манн одним из первых узрел огромное сходство между фашизмом и коммунизмом и указал на общность корней: "Фашизм, как и коммунизм, исходят из Гегеля". Он долго не мог простить немецкому народу предательство культуры и после войны даже не пытался найти общий язык с бывшими согражданами, плясавшими на фашистском шабаше и прислуживавшими дьяволу. Он любил повторять строки Гейне: "Как ночью вспомню про Германию, так поскорей спешу опять заснуть".

ВРЕМЯ, ЗАСЫПАННОЕ В МОГИЛЫ

Пра-пра-пра-пра — это загадочный звук могилы и засыпанного времени. Т. Манн

Итак, время Волшебной горы, стремительное или тягучее, наполненное деятельностью или скукой, содержательное или пустое. Мгновение упоения, которое не забывается никогда, и годы убожества и пустоты. Время взлета и время застоя, драгоценный миг и мучительная жизнь. Одухотворение и прозябание. Время, всегда и для всех разное. Относительное как страдание и счастье.

Время ожидания и исполнения надежд. Время, рвущееся вперед и текущее вспять. Время мертвое и живое. Время живота и время духа.

Его нельзя рассказать, его можно лишь пережить.

Говорят, что, когда ждешь, время тянется. Но вместе с тем — и это, пожалуй, ближе к истине — оно летит даже быстрее, ибо ожидающий проглатывает большие массы времени, не используя их и не живя ради них самих.

— Ну а каким же органом мы воспринимаем время? Но как можем мы что либо измерять, если не можем назвать ни одного его свойства! Чтобы измерять его, оно должно протекать равномерно, а где это сказано, что оно так и протекает? В восприятиях нашего сознания этого нет, мы лишь допускаем равномерность для порядка, а наши измерительные единицы — просто условность.

Иллюзия времени — великая идея раннего средневековья. Его течение в формах причинности и последовательности — лишь восприятие наших органов чувств, особым образом построенных, истинное же бытие вещей — это неподвижное "теперь". "Бродил ли он по берегу моря, этот "доктор", которому впервые пришла подобная мысль, и ощутил ли на губах легкую горечь вечности?"

Суть жизни — это всегда настоящее, обращение же в прошлое — это уже суть ее конца, а в будущее — ее начала. "Умереть — это значит утратить время и выйти из времени, но это значит обрести взамен вечность или ничто".

Время... Неопределенно-предопределенное будущее.

От начала человечества мы отстоим всего лишь на один миг дальше, нежели шумеры, вавилоняне и египтяне. И даже жители Гондваны и Лемурии — почти наши современники в колодце времен, уходящем к неандертальцу.

Неизмеримо-глубокий колодец времен человеческой истории. Время Иосифа и его братьев.

Колодец прошлого.

Берггофский аналитик времени раз за разом обращался к мифу потому, что он не имеет времени, что его форма не "это было" (es war), а "это есть" (es ist). За историчностью, изменчивостью поверхности жизни скрывается вечный и вневременный мир, почти не меняющийся в своей сущности человек, "издревле заданные формы" характеров и судеб. В И о с и ф е представлен манновский принцип "стяжения времени" — сосуществования, накладки "в настоящем" разных эпох — событий XX и XIV веков до нашей эры, времен Иакова и Рахили, Аменхотепа IV и расцвета Вавилона, гностических ересей и христианских учителей.

Это свободное смешение времен, мир вне времени и пространства, существующий всегда и никогда, в любом месте и нигде, мир поминок и воскрешений — всё это до деталей аналогично джойсовской вселенной.

Герои Т. Манна равнодушны к категории времени. Они и в этом отношении не выделяют себя

из общего. Иаков, например, не считал годов, не знал, "сколько лет ему было при встрече с Лабаном".

Прошлое совершается постоянно в настоящем, жизнь соотносится с психологией мифологического типа, сверхсущества, а оно не умирает и поэтому не знает времени. Даже Иосиф Прекрасный вне времени: "В пятьдесят лет он более, чем всегда, соответствовал своим двадцати". Ибо Иосиф "идет по следу" мифологических красавцев-богов — и прекрасная праформа реализуется во всех его делах. В этом романе, как и в "Волшебной горе", Манн виртуозно использует фактор времени для своих философских целей: время "движется и не движется".

Как у Ницше или у Джойса, время Манна — великий круговорот, "обращение", судьба, стирающая противоположности, "преодоление дуализма между Богом и Миром" в духе гностического предания, круговорот в взаимопревращение явлений.

Но бывает и деятельное, созидательное время, вынашивающее перемены, но это исключительное время, не встречающееся

почти никогда. Бывают такие короткие мгновения, которые движут время вперед. Время тянется, тянется, ничего не меняя — и вдруг несколько мгновений меняют всё. Время словно погружается в воронку, захлебывается, поворачивается вокруг собственной оси. Одно мгновение связывает в сноп всё остальное время, всё это вялое и бесцветное время, заставляет его пройти через узкую щель одной тревоги, одной радости, одной мысли-молнии.

То, что оно связано с пространством, следует не из формул знаменитых ученых, а из нашей ленивой, медленно текущей на необъятных пространствах жизни. Как там у Сеттембрини?

Когда русский говорит "четыре часа", это все равно что кто-нибудь из нас говорит "один". Разве небрежность этих людей в отношении времени не связана с безмерностью пространства, которое занимает их страна? Там, где много пространства, много и времени — недаром про них говорят, что это народ, у которого есть время и который может ждать.

Так ли это? Не истекло ли наше обилие времени в бесплодие наших бескрайних пространств? Не растворили ли наши пространства наше время?

Как и джойсово, манново время — это показал Фогель — многослойно Оно непрерывно суммирует, копит и щедро, по-джойсовски, расточает накопленное.

Всем.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

...существо, и трижды и четырежды возрождавшееся во мне, переживало наяву некие мгновения бытия, ускользнувшие от времени, — мимолетные, хоть они и принадлежали вечности. И я чувствовал, что только наслаждение, испытанное в эти минуты экстаза, — пусть оно и нечасто выпадало на мою долю, — было истинно и плодотворно. М. Пруст

ДВА МАРСЕЛЯ ИЛИ ОДИН?

В своих книгах я много раз возвращался к проблеме присутствия личности писателя в его творчестве, автобиографизма, приписывания художественным образам собственных черт, тайн, скрытых движений души. Пруст, искусно овладевший технологией перевоплощений,

отличается от других исповедальных авторов той виртуозностью изображения внутренних побуждений человека, которая позволяет увидеть в художественном образе не только авторский, но и собственный лик.

Он так искусно сумел передать форму некоторых явлений внутренней жизни, которые до того представляли перед нами в смутном или обманчивом свете, что мы сразу же распознаем в них свои собственные переживания и даже удивляемся, как это нам самим не удавалось в них разобраться... когда "Пруст пишет о себе, он в то же время пишет и о нас".

Взгляд Пруста неизмеримо острее и пристальнее нашего; когда мы его читаем, он как бы одалживает нам свое видение. Вещи, на которые он смотрит (причем настолько естественно, что никогда не замечаешь, как он это делает), — самые что ни на есть обычные, и оттого нам постоянно кажется, что он дает нам возможность заглянуть в самих себя; благодаря ему все смутное в нас отделяется от хаоса, осознает себя, и... мы воображаем... что сами пережили любую подробность, мы ее узнаем, принимаем, и тем самым обогащается наше собственное прошлое. Книги Пруста действуют на наполовину покрытые вуалью фотопластинок наших воспоминаний, словно сильные проявители, на них неожиданно возникает чье-то лицо, чья-то забытая улыбка — и те переживания, которые без всех этих мелочей канули бы в Лету.

Сам Пруст прекрасно понимал главную задачу писателя — пробудить в читателе глубоко спящие в нем чувства, "научить читать в себе":

Лишь в силу привычки, усвоенной из неискреннего языка предисловий и посвящений, писатель говорит "мой читатель". В действительности всякий читатель если и читает, то только в себе самом. Само произведение — всего лишь оптический прибор, предлагаемый читателю, чтобы помочь различить то, чего без этой книги он, возможно, никогда бы в себе не разглядел. Узнавание читателем в самом себе того, о чем говорится в книге, — доказательство ее истинности, и наоборот... ("Обретенное время").

Как я уже говорил, они будут не моими читателями, а своими собственными, ведь моя книга — всего лишь увеличительное стекло, вроде тех, что предлагал покупателям продавец очков в Комбре; моя книга научит их читать в себе самих.

И я не попрошу расхваливать меня или бранить, а только сказать, насколько мне это удалось, правда ли слова, которые они читают в самих себе, те же, что я написал (хотя возможные расхождения не всегда объясняются тем, что я ошибся, возможно, и сам читатель не из тех, кого моя книга научила бы читать в себе) ("Обретенное время").

При бесспорном автобиографизме Марселя в Поисках, при величайшей исповедальности романа полное отождествление "двух Марселей" вряд ли необходимо и оправдано. Во-первых, Марсель-герой отличается от Марселя-автора тем мифом, о котором уже шла речь и которым автор прятал многие тайны собственной души, не подлежащие всеобщему обозрению. Во-вторых, реальная жизнь автора была во многом иной, с иным "подпольем" и иными конкретными обстоятельствами.

Выходец из зажиточной буржуазной семьи потомственных торговцев, обосновавшихся в Иллье еще в XVI веке, сын удачливого врача, получившего образование в Сорбонне, женившегося в 1870-м на дочери богатого еврейского банкира — Жанне Вейль, Марсель Пруст без особого труда вошел в самые высокие круги парижского света: титулованные пациенты известного доктора Адриена Пруста, связи банкиров Вейлей и обычаи дома "тетки Леонии" стали тому порукой.

Впрочем, Марсель никогда не "выпячивался", "знал свое место" и тому было множество причин: "сомнительное происхождение", "подполье", интровертированность, созерцательное отношение к жизни. Он высоко ценил дружбу с сиятельными особами, был искренне предан приятелям, но всегда оставался отстраненным наблюдателем, губкой, жадно впитывающей

впечатления, но не "душой" общества, тем более не выскочкой или заводилой, рвущимся вперед.

Это была жизнь, насыщенная прежде всего эстетическими впечатлениями, радостями, наслаждениями: театр, концерты, музеи и выставки, и как бы рожденное музыкой, живописью, литературой, ими продиктованное и ими поверяемое общение с природой.

Здесь наиболее важно то, что годы внешне праздной жизни Марселя не прошли даром: это был подготовительный период накопления впечатлений, поглощения видимого, необходимого для следующего творческого этапа, самим Прустом определенного как "сознание, что ему предстоит заглянуть далеко за пределы видимого".

Автобиографичность и психоаналитичность Жана Сантея представляют нам возможность проследить формирование характера и особенности психического склада его автора — крайнюю степень эгоцентричности, неуравновешенности, безрассудства, подверженности приступам немотивированной ярости, стремления любой ценой и немедленно удовлетворить желание момента...

Вспыльчивый деспотичный подросток из "Жана Сантея", непочтительный и грубый с родителями, если они ему не угодили, — смягчается в "Сване" и последующих книгах; рассказчик остается таким же чувствительным, но теперь он более сдержан и, даже описывая неуравновешенность, сохраняет спокойствие, которого не хватало герою (и автору) "Жана Сантея".

Но чуткость юного деспота, видимо, подсказывает ему в нужный момент красивые слова и жесты — домашнего тирана любят. А он нуждается в любви или хотя бы — в нежной заботе. В "Жане Сантее" Пруст не всегда правильно рассчитывает время, необходимое в романе для достижения того, чего он в жизни добивался от других своим обаянием.

Этот свойственный многим детям синтез напора и обаяния, эгоизма и любви, тирании и нежности не кажется противоестественным, хотя в данном случае принимает гипертрофированные формы. Марсель склонен к жестокости, даже садизму, но — вопреки всем этическим императивам — его сердце отличается нежностью и добротой. Мы не любим признавать правды жизни: что экзальтация может быть внешним проявлением эгоизма, а за любовью к своему народу и всему человечеству нередко прячется глубоко затаенная некрофилия. У юного Марселя было нежное, доброе, чувствительное сердце, требующее любви и в этом своем вожделении доходящее до крайних степеней деспотии и... граничащее с расточительностью щедрости.

Пруст высоко ценил человеческую доброту и душевность, считал, что недобрый писатель не может быть талантлив: "Сердце есть высшее измерение ума". Это вполне естественно для человека, измеряющего интеллектом тончайшие движения души, превращающего пылкую чувственность в предмет исследования.

Ключ к Прусту — уникальное сочетание высочайшего интеллектуализма с уникальной эмоциональностью, парадоксальное сосуществование плотинской духовности и десадовской страсти, гедонизма и мазохизма.

В юности у Марселя Пруста была способность наслаждаться Жизнью, соразмерная его умению страдать — то есть безмерная. Все его органы чувств (пока он не слишком тяжело болен) участвуют в затянувшемся пиршестве, где утехи чревоугодия сочетаются с утехами сна, да и с любыми другими. Часто со многими, а то и со всеми сразу. Он вновь переживает их "В поисках утраченного времени", где плотские радости, став умозрительными, все же не утратили сладострастия.

Гедонист, эпикуреец, гурман, "сексуально озабоченный" собственной "инакостью" жизнелюб,

погружен в Сантее в неизведанную стихию удовольствия, возбуждающую и тлетворную, где вы преисполняетесь отчаянной дерзости, вас покидают угрызения совести и вы выбрасываете из головы все моральные обязательства. Юный Жан стремится испытать все ощущения до дна, а затем испробовав их, — пережить заново, дабы уже в памяти о них обнаружить нечто неизведанное — "новую стихию удовольствия".

От удовольствия мы перешли к счастью. Это первое указание на то, что впоследствии предстанет как постоянная составляющая внутренней жизни Марселя Пруста — и будет воплощено в его романах. Здесь следует отметить оркестровку единой симфонии удовольствий, возбуждающих разные органы чувств и на взлете перетекающих в тончайшие движения духа.

Начав с крайних форм нарциссизма и гедонизма, Пруст кончает виртуозным эстетизмом — будь то просветленная тоска от свидания с картиной Вермеера Вид Дельфты, очарование сирени или музыкальной темы Вентейля. Дополнить мгновенное чувственное впечатление живым и глубоким размышлением "по случаю" — именно это станет художественным методом мастера одухотворения чувств.

Нередко после обильного ужина, слегка навеселе, он садился в экипаж и ехал в гости. Подобно мужчине, в разгар любовных судорог страстно сжимающему волосы любовницы, кружева ее платья, попавшийся под руку краешек простыни, в тот вечер он не мог удержаться... чтобы не касаться дверцы экипажа, а начавши движение, уже не мог остановиться, боясь прервать и нарушить мелодию, звеневшую у него внутри; как сладко ему было нечаянно касаться плечом стенки фиакра, и как сами собой срывались с его губ и разносились далеко вокруг слова благодарности резвой лошадке, уносившей его к гостям, вскидывая гордую точеную голову впереди, за окном экипажа ("Жан Сантей").

Нарциссизм Марселя Пруста имел под собой основания: любующийся своими умом, красотой, обаянием Жан Сантей вызывал подобные чувства и у других людей... Поэт Фернан Грег, набрасывая его портрет, писал, что большинство знавших его женщин считали его красивым, но "он более, чем красив, более, чем изящен и умен; в нем сочетание всего этого...". Анатолий Франс на вопрос юного Марселя, отчего он так много знает, ответил: "Очень просто, дорогой Марсель, когда мне было столько же лет, сколько вам, я не был таким красавцем, мало кому нравился, не вращался в свете, а сидел дома и читал взахлеб".

В сохранившихся литературных портретах Марселя Пруста перед нами галерея разных Марселей — человека не от мира сего, полного то силы, то слабости, уходящего в небытие и возникающего из мрака...

Ф. Мориак:

Он запомнился мне невысоким, с горделивой осанкой, в хорошо пригнанном фраке; густые черные волосы затеняли расширенные, словно у наркомана, зрачки. Шея затянута очень высоким воротником, грудь под манишкой выпячена, как у птицы: он уставился на меня неподвижным, пугающим взглядом совы. Припоминаю мрачную комнату на улице Ам-лен, черный очаг, кровать, вместо одеяла накрытую пальто, лицо, похожее на восковую маску, — казалось, сквозь нее наш хозяин наблюдал, как мы едим, и только волосы у него выглядели живыми. Он уже не принимал участия в застольях мира сего. Сумрачный недруг, о котором писал Бодлер, время, "пожирающее жизнь", "растущее и жиреющее на нашей крови", сгущалось и обретало форму у изголовья наполовину ушедшего в небытие Пруста, превращаясь в гигантский разросшийся гриб, питающийся его плотью и кровью, в собственное его творение — "Обретенное время".

Р. Фернандес:

Звуки его дивного голоса, сдержанного, рассеянного, бесстрастного, контрастного,

приглушенного, казалось, рождались вне зубов и вне губ, где-то в области ума... его восхитительные глаза буквально липли к мебели, обоям, безделушкам; казалось, он всеми порами впитывает реальность, заключенную в комнате, в данном мгновении, во мне; своего рода экстаз, отразившийся на его лице, был экстазом медиума, читающего невидимые послания вещей. Он рассыпался в восторженных похвалах, которые я не воспринимал как лесть, поскольку везде, куда падал его взгляд, рождался шедевр.

Э. Жалу.

[В 1917 году] в самом его облике, в окружавшей его атмосфере сквозило что-то столь необычное, что один его вид повергал в изумление. Текущие события его совершенно не занимали. Он казался выходцем из кошмарного сна, из другой эпохи, даже из другого мира: но из какого? Он всегда оставался верен моде своей юности: высокий прямой воротник, крахмальная манишка, широко вырезанный жилет, галстук, повязанный на манер матросского шейного платка. В его медлительной поступи было что-то робкое, смущенное, заторможенное: он, можно сказать, не представлял перед вами — он являлся. Невозможно было не обернуться ему вслед, не заметить его неординарной внешности, от природы отмеченной печатью чрезмерности.

Несколько грузный, с полным лицом, на котором выделялись глаза восхитительные, женские, восточные очи, своим нежным, пылким, но кротким выражением напоминавшие лань или антилопу. Веки чуть приспущены (как у Жана Лорена), возле глаз — заметные темные круги; они придавали ему страстное и одновременно страдальческое выражение. Пышные черные волосы, всегда слишком длинные, густой шапкой покрывали голову. Поражала также его излишне развитая, выпуклая грудная клетка, которую Леон Доде сравнил с грудкой цыпленка, заметив, что и в этом он напоминает Жана Лорена.

По правде сказать, мое описание не кажется мне удачным: ему недостает чего-то неуловимого, в чем и заключалась его неповторимость — сочетание внешней грузности и воздушной легкости его речи и мысли; нарочитой любезности и некоторой небрежности облика; кажущейся силы и женственности. К этому стоит добавить какую-то сдержанность, неопределенность, рассеянность: казалось, он лишь затем рассыпается в любезностях, чтобы после иметь право уйти в себя, замкнуться в своей скорлупе, в тревожной тайне своего ума. В нем было что-то от младенца и от дряхлого мандарина.

За ужином он казался — как и всякий раз, когда переставал жаловаться, оживленным, разговорчивым и неотразимым. У него была подкупающая манера смеяться: прыснув со смеху, он тут же прикрывал рот ладонью, как мальчишка, который расшалился на уроке и боится нагоняя. Возможно, собственная веселость представлялась ему чем-то невероятным — или у этого жеста было более простое объяснение?

Л. П. Фарг:

Заметно было, что он давно не видел ни воздуха, ни дневного света, словно не покидавший скита отшельник, на лице застыло тревожное выражение, в нем чувствовалась печаль, но уже смягченная временем. От него веяло горестной добротой.

В Жане Сантее чувства собственного превосходства и гордости, забота героя о собственной красоте не мешали ему правдиво изобразить слабости, духовные борения и даже приоткрыть завесу над своей особостью и связанным с нею страхом за собственную репутацию... Уже, начиная с Жана Сантея, Марселю Прусту приходится прибегать к многочисленным уловкам, дабы скрыть свой "порок", способный отвратить от него то "общество", которым он так дорожил. Он готов признать в своем характере любые пороки — меланхолию, расточительность, лень, дефицит жизненных сил, неспособность в чем-либо добиться успеха, разбазаривание умственных способностей, но главный — скрыт формулой "угроза будущему

благополучию".

К. Мориак:

Надо признать, что Марсель Пруст, тогда еще никому не ведомый и никем не понятый, оказывал на свое окружение поистине гипнотическое воздействие (известно, что большинство его адресатов бережно хранили письма человека, которого никак нельзя было назвать знаменитостью); в то же время он страдал от того, что не мог материализовать этот свой успех в деятельности, которая не только успокоила бы родителей касательно его будущего, но и позволила бы ему добиться более прочной, осязаемой власти над людьми и обстоятельствами. Верно и то, что он строго судил себя по принятым в ту эпоху в обществе правилам, не прибегая к личному нравственному кодексу, отвечающему его отличной от других природе, который позволил бы ему примириться с самим собой. Человеку, подобному Андре Жиду, нужно не чтобы его прощали, а чтобы признали независимой и сильной личностью, вовсе не обязанной ни перед кем отчитываться. Пруст то ли не сумел, то ли не решился, то ли не захотел принять себя таким, каков он есть. Отсюда беспокойство и вечная неудовлетворенность, постоянные угрызения совести, впрочем, чреватые литературными плодами. Отсюда, видимо, инстинктивное стремление преодолеть свою ущербность, общаясь с великими мира сего или слывущими таковыми, словно светские успехи могли искупить бесчестие, в котором он, по его собственным представлениям, был повинен. Отсюда, наконец, некая изначальная ложь его произведений, где он не сам признается в педерастии, а приписывает ее своим персонажам...

В отличие от Андре Жида, Марсель Пруст вынужден был скрывать гомосексуальную ориентацию, хотя, как художник, не мог пройти мимо того, что сам определял пороком. Только собрату по перу он имел смелость упрекнуть себя в "нерешительности, из-за которой он, дабы усилить гетеросексуальную сторону книги, в романе "Под сенью девушек в цвету" перенес на женщин свои гомосексуальные воспоминания со всем, что в них было прекрасного, нежного и трогательного, так что для "Содома" у него остались в запасе только гротеск и мерзость". Пруст признавался Жиду, что испытывал к женщинам лишь духовное влечение и познал любовь только с мужчинами. Пользуясь методом "вытеснения", он наделил героев своими сексуальными переживаниями, переделав Альбера* в Альбертину и гомосексуализм — в лесбийскую любовь. Впрочем, художник и здесь берет верх над маскирующимся человеком: в портретах очаровательной Альбертины улавливаются мужские черты — "крепкая, загорелая, с шероховатой кожей шея", сводившая с ума рассказчика; извращенные любовные связи господина де Шарлю неожиданно и смело характеризуются в духе современного либерализма: "в сущности, несмотря на незначительное различие, обусловленное подобием полов, подчиняются общим законам любви".

При жизни матери Марсель Пруст воздерживался в своих произведениях от всякого внятного намека на Содом и на оборотную сторону того же порока Гоморру, интерес к которой, как мы убедились, был вызван скорее потребностью в маскировке, нежели в симметрии. Конечно, эти пороки проступают между строк и в "Жане Сантее", но в данном случае степень перевоплощения столь велика, что будь книга закончена и издана в то время, никто бы их даже не заметил. Правда, и там истинное значение целых кусков текста проясняется, только если женский род личного местоимения заменить на мужской. После смерти матери Пруст уже не боялся ее огорчить; несомненно, ее горе было бы велико, узнай она об этой стороне его жизни, о которой, видимо, даже не подозревала.

* Прототип Альбертины — секретарь и шофер Марселя Пруста Альбер Агостинелли. Когда Альбер увлекся авиацией, Пруст подарил ему самолет, но в день покупки Агостинелли погиб на летной базе в Антибе. Такого рода подарок был не единственным в жизни Пруста. Свою фамильную мебель он подарил организованному Ле Кузье "дому свиданий" для гомосексуалистов и принял участие в финансировании этого заведения.

Из сказанного не стоит делать вывод об окончательном примирении Пруста с самим собой. В одном из текстов зрелого периода, впервые опубликованном Андре Моруа, писатель, рассуждая о Берготе, дает нам ключ к пониманию того, как в собственной его жизни высокие нравственные запросы уживались с безнравственными поступками:

"Его творчество было куда более нравственным, чем чистое искусство, больше сосредоточено на добре, грехе, угрызениях совести; самые простые вещи были для него исполнены грозного смысла, он прозревал пропасти, ежечасно разверстые у наших ног.

И в то же время жизнь его была еще безнравственнее, еще безысходнее обречена злу и греху, чем жизнь большинства людей; он вовсе не страдал от угрызений совести или легко их отбрасывал, совершал поступки, на которые не решился бы даже очень неразборчивый человек.

Возможно, действительно тут все дело в эпохе, — в той эпохе, когда люди творческие яснее видят, как ужасен грех, и в то же время преданы греху больше, чем их предшественники; они вынуждены скрывать свою жизнь от глаз людских, проявляя в делах чести старомодную щепетильность, выказывая свою верность вечным нравственным устоям — из самолюбия и потому что собственные поступки кажутся им отвратительными. В то же время они создали свою мораль, в которой представление о добре более всего проявлялось в тяжком осознании зла; старались выявить это зло, сожалели о нем, но не пытались от него удержаться. Возможно, подобно тому, как некоторые внешние симптомы могут быть следствием совершенно различных заболеваний, существуют циничные злодеи, ставшие такими не от недостатка чувствительности, как это бывает с другими, а скорее от ее избытка. Удивление, которое мы испытываем, когда видим, как люди испорченные создают произведения, по всей видимости, требующие утонченной чувствительности, частично рассеивается, коль скоро за обманчивой внешностью удастся разглядеть, что на самом деле они принадлежат ко второму виду...".

Претерпев своеобразные превращения, зло — или, скорее, тягостное и необычайно острое осознание зла — становится единственным благом, на какое мнит себя способной эта израненная душа, за литературными изысками, видно, так и не распознавшая истинного своего благородства. Конечно, то не было единственное добро, на которое она оказалась способна — из осознания зла возникло, возвысившись над ним, само его творчество. Марсель Пруст восхищался Джордж Элиот, но одна ее фраза казалась ему особенно прекрасной: та, где писательница говорит о "великих произведениях, способных примирить идущее изнутри отчаяние с чудесным ощущением жизни, творящейся вне нас".

Ж. Батай, детально реконструировавший "гомосексуальные" тексты М. Пруста, также связывал глубокие переживания автора Поисков с ужасом матери, не прекратившиеся даже после ее смерти:

"Меня все больше и больше привлекало наслаждение, и я чувствовал, как в глубине моего сердца пробуждаются бесконечные грусть и отчаяние; мне казалось, что из-за меня плачет душа моей матери". От этого ужаса зависело сладострастие. И вот однажды матери Марселя не стало, но больше на страницах "В поисках..." ничего не говорится об этом — речь идет только о смерти бабушки. Смерть матери для автора слишком значительна: он говорит нам (правда, о бабушке): "Когда я пытался сблизить смерть бабушки и Альбертины, мне казалось, что моя жизнь запятнана двойным убийством". К этому пятну прибавляется еще одно — пятно осквернения. Стоит привести отрывок из "Содома и Гоморры", где Пруст пишет, что "сыновья, непохожие на отцов, оскверняют мать в лице своем". Здесь нужно остановиться особо, потому что автор делает следующий вывод: "Не будем тут касаться того, что могло бы стать материалом для целой главы "Осквернение матери"". Действительно, ключ к такому трагедийному заголовку — в эпизоде, где дочь Вентейля, недостойное поведение которой свело в могилу отца, умершего от печали, спустя несколько дней после его смерти, еще не

сняв траур, наслаждается ласками любовницы лесбиянки, плюющей на фотографию покойника. Дочь Вентейля олицетворяет Марсея, а сам Вентейль — его мать. Ситуация, когда в доме при жизни отца водворяется любовница мадемуазель Вентейль, похожа на ту, когда Альбертина живет в квартире автора (в действительности Альбертина — это шофер Альбер Агостинелли). При этом не говорится ничего, что могло бы поставить кого-то в неловкое положение — мать никак не реагирует на присутствие посторонней (или постороннего). Я полагаю, нет такого читателя, который не заметил бы здесь несовершенство повествования. Однако о страдании и смерти Вентейль говорится неоднократно. Пруст оставляет за пределами книги то, что можно восстановить в отрывках о Вентейле. Если подставить другие имена, текст просто больно читать: "Тем, кто, как мы, замечали, что [мать Марсея] избегает встреч со своими знакомыми, а завидев их, отворачивается, что он[а] постарел[а] за последние месяцы, что он[а] вся по-гружен[а] в свое горе, что у не[е] одна-единственная цель в жизни: счастье [сына], нетрудно было догадаться, что он[а] скоро умрет от горя, и что до не[е] не могут не доходить толки. Он[а] знал[а], что говорят, и, может быть, даже верил[а] слухам. Видимо, нет такого высоко нравственного человека, которого сложность обстоятельств не заставила бы жить бок о бок с пороком, хотя бы он самым решительным образом его осуждал, но только он не сразу узнает его под маской необыкновенного, которую тот надевает, чтобы войти к нему в доверие, а потом причинить ему боль: под маской непонятных слов, сказанных однажды вечером, необъяснимого поведения существа, которое он за многое любит. Для [такой женщины], как [мать Марсея], должно было быть особенно мучительно мириться с одним из положений, которые неправильно считаются уделом богемы: эти положения возникают всякий раз, как порок испытывает потребность обеспечить себе убежище и безопасность, причем порок этот развивается в человеке сизмала... Но то, что [мать Марсея], может статься, был[а] осведомлен[а] о поведении [сына], не мешало [ей] по-прежнему боготворить [его]. Фактам недоступен мир наших верований — не они их породили, не они и разрушают их..."

Существует распространенный, культивируемый самим героем и его окружением миф о Прусте — денди и снобе, рвущемся в "высший свет", завсегда аристократических салонов, водящем дружбу со светскими красавицами, ведущем какую-то странную полупризрачную жизнь, в которой сокрыта некая тайна, скрывающем за салонной болтовней свою внутреннюю сущность. Миф на то и миф, чтобы в экзотической форме представить глубинные побуждения своего творца, выдать желаемое за действительное, заглянуть в бездны души. Действительно существовал Пруст из сложенного мифа о нем, Пруст, сам приложивший руку к этому мифу, но, как выяснил Клод Мориак, внутри мифологического Пруста жил человек тончайшей души, ранимый, хрупкий, свободный от сословных амбиций, болезненно переживающий свои недостатки и противоестественные наклонности, выстраивающий из собственных чувств и стремлений гигантское архитектурное сооружение — небывалый по красоте и изяществу форм роман-собор.

Человек, глубже своих современников проникший в тайны и омуты человеческого сознания, полностью отдавал себе отчет в собственной порочности и превратил собственное подполье, собственные недостатки и пороки в предмет разящей сатиры, художественного обличения. Глубины души в свете всевидящего ума — вот главный объект Пруста.

Пруста не без оснований обвиняют в снобизме, автор Жана Сантея сам прекрасно сознавал свою слабость ("Я слишком прельщен светским обществом..."), но именно благодаря ей он с присущей художнику наблюдательностью и даром создал впечатляющую картину пустоты светского общества, царящих в нем нравов.

В Жане Сантее нахожу:

"Общество дает мне сюжеты для картин, которые выйдут безжизненными, если не писать их с натуры. Своеобразные истории этих людей... привлекательны для психолога, как и самый ядовитый, самый распространенный в этом гнилом климате цветок — снобизм".

Оттого ли, что он предпочитает безжалостно и метко обличать в других тот самый порок, первые признаки которого со стыдом обнаруживает в самом себе, а скорее оттого, что говорить о собственном недуге даже чтобы заклеить его на самом деле означает давать ему пищу и потворствовать, — но романист с задатками сноба так или иначе станет романистом снобов.

Конечно, Пруста тянуло к обществу, к которому он не принадлежал от рождения, конечно, он был снобом, но его отличительное качество — умение извлечь из собственного снобизма материал для сатиры на снобизм. "Он пользуется этим, наблюдая и подбирая материал для будущих произведений, что вовсе не мешает ему ценить неумемные радости тщеславия". Как Жан Сантей, Пруст тешит свою гордыню "равноправного" в "высшем свете" и одновременно создает философию жизни: говорят, что, набравшись ума, человек приобретает право делать глупости, но "на самом деле в нас мирно уживаются разные натуры, и жизнь людей выдающегося ума зачастую не что иное, как сосуществование философа и сноба".

Когда говорят о дендизме Пруста, мне вспоминается Бодлер, видевший в жрецах и жертвах "этого бога" лишь форму морали, "закаляющей волю и дисциплинирующей душу": "Герой — это тот, кто неизменно собран". И для Бодлера, и для Пруста дендизм был самообузданием, "концентрацией всех духовных сил ради достижения поставленной цели". Естественно, речь идет не столько об одежде или манере поведения, сколько о способности держать себя в руках, быть объектом для самого себя, пребывать в состоянии постоянной напряженности, бороться с природной расслабленностью.

Острая наблюдательность Пруста позволила ему стать самым ярким живописцем "высшего света". По мнению Ж.-Ф. Ревеля, "сноб" стал крупнейшим обличителем снобизма, а Поиски в этом отношении оказались в одном ряду с Теорией праздного класса Т. Веблена.

Биографы любят подчеркивать дендизм Пруста, его пристрастие к "высшему свету", но часто оставляют в тени его связи художественно-литературные: знакомства с Мопассаном, Золя, Франсом, Доде, Уайльдом, именитыми художниками и музыкантами, дружбу с сыном Визе и двумя сыновьями Альфонса Доде. Увы, ни "свет", ни художественная элита не воспринимали его на равных: "Пруста везде охотно принимали, но нигде почти не принимали всерьез. Его знал, что называется, "весь Париж, но, по сути, не знал никто. Еще меньше было известно его творчество".

Страсть к чтению и призвание к сочинительству обнаружили у Марселя очень рано — свидетельство тому многочисленные признания в Жане Сантее, Сване и других книгах Пруста о жгучей потребности "подобрать слова для внятного выражения своего восторга", совершенствовать искусство слова, превзойти маститых собратьев по перу, ибо, на мой взгляд, каждый новый писатель превосходит предыдущего".

Писательскому призванию долго мешала лень, о которой Марсель Пруст беспрестанно упоминает в своих книгах. Этот человек, впоследствии проявивший несгибаемую силу духа, был поначалу совсем безвольным.

Еще больше, чем лень, юному Марселю Прусту мешала уверенность (в сочетании с гордыней, о которой, как мы знаем, без ложной скромности свидетельствует "Жан Сан-тей"), что он недостаточно одарен, даже бездарен, и никогда не сможет стать писателем в истинном, по его мнению, значении этого слова: "Набросав начерно несколько страниц, я приуныл и отбросил перо, готовый разрыдаться от досады при мысли о том, что у меня нет и никогда не будет писательского дарования".

Уже в юношеские годы Марсель сделал открытие, что слабое здоровье необходимо сделать фактором миропознания, которое нуждается не в контакте, но в самососредоточении, в способности "разглядеть мир" из "ковчега":

Когда я был совсем маленьким, мне казалось, что из библейских персонажей самая злая доля выпала Нюю, потому что из-за потопа ему пришлось сорок дней просидеть взаперти в ковчеге. Позже я часто болел и вынужден был много долгих дней провести в "ковчеге". И тогда-то я понял, что лишь из ковчега Ной смог так хорошо разглядеть мир — пусть даже ковчег был заколочен, а на земле царила тьма ("Утехи и дни").

Следы болезни и тоску по здоровью мы обнаружим во всех его книгах, но и здесь болезнь предстает инструментом если не углубленного понимания, то средством осознания редких счастливых мгновений жизни: "Лишь мыслителю и больному доступны все прелести животного существования".

Пруст, как Йитс или Джойс, имел свою "башню", свой "ковчег" — душимый астмой, он испытывал потребность в "замкнутом пространстве", надежном укрытии, которое, как признавался он сам, "вызывало восторженное, необузданное ощущение всеислия и отгороженности от мира". По мере развития болезни потребность в стенах, "отгораживающих от всего мира", стала маниакальной. Уже в Жане Сантее дан яркий образ "счастья":

...получше подоткнем одеяла, заберемся поглубже, ногами подтянем грелку повыше — так, чтобы, когда мы ее уберем, на этом месте стало совсем горячо, закроемся по самый подбородок, свернемся в клубочек, повернемся на бочок, укутаемся и скажем: жизнь хороша...

Хрупкость, болезненная чувствительность и ранимость Марселя проявились в самом нежном возрасте. Ребенок не мог заснуть без материнского поцелуя, остро переживал собственную "инаковость" и рано возникшие конфликты с отцом, чем-то напоминавшие страдания Франца Кафки и подобным образом нашедшие выражение в его творчестве. Родителей очень тревожила экзальтированная ге-донистская чувствительность сына: они не догадывались о его тайне, но по множеству отклонений от нормы чувствовали, что с сыном творится что-то неладное.

К. Мориак:

Общение между профессором Адриеном Прустом и его старшим сыном было нелегким, даже мучительным. "Я старался не подлаживаться под него поскольку отлично понимал, что порчу ему жизнь, — а выразить ему свою нежность. Но тем не менее бывали дни, когда я противился слишком уверенному и определенному тону его суждений" ("Переписка"). В самом деле, Адриена Пруста — главного инспектора санитарных служб, преподавателя гигиены на медицинском факультете, члена медицинской Академии, специалиста по вопросам распространения инфекционных заболеваний на Востоке, технического советника Франции на всех проходивших в то время международных конференциях по санитарии — никак не назовешь безвольным мечтателем. "Отец презирал тот тип ума, которым я был наделен, но отцовская привязанность настолько скрашивала это чувство, что в итоге он охотно закрывал глаза на все мои прегрешения" ("Под сенью девушек в цвету").

Трудности отношений с отцом усиливали привязанность Марселя к матери, потеря которой была равносильна "утрате смысла жизни": "Я потерял единственную отраду, любовь и утешение. Я лишился той, чья неустанная забота давала мне нежность и покой... покидая меня навечно, она сознавала, насколько я не способен к жизненной борьбе...".

В детстве и даже в отрочестве Марсель Пруст был таким нервным, что порой хватало резкого слова, чтобы он прорыдал всю ночь напролет, заставляя страшно беспокоиться бабушку, мать и отца, не знавших, как с ним себя вести, и потому то и дело переходивших, подчас неловко, от чрезмерной снисходительности к показной строгости. Вот как Пруст, в то время ученик лицея Кондорсе, описывает себя в романе "Жан Сантей":

"Они почти никогда с ним не здоровались, издевались над ним, стоило ему открыть рот, а во

дворе или на лестнице, где они встречались, перед тем, как войти в класс, норовили толкнуть его так, чтобы он упал. Жана привлекал их ум, он совершенно не таил на них злобы, но испытывал глубокое разочарование. Если им случалось заговорить с ним по-хорошему, он вновь проникался к ним приятнью и старался быть любезным. Ему невдомек было, что эта потребность в привязанности, эта болезненная и изощренная чувствительность, переполнявшая его любовью в ответ на самую незначительную любезность, поражала их столь же неприятно, как лицемерие, и представлялась этим юнцам наигранной; холодные по своей природе, они усугубляли безразличие жестокостью, присущей их возрасту. Не понимая истинных причин их враждебного отношения, Жан, по доброте душевной считавший, что все похоже на него, только гораздо лучше (так он полагал из скромности), изо всех сил пытался понять, какой его проступок, какая невольная обида могли восстановить их против него. Он говорил с ними, писал им, а в ответ они осыпали его все более жестокими насмешками. Он написал им проникновенное письмо, такое искреннее и красноречивое, что сам чуть над ним не расплакался. Убедившись, что и это не помогло, он стал сомневаться, что привязанность вообще способна воздействовать на души тех, кто относится к нам безо всякой приятни, что наши ум и дарования обладают хоть какой-то властью над теми, чьи ум и дарования ни в чем не напоминают наши. Он все повторял про себя это письмо и находил его таким прекрасным и убедительным...".

По возвращении домой тон меняется. Правда, он по-прежнему переполнен любовью, но теперь с ним обращаются очень бережно, его "болезненная чувствительность" как бы признана официально: все это дает ему полную свободу следовать голосу своей природы, не терпящей ни малейшего противоречия.

"Чем больше он злился на себя, тем сильнее гневался на родителей. А раз уж они были причиной его тревоги, отчаянного бездействия, рыданий, мигрени, бессонницы, его так и подмывало сделать им больно; или, на худой конец, если бы мать зашла в комнату, вместо того, чтобы оскорблять, он сказал бы ей, что не желает заниматься, что больше не будет ночевать дома, что считает отца дураком, или по ходу дела сочинил, будто посмеялся над г-ном Гамбо, отказался от его покровительства, что его выгнали из лица, — словами, разящими точно удары, ему нужно было ранить ее в ответ на причиненную боль".

Болезнь, страдания, смерть постоянно присутствуют на страницах книг Пруста, как присутствуют в реальной жизни. Постоянно находясь "на грани", каждодневно ощущая дыхание Костлявой ("долгие годы я буквально провел в могиле — там я и по сей день"; "теперь бедную мою душу, если она еще жива, попробую вернуть в тело"), переживая трагический "опыт смерти", Пруст становится виртуозным регистратором небытия, провидцем того, как это происходит... Как и его Бергот, он...

...больше не выходил из дома, а у себя в спальне если когда вставал на часок с постели, то лишь укутавшись с головы до ног в шали и пледы, словно собираясь выйти на мороз или сесть в поезд. Перед немногими друзьями, которых он еще принимал у себя, он извинялся, с веселым видом указывая на свои шотландки и одеяла: "Что поделаешь, дружище, как сказал Анаксагор, жизнь — это путешествие". Так он доживал свой век, постепенно остывая, словно крошечная планетка — прообраз планеты большой, демонстрирующий, что будет, когда тепло, а вслед за ним и жизнь, мало-помалу покинут Землю... ("Пленница").

В моем Неизвестном Толстом есть глава о переживании смерти в мировой литературе. Пруст, каждодневно соприкасающийся со "страхом и трепетом", не только описал собственную смерть, но дал, может быть, самые проникновенные зарисовки "опыта смерти", ухода в небытие.

Вот при каких обстоятельствах умер Бергот. Из-за легкого приступа уремии ему был предписан покой. Но кто-то из критиков написал, что в "Виде Дельфта" Вермеера (предоставленном для выставки голландского искусства музеем Гааги) — картине, которую

Бергот обожал и, как ему казалось, знал превосходно, — краешек желтой стены (которой он не помнил) написан с необыкновенным мастерством, и, если любоваться им в отдельности, как бесценным произведением китайского искусства, понимаешь, что его красота самодостаточна, — и Бергот, поев картошки, вышел из дому, чтобы посетить выставку. На первых же ступенях лестницы, по которой ему пришлось подниматься, у него закружилась голова. Он прошел мимо нескольких картин, и у него сложилось впечатление, что все это надуманно, сухо и ненужно и не стоит сквозняков и солнечного света в каком-нибудь палаццо в Венеции или даже в обычном доме на побережье. И вот перед ним Вермеер: он помнил его более ярким, непохожим на все, что знал, но теперь, благодаря газетной статье, он впервые разглядел человечков в голубом, розовый песок и искусно выписанный крохотный краешек желтой стены. Головокружение усиливалось, он же все не отрывал взгляда от бесценного желтого кусочка, как ребенок от бабочки, которую мечтает поймать. "Вот как надо было писать, — сказал он. Мои последние книги слишком сухи, мне бы наложить несколько слоев краски, чтобы каждая фраза заиграла, как этот краешек желтой стены". Однако он понимал, как серьезны эти головокружения. На одной чаше небесных весов он увидел свою жизнь, на другой — стенку, искусно выписанную желтой краской. Он осознал, что безрассудно променял первую на вторую. "Не хотелось бы, подумал он, — стать пищей для вечерних газет в рубрике происшествий".

Он повторял про себя: "Краешек желтой стены с навесом, краешек желтой стены". Тут он рухнул на диван и вдруг перестал считать, что его жизнь в опасности; к нему вернулась надежда, и он решил: "У меня обычное несварение желудка, это все из-за картошки, скоро пройдет". Последовал новый удар, он свалился с дивана на пол, сбежались посетители и служащие. Он был мертв. Бесповоротно? Как знать? Разумеется, опыты спиритов, так же как и догматы веры, не доказывают, что душа живет дольше, чем брeнная плоть. Можно лишь утверждать, что в жизни все происходит так, словно мы вступаем в нее с грузом обязательств, принятых нами в жизни прошлой; ничто в нашей земной жизни не может наложить на нас подобных обязательств — нам нет нужды стараться творить добро, быть щепетильными, даже просто вежливыми, так же как просвещенному художнику ни к чему по двадцать раз переделывать один и тот же фрагмент; ведь его изглоданному червями телу безразлично восхищение, которое вызывает его искусство, как неведомому художнику, известному под именем Вермеер, нет пользы от кусочка желтой стены, написанного им с таким мастерством и утонченным изяществом. Все эти обязательства, которых ничем не оправдывает наша нынешняя жизнь, словно принадлежат миру иному, основанному на добре, совестливости, самопожертвовании, миру, совсем непохожему на здешний: мы вышли из него, чтобы родиться на земле, а затем, быть может, вернуться в него и жить по его законам, которым мы следовали, потому что их завет запечатлен в наших сердцах — пусть мы и не знаем, кто его начертал; эти законы, к познанию которых нас приближает неустанный подвиг ума, неведомы — все еще! — одним глупцам. Поэтому мысль, что Бергот не умер бесповоротно, не так уж невероятна.

Он был погребен в земле, но всю ночь до похорон его книги, расставленные по три в ряд в освещенных витринах, бодрствовали, словно ангелы с распростертыми крыльями, — залог воскресения для того, кого не стало ("Пленница").

К. Мориак:

"Умер бесповоротно? Как знать?". В начале "Свана" есть очень похожая фраза: "Погиб безвозвратно? Что ж, может и так", — но она относится к образу, стершемуся из памяти. Тем не менее и в том, и в другом случае речь идет именно о смерти. Выраженная по-разному, эта мысль — "Мы умираем каждый день!" — сквозная тема "Утраченного времени".

М. Пруст:

Я не сознавал, что моя смерть вполне возможна, и в ней нет ничего необычного: она

вершится каждодневно, без нашего ведома, а если надо — и без нашего согласия.

Наша привязанность к людям ослабевает не потому, что они умерли, а потому, что умираем мы сами.

Мысль о смерти накрепко засела во мне, как то бывает с любовью. Не то чтобы смерть была мне приятна, — напротив, она меня ужасала. Но, размышляя о ней время от времени, как о женщине, которую еще не успел полюбить, я так прочно внедрил ее образ в самые глубинные пласты своего сознания, что, о чем бы я теперь ни задумался, сначала все равно возникала мысль о смерти; и даже когда я не занимался ничем и пребывал в полном покое, мысль о смерти преследовала меня неотступно, словно помыслы о себе самом.

Мы берем на себя столько обязательств по отношению к жизни, что наступает час, когда, отчаявшись все их выполнить, мы обращаемся к могилам, призывая к себе смерть, ибо "она приходит на помощь судьбам, которые не могут свершиться". Но если смерть освобождает от обязательств, принятых нами по отношению к жизни, то от обязательств по отношению к самим себе она нас освободить не может; и особенно от самого первого из них — жить, чтобы заслужить право чего-то стоить.

Возможно, истинно только небытие и любая наша мечта — ничто, но для нас бы это значило, что те музыкальные фразы, те понятия, которые существуют лишь благодаря мечте, следует считать ничем. Пусть нам суждено погибнуть, но эти божественные пленницы — наши заложницы и разделят нашу участь. А с ними и сама смерть будет не так горька, не так бесславна, быть может даже, не так вероятна.

Какой же вывод делает Пруст из собственного "опыта смерти"? Чисто кальвиновский! Евангельский! — "Трудитесь, пока есть свет"*; "Но у вас-то есть свет, вам он будет светить еще долгие годы, так что работайте! И тогда вы обретете утешение среди жизненных горестей...".

* "...ходите, пока есть свет, чтобы не объяла вас тьма: а ходящий во тьме не знает, куда идет" (Евангелие от Иоанна).

А. Д. Михайлов:

Благодаря подробному рассказу его экономки Селесты Альбаре мы знаем теперь, "как работал Пруст", знаем о его странном образе жизни, знаем, что писал он ночью, в постели, а спал днем, знаем, что он изнурял себя работой, отказываясь не только от развлечений, но даже от полноценной пищи. Благодаря открывшимся для исследователей рукописям, мы знаем теперь, как шел творческий процесс. Начиналось все с записных книжек. Пруст вел их в первый период работы, когда замысел его своеобразной эпопеи только складывался. Но в этих записных книжках мы уже находим знакомые имена, конспективные записи сюжетных мотивов, подчас же — намеченные и разработанные довольно основательно стержневые фабульные линии и судьбы персонажей. Следующий этап работы — это создание больших набросков к "Поискам", это написание предварительных вариантов. Одна и та же сцена, один и тот же фабульный мотив описывались и прорабатывались Прустом по нескольку раз (так, например, самое начало "Поисков утраченного времени" имеет шестнадцать вариантов). Создавая затем связную рукопись, Пруст либо писал еще один, уже последний вариант, либо переписывал один из предварительных набросков, либо просто вырывал из черновой тетради нужную ему страницу и клеивал ее в новую тетрадь. Затем шла работа над "связной", "последовательной" рукописью. В ней многое вымарывалось, многое вписывалось на поля, к ее страницам подклеивались листочки с большими вставками, порой такие длинные, что их приходилось складывать гармошкой. Выправленную и доработанную таким образом рукопись Пруст отдавал для перепечатки на машинке. Получив машинопись, Пруст ее правил, что-то вычеркивал и вписывал, а затем опять отдавал машинистке. Иногда

приходилось отдавать и в третий раз. Столь же тщательно и многократно правились корректуры.

ТАК РОЖДАЛАСЬ КНИГА

Чтение лежит у порога духовной жизни, оно может подвести к ней, но не может ее заменить.
М. Пруст

Трагическая судьба. Тяжкая болезнь превратила жизнелюбца в затворника, для которого творчество стало единственным способом существования, — в затворника, выкачивающего память до последней капли, "выжимающего" утраченное время за неимением иного. Память оказалась последним прибежищем для самоутверждения в промежутках между приступами удушья, жизнь превратилась в текст.

"Он вложил в свое творчество последнее дыхание и даже в агонии продолжал питать его своим существом".

Если художник болен, как это было в случае Флобера и Пруста, то его творение вступает в сговор с болезнью и использует ее в своих целях. Паскаль говорил, что болезнь — естественное состояние христианина; с еще большим основанием это можно сказать о писателях. Эпилепсия Флобера, астма Пруста изолировали их от мира, принудили к заточению и держали взаперти между столом и постелью. Но в то время как первый искал выход в книгах, Пруст знал, что вместе с ним в его обитой пробкой комнате заперт целый мир, знал, что в этих четырех стенах, в его жалком, сотрясаемом кашлем теле больше воспоминаний, чем если бы он прожил тысячу лет, что он хранит в себе и может извлечь из себя эпохи, общественные классы, времена года, поля, дороги, словом — всё, что он любил, вдыхал, выстрадал; всё это было ему дано в его окуренной лекарствами комнате, из которой он почти никогда не выходил.

Подобно другим модернистам, Пруст обожествлял слово и считал художника сотворцом бытия: "Если Господь Бог, творя этот мир, давал имена вещам, то, отнимая у них имена или давая им новые, художники творят его вновь".

Переливая свою жизнь в слова самого длинного романа, он ощущал его, по словам Каули, как шагреновую кожу наоборот — чем больше становился роман, тем короче жизнь. Именно так следует понимать его мысли о распаде и страдании:

Не будем мешать нашему телу распадаться, ибо каждая живая частица, отделяющаяся от него, помогает нам завершить свою работу над ним ценой страдания, от которого оказываются избавленными другие, более ценные частицы, и придать ему еще больше цельности, в то время как эмоции постепенно откалывают от нашей жизни всё новые и новые куски.

Именно как освобождение представлялось ему главное творение его жизни, психологическая усложненность которого соответствовала характеру и образу мышления автора.

Сам Пруст считал, что его произведение посвящено прежде всего падению и освобождению. На героя лежит проклятие как собственной инерции, так и пустоты общества, в котором он захотел жить. На протяжении большей части книги он всё глубже и глубже погружается в трясину монотонной никчемности. Проведя несколько лет в частной клинике, где он был

отрезан от жизни, он возвращается в Париж, смирившийся с перспективой прожить оставшееся время в пустоте и бессмысленности. Неожиданно он сталкивается с реальностью, происходит это наподобие других мгновенных событий, которые случаются с ним неоднократно. На сей раз он откликается на призыв и, трансформированный мистическим опытом, приступает к "перестройке" посредством искусства своей впустую потраченной жизни, устремившись к славным подвигам.

В его жизни была воплощена совершенно иная цель, нежели у Паунда или Джойса, ибо он не стремился ни отдалиться от публики, ни создать усилием воли гениальное произведение. Джойс — это воплощение бесконечной воли; у Пруста она казалась вовсе атрофированной. Не только его страсти, но и самые мелкие капризы были сильнее, нежели его желание обуздать их, и он равнодушно взирал на собственные глупости. Он был исполнен решимости взять Марселя Пруста таким, как он есть — слабого и переменчивого, и превратить его, превратить самого себя в долговечное произведение искусства.

Стремясь осуществить свой план, пока еще у него есть для этого силы, он отгородил себя от любых знакомств, общественной жизни, вообще от всего мира и проводил большую часть времени в постели, которая стояла в герметически закупоренной комнате, защищенной от малейшего сквозняка, — говорили, что он чувствует дуновение свежего воздуха, пробегающего по комнате, отделенной от его обители тремя другими помещениями, и страдает от этого. Даже цветы были под запретом, ибо вызывали у него приступы астмы. Он редко видел свет дня. Иногда поздно вечером, закутываясь по уши в меховое пальто, он отправлялся на приемы в Сен-Жермен; но обычно он проводил ночи за лихорадочной работой в своем кабинете, стены которого были обшиты пробковым деревом, не пропускающим уличный шум. Он участвовал в скачках, где его соперником было время. Здесь, в заточении, он пытался запечатлеть и сохранить свое прошлое в едином моменте, до того как этот момент исчезнет. Всё, что было в нем слабого или сильного, переплавилось в характеры созданного им романа.

Пруст стал для нас символом воплощенной цели. И все же этот символ был слишком холодным и далеким, чтобы прикоснуться к нему. У нас не было ни желания, ни возможности — материальной и интеллектуальной — уединиться в комнате, обитой пробковыми панелями, и устраивать там допрос своей памяти. К тому же Пруст, избрав этот путь, уже одним этим закрыл его для нас. Его решение задачи было столь окончательным, что повторять его не было смысла. М. Каули.

"Пространность" великого романа не должна вводить нас в заблуждение: она давалась неимоверной мукой, страданием.

Больной Пруст признавался, что даже письма вызывали высокую температуру, не спадавшую несколько дней, "и все же кажется, будто ему трудно остановиться"... Как писатель, знающий цену письма, могу утверждать, что "журчание" речи-мысли Пруста — грандиозный труд, укоротивший и без того короткую жизнь...

Распространенное мнение о Прусте как авторе единственного романа неверно: после смерти писателя был найден и в 1952 году опубликован роман Жан Сантей, но и ему предшествовали сборник Утехи и дни (с предисловием Анатоля Франса, любившего молодого Пруста), включающий четырнадцать миниатюр Фрагментов Итальянской Комедии и тридцать фрагментов Сожалений) и Подражания и смеси — девять вариантов одной истории, написанной в стиле Бальзака, Флобера, Анри де Ренье, Гонкуров, Сент-Бёва, Э. Фаге, Мишле, Ренана и Сен-Симона.

Как это свойственно великим писателям, в "пробах пера" уже просматриваются стиль и идеи грядущего мэтра: в Утехах и днях Пруст как бы готовится сказать свою основополагающую мысль: "Я вспоминаю, значит, я существую".

Лучше пригрезить свою жизнь, чем прожить ее, хотя жить это и есть грезить.

Мысль о приоритете памяти, о первичности сознания, о необходимости "ковчега" ("башни") для углубленного проникновения в жизнь варьируется Прустом в разных комбинациях:

Я вернулся утром... Только что, в твоей комнате, твои друзья, твои намерения, твои мысли... отделяли меня от тебя. Теперь же, когда я далеко от тебя... каким-то внезапным волшебством интимные мечтания нашего счастья начинают возникать... радостно и непрерывно в моем сознании... И теперь, когда я плаваю в воспоминании, наполнившим комнату, я говорю себе, что не могу без тебя.

Если прилив любви навсегда ушел от нас, мы, однако, путешествуя в себе, можем собирать странные и восхитительные раковины и, прижимая их к уху, мы слышим с меланхолическим наслаждением и более уж не страдая разнообразные шумы прошлого.

Если вы насытили время чтением или раздумьем, вы сохраните богатое воспоминание о часах глубоких и заполненных. Имейте мужество взять лопату и грабли. Однажды вы с наслаждением услышите в вашей памяти тонкий запах, как бы исходящий из садовой тачки, наполненной до краев.

"Пробы пера" научили Пруста тому, как важно умение читать в себе и как в процессе такого чтения в человеке возникает великий писатель. Зрелый художник считал, что автором произведения является некое "я", которое само впервые становится посредством этого произведения.

В Фрагментах Итальянской Комедии — импрессионистский "секундный стиль", "всплески" впечатлений и чувств, углубленность в сознание, быстрые движения мысли.

Воспоминание предпочтительно для Пруста не только потому, что оно символ реальности, которая, став достоянием памяти, освободится от таящейся в ней опасности разочарований, но и потому, что лишь человек вспоминающий становится подлинным человеком — вместившим всепоглощающей души и сильных чувств, а также "бесконечным устремлением", "движением".

"Субъективный идеализм", "высыхание" человеческой личности, "засушенность" жизни — всё это измышления наших: Пруст желал не просто "всё перечувствовать", но "напоить мысль из источника самой жизни". "Чтобы изобразить жизнь, я хочу ее пережить". Предпочтение "ковчега" было вынужденным — результатом страшной болезни, но даже болезнь он поставил на службу проникновенному искусству, даже "башню" сделал местом вивисекции человеческого "я", страстных поисков первоисточков "человеческих свойств" и глубинной сути бытия, а заодно и — "поисков утраченного времени".

Видимо, сам Пруст не придавал большого значения всему написанному до Книги, хотя всё написанное было школой мастерства, да и сама Книга, возникшая как бы случайно, стала результатом размышлений о творчестве Рёскина, Сент-Бёва, Бальзака. Естественно, его заинтересовал не Рёскин-публицист, требовавший общественного переустройства, но Рёскин-эстет, творец культа чистой красоты в духе прерафаэлитов.

Пруст не просто переводил Амьенскую Библию и другие вещи Рёскина, но черпал у него созвучные мысли-впечатления: все, что жило, будет жить; бесконечная длительность того, что жило. У Рёскина он заимствовал и идею "перекличек", лейтмотивов, соединяющих звеньев:

В замечаниях к тексту перевода Амьенской Библии я каждый раз помечал те случаи, когда воспоминание на одной странице выявляло, отдаленным образом, но все-таки путем какой-то ударяющей аналогии, сходство этой страницы с другой страницей Рёскина, то есть

постоянно.

Принято считать, что замысел своей эпопеи Пруст вынес из раздумий о критическом методе Сент-Бёва, из эссе Против Сент-Бёва.

И неожиданно из узкого материала, из небольшой статьи о Сент-Бёве стали вырисовываться очертания гигантского сооружения романа "В поисках утраченного времени". Статья о Сент-Бёве стала превращаться в "творческую лабораторию", в горнило творческого метода, стала обретать форму исходного момента творчества, начального принципа, который писатель осмысляет, определяет с тем, чтобы двигаться далее по ясно обозначенному направлению. Не случайно сама статья не была Прустом опубликована — он опубликовал "ее результат", роман.

Это необычайное произведение Пруста, которое получило наименование "Против Сент-Бёва" и было издано в 1954 году, начинается словами: "С каждым днем я все менее ценю разум. С каждым днем я все яснее себе представляю, что только вне его писатель может уловить что-то из наших впечатлений... То, что разум нам возвращает под именем прошлого, им не является. На самом деле, каждый час нашей жизни воплощается и таится в каком-то реальном предмете...". Так формулировались исходные принципы романа "В поисках утраченного времени", которые сопровождаются примерами, ставшими вскоре сценами этого романа. Так почти стихийно, "само собой" возникает произведение, возникает по мере того, как в действие приводится эта особенная, "непроизвольная", "инстинктивная" память, основанная не на разуме, а на чувстве, на "улавливании впечатлений" с помощью инстинкта.

Критический метод Сент-Бёва Пруст счел поверхностным, ибо "книга продукт иного "я", чем то, которое мы обнаруживаем в наших привычках, в обществе, в наших пороках", ибо Сент-Бёв "не отличал особенность литературных занятий, когда в уединении... мы ставим себя лицом к лицу с собою и пытаемся услышать, передать истинный голос нашего сердца", "не понимал, что "я" писателя открывается только в его книгах, а не в беседах со светскими людьми". Лучшее у Сент-Бёва, по убеждению Пруста, — это его стихи: "Игра ума прекращается; как если бы постоянная ложь мысли связана была у него с искусственной ловкостью выражения, перестав говорить прозой, он перестает лгать".

Сент-Бёву Пруст явно предпочитал Жерара де Нерваля и Бодлера.

Если писатель пытался себя самого определить, уловить и осветить смутные нюансы, глубокие законы, почти неуловимые впечатления души, так это Жерар де Нерваль... Он нашел способ не только лишь рисовать и придать картине цвета своей мечты.

Исследователи обнаруживают множество параллелей между Прустом и Монтескье, Паскалем, несправедливо забытым Сенанкуром, П. Готье, Г. Моро, Золя. С Верденом и Рембо Пруста сближают обостренно-субъективные ассоциации: звуки, запахи, цвета вызывают феерию чувств и образов.

Крут чтения молодого Пруста необъятен: да Винчи, Леконт де Лиль, Пьер Лоти, Баррес, Эмерсон, Карлейль, практически все "проклятые поэты", Франс, русские титаны, Бальзак...

Отношение Пруста к Бальзаку амбивалентно: Бальзак — это мощь, но мощь материальная, это "вульгарность языка" и "вульгарность чувств", но в "них может быть причина силы некоторых из его полотен".

Других романистов любят, подчиняясь им, у Толстого получают истину как у кого-то, кто более велик и силен, чем ты сам. Бальзак, все его вульгарности известны, часто они вначале отталкивают, потом начинают его любить, улыбаясь всем наивностям, которые в такой степени он сам, его любят с легкой иронией, смешанной с нежностью...

Бальзак притягивает Пруста, он "стоит у самого порога главного произведения", Пруст постоянно возвращается к нему, но скорее не как к образцу, а как к антитезе, как к ниспровергаемому кумиру, как к символу материи, реальности и времени, из которых необходимо "выйти".

Материя наших книг, субстанция наших фраз должна быть нематериальной, не взятой в реальности такой, как она есть, но сами фразы, а также эпизоды должны быть сделаны из прозрачной субстанции наших лучших минут, когда мы вне реальности и вне настоящего времени.

У Толстого Пруст учился приемам изображения "нюансов настроений", быстрой смены движений души и впечатлений. У Достоевского — углубленному психологизму, изображению действительности "в высшем смысле", как говорил сам Достоевский.

Развитие образов в прустовском романе дается, как правило, не в логической последовательности, а в порядке восприятия или припоминания отдельных черт того или иного персонажа. Пруст считает, что этому его научили пример характеров Достоевского и "Письма" г-жи де Севинье, в которых она показывает вещи в порядке восприятий, "не объясняя их предварительно путем причинной связи".

Почти всё, о чем думает, вспоминает, мечтает герой Поисков, происходит на фоне мировой культуры.

Лица и ситуации кажутся сошедшими с полотен старинных мастеров, с античного фриза, с готического собора. Франсуаза, отправившаяся на рынок за лучшими кусками телятины, — как Микельанджело, в горах Каррары выбирающий лучший мрамор; прохожие в морозный день — персонажи Брейгеля с красными лицами; море, увиденное впервые, — гармония тонов "во вкусе Уистлера"; Альберти-на в разные минуты в различных позах — то композиция Джотто, то изваяние крестьянки на паперти старой церкви. Джотто, Брейгель, Шарден, Уистлер до Альбертины, до моря, до жизни; люди и жизнь являются сразу реминисценцией не только собственной памяти повествователя, но, даже едва ли не чаще, памяти исторической и культурной, запечатленной в искусстве.

Проблема искусства имеет первостепенное значение для Пруста, и как человека, и как героя "Поисков утраченного времени". Кроме многочисленных эстетических сравнений и реминисценций, в прустовском романе отчетливо выражена концепция искусства и литературы. Наиболее высокую эстетическую оценку получает живопись Вермеера, в котором Пруст вслед за некоторыми критиками конца XIX в. видел своего рода предтечу импрессионизма.

Повсеместно утраченное значение поисков утраченного времени заключено в обретении смысла и в отказе от беспамятства, амнезии. Культура — это всегда память, поиск утраченного времени, напоминание о том, что было, для того, чтобы осмыслить то, как ты живешь. Память необходима не только для вечного воссоздания прошлых ошибок, боли, страданий — она необходима для преодоления абсурда бытия, безнадежности, ностальгии по утраченному, Иов-ситуации, по словам Н. Л. Мухелишвили и Ю. А. Шредера.

Но есть и другая амнезия, когда человек не может нечто забыть и отбросить, не может освободиться от груза того, что должно быть преодолено. Он живет полностью в ситуации своих страданий, в ситуации их бессмысленности. Он не может отрешиться от этого. Он все время смотрит, как жена Лота, назад, на то, откуда вышел. И поэтому его ситуация безнадежна, пока он этого не забудет. Для истории библейского Иова (история с трагическим, но добрым исходом) очень характерно, что Иов жалуется на многое, но не занимается ностальгией: как было хорошо, когда были живы дети и цело утраченное имущество. Этого вы в Библии не найдете. Вы найдете массу всего другого, кроме вот такой ностальгии по

утраченному. Иов в этом уже не живет, он живет как человек, на котором уже стоит печать посланных Богом страданий и никакой попытки жить в прошлом здесь нет и следа.

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ

Я не воспринимаю эту книгу как озеро наслаждений или зачарованный лес. А. Жид

Как Улисс Джойса, Человек без свойств Музиля, Доктор Фаустус Томаса Манна, Игра в бисер Гессе, Поиски утраченного времени стали итогом эпохи и культуры, гигантским художественным экспериментом, синтезирующим мысль и интуиции эпохи, и одновременно — мостом в будущее, сущностное, глубинное, "обретением времени" в смысле победы над ним.

Еще — торжеством искусства, ибо "обретенное время" существует только в искусстве: лишь оно — подлинная, непреходящая ценность и лишь жизнь ради него — подлинная жизнь. Джойс, Музиль, Пруст — бескорыстные подвижники, творившие дух из материи собственного тела, — создавали великую культуру за счет собственного здоровья, зрения, дыхания, самой жизни.

Еще — торжеством вечности, мировой культуры, классики... Как и Джойс, Музиль, Манн, Гессе, Пруст не только "владел" всей мировой культурой, но тяготел к "александризму", классицизму. Элиот творил с постоянной оглядкой на английскую поэзию XVII века, Пруст — на французскую прозу XVII века отсюда у обоих сложная система аналогий, сравнений, ассоциаций. Ориентация на лучшие образцы прошлого, стремление придать своим произведениям классическую форму, использование огромных сокровищ мировой культуры, творческое переосмысление их — вот то главное, что объединило всех модернистов-классиков нашего времени.

В Англии классическую традицию отстаивали имажисты и их преемники, во Франции с позиций "неоклассицизма" выступали М. Пруст, А. Жид, П. Валери, П. Клодель. "Неоклассицизм" представлял собой дань традиции, проповедь искусства как убежища от абсурда бытия, возрождение символизма и духовной жизни как таковой — будь то католицизм у Клоделя, культ разума у Валери, апология искусства у Жида и Пруста.

Почти никто не обратил внимания на то, что шедевры XX века — своего рода мемуары, но не просто воспоминания о былом, пережитом, но — память человеческой культуры, ее "опыты", ее художественные, эстетические и даже философские "итоги". Поиски утраченного времени, помимо всего, — громадный сборник "максим", "опытов", "фрагментов" из истории культуры, симфония мысли, мемуары самой памяти человечества.

Я не могу согласиться с Мерабом Мамардашвили относительно "бесструктурности" Поисков утраченного времени, представляемых крупнейшим нашим мыслителем в виде хаотичного потока памяти — вне логики сюжета, вне хронологии, вне поставленных автором художественных задач. Любое искусство есть структурирование хаоса жизни, искусство Пруста видится мне строительством грандиозного собора, напоминающего творения Гауди, столь же величественного, ни на что не похожего. Я солидарен с Клодом Мориакком, который обнаружил в романе Пруста внутреннюю гармонию, завершенность бесчисленных сюжетных линий, самозамкнутость, самодостаточность и целостность всей постройки.

Я не разделяю мнение Х. Ортеги-и-Гассета, назвавшего главное произведение Пруста

"романом, разбитым параличом" — для меня эта книга собор, собор духа, возведенный гениальным архитектором, либо — колоссальная симфония, написанная и исполненная гениальным музыкантом. Сам зодчий-композитор отдавал себе отчет, что творит книгу, в которой все соразмерно и подогнано, тщательно выверено, как в величественном храме-памятнике, сооруженном на многие века и не подлежащем реконструкции:

Счастлив тот, кто сумеет написать такую книгу, — думал я, — но что за труд ему предстоит! Чтобы его представить, пришлось бы заимствовать сравнения у самых возвышенных и несхожих искусств; ибо автору, дабы передать объем каждого кирпичика, который будет использован в строительстве, надлежит показать противоположные его грани; ему придется тщательно подготовить свой труд, постоянно группируя силы, — как готовят наступление; он должен будет превозмочь свою книгу — как превозмогают усталость; следовать ей, как монастырскому уставу; возводить ее, как возводят церковь; соблюдать, как диету, преодолевать, как преграду, завоевывать, словно дружбу, закармливать, как дитя; сотворить ее, как мир, не забыв и о тех тайнах, чье объяснение, верно, лежит за пределами этого мира, но само их предчувствие больше всего волнует нас и в жизни, и в искусстве. В подобных великих книгах есть части, которые автор успел лишь набросать, они, видимо, никогда не будут завершены из-за самого размаха архитектурного замысла. Многие великие соборы остались незавершенными. Такую книгу в течение долгого времени заботливо пестуют, лелеют, берегут, а потом она начинает расти сама и становится памятником, который защищает нашу могилу от слухов и в какой-то мере — от забвения.

Мысль о моем сооружении не покидала меня ни на минуту. Я не знал, станет ли оно храмом, где верующие откроют для себя некие истины и постепенно проникнутся гармонией великого замысла, или же останется всеми позабытым святилищем друидов на затерянном в море островке. Но я был полон решимости вложить в строительство все силы, покидавшие меня мало-помалу, словно оставляя мне время лишь на то, чтобы, завершив прощальный обход, закрыть за собою "могильные врата".

Архитектура собора естественно и гармонично сосуществует с органом, божественной музыкой, неземными чувствами, рождаемыми присутствием Бога, олицетворяемого пространственностью громады и длением звуков труб и колоколов. В мировой литературе нам почти не сыскать литературных образов музыки, вообще говоря, ничем, кроме музыки, не передаваемой, образов, подобных шедеврам Пленницы. Музыка септета Вентейля, звон колоколов, звяканье ложечки о тарелку, звучание как таковое рождает уникальные музыкальные "потoki сознания", переплетающиеся с любовными чувствами, ощущением радости или счастья.

...То был не прежний, почти тревожный призыв пустых небес — то была несказанная радость, исходившая, казалось, из рая, радость, так же отличающаяся от радости сонаты, как отличается от грациозного, важного, играющего на теорбе ангела Беллини облаченный в пунцовые одежды архангел Мантеньи, играющий на трубе. Я знал, что мне уже не забыть этот новый мотив, этот голос неземной радости. Но сбудется ли она когда-нибудь в моей жизни? Мне было важно найти ответ, тем более что она лучше всего выражала — отделяя ото всей прочей, видимой моей жизни, — те прошлые впечатления, какие через большие промежутки времени служили мне чем-то вроде вех, фундамента для строительства истинной жизни: например, впечатления от колоколен Мартенвиля, от вытянувшихся в ряд деревьев около Бальбека ("Пленница").

...Казалось, в этой музыке было больше правды, чем во всех прочитанных мною книгах. Порою я склонен думать, что, хотя в литературе, как и в музыке, жизнь воспринимается нами не в форме идей, ее литературное, то есть интеллектуальное истолкование осмысливает, объясняет, анализирует, но не воссоздает ее, как музыка, где звуки словно совпадают с нашим внутренним камертоном, воспроизводя необычайную остроту скрытых ощущений, порождающих особое опьянение, какое мы время от времени испытываем; но, говоря: "Какая

прекрасная погода! Какое ясное солнце!" — мы не в силах передать свой восторг собеседнику, у которого то же самое солнце и та же самая погода вызывают совсем иные ощущения. В музыке Вентейля были такие видения, которые не поддаются описанию и которые лучше не пытаться постичь умом, ибо в тот момент, когда нас пронзает их неземное очарование, разум покидает нас, глаза слипаются и, прежде чем познать не только неизреченное, но и незримое, мы засыпаем. Стоило мне поверить в реальность искусства, и я уже готов был допустить, что музыка способна вызвать у нас нечто большее, чем просто нервное возбуждение, как погожий денек или ночь, проведенная за курением опиума: я имею в виду опьянение другого рода, более реальное, более плодотворное, если только предчувствие меня не обманывает. Не может быть, чтобы скульптура или музыка, рождающие чувство более возвышенное, чистое, подлинное, чем сама жизнь, не соответствовали бы некоей духовной реальности. Несомненно, такая реальность существует; иначе музыка, в которой она заключена, не давала бы такого ощущения глубины и подлинности. Только с музыкальной фразой Вентейля я мог бы сравнить то особое наслаждение, какое мне иной раз приходилось испытывать в жизни, например, при взгляде на мартенвильские колокольни, на деревья по дороге в Бальбек или, если взять пример попроще, за чаепитием, описанным мною в начале книги.

Произведение искусства — всегда заново созданная вселенная, выплывающая единственно из сознания его создателя. В романах Пруста мы сталкиваемся с уникальным явлением трансформации в новые миры утонченных впечатлений, даруемых любовью, страстью, болью, искусством, мечтой. Лишенный здоровых и полноценных связей с реальным бытием, Пруст как бы создавал альтернативное, обретая его в себе самом, "изображая куда правдивее, чем если бы модели — цветы, люди и камни стояли у него перед глазами", наполняя воспоминания жизнью и той витальностью, которую она у него отнимала.

Тайной собственного счастья он считал способность "оживлять" "утраченное время", или, по его словам, пребывать вне времени в проплывающих в его сознании новых мирах...

...куда больше занимали меня отложенные когда-то поиски причин подобного блаженства и возникающего вместе с ним чувства уверенности. Причину я видел в том, что объединяло эти разнообразные счастливые впечатления: я испытывал их сейчас и одновременно в прошлом, когда звяканье ложечки, неровные плиты и вкус пирожного позволяли прошлому потеснить настоящее, а мне — усомниться, где именно я нахожусь; оттого я и наслаждался этим ощущением, что оно связывало меня с каким-то мгновением в прошлом, освобождая от временных связей; в такие минуты во мне пробуждалось то мое "я", которое могло существовать в единственной подходящей ему среде обитания, там, где в его власти была сущность вещей, — то есть вне времени. Потому-то все мои страхи по поводу смерти улетучились, как только подсознательно я распознал вкус мадленки; ведь в тот миг я существовал вне времени, и, следовательно, меня не заботило, что сулит грядущее. Эта сторона моего "я" ни разу не проявлялась ни в конкретном действии, ни в сиюминутной радости, напоминая о себе лишь когда чудом возникшая связь помогала вырваться из пут настоящего. Только так могло свершиться чудо, позволяя мне обрести былые дни, Утраченное Время — подвиг, перед которым отступали все усилия ума и памяти.

При всей неповторимости Улисса и Поисков утраченного времени их многое объединяет: поток сознания, приоритет субъективности, экспериментаторство, музыкальность. Эпопею Пруста часто сравнивают с симфонией, а также с произведением архитектуры. Сам автор постоянно искал в нем "ритм", "лейтмотивы", неоднократно указывал на тщательно продуманные элементы композиции.

До Джойса и Пруста художники-реалисты тоже нередко обращались к содержанию сознания, но оно было лишь небольшой прибавкой к описанию, отражению. Сознание принадлежало герою. У Джойса и Пруста герой принадлежит сознанию, вышедшему из берегов, мир оказывается внутри сознания. Сознание становится активной частью произведения подобно

тому, как в самой жизни представления человека о мире — мирозерцание — важнее мира, внутренний мир — важнее внешнего, мысли и чувства — важнее объектов, к которым относятся. Джойс и Пруст "неподвижности предметов" противопоставляют подвижность сознания, отношение людей к предметам и фактам.

Люди необъятной культуры, Джойс и Пруст стремились "познать Мир, как Книгу, а Книгу, как Мир" — выяснить взаимопроникновение и взаимовлияние искусства и жизни, познания и творчества.

Понимание "Мира, как Книги", т. е. как определенным образом организованной системы знаков или текста, есть его "культуризация", интенция к его культурному освоению путем "декодирования" текста, "перевода" его на язык искусства. Иначе говоря, познание мира, осуществленное средствами искусства. С другой стороны, понимание "Книги, как Мира" констатирует взаимосвязь, существующую между жизнью (миром) и произведением искусства, "книгой" как "образом мира, в слове явленным" (Б. Пастернак). Эта взаимосвязь играет немаловажную роль в истории процесса литературного творчества, как она излагается повествователем — героем в "Поисках...".

Впрочем, Улисс и В поисках утраченного времени, потоки сознания двух титанов XX века, художественные видения столь разных мастеров, по пути которых пошла значительная часть европейской литературной элиты, имеют и значительные различия...

Поток сознания у Джойса в "Улиссе" построен на "прямом соприкосновении" с материальностью всех предметов и демонстрации того, что из этого получается. Проблема, у Пруста его эстетикой тонко замаскированная, у Джойса является грубо и зримо. Никакого уединения человека, все интерьеры распахнуты, и прежде всего — сознание человека, через которое тащится и бесчинствует вся та анархия, какой представляется автору современная жизнь. Анархия эта и хаос достигает даже своей кульминации (и в прямом стилистическом выражении) в обстановке классического интерьера, в ночной темноте супружеской спальни, в разнузданности заключительного "потока" Мэрион. Вообще же пейзаж "Улисса" — город, его толчея, поток человеческой массы, случайные столкновения, всякие общественные места, редакция газеты, бордель: Джойс открыл пространство романа и "впустил" ту стихию, которую всякими средствами Пруст не хотел допустить.

Сохранилось признание Джойса о книге Пруста: "Эта книга в конце концов чистейшая игра или танец...". Уважительно относясь к Прусту-писателю, Джойс остался недоволен встречей с ним: Пруст говорил только о княгинях, "когда меня куда больше занимали их горничные...".

Итало Свево, рассказывая о единственной встрече двух корифеев европейского модернизма, заключил, что она произошла в самый неподходящий момент, когда Пруст был занят мыслями о "завершении одной из своих сложных фраз". Фактически они перебросились несколькими ничего не значащими предложениями, не касавшимися того, что больше всего волновало одного и другого, — искусства.

И. Свево считал творческие манеры двух писателей совершенно несовместимыми:

Пруст — мастер великой прозы. Свою фразу он творит, дополняя ее; развивает ее путем бесконечно добавляемых фраз, каждая из которых неожиданность и открытие. Никогда не пресыщаясь, он повествует и повествует, гонимый ностальгической тоской найти утраченное время, которого уже нет. Он наносит на свое полотно черточку за черточкой, краску за краской, чтобы как можно ближе приблизиться к реальности. Совершенство картины — результат совершенного видения действительности. Кажется, в его повествовании отсутствует должный порядок. Какой смысл можно усмотреть в том, что события, которые действительно имели место, не могут быть изложены последовательно? Если реальность Пруста превращается в сатиру, то он тут не при чем. Реальность часто превращается в

сатиру благодаря одной точности.

Джойс же совсем другой. Это художник, имеющий тщательно разработанный план, приключения его персонажей хорошо продуманы. Он выбирает из реальности то, что ему подходит, и превращает это в нечто столь совершенное, что оно заслоняет реальность как целое. Трудно себе представить, как Джойс смог бы работать на холсте. Он должен бы был сформировать свои фигуры до начала изображения и заселить свою мастерскую трехмерными существами, живыми настолько, что мы верим: они движутся и разговаривают без посторонней помощи. Строгий автор заставляет нас забыть, что именно он приводит их в движение.

У Пруста реальность является наукой. Каждую фигуру он изучает в ее эволюции от самого рождения и со всеми ее органами. У Джойса нет и следа такого изучения. Читатель может считать, что именно ему доверено целое творение. Я пытался проникнуть в его творческий метод, но из этого ничего не получилось. Нет такого анализа, а, значит, нет и другого такого писателя, который дарил бы столько радости, сколько приносят произведения Джойса.

Как и Джойс, Пруст господствовал на литературной сцене Европы и часто рассматривался (в том числе русской эмигрантской критикой как антипод великого ирландца). Пруст старался дистанцироваться от изображаемого предмета, Джойс — прорваться к его внутренней сущности, снять все покровы. "Отрешенному очищению" одного противостояло глубинное проникновение другого: "между Джойсом и Прустом такая же разница, как между болью от ожога и рассказом о ней".

Сознавая глубину подтекста собственных произведений, Пруст обобщал:

Хорошие книги написаны на своего рода иностранном языке. Под каждое слово каждый из нас подставляет свой смысл или, по крайней мере, свой образ, который часто является противосмыслом. Но в хороших книгах все ошибки смысла, которые мы делаем, хороши.

Глубина подтекста сочетается в Поисках с широтой охвата, со способностью извлечения всей жизни человечества из отдельного фрагмента существования человека — это напоминает генетическую возможность воссоздания организма из части клетки.

Из зрелища революции или крупного социального кризиса, из крупных социальных или исторических событий можно извлечь столько же, сколько из простой любовной истории. И, наоборот, из простой любовной истории можно извлечь не меньше, чем из крупных кризисов в истории человечества. В целом произведение Пруста говорит нам о том, что можно взять произвольно маленький кусок человеческой жизни и увидеть в нем всю жизнь человечества во всех ее сплетениях, что, конечно, соответствует принципу "вечного настоящего".

Превращая жизнь собственного сознания в материал искусства, Марсель Пруст сознательно и бессознательно исходил из идеи подобия: самые великие и значительные события истории состоят из тех же элементов, из которых состоят наши темные и скромные жизни. Чем глубже каждый постигает самого себя, тем лучше он понимает историю.

Искусство, поэзия — окна в мир, ибо великие книги суть души их творцов, плоды воспроизводства жизни, глубин жизни:

То, что для нас делает тела (мысли) поэтов прозрачными и позволяет нам увидеть их душу, — это не есть их глаза, не есть события их жизни, а есть их книги, в которых как раз есть то, что от их души содержится, от их инстинктивного желания, которое хотело увековечить себя и которое отделилось от них, чтобы пережить их бренность.

Для Пруста литература становится областью взаимодействия субъективностей, новым способом человеческого существования, для которого приоритетны формы сознания, а не

вещи. Не случайно именно у него Симона де Бовуар, по ее собственному признанию, училась тому, что подлинную эстетическую значимость реальность обретает лишь тогда, когда преломляется в конкретном и индивидуальном человеческом сознании.

Мне представляется, что самое важное у Пруста — школа самоосознания личности. Человека никто не учит осознанию собственной самости и, как выясняется, многие, может быть, большинство людей проходит по жизни, не разу не задумавшись о том, что они собой представляют, в чем особость их индивидуальности, просто, кто я есть. Пруст — это Великая Школа самоосознания, внутренней жизни, преломления мира в зеркале души.

Нет сомнений в том, что романы Пруста виртуозно психологичны, но сам он стремился к большему, неоднократно подчеркивал, что "...да, конечно... психология, но моей целью было хоть немножко жизни". Речь, конечно, идет не о внешней жизни и даже не о внутренней, но о воздействии искусства на жизнь, об изменении жизни в обрамлении искусства:

...если бы я не имел интеллектуальных убеждений, то, ради того, чтобы создавать рядом с жизнью описательный дубль своих прошлых переживаний, я никогда в жизни не взял бы перо в руки, я слишком болен и слаб для этого бессмысленного труда.

Художник творит, потому что движим потребностью глубже войти в жизнь и изменить ее — собственным видением, своей правдой, открывшейся глубиной. Наши подвижники гуманизма, уморившие миллионы "классовых врагов", обвиняли модернистов в антигуманизме, и это обвинение, как это ни покажется странным в моих устах, справедливо, если понимать под гуманизмом самовосхваление человека, сверхэгоистический антропоцентризм. Я побывал в южно-африканском парке Крюгера и имел возможность воочию убедиться в том, что натворил человек с миром, до какой степени разрушил его за стенами этой резервации для животных. В модернистском искусстве действительно нет гуманизма в том смысле, что отсутствует гуманистический идол человека-Бога, зато есть иной гуманизм — правды жизни, глубины человеческого существования. Этот гуманизм разрушителен для утопий и поэтому встречается всеми утопистами как антигуманизм. Но это "антигуманизм" продуктивный: он, во-первых, правдив, адекватен многомерной реальности, и, во-вторых, действенен, сущностно влиятелен. После него человек перестает стесняться себя, как после чтения Достоевского Ницше перестал стесняться эпатажа. После него человек начинает достойно мыслить, избегать самообольщения и самообмана.

Что значит — достойно мыслить? Не порождать в своей мысли никаких самоутешительных ложных состояний. И вот эта позиция символически обозначена в мировом опыте веков, который нам завещан, фигурой человеческой сделки с дьяволом. Ведь что значит — продать душу дьяволу? Почему это считается грехом *par excellence*? Ну, по одной простой причине: человек грешен, и если вокруг идет вибрация греха, а я как член сообщества, не желающий выпасть из человеческой связи, могу быть вместе с другими, охваченными вибрацией греха, то я, конечно, совершаю грех. Но одно дело — совершать грех, а другое дело подводить под него идею. Подведение идеи под грех и есть продажа души дьяволу. И если кто-то продолжает стоять и достойно мыслить, — это я, во всяком случае, могу, — то есть тогда в мире, заложена потенция или возможность того, что будет извлечен опыт из греха. Грех все равно совершается, и мало того, что под него подводятся идейные основания, то есть продукт недостойного мышления, а еще и из опыта греха ничего нельзя извлечь, ничему нельзя научиться, и следовательно, в будущем все это будет повторяться. И поэтому, если я вовлечен, например, в несправедливую войну, то у меня остается одно — не уступать ни одного сантиметра в том, что я могу подумать об этом и о своем поведении. Тогда еще есть какой-то шанс хоть чему-нибудь научиться.

Скептически относясь к Фрейдю, Марсель Пруст говорил, что душа человека темна, что "никто не может отдать свою душу", ибо до конца сам ее не знает, ибо на дне души лежит некое молчание, немотство, и, дай Бог, чтобы каждому человеку было о чем молчать. Молчание

души — один из признаков человечности и радикально отличается от животности — отсюда "фигура молчания" в философии и красноречивое молчание поэта.

Подобно Фрейду, ищущему во время психоаналитического сеанса тот "сбой", который привел к психозу, Пруст занят поиском "первоначала" — толчка, спускового курка "истины", "мира", "понимания", "прозрения". И здесь выясняется, что толчок спонтанен: запах, вкусовое ощущение, забытый вечерний поцелуй, случайный шорох — все может оказаться ключом к огромным неожиданным мирам.

Мир Пруста вырастает из хаоса, лицо или образ — из бытия, каждое мгновение творит мир заново — так же, как прошлое воссоздается из забвения. "Искать? Нет, не только — творить!" — ключ к миротворению Пруста.

Отличительные особенности Поисков — отождествление литературы и жизни, содержания и личности автора, памяти и времени, философии жизни и художественных образов. Будучи пространством свидетельства длящегося впечатления, саморождения, обретения смысла существования, непрерывным и многократным творением мира, Поиски явились огромным вкладом в философию, гносеологию, психологию, сравнимым, без преувеличения, с открытиями Бергсона, Фрейда, Хайдеггера. Не будучи "профессионалом мышления", Пруст ярко и сочно — художественно — изобразил процесс рождения мысли, возникновение целого мира из впечатления, тождество мысли и чувства, случайность, спонтанность творимой человеком истины. Мысль всегда возникает из некоторой "точки незнания", возбуждаемой неожиданным "дуновением" из ничто.

По мнению Жана-Франсуа Ревеля, Пруст стал открывателем принципиально нового "неметафизического" способа философствования: теориям, регулятивным идеям, морализаторству он предпочел доступ к вещам "как они есть", дающий шанс жизни состояться в письме, тексте, литературе. Давая читателю возможность "отдохнуть от теорий", Пруст само переживание, впечатление, воспоминание сделал актом мысли, лишенной занудства.

Может быть, вслед за Прустом стоит определить зрелость как способность переживать каждый день без депрессии и экзальтации или, точнее, не превращать и то и другое в единственные способы избежать скуки.

Можно повторить, что подвижническая эпопея Марселя Пруста — бесконечно длящееся впечатление, поиск смысла, самопорождение, непрерывное и многократное творение мира, но главное — совершенно новое осознание человеком мира и себя в мире, в чем-то сродное самым смелым новациям физиков-теоретиков. В этом мире пирожное "мадлен" способно содержать в себе огромный мир, разворачивающийся памятью в сознании человека, и сам человек способен непрерывно саморождаться из таинства Бога, культуры и движения сознания.

Пруст притязал на создание художественной теории памяти и познания, "не выстраиваемой прямо в логических терминах". Создавая роман о бесконечной сложности путей человеческого духа, он "схватывал" не детали, но "внутренний мир", сам говорил, что его инструмент не микроскоп, а телескоп. Его интересовали не столько разрозненные движения души, сколько функционирование психики, устройство психологической жизни, механизмов сознания. Он стремился увидеть то, что невидимо другими, что расположено глубже "картинок натуры". Высшая реальность — не отражение, но невидимое, глубоко сокрытое. Вот почему единственная реальность — та, которую мы думаем, та, что не описывается элементарно, однозначно, та, что отказывается от простоты и видимости. Всё, что мы видим, оказывается, может иметь объяснение, далекое от очевидного, "объективного", "реального". Истина возникает не от того, что мы видим, но оттого, что мы мыслим. За самым однозначным всегда таится бездна возможностей, даже за любовью кроется тысяча

разновидностей любви. Вообще говоря, глубоко спрятанная (а не очевидная) реальность имеет структуру сновидения. Жизнь есть сон в том смысле, что в ней сокрыта фантастическая феерия возможностей, представляющихся плоскому уму "полетом ведьм". Гёте не без оснований считал, что всё мышление не может помочь мышлению, ибо самое сокровенное кроется в безднах, куда не проникнуть самому изощренному уму, которые едва доступны лишь блаженным или святым.

Зачем человеку нужны искусство, литература, культура? Затем, что все это открывает нам неизвестную часть нашей души. Затем, что собственным усилием невозможно вытянуть себя из трясины животного бытия. Затем, что духовная жизнь нуждается в постоянной духовной пище. Затем, что, по словам самого Пруста, никогда не нужно бояться зайти слишком далеко, потому что истина — еще дальше!

Пруст великолепно сознавал — в этом суть его гносеологии и эпистемологии, — что истина бесконечна, сокровенна, таинственна и труднодоступна. Еще — что она не открывается в "объективном знании", ибо никакое знание не войдет в сидящего в нас беса, препятствующего такому постижению. Истина в пределе несообщаема, потому что человеку свойственно противиться ее "вхождению". Конечно, существует духовное сродство, но люди слишком часто оказываются несообщающимися сосудами, совершенно "непрошибаемы" для истин, для других очевидных.

...факт знания, совершенно чуждого Сен-Лу, — что за двадцать франков Рахиль продавалась в доме свиданий, — может получить для Сен-Лу (путем работы проработки) совершенно особый, тайный смысл и внутреннее уникальное, только Сен-Лу доступное очарование.

Этот сверхконкретный пример — только иллюстрация "защиты сознания" от истины, выстраиваемой каждым на протяжении всей жизни и на другом языке обозначаемой "бегством от свободы".

Помимо "защитного пояса" сознания, предохраняющего человека от истины, всегда существует что-то, чего нельзя знать, будь то Бог, кантовский ноумен или когеновское "предельное понятие". "Ведь можно встретиться с Богом — и не узнать в нем Бога". Истина — это наше присутствие в ней, наше к ней отношение, ибо из названий, составляющих ее смысл, мы способны что-либо извлечь, лишь включив свое "я", собственное впечатление.

Гносеология Пруста — глубочайшее осознание процессуальности истины. Истина не есть нечто, что можно схватить или получить по почте. Если хотите, истины не существует, потому что истина — вечное движение, становление, обновление, переоценка.

М. К. Мамардашви:

Я могу вам доказать такую теорему, что если истина секретна, то дело кончается тем, что ее нет ни у кого, в том числе у тех, которые должны были бы в секрете держать истину. Потому что ткань способности человека открывать истину настолько тонка и сложна, настолько она не должна нигде разрываться (поскольку это именно ткань), что любое покушение на органику истины — а органики истины нет до интерпретации, никто не держит ее в готовом виде кончится тем, что ни у кого ее не будет. Мы ведь часто предполагаем, например, что мы чего-то не знаем, а начальство знает. Я могу держать пари, что в социальном процессе, в котором допущены два таких начальных шага — что есть какое-то место (начальство), которое будет искать истину, и есть мы, которым можно ее сообщать или не сообщать, — что истины не будет и у начальства. Там тоже ее не знают. Почему? Да потому, что разрушена ткань приобретения истины. А ткань приобретения истины отлична от правил, в которых она сформулирована.

Существует не истина, а куски истины: познание есть построение, результатом которого является часть, точка истины. Пруст определял истину облаком точек — истина распростерта

в пространстве и времени как расходящийся пучок, расширяющаяся сфера.

Одна из главных тем Пруста — множественность миров, множественность видений мира, фатальная расходимость сознаний. Простота — это убожество. Примитивные миры, примитивные видения мира распространены в силу естественного человеческого конформизма, рационализма, фанатизма, традиционализма, лени. Зачем ломать голову, утруждать себя, перестраиваться, переоценивать, если живешь согласно принципу "экономии мышления"? Зачем постоянно сомневаться, заглядывать в себя, переучиваться, если можно — "как другие"? Зачем мучиться над огромным, подвижническим романом изменения себя, если тебя ежедневно атакуют абдуллаевы и маринины? Но это — мертвая жизнь, ибо живое тем и отличается от мертвого, что способно на что-то иное. А вот мертвое действительно единственно — оно такое, какое есть и не способно ничто породить. Не потому ли у нас, в России, по словам Пушкина, любят только мертвых?

Рассматривая жизнь как усилие во времени, размышляя над тесным переплетением жизни и смерти, свободы и судьбы, Пруст постоянно подпитывался собственным опытом тяжелого астматического больного, вечно балансирующего на грани ощущения смертельного удушья, на грани психологического состояния близости небытия. "Ты задыхаешься, и смерть — не где-то далеко, а вот — она здесь". С этим, кстати, связана и структура его романа-собора-симфонии "включенность в начало конца, переключка частей, нанизывание символических соответствий, присутствие целого в детали, строительство "шаг за шагом" согласно генеральному плану духа, постоянная обращенность к этому духу.

Как и Божественная Комедия, эпопея Пруста суть странствия души, путешествие по душе, то, что он сам именовал исследованием "глубоких отложений моей умственной почвы".

Человеческое насилие начинается с идеи, угнетение — с торжества Истины над человеком, доктрины над душой. Любое обобщение — религиозное, философское, этическое — есть насилие, ибо оно пренебрегает моим "я", моей духовной свободой, моей человечностью. Единственно надежный — религиозный, философский, этический путь — это путь индивидуальный, путь такого испытания мира, чтобы в этом мире был возможен "я" как автономная, самостоятельная инстанция. Этика — это признание равноправия другого, это отказ навязывать другому мое видение мира.

Этика — эта моя этическая свобода, скованная только моей ответственностью — в том числе ответственностью за другого, ответственностью за каждое унижение и оскорбление в мире. Этика — это свобода, плюс самоиспытание, индивидуальный путь плюс постоянное сомнение в правильности выбора, моя вера плюс непрекращающийся поиск Бога, Бог во мне плюс терзание-самоистязание внутренней порочностью, собственной греховностью.

Этика — это самореализация, но реализовать себя трудно по причине самонезнания, самонепонимания, самоприукрашения. Самоосознание — первейшая необходимость человека этического. Вот почему на месте утопического прекраснодушия должна быть правда полноты жизни. Вот почему реализовать себя этически тождественно словам Пруста — "понять, что ты есть на самом деле и каково твое действительное положение". Это означает не просто "быть собой", но быть максимально свободным от любого зашоривания, самообожествления, самоидеализации. Еще это значит — сознавать и признавать бесконечную сложность путей человеческого духа, следовательно, отказаться раз и навсегда от императива "следуй за мной".

М. К. Мамардашвили:

Для Пруста человек не субъект воспитания, а субъект развития, который обречен на то, чтобы совершать внутренние акты на свой страх и риск, чтобы в душе его вывели эквиваленты того, что внешне, казалось бы, уже существует в виде предметов или

человеческих завоеваний. Так вот, людей можно якобы воспитывать, если окружить их, например, самыми великими и благородными мыслями человечества, выбитыми на скалах, изображенными на стенах домов в виде изречений, чтобы, куда человек ни посмотрел, всюду его взгляд наталкивался бы на великое изречение, и он тем самым формировался. Беда в том, что мы и к книгам часто относимся таким образом. Для Пруста же в книге не существует того содержания, с которым мы с вами должны вступить в контакт: оно может только возникнуть в зависимости от наших внутренних актов. Книга была для Пруста духовным инструментом, посредством которого можно (или нельзя) заглянуть в свою душу и в ней дать вызреть эквиваленту. А перенести из книги великие мысли или состояния в другого человека нельзя. То есть книга была частью жизни для Пруста.

Пруст говорил, что книги, в конце концов, не такие уж торжественные вещи, они не очень сильно отличаются от платья, которое можно кроить и так и этак, приспособивая к своей фигуре. Поэтому не надо стоять по стойке смирно перед книгами. Такова мысль Пруста.

И поскольку я уже употребил слово "жизнь", то хочу за это зацепиться. Как я бы выразил основную ситуацию Пруста в той книге, с которой мы должны иметь дело? Вообще-то это роман желаний и мотивов. В психологии есть такой термин "мотив" — имеется в виду психологическая причина того или иного дела или поступка. А Пруст слово "мотив" (и я вслед за ним) употребляет в музыкальном смысле — что есть какая-то устойчивая нота, проходящая через достаточно большое пространство музыкального произведения. И у жизни есть мотив, есть какая-то нота, пронизывающая большое пространство и время жизни. И этот мотив связан чаще всего с желанием. В одном очень простом смысле: ведь в действительности мы являемся только и только желающими существами. И, кстати, одно из самых больших желаний — желание жить. Но жить — как? Чувствовать себя живым! Наши желания и позволяют нам чувствовать себя живыми. Это самая большая ценность. У жизни нет ценности вне ее самой, она сама — ценность в этом смысле.

Скажи, кем зиждется забытая до срока мысль?

И где живет былая радость и минувшая любовь?

Когда они вернутся к нам, и сгинет мрак забвенья,

И я смогу перенести сквозь время и пространство

И облегчить сегодняшнюю боль, и мрак, и горе.

Это стихотворение дает нам поэтическую ясность всех тех вещей, которые мы пытались выяснить другими средствами. Действительно, все, что Пруст называет "утраченным временем", "воспоминанием", "любовью", "ревностью к самому себе" и т. д., — все это есть попытка ответить на вопрос: каким образом я просыпаюсь в качестве "я"? Переверните: где я был, до того как проснулся? Где пребывает тот, который, несомненно, просыпается в качестве самого себя? Мы-то живем и считаем, что раз мы проснулись, это есть мы. А если подумать, это не само собой разумеется. А где был тот, который спал, но проснулся в качестве самого себя? или шире: где пребывает забытая до срока мысль? Действительно, мысль высказана где-то в пространстве — мы ведь пространственно смотрим на мысль, раздался звук мысли, она может быть понята сейчас же, а может быть понята через 100 лет или через месяц, — где она была в это время? Вы знаете, что история происходила квазициклически, и то, чем были греки, мы узнали в эпоху Возрождения (это и было возрождением античности). Но возникает простой вопрос: греки что-то натворили, наговорили и надумали, потом мы это узнали, — а где это было, пока мы узнали? Ведь если была бы

такая непрерывность, в которой контакт нагляден, не возникла бы проблема: где была мысль, так, чтобы вспомнилась именно такой, какой она была. Мы вспомнили Платона, вспомнили Аристотеля, Декарт в XVII веке вспомнил античную математику — где она была? Все наши проблемы, которые я анализирую в связи с Прустом, все время излагались мною так, что везде имплицитно предположение существования некоторого поля — континуума, в котором — а не в наших головах — существуют какие-то вещи. Где пребывает былая радость и минувшая любовь? И самое главное, что основной пафос Пруста — "где живет былая радость и минувшая любовь" или "забытая до срока мысль", — не есть вопрос простой любознательности, отвлеченной любознательности, а есть вопрос жизни и смерти. Посредством возвращения чего-то — мы не знаем, где оно пребывает, решается что-то в сегодняшнем дне. Скажу иначе: возвращение тех вещей, о которых мы не знаем и должны спрашивать, где они пребывают, во-первых, оживляет что-то вокруг нас, меняет самого человека и, во-вторых, делает живым многое из того, что вокруг него уже мертво, стало стереотипом, стандартом, имитацией, "пленением образов" и т. д. То есть задача памяти, оказывается, состоит в оживлении прошлого, что и есть условие сегодняшней жизни. Ведь не случайно сказано: "и облегчить сегодняшнюю боль, и мрак, и горе".

История издания эпопеи внутренней жизни Пруста столь же печальна, как история всех великих книг — того же Улисса или Человека без свойств. Первый том везде встретил отказы, недоумение и раздражение, никто из издателей и слушать не хотел об опубликовании "странной" книги. Даже для того, чтобы издать в сторону Свана за счет автора, потребовались уговоры... После выхода в 1913 году книгу никто не заметил...

Заметному, значительному, если не триумфальному литературному успеху Пруста помешали два обстоятельства. Одно — это отрицательный отзыв Андре Жида о прустовской рукописи, что основательно задержало ее публикацию. Другое — это начавшаяся мировая война, когда стало уже не до литературы, по крайней мере не до той литературы, которую создавал Пруст. Но у этих "обстоятельств" оказалась и обратная сторона: лишенный возможности печататься, Пруст засел за свою уже почти готовую рукопись и годами дорабатывал и перерабатывал ее.

Лишь спустя пять лет, когда появился следующий том Под сенью девушек в цвету, на удивительного автора было обращено внимание публики и ему присудили Гонкуровскую премию, сразу сделавшую Пруста знаменитым.

В мировой литературе вряд ли найдется другое произведение (может быть, за исключением Улисса), которое бы получило столько взаимоисключающих определений: эпическая поэма повседневности, кунсткамера для коллекционирования мелочей, голос инстинкта, непрерывный поток сознания, симфония впечатлений, кладовая памяти, итог культуры, апофеоз субъективности, всеобъемлющая панорама жизни, последовательность состояний личности, камерный мирок реакционера и декадента...

Книга эта стала для Пруста не просто освобождением — она стала существованием, формой бытия. Он никогда не написал бы ее, имей другие формы существования. Он и принялся за Книгу, отгородившись ею от недоступного более мира, от настоящего времени, от столь любимой им светской жизни, утратившей реальность.

Пруст остался один-на-один со своими воспоминаниями. Он писал, почти не покидая постели, писал с необычным для него упорством, хотя силы его иссякали и минут для работы становилось все меньше. Нет никаких сомнений, что Пруст смог превратиться в истинного художника только в это время. Пруст работал со все возрастающим напряжением только потому, что он "искал утерянное время", только потому, что был поставлен перед необходимостью жить в мире воображения, "грезить жизнь". Жизнь Пруста, наконец, получила смысл и цель — и причиной этой была ставшая у его изголовья смерть.

Жизнь любого художника неотрывна от жизни его творений, для многих творения и есть жизнь. И все же у Пруста особый случай: творение, тождественно равно жизни, творение, заменившее жизнь, творение, возникающее из собственной жизни, переливаемое из нее. Мне трудно назвать другого художника, "лепившего" произведение из самого себя.

Даже мельчайшие факты бедной событиями, однотонной жизни Марселя Пруста отразились в его романе, который был самым крупным ее событием, почти единственным содержанием последних 16 лет жизни, и который стал беспрецедентным в истории литературы произведением, вступившим, так сказать, в единоборство с жизнью, попытавшимся жизнь подлинную, реальную заменить рассказом о ней.

Огромное творение Марселя Пруста воспринимается прежде всего как форма существования его создателя, как единственная доступная ему и полностью его устраивающая форма практического действия. Чем ближе конец книги, тем яснее выражена мысль о преимуществах искусства перед жизнью ("истинная жизнь, единственная жизнь — это литература", а "истинное искусство — это искусство, которое улавливает реальность удаляющейся от нас нашей жизни").

Поклонник Рёскина, в юности Пруст верил в способность красоты облагородить душу человека. И самым прекрасным считал возвышенную мысль. Отсюда его стиль, который ни с чем невозможно спутать: гибкий, переливающийся, передающий тончайшие нюансы мысли и чувств. "Мы любим Красоту, как таковую, как нечто существующее реально вне нас и бесконечно более значительное, нежели радость, которую она нам дает". Своей любовью к прекрасному — к Вермееру, Боттичелли, Мантенье, Тьеполло, Тинторетто — он наделил своих героев и кажется вполне естественной смерть Бергота за изучением одного из них.

Кстати, прототипами барона де Шарлю (и Дез Эссента в романе Гюисманса Наоборот) были два поэта — Малларме и граф Робер де Монтедьё-Фезансак.

Последовательный интроверт, он освоил самые потаенные области души. Психология, замешанная на длении ощущений, — таков вклад искусства в науку. Для этого человека не существовало внешнего мира, он отсутствовал в его творчестве. Сосредоточенность на памяти, возможно, чрезмерна, но именно она очищает его образы от социальности и поднимает "скуку субъективной эпопеи" на уровень высочайших интеллектуальных творений.

Немного о скуке. Дабы не потерять драгоценного времени, даже интеллектуалы нередко откладывают "утраченное время" на время неопределенное. Но спешка вместо дления никого не обогатила. Надо знать, что можно откладывать, и что нельзя. Великих книг не так уж много, и все они трудны. А что касается скуки, то человек как сущность действительно скучен. Он пытается предстать иным, особенно в своем творчестве, но и само оно защита от скуки. И если уж берешься за Пруста, то наипервейшее условие желание познать человека подлинного. А может ли быть человеческая подлинность глубже, чем в неторопливом человековедении Пруста?

Пессимизм был не только данью времени, но мироощущением Пруста. Даже в своем затворничестве, даже среди элиты (а, возможно, благодаря ей) он остро ощущал распад. Нет, не разложение верхов, а тотальное разложение. Сатирический гротеск "Содом и Гоморра", как явствует из самого названия, это оплакивание мира. Темы одиночества, недостижимости возвышенной человеческой близости, обреченности любви, преломленные через собственную трагическую судьбу, решены в духе углубленного психологизма. Судьба Марселя — это умирание надежды. Любовь Свана — это неоправдавшиеся ожидания, утрата иллюзий. Непреложность разочарования, неуловимость истинного, относительность нравственного — вот те мотивы, которые Пруст привнес в искусство. И еще — герметичность, человеческую закрытость, непостижимость человека человеком. Процветают худшие, лучшим дано страдать — может быть, и не ново, но всегда актуально. Все прустовские герои,

вызывающие симпатию, терпят фиаско, а сам Марсель, взыскующий всеобщей добродетели, обнаруживает, что окружен монстрами. Прожитая жизнь оказывается фикцией, время утраченным безвозвратно. Можно назвать это декадентством, но тогда декаданс и есть мироощущение, стоящее над временем. Сам Пруст тонко понимал этот "нюанс": для него утраченное время — неизменная вечность, а искусство единственное средство обрести ее, то есть цель и смысл проживаемой жизни. Своей жизни.

Мудрость нельзя получить в готовом виде, ее открываешь сам, пройдя такой путь, который никто не может пройти за тебя, от которого никто не может тебя избавить, ибо мудрость — это свой взгляд на вещи.

Да, мир Пруста сжат до пределов субъективности, и тем не менее "В поисках утраченного времени" — эпос, но не материи, а духа. Внутреннее, душевное время превращается здесь в новую Книгу Бытия. Но при всей энциклопедичности этой книги она не событийна, а психологична: книга переживания человека, который всегда и везде одинок.

Конечно, и до Пруста субъективность была самой привлекательной стороной искусства, рождающей наиболее глубокие переживания — вспомним ту же "Смерть Ивана Ильича", — но именно Прусту удалось с гениальной проникновенностью превратить свои переживания в эпос духа.

А разве не упреждал Пруста Жан-Поль с его медлительным течением мысли, зыбкостью, погруженностью во внутренний мир, самоиронией, взглядом со стороны? А Шенье — с его углубленностью в душу героя и воспоминаниями о прошлом? А Бодлер, уже полностью предвосхитивший утраченное время?

Поздний Джеймс — это уже вполне ранний Пруст: тот же огромный интерес к процессу восприятия жизни, богатая ассоциативность, причудливые скачки памяти и времени, лепка образов из ощущений.

Можно сказать, что Пруст — не для нашего века, а для века XVIII-го, читающего медленно и обстоятельно, обгладывающего книгу, как собака кость, но это лишь первое впечатление от формы. Содержанием же Пруст — сын своего века, влиятельнейший среди модернистов.

Не потому ли такое обилие влияний, такое количество экспериментов со временем, памятью, сменой перспектив: Письма потерянному другу Бессона и Смерть Артемио Круса Фуэнтеса, фильмы О.Уэллса и Ф.Феллини, ассоциативность Фолкнера и Дос Пасоса, разрыв причинных связей Ионеско и Беккета, аналитика памяти и беспамятства Колетт, Кеннена, Гайслера, Бассани, Шеллюка, Ленца...

Память как защита от мира. Заслон. Убежище. Броня от вторжения грубой действительности.

Вирджиния Вулф, чья искусная миссис Дэллоуей — прямая дань Прусту, писала:

Что касается Пруста, то все дело в том, что у него сочетаются наивысшая чувствительность с наивысшим упорством. Он исследует эти летучие оттенки до последнего предела. Он так же прочен, как струна, и так же мимолетен, как жизнь бабочки. И он, я думаю, будет и влиять на меня, и заставляя меня выходить из себя из-за каждой моей фразы.

Р. М. Рильке:

С неизменным вниманием я следил за творчеством Марселя Пруста, все тома которого у меня имеются. Я всё еще питаю к нему чувство восхищения... будучи великим организатором ассоциаций, он доказал свою способность заставить следить за потоком сознания во всей его обычно не замечаемой широте; при этом он держит читателя под очень строгим контролем, так что тот никогда уже не сможет отклониться от главного направления,

указываемого ему автором.

Почему все попытки отыскать прототипы прустовских героев — Вентейля, Бергота, Эльстира и т. д. — потерпели неудачу? Потому что огромная культура самого Пруста, синкретическая мощь его сознания, способность придать единичному случаю значение закона и увидеть в "объективном законе" исторический хаос, синтетическое искусство соединения разных начал делают сам поиск невозможным.

Знаменитая музыкальная фраза из сонаты Вентейля, по мнению авторов специальных исследований на тему "Пруст и музыка", никогда не существовала и представляет собой созданный Прустом "образ музыки", в основе которого может быть и музыка Бетховена, о которой так много говорится в романе, и музыка Вагнера, и Сен-Санса, и Дебюсси; Бергот — это и Франс, и Рёскин, и Бергсон и т. п.

При всей близости потоков сознания героя-рассказчика и автора они далеко не адекватны: и в отношении "сына века" Пруст остается верным своему стремлению к обобщению, синтезу, высшей художественности. Из "притупленности социального мышления" Пруста возникает огромное полотно жизни общества притом отнюдь не на уровне внешних проявлений, классовости, историчности, "он сказал — она пошла" — на уровне проникновения в суть человеческого, к классовости, историчности, объективности инвариантной.

Пруст был постимпрессионистом искусства и его великим

Свидетелем.

Если бы все современные картины были уничтожены, критик двадцать пятого века мог бы, основываясь только на произведениях Пруста, вывести заключение о существовании Матисса, Сезанна, Дерена и Пикассо.

Даже в обширной, исповедальной литературе мало кому удавалось так блистательно и так широко рассказать о своих тончайших переживаниях, о своей любви и страдании, пройти по всем пластам собственного сознания, как это удалось Прусту. Его роман — торжество Горгия и Беркли: огромный, с тысячами оттенков мир, полностью выведенный из сознания. Но ведь и все самое существенное для нас в мире — любовь, привязанность, переживания, сомнения питается той же субъективностью, этим первоисточником идеализма.

Я из себя же самого извлекал всё своеобразие, все характерные особенности любимого существа, всё то, что делало его необходимым для моего счастья.

Любовь превращается в нечто огромное, но мы и не думаем о том, какую маленькую роль играет в ней реальная женщина. Альбертина была всего лишь силуэтом, и всё, что напластовывалось на него, было создано мною, ибо то, что в любовь вносится нами самими, преобладает над тем, что исходит из любимого существа.

Воистину торжество субъективного идеализма!

Множественность мира, преломляясь через ощущения личности, обращает ее саму в совокупность различных, непохожих друг на друга ликов, носящих одно и то же имя, но бесконечно разнообразных, подвижных, нередко взаимоисключающих.

Только захворав, мы отдаем себе отчет, что живем не одни, но прикованные к существу из иного царства, отделенному от нас целыми безднами, к существу, которое нас не знает и открыться которому невозможно: к нашему телу.

В отличие от соцреалистов, Пруст не фетишизировал свое мировоззрение и не освящал чувство безнадежного одиночества в мире. Обладая деликатнейшим духовным складом и

утонченным изяществом воспоминаний, он чутко реагировал на мельчайшие душевные переживания окружающих. Собственное страдание, признавался Марсель, открыло ему глаза на страдание другого. Утратив иллюзии, он не утратил то, что утратили наши, — чувствительности, рассматриваемой нами как слабость. В этом есть какая-то закономерность: грядущий хам, обратившийся в хама настоящего, — оптимист-разрушитель, не знающий ответственности и обязательств. Наоборот, человек-боль — пессимист, утративший со временем надежду, но не сострадание, пессимист, живущий тоской по прошлому и тревогой о настоящем и будущем.

Самые будничные действия и предметы влекут за собой мириады мыслей, ощущений, воспоминаний, дремлющих в сознании лиц, к которым они относятся, и абсолютно безразличных другим... Основа романа Пруста — глубокий резервуар восприятий, его характеры — поднимаются из глубин этого резервуара.

В "мириаде впечатлений", "потоке атомов" выделяется тот или иной "момент", "экстаз" — не обязательно переломный или значительный, часто почти неразличимый, но делающий жизнь значительной, насыщенной, полной. Рисуя погружение в "момент", Пруст, Вирджиния Вулф, Лоуренс не ищут экстремумов и уникальных ситуаций, началом может быть малозначительный нюанс: изменение освещения, звук, беглый взгляд — неповторимость момента.

Для Пруста (и его героев) содержание сознания значительнее "реальности" и "материи", искусство — жизни. Как у Оскара Уайльда, искусство — первично, жизнь — вторична. Служанка Франсуаза может полагать, что персонажи книг "нереальны", Сван же считает, что гораздо менее реальны материальные существа, остающиеся вне его "я". Истина внутри, а не вне нас. То, что происходит внутри нас, гораздо важнее того, что проходит перед моими глазами, когда я отрываю их от книги, — говорит Сван.

Рассказчик сидит недвижно, в руках его книга. Истину и природу он ищет там. "Действует" только его сознание и только в этом действии находит себя герой, в нем он участвует. "Эти послеполуденные часы были более наполненными драматическими событиями, чем целая жизнь. Это были события в книге, которую я читал". Так же и потрясшая Свана музыкальная фраза, в реальное существование которой поверил Сван. И побывав в театре, рассказчик познал истины из "мира более реального, чем тот, в котором я жил". Искусство, по Прусту, — единственный способ "выйти из себя" и "увидеть других", убедиться в существовании других людей, поймать "утраченное время".

Не будучи сюрреалистом, Пруст большое внимание уделял фантазии, воображению, сну, бессознательному. Он дотошно "исследовал" процесс всплывания "нечто" из глубин подсознания, пытался понять, что есть "порыв", творческий импульс, озарение. Сюрреалисты ориентировались на Фрейда, Пруст на Бергсона, с которым был знаком с 1891 года, а после женитьбы философа на кухне Пруста вступил в родство.

Впрочем, проблема "Бергсон и Пруст" значительно сложнее, чем может показаться с первого взгляда. Неверно интерпретировать Поиски утраченного времени как художественную версию бергсонизма. Во-первых, Пруст — пусть без философских обобщений — в своем творчестве упредил ряд идей Творческой эволюции. Во-вторых, при всем своем "бергсонизме", он никогда не отказывался от определяющей роли разума в художественном творчестве: "моя книга — это произведение догматическое, это конструкция".

Тем не менее "память", "длительность" и "интуиция" в их философском и художественном смысле — важнейшие понятия для великого мыслителя и не менее великого писателя.

Абсолютное может быть дано только в интуиции, тогда как все остальное открывается в

анализе. Интуицией мы называем род интеллектуальной симпатии, путем которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого. Анализ же, напротив, является операцией, сводящей предметы к элементам уже известным.

Интуиция есть инстинкт, сделавшийся бескорыстным, сознающим самого себя, способным размышлять о своем предмете и расширять его бесконечно.

Инстинкт отливается по форме жизни. В то время как интеллект трактует все вещи механически, инстинкт действует органически. Если бы пробудилась спящее в нем сознание, если бы он обратился вовнутрь, на познание, вместо того, чтобы переходить во внешнее действие, если бы мы умели спрашивать его, а он умел бы отвечать, он выдал бы нам самые глубокие тайны жизни.

Согласно Бергсону, разум улавливает лишь неподвижную, внешнюю, объективную сторону бытия; интуиция необходима для "схватывания" сути, не сводимой к общеизвестному, для проникновения в "длительность", содержательность, подвижность — в жизненность, творческий порыв, сознание, память.

Длительность есть "внутренне присущая самому изменению память", непрерывность течения, не содержащего текущей вещи и не предполагающего состояний, через которые переходят: ибо вещи и состояния суть только мгновения, выхваченные из перехода, — сущность же времени — длительность сама по себе, освобожденная от определенности. Длительность — поток состояний, необратимое направленное эволюционное изменение, в котором всегда имеется что-нибудь новое, внутреннее время, испытываемое нами, развертывающееся в нас.

Длительность предполагает сознание; и уже в силу того, что мы приписываем вещам длящееся время, мы вкладываем в их глубину некую долю сознания.

Длительность является памятью, но не памятью личности, внешней по отношению к тому, что она удерживает, и отличной от прошлого, чье сохранение она утверждает; это память внутренне присущая самому изменению, память, продолжающаяся "вперед" и "после" и препятствующая им быть чистыми мгновениями, появляющимися и исчезающими в виде постоянно возобновляющегося настоящего.

Мелодия, которую мы слушаем с закрытыми глазами, не думая ни о чем другом, почти совпадает с этим временем, представляющимся самой текучестью нашей внутренней жизни; но у мелодии еще слишком много определенности. Чтобы найти абсолютное время, нужно предварительно сгладить различие между звуками, затем уничтожить характерные признаки самого звука и удержать из мелодии только продолжение предшествующего в последующем и непрерывный переход, множественность без различенности и последовательность без отдельности. Такова непосредственно воспринимаемая нами длительность, не зная которой мы не имели бы никакого представления о времени.

По-Бергсону, звук, слово, язык — "материализуют" живую и подвижную длительность. Искусство дано человеку, чтобы — в жизненном порыве, с помощью интуиции, интеллектуального инстинкта — установить непосредственный контакт с сущностью, длительностью, мимолетностью — всем тем, что не поддается "обработке" рассудком.

Всякое искусство, будь то живопись, скульптура, поэзия или музыка, имеет своей единственной целью устранять практически полезные символы... Искусство, несомненно, есть лишь... непосредственное созерцание природы.

Длительность — истинное, внутреннее, непрерывное время, состоящее из "текучести оттенков", захватывающих друг друга. Длительность — время личности с ее бесконечным

взаимопроникновением разнообразнейших восприятий, настроений, впечатлений. Герои Пруста — непрерывно изменяются, но не под воздействием внешнего мира, а в результате непрерывной работы сознания и подсознания, бесконечного движения "живой деятельности" внутреннего времени, памяти.

С этой точки зрения Пруст рассматривает и свою жизнь, свое прошлое "утраченное время". Для того, чтобы найти, обрести его вновь, прустовский герой должен поставить себя над ним, что возможно лишь как результат действия памяти. Как и Бергсон, Пруст признает способность воспроизводить прошлое и его эмоции во всей целостности и оттеночности только за одним видом памяти. Он называет эту память произвольной. Произвольная память (или память рассудка), по мнению Пруста, лишает прошлое всех его красок, дает лишь "неточные факсимиле"... Произвольная память делает возможным полное переживание прошлого. Для пробуждения произвольной памяти достаточно случайного толчка.

Внутренняя жизнь героя — "длание" памяти, непрерывная цепь ассоциаций, чувство слияния с сущностью прошлого. Воспоминание делает его счастливым более счастливым, чем во время вспоминаемых событий. В Обретенном времени он осознает, что именно воспоминание — произвольное, неожиданное, внезапное позволяет пережить прошлое в его "реальной" сущности, уничтожая действие физического времени и материи, возвышая сознание над ними.

Как и Бергсон, Пруст различает две формы человеческого сознания. Одну связанную с практической деятельностью, целенаправленную, "заинтересованную". Эта форма сознания, мышления, видения — общественна, традиционна, обусловлена опытом многих поколений. В силу своей "практичности" она относительна и не позволяет постичь подлинной сущности окружающего мира, усваиваемой лишь интуитивно. Для этого сознание должно освободиться от "привычного", "обманчивого" видения. Постепенный процесс этого освобождения и призваны отразить многотомные "Поиски утраченного времени".

Материализм, любой материализм — не только Бюхнера или Фохгта вульгарен. Он вульгарен превращением сознания в разновидность желудочного сока или желчи, его рационализацией, упорядочением, превращением в "чистую доску". Но сознание изначально непредсказуемо, иррационально, непоследовательно, нелогично, зыбко. Просчитать и предвидеть его нельзя.

Задача Пруста — разыскать характерные закономерности жизни сознания, скрывающиеся от нас автоматизмом "обыденного" мышления. Таким образом, Пруст стремится анализировать человеческую психику не в ее общественной, социальной обусловленности, как анализируют ее писатели XIX в., и в первую очередь — Бальзак и Стендаль, а в ее "истинной", как утверждает он, сущности. Для постижения этой "истинной" сущности психики писатель должен, согласно Прусту, постоянно иметь в виду временную текучесть личности и деятельность подсознания. После жуткого маскарада — приема у принцессы Германтской, во время которого рассказчик с трудом узнает в трясущихся и нарумяненных манекенах некогда знакомых ему лиц, он получает представление о том, что люди занимают во времени несоизмеримо большее место, чем в пространстве. "Обретенное время" заканчивается решением художника, пробудившегося в Марселе, изобразить своих персонажей "безмерно продолженными во времени". Пруст считает, что в человеке всегда есть неизвестные, не выявленные стороны, которые реализуются лишь последовательно ("Пленница"). Поэтому никто не может угадать тех новых черт характера, которые могут возникнуть в течение человеческой жизни. Действительно, трудно предвидеть все те новые обличия, в которых будут "реализованы" личности Свана, барона де Шарлюса, герцогини Германтской, Блоха, Леграндена. Герои "Поисков" (и в первую очередь, сам рассказчик) как бы растворяются во времени, вопреки очевидному намерению Пруста преодолеть зыбкость, развеществленность импрессионизма.

Изменчивость жизни сознания — одно из "обретений времени" Пруста. "Всё изнашивается, всё гибнет, всё разрушается", — такова глубинная суть "утрачиваемого времени". Утраты следуют за утратами: умирает горячо любимая мать, уходит любовь, рассеиваются иллюзии... Жизнь невысказима без утрат и связанных с ними страданий. Никакие социальные преобразования не способны устранить угрозы жизни, радикально изменить главное в ней — внутренние чувства человека.

Но та же подвижность сознания дарит человеку чудо многообразия, красоты, совершенства. Главное "обретение времени" — искусство, художественность, культура.

Марсель относится к жизни как чуду, способному осуществиться. Необыкновенная чуткость к красоте и "поэтическая впечатлительность" разжигают его мечтательность и питают работу воображения. Красота мира заставляет искать скрытое за ним и в его основе Совершенство. "И даже в самых плотских моих желаниях, всегда направленных в определенную сторону, сосредоточенных вокруг определенного впечатления я мог бы различить в качестве перводвигателя одну идею — идею, ради которой я пожертвовал бы жизнью и самым центральным пунктом которой, как во время моих послеполюденных мечтаний в саду, в Комбре, была идея совершенства".

Совершенство — в равной мере эстетический и этический принцип Пруста. Лучшим миром он считал такой, когда ни у кого в душе не останется зла, злопамятства. Глубочайшая интроспекция, изощренная наблюдательность позволили Прусту увидеть смутность границ, разделяющих добро и зло, предвзятость мысли человеческой, мощь сознательной и бессознательной лжи.

Ложь — существенное в человечестве. Она играет может быть такую же роль, как и поиски наслаждения, а, впрочем, диктуется этими поисками. Лгут, чтобы уберечь свое наслаждение... Лгут всю жизнь; главным образом, может быть, только лишь, — тем, кто нас любит...

Уже в Жане Сантее полностью выражено плюралистическое отношение Пруста к истине и злу: истина и мораль, волнующие одних, вполне могут вызывать неудовольствие других. Плодотворна не моральная убежденность, а моральная неопределенность, моральное искание. Жизненная нравственность так или иначе связана с нарушением общепринятых нравственных законов. Жан Сантей лжет, одновременно со слезами на глазах клянясь своей любовнице, что единственно ужасная вещь есть ложь. И это — не испорченность, это нормальное человеческое свойство.

Без угрызений совести — если бы мы не заботились о соблюдении важных запретов — мы не были бы людьми. Но мы бы не смогли всегда подчиняться этим запретам и, если иногда у нас не хватало бы смелости их нарушить, у нас не было бы выхода. Кроме того, нам не хватало бы человечности, если бы никогда не лгали или однажды не чувствовали себя неправым.

В основе добродетели заложена наша способность разорвать цепи добродетели. В традиционных выводах никогда не учитывалась эта нравственная пружина: идея морали от этого тускнеет.

Движение чередующихся верности и бунта, составляющее суть человека, зиждется на игре — то и дело вспыхивающих оппозиций. Вне этой игры мы задохнулись бы под логикой законов.

Если мрак ярости и свет мудрости наконец не совпадут, как же мы узнаем друг друга в этом мире? На самом вершине осколки собираются воедино — мы познаем истину, состоящую из противоречий, — Добра и Зла.

У самого Пруста по этому поводу сказано, что в сердце Марселя зло было с чем-то перемешано, и это что-то — добродетель: совестливая и нежная душа тоже стремится

убежать в "бесчеловечный мир наслаждения". Почему же бесчеловечный?..

Ж. Батай:

Зло кажется вполне понятным, но только пока ключ к нему — в Добре. Если бы ослепительная яркость Добра не сгущала еще больше мрак Зла, Зло лишилось бы своей привлекательности. Это сложная истина. В том, кто ее слышит, что-то против нее восстает. Тем не менее мы знаем, что самые сильные приступы чувственности случаются от контрастов. Движение чувственной жизни построено на страхе, вызываемом самцом у самки, и на жестоких муках брачного сезона (который скорее жестокость, а не гармония, а если последняя и возникает, то вследствие чрезмерности). Прежде чем создать союз, образующийся в результате смертельной борьбы, необходимо что-то разбить. В некотором роде мучительная сторона любви объясняется многочисленными злоключениями. Иногда любовь видится в розовом цвете, но она отлично сочетается и с черным, без которого оказалась бы бесцветной. Разве смог бы один розовый цвет без черного стать символом чувственности? Без несчастья, связанного с ним как свет с тенью, счастье превратилось бы в мгновенное безразличие. В романах постоянно описывается страдание, но удовлетворение почти никогда. В конечном счете добродетель счастья производна от его редкости. Если оно легко и доступно, то не вызывает ничего, кроме презрения и скуки. Нарушение правила само по себе обладает неотразимой привлекательностью, которой лишено дрящееся блаженство.

Злодеи получают от Зла лишь одну материальную выгоду. Они стремятся причинить зло другому, но в конечном итоге это зло — только их эгоистическое добро. Мы можем распутать клубок, где в середине спрятано Зло, потянув за разные ниточки противоположности, туго переплетенные друг с другом... счастье само по себе не желанно и оно превращается в скуку, если не поверяется несчастьем или Злом, которое и вызывает в нас жажду счастья. Верно и обратное: если бы Пруст (и, может быть, в глубине души и Сад) не желал бы Добра, то Зло предстало бы перед нами как вереница пустых ощущений.

Тончайший аналитик любви, Марсель Пруст сделал парадоксальное, но извечно повторяющееся открытие: мы убиваем тех, кого любим. Причина того наш эгоизм, наше желание не быть, но иметь. Человек не только слеп в отношении предмета собственной любви — как слеп Сен-Лу в отношении Рахили, но и безжалостен к любимым. С одной стороны, "мы живем всегда в совершеннейшем невежестве относительно того, что любим", с другой, наша любовь таит в глубинах своих ненависть, отличающуюся лишь мерой, нашей культурой и страстью.

Человек — крот. Его слепота метафизична — он слеп к правде жизни, любви, к истине как таковой. Необходима невероятная по-трясенность, дабы как-то прозреть (увы, свойственная гениям интуиции или любви). Именно потому, что многим потрясенность, трепетание души недоступны, большинство неспособно увидеть реальность (в том числе реальность любви). Вот почему столь велика скотская компонента любви в человеке. Искусство, культура потому столь необходимы человеку, что они являются средствами прозрения, путями в реальность: "... задача поэта не в том, чтобы взволновать нас, а в том, чтобы мы увидели то, что есть на самом деле, — наше действительное положение, или то, что мы действительно делаем".

Слепы не только отдельные люди и не только в отношении любви — слепы целые народы, слепы приводящей в растерянность слепотой перед тем, что есть: "народы... дают более обширные примеры — но идентичные тем, которые даются индивидами, — этой глубокой и приводящей в замешательство слепоты".

Возвращаясь к слепоте любви, (одновременно — к различию точек зрения разных людей, разных видений ими любой ситуации), напомним прустовский пример: два человека — Марсель и Робер Сен-Лу — смотрят на Рахиль, для первого девушка — проститутка, встреченная им некогда в доме свиданий, для второго — небесное создание, воплощение

недостижимого идеала:

Несомненно, это было то же самое худое и узкое лицо, которое мы видели, и Робер, и я. Но мы пришли к нему по противоположным дорогам, которые никогда не вступят во взаимное общение.

Слепота в жизни, слепота в любви, слепота, не зависящая от наших способностей, даже от нашей пронизательности, — вот о чем эпопея Пруста.

Начиная с Аристотеля, пронизательные люди сознавали, что причина, почему мы любим, гораздо важнее объекта любви. Это означает, что, чаще всего, мы любим не другого человека, но наше представление о нем. Любовь слепа еще и потому, что наше внутреннее состояние гораздо важнее сущности предмета любви. В конце концов, объект любви не так уж важен — форма легко принимается за содержание, а богатое содержание остается незамеченным вследствие ослепленности формой.

Любовь — одно из тех чувствований человека, которое невозможно объективировать, ибо оно заключено в чувствующем. Более того, любовь наделяет любимое существо свойствами, присущими самому любящему и никак не связанными с предметом любви. Любовь — это исключительно сознание любящего, все начинается и кончается в нем, тогда как любимая (любимый) — не более чем предмет, "запускающий" процесс, идущий только во мне самом:

Никогда даже самые милые моему сердцу возлюбленные не соответствовали силе моего чувства к ним. С моей стороны то была истинная любовь, ибо я жертвовал всем, чтобы только увидеться с ними, удержать их подле себя; я рыдал, когда мне случалось прождать их понапрасну. У них был дар будить во мне любовь, доводя ее до исступления, но ни одна из них не напоминала тот образ, который я себе рисовал. Когда я их видел, когда я их слышал, я не находил в них ничего похожего на мое чувство к ним, и ничто в них не могло бы объяснить, за что я их люблю. И все же единственной моей отрадой было видеть их, единственной моей тревогой — тревога ожидания их ("Содом и Гоморра").

Любовь к женщине — это проецирование на нее нашего внутреннего душевного состояния, "и самое важное не ценность женщины, а глубина этого состояния". Любовь — разновидность самообмана, самовнушения, "это любовь не к ней, а любовь во мне, мое внутреннее состояние".

Какие богатства человеческое воображение может поместить за небольшим куском лица какой-нибудь женщины.

Как ужасно обманывает любовь, когда она начинается у нас не с женщиной, принадлежащей внешнему миру, а с куклой, сидящей в нашем мозгу.

Но большей частью любовь и есть любовь к собственной выдумке, к "кукле". Пруст замечает, что истинное отношение между Марселем и Альбертиной живописец мог бы изобразить, лишь поместив Альбертину внутрь Марселя. Любовь у Пруста всегда рядом с искусством:

Сван, любясь Боттичелли, думает об Одетте, и это сходство настолько опьяняло его, что он набрасывается на женщину, сидящую рядом с ним, словно ожившую героиню фрески великого художника и "начинает яростно целовать и кусать ее щеки". А рассказчик находит в своем сознании Альбертину в минуты, когда в полном уединении наслаждается произведениями Эльстира и Бергота.

Как и в искусстве, любовь — создание нашего сознания, внезапно возникший случайный субъект, на котором остановилось подсознательное влечение. Создавая фантазии о предмете любви, человек полностью пренебрегает реальностью, правдой, сомнительным прошлым...

Качества, которые мы сообщаем любимому человеку, являются результатом наших желаний, продуктом обманчивого воображения. Когда рассказчик подает своему другу Сен-Лу фотографию Альбертины, то он почти уверен, что тот найдет ее красивой. Однако, хотя Сен-Лу ничего не говорит, можно понять, что он разочарован и смотрит на Марселя как на безумца, верящего в реальность своих фантастических видений.

Реальность любви бедна, примитивна, физиологична, а сознание любви неисчерпаемо. Как никто из художников, Пруст воспроизводит чувство с бесконечным количеством его оттенков как непрерывный поток сменяющих друг друга, сталкивающихся, несовместимых, многогранных и многослойных состояний. Существует не столько Альбертин, Одетт, Рашелей, сколько смотрящих на них людей, — в одном Марселе существует "множество Альбертин в ней одной", причем эти разные Альбертины "мало похожи на то, чем были в прошлый раз". Впрочем, заключает Пруст, "наша общественная личность — тоже создание мысли других людей".

Но как можно судить, добро или зло, если невозможно уловить, что есть человек, если "каждый из нас — не одно существо, каждый содержит множество личностей, различных по нравственной ценности", если "Альбертина порочная существовала, то это не мешало существованию других, и той, в частности, которая любила со мной беседовать о Сен-Симоне".

Так складываются лики, образы, восприятия людей: есть Одетта Свана из репродукции Боттичелли и "другая Одетта" из дешевого борделя, образ в сознании и реальность, загадочная женщина, от которой пришел бы в восторг великий художник, и незнакомка, хорошо, однако, знакомая гулякам и распутникам...

Любовь убеждает человека в трагическом одиночестве, в разъединении, во взаимном непонимании. Объект любви случаен, любовники держат в объятиях незнакомое, вымышленное существо, мы плохо знаем человека которого жаждем, но именно эта неизвестность, неуловимость, текучесть, зыбкость, недостоверность составляют муку любви, именно из них складывается особое наслаждение и игра, именно неопределенность жизни и есть сама жизнь. Во всем этом — божественное богатство жизни, сознания человека.

Лицо человеческое поистине подобно лику божества восточной теогонии, это целая гроздь лиц, расположенных в разных плоскостях и невидимых зараз.

Прелестные сочетания, образуемые молодой девушкой с морским берегом, с заплетенными косами церковной статуи, с гравюрой, со всем тем, вследствие чего мы любим в девушке, каждый раз как она появляется, очаровательную картину, — эти сочетания не очень устойчивы.

Жизнь сложнее любых наших построений, и это не хорошо и не плохо — она так устроена, как, впрочем, и наше сознание, обогащающее наше зрение количеством перспектив, способностью видеть бездну аспектов там, где глаз улавливает один-единственный вид с одной неподвижной точки.

Пруст в одном месте уподобил жизнь мастерской художника, полной незаконченных набросков, эскизов. Ничего законченного, всё только начато, ко всему еще можно вернуться, чтобы продолжить, переменить, перестроить; произведение, таким образом, всегда остается в возможности, и пока это так, оно в нашей власти, в наших руках. Сознание, воспринимая мир, приготавливает себе такие эскизы: скажем, мелькание женских лиц на дороге, о котором любит рассказывать Пруст, — словно наброски большой любви, общения, которые волнуют и манят именно тем, что они — мимолетные образы, не грозящие воплощением, близким знакомством. Очарование прохожей в таких встречах находится в прямой связи с неизбежной краткостью впечатления из окна экипажа на расстоянии и на быстром ходу, с

невозможностью задержаться, остановиться, приблизиться, как следует рассмотреть и узнать. Ибо смутный и легкий образ, эскиз, дающий простор его дорисовывать, довершать без конца, а если его приблизить, остановить, обращается в неподвижную, заурядную внешность, определившиеся черты тормозят и сковывают творческую способность сознания. И любовь к Жильберте, Ориане Германтской, Альбертине для героя-повествователя — тоже как эти встречи с женщинами в пути, когда они появляются неизвестно откуда и, неразгаданные и таинственные, уходят неизвестно куда; это тоже наброски, попытки, и когда с Альбертиной Марсель решается, наконец, воплотить большую любовь, это станет в его жизни самым тяжким разочарованием.

Когда на станции по дороге в Бальбек Марсель созерцает красивую девушку и чувствует счастье, то именно оттого, что сейчас поезд тронется и он о ней ничего не узнает. Но он увозит с собой эту девушку, моментальный зрительный образ, бездну возможностей, "впечатление, продолженное до бесконечности": бергсоновское *durée*, "длание", в которое может быть обращено любое минутное впечатление, если его избрать, обособить, главное же — отвлечь от предмета, от присутствия в настоящем, сделать его впечатлением об отсутствующем, эластичным и протяженным, допускающим разработку, пересоздание, творчество как его понимает Пруст.

Утонченная интровертированность и эмоциональный гедонизм сделали Пруста гениальным художником человеческих чувств, чувствительнейшим сейсмографом переживаний и настроений. Как никто иной до или после, он подмечал неуловимые оттенки душевных движений, был обостренно восприимчив к внутреннему притворству, тончайшим переливам любовного чувства, любовным страстям и страданиям. Мне представляется, что в мировой литературе никому и никогда не удалось подняться до тех высот в постижении несчастья любви, до которых возвысился этот художник душевных движений.

Ведь то, что мы именуем любовью, ревностью, не есть постоянная, недробимая страсть. Любовь и ревность состоят из бесчисленного множества одна другую сменяющих любовей, разнообразных ревностей, и все они преходящи, но их непрекращающийся наплыв создает впечатление постоянства, создает иллюзию цельности. Жизнь любви Свана, устойчивость его ревности составлялись из смерти и неустойчивости бесчисленных его желаний, бесчисленных сомнений, предметом которых всегда была Одетта.

Перемена убеждений убивает любовь, от века заложенную в нас и вечно изменчивую: она становится постоянной лишь перед образом женщины, которая кажется нам почти недостижимой. С этой минуты мы помышляем не столько о женщине, которую с трудом можем себе представить, сколько о том, как бы к ней приблизиться. Тогда и начинается для нас череда волнений и тревог, придающих нашей страсти постоянство, хотя объект этой страсти нам почти неизвестен. Любовь становится безбрежной, и мы уже не вспоминаем о том, как мало места в этой любви занимает земная женщина.

Любовь Свана к Одетте по-прежнему носила на себе отпечаток, с самого начала наложенный на нее незнанием того, как проводит время Одетта, и его умственной ленью, мешавшей его воображению восполнять пробелы. На первых порах он ревновал не всю жизнь Одетты, но лишь те ее моменты, когда какое-нибудь обстоятельство, быть может, неправильно им истолкованное, заставляло его предполагать, что Одетта ему неверна. Его ревность, подобно спруту, выпускающему сперва одно, потом другое, потом третье щупальце, прочно присосалось сначала к пяти часам дня, потом к другому моменту, потом к третьему. Но Сван никогда не придумывал себе огорчений. Его ревность была лишь отголоском, дальнейшим развитием того страдания, которое пришло к нему извне.

Судя по всему, Пруст не верил в счастливую любовь, как и счастливую жизнь вообще, видя в страдании великую творческую силу. Конечно, случаются удачи, но в целом "любовь жиднется на лжи и сводится к потребности искать утешения у тех, кто причиняет нам

страдания".

Увековечить можно лишь то, что поддается обобщению, и, пусть даже разум стремится к самообману, приходится смириться с мыслью, что самые дорогие писателю люди, в конечном счете, лишь позировали ему, словно художнику. Порой, когда какой-нибудь неподатливый отрывок никак не удастся дописать, новая любовь и новые страдания дают ему пищу и помогают нам его завершить.

Годы счастья — потерянные годы, для работы надо дожидаться страданий. Мысль о неизбежных страданиях неразрывно связана с мыслью о работе, и всякий раз мы не можем без страха думать о муках, которые придется вынести прежде, чем родится замысел нового произведения. А когда осознаешь, что страдание и есть лучшее, что предлагает нам жизнь, о смерти думаешь без ужаса, как об освобождении.

Горести — мрачные, ненавистные слуги, с которыми мы вечно боремся и в чьей власти довершить наше падение; жестокие, но незаменимые, подземными путями ведут они нас к истине и смерти. Счастливы те, к кому первая пришла раньше, чем вторая, и для кого — пусть даже не намного — час истины пробил раньше смертного часа.

И, тем не менее, любовь ценна даже если она — страдание, ибо мука суть величайшая творческая сила:

В каждом, кто заставляет нас страдать, мы способны усмотреть нечто божественное, пусть то будет лишь слабый отблеск божества, последняя из его ипостасей; само умозрительное созерцание божества переполняет нас радостью, заглушая былые муки. Искусство жить заключается в умении пользоваться людьми, причиняющими нам страдания, лишь как одной из ипостасей божества, открывающей доступ к своей божественной форме и позволяющей изо дня в день населять нашу жизнь божествами.

Когда нас оскорбляет наглец, нам бы, верно, хотелось, чтобы он нас похвалил, и когда нас предает любимая женщина, мы готовы на все, лишь бы этого не случилось. Но тогда горечь унижения и муки одиночества остались бы для нас неведомыми странами, открытие которых, как бы болезненно оно ни было для человека, поистине бесценно для художника.

В любом произведении искусства можно узнать тех, кого художник сильнее всего ненавидел, как, впрочем, и тех, кого он больше всего любил. И причиняя художнику, вопреки его воле, невыразимые муки, они лишь позировали ему. Любя Альбертину, я прекрасно понимал, что она-то меня не любит; пришлось довольствоваться тем, что благодаря ей я узнал, что значит испытывать мучение, любовь и даже поначалу счастье. Пытаясь выявить в своих горестях общие закономерности, описать их, мы уже отчасти бываем утешены, — быть может, совсем по иной причине, отличной от тех, что я здесь привел; а именно потому, что для писателя мыслить обобщениями и писать — спасительное и необходимое занятие, столь же благотворное, как для спортсмена тренировки...

Счастье только затем и нужно, чтобы оттенять несчастье. Чем нежнее и крепче узы любви и доверия, даруемые нам счастьем, тем сильнее и драгоценнее причиняемая разрывом боль, которая зовется несчастьем. Не познай мы — хотя бы в мечтах — счастье, обрушившееся на нас горе не было бы столь жестоким и осталось бы бесплодным.

Пруст средствами искусства творил то, что Фрейд — средствами психоанализа: произвольная память, "перебои сердца", "последовательность состояний", образующих нашу личность, обусловлены деятельностью нашего подсознания, без проникновения в которое невозможно понять человеческую психику.

Одним из способов изучения "подсознательного" для Пруста является анализ языка, или вернее, манеры выражаться. Склонностью к такому анализу наделен рассказчик "Поисков

утраченного времени". Во время обеда он не просто смотрит на гостей, он их "рентгенографирует"; к речам приглашенных он прислушивается не столько с целью установить, искренни они или нет, сколько с тем, чтобы обнаружить то, что они могли бы невольно выдать тем или иным словом или интонацией.

Характер прустовского внимания к свидетельствам речи не раз давал повод к сравнению его с фрейдовским анализом обмолвок, ляпсусов и дериваций.

Пруст художественными средствами исследовал механизмы перехода бессознательного в сознательное, механизмы припоминания и во многом предвосхитил выводы современной науки:

Память обладает замечательными свойствами ассоциативной записи и выборки информации, вследствие чего воспроизводимый образ может быть составлен из фрагментов других образов, если эти фрагменты ассоциативно связаны друг с другом. В результате воспроизводимый образ может явиться "небывалой комбинацией бывалых впечатлений".

Пруст не просто поднял жизнь сознания до высот искусства, но интуитивно постиг ряд законов деятельности сознания, открытых наукой значительно позже.

Романы Пруста — великолепные иллюстрации сложнейших механизмов работы человеческой памяти, всплывания на поверхность сознания огромных пластов воспоминаний, инициированных ломтиком мадленки, цветом камня, давно слышанной мелодией... Как писал сам Пруст, "весь Комбре и его окрестности всё, что наделено формой и обладает плотностью, — город и сады, — всплыло у меня из чашки с чаем":

...То, что ворочается внутри меня, — это, конечно, образ, впечатление; неотделимое от вкуса чая, вслед за ним оно пытается всплыть из глубин памяти. Но оно шевельнулось во мне слишком далеко, слишком смутно: я едва различаю тусклый отсвет, в который сливается неуловимый вихрь взбаламученных цветов, но не могу разглядеть форму и попросить ее, словно незаменимого толкователя, перевести мне свидетельства ее современника и неразлучного спутника — вкуса; объяснить, с каким именно обстоятельством в прошлом, с каким временем он связан.

Пробьется ли наверх это воспоминание, этот миг былого, притянутый подобным ему мигом из такой дальней дали, растревоженный, поднятый со дна души, — достигнет ли он моего сознания? Не знаю. Вот я уже ничего не чувствую, воспоминание застряло в пути, быть может, вновь ушло вглубь: как знать, возникнет ли оно опять? Снова и снова я пытаю себя, снова и снова приступаю к нему. Но всякий раз слабость, отвращающая нас от трудного дела, значительного начинания, убеждала меня не заниматься этим, а пить чай, спокойно размышляя о сегодняшних незадачах и замыслах на завтра, — ведь эту жвачку можно пережевывать бесконечно.

И вдруг воспоминание пришло ко мне. Этот вкус напомнил мне о ломтике мадленки, которым в Комбре каждое воскресное утро (я оставался дома до начала мессы) потчевала меня, обмакнув его в чай или в липовый настой, тетя Леония, когда я заходил к ней в спальню поздороваться.

Но даже когда от далекого прошлого ничего не осталось, когда люди умерли, а предметы разрушились, лишь запах и вкус — хрупкие, но живучие, почти бесплотные, зато стойкие и неотвязные, долго еще витают над развалинами, словно души умерших, напоминая, ожидая, надеясь; и они-то едва ощутимые крохи — не колеблясь, несут на себе всю громаду воспоминания.

Но Пруст не просто демонстратор психологии, механизмов памяти, но ее философ, аналитик, идущий от ощущений и чувств к абстракциям, добывающий истины из внутренних

переживаний. Затворничество, "скорлупа" Хайдеггера, отгороженность от мира — средства не только обостренной восприимчивости, но и обращения чувств в глубокие истины, в понимание природы движущих сил человека. Муки, рожденные смертью Альбертины, "плодотворны" в том смысле, что "обогащают" страдальца:

Мне было невыносимо жаль ее и вместе с тем стыдно оттого, что я еще жив. И, когда горе утихало, мне случалось думать, что чем-то ее смерть обогатила меня: ведь женщина приносит нам больше пользы, когда причиняет страдание, чем когда делает нас счастливыми; и нет такой женщины, обладание которой было бы важнее обладания истинами, которые она открывает, причиняя нам боль ("Исчезнувшая Альбертина").

Переживание чувств и связей между людьми рождает в герое целую социальную философию "другого": "Человек — существо, которое не может отрешиться от себя, которое знает других только преломленными сквозь него; утверждая нечто противоположное, он, попросту говоря, лжет".

Анализ чувства любви и связанных с ней страданий "не помогает нам познать истинную природу вещей, вернее, истинную природу того, кто стал для нас незаменим": "Она лишь пробуждает в нас жажду — а иногда и создает иллюзию — такого познания".

Разумеется, способность чувствовать, присущая другим, неизвестна нам, но, как правило, мы даже не ведаем о том, что она нам неизвестна, поскольку чужая способность чувствовать нам безразлична.

Способность "заглянуть за пределы видимого" включала в себя необыкновенную наблюдательность, остроту памяти и аналитичность ума в сочетании с психологичностью:

Я мог ужинать в гостях и не видеть тех, кто сидел рядом со мной, потому что, когда я смотрел на них, мой взгляд проникал внутрь. В конечном счете, собирая воедино наблюдения, сделанные за ужином, из набросков я получал рисунок, представляющий собой некую совокупность психологических законов, причем то, что хотел сказать сам гость, тут не имело большого значения.

Еще одна уникальная способность Пруста, не имеющая себе равных, заключалась в умении извлекать радость жизни из собственного сознания, памяти о безвозвратно минувшем. Он не просто творил "из себя", но превращал процесс творчества в удовольствие, в счастье, замещающее "утраченное время", живые наслаждения жизни, утечи, ставшие недоступными из-за болезни. Даже самые тягостные переживания он пытался превратить в скрепы воздвигаемого здания романа-собора или, по крайней мере, сделать источником бесценного опыта художника и человека. Выходящее из-под его пера не только делало его умудренней, но и счастливей "в том смысле, что для тех, кому отказано во многих человеческих радостях, [творимая книга] будет источником радостей, пока еще им доступных".

Чем дальше мы продвигаемся в освоении Пруста, тем яснее видим: вопреки общепринятому мнению, радость — один из лейтмотивов в творчестве этого страдальца. И в свой смертный час, смирясь с неизбежным, он все еще помышляет о ней. Воспоминание о радости, само по себе в какой-то мере отрадное, добавляет в его горе капельку счастья. Этим счастьем, о котором все чаще и чаще нам предстоит вести речь в ходе наших изысканий, Марсель Пруст обязан литературе — в первую очередь своей. За несколько недель до смерти он писал Гастону Галлимару:

Другие могут наслаждаться целым миром — и я рад за них. Но сам я лишен движения, слов, мыслей, простого облегчения от утихшей наконец боли. Изгнанный, если можно так выразиться, из самого себя, я нахожу прибежище в томах ["Утраченного времени"]: ощупываю их, хоть и не могу прочесть, обращаюсь с ними бережно, словно оса-церцерис, которой Фабр посвятил чудные строки, цитируемые Мечниковым (вам они наверняка известны).

Скорчившись, как эта оса, лишенный всего, я поглощен тем, что в мире духовном наделяю книги жизнью, для меня уже недостижимой...

Стоя на пороге смерти, почти ослепший, отрешенный от предметов недоступного и постылого мира, он осязает созданную им вселенную — и находит ее более подлинной, чем настоящая.

Нюанс, мимолетное чувство, незначительная деталь, неожиданный импульс играют в жизни роль "спускового крючка". Жизнь человека, его сознание подвластны подсознательному всплеску, который при всей малозначительности повода (вкус пирожного, запах, звук вилки), открывает дверь в огромную и таинственную пещеру подсознательного, где хранится непостижимый и необъятный мир человеческих переживаний и впечатлений — мир духа.

Этот мир необыкновенно подвижен, свободен, богат. Каждое впечатление ведет к цепочке ассоциаций, серии вариаций, напоминающих движение музыки или вариации облика собора на картинах Моне.

"Впечатление" — ключевое понятие для Пруста: яркость, сила, интенсивность, сочетание впечатлений дают основу не только для жизни чувства, но и для работы ума. Притом что все эти впечатления, ассоциации, всплески даны "telles quelles" — такими как есть, такими, как драгоценные камни в руках творца.

В художественной разработке впечатлений Пруст — мастер несравненный. Он неустанно гранит и шлифует впечатление, пока оно не засверкает, подобно драгоценному камню. Он показывает, какой фонд духовного богатства, какой источник разнообразной красоты составляют живые впечатления.

Из впечатлений лепятся образы, из них состоят разные пласты личностей, из впечатлений складываются философские и эстетические концепции, общественные отношения, самая жизнь.

...Пруст свободно скользит по людскому кругу, легко задерживая свой взгляд то на каком-то "довольно высокого роста мужчине с лицом живым, открытым, выпяченным... Но, право, немного шальным", то с любопытством рассматривая красиво вышитые розы на голубом платье какой-то очаровательной, но немного глупой дамы; и при этом он тонко описывает все свои мимолетные мысли и переживания или же строит целые философские концепции, как, например, при упоминании писателя-философа Бергота у него неизменно возникают идеи о литературном творчестве; а имя музыканта Вентейля дает ему повод поразительно раскрыть смысл музыки... он через мастерство художника Эльстира удивительно тонко раскроет нам мир красок, линий и форм; и также, без вынужденных отступлений, Пруст непринужденно делает блестящие экскурсии в историю, "выискивая в ней сходства с окружающей нас действительностью, или в область философских идей или психологических наблюдений, и делает он их либо на каком-нибудь концерте, когда оркестр еще только настраивается для увертюры, а в затененном зале обычное перед началом движение; либо во время обеда у герцогини Германтской, в момент, когда он пытается кончиком вилки ухватить на тарелке спаржу и, придерживая ее, порезать ножом, или разглядывая мерцающие блики на хрустальном бокале с еще недопитым вином, а краем уха прислушиваясь к звону посуды и бесконечному светскому разговору...".

С помощью впечатлений, воспоминаний, ассоциаций Пруст пытается обрести "утраченное время", ибо "реальность всегда лишена очарования, свойственного образам памяти именно потому, что эти образы не могут быть чувственно восприняты", ибо внутренний мир чувств вечен, а "дома, дороги, аллеи столь же мимолетны — увы! как и года".

Он и людей, жизнь воспринимает как портретную галерею, музей, но музей необычный, в котором портретов одного и того же персонажа — великое множество, где портреты меняются непрерывно, как непрерывно меняется и течет — жизнь... Но и здесь подлинником

является не первообраз, сам человек, а — множество его образов, которыми владеет сознание, хранящее не "объективного человека", но всё истинное многообразие его эйдосов. Но музей не есть жизнь, Пруст же пытается художественными средствами воспроизвести именно всё ее разнообразие. Натали Саррот, говоря о Прусте, очень тонко подметила, что "раздробленные персонажи", "малые частицы" психологической материи, — "едва читатель закрыл его книгу, неодолимой силою притяжения склеиваются одни с другими, сплавляются в связанное целое с четкими контурами, в котором испытанный глаз читателя тотчас же признает богатого светского человека, влюбленного в содержанку, преуспевающего врача, обжору и тупицу, выскочку-буржуа или светскую даму-"снобку", которые присоединяются в музее его воображения к обширной коллекции романтических персонажей".

Прусту, как никому прежде, удалось изобразить человека, не искажая истину. У него страсть не упрощена до убожества, считает Ф. Мориак:

"Вы никогда не пишете о народе", — упрекают меня популисты.

Но зачем принуждать себя к описанию среды, которую едва знаешь? В сущности, не имеет почти никакого значения, кого выводить на сцену: герцогиню, буржуазку или уличную торговку зеленью, главное — добраться до человеческой истины; и Прусту удастся это как в отношении Германтов, так и Вердюренов; он раскрывает ее в бароне де Шарлюсе в той же мере, что и в служанке Франсуазе, уроженке Комбре. Этот подземный пласт собственно человеческого, до которого нужно добраться писателю, обнажается как в светской, так и в трудовой, полной забот жизни. Каждый из нас копает там, где родился и жил. Нет светских и народных писателей, а только плохие и хорошие.

Осознав поверхностность воспроизведения внешней жизни, модернисты не писали ее, а давали возможность читателю проникнуть в душевный мир другого и, сообразуясь со своим опытом и интеллектом, сравнить его со своим.

Вот почему от персонажа осталась только тень. Романисту претит наделять его слишком отчетливыми приметам: физическим обликом, жестами, поступками, ощущениями, привычными чувствами, давным-давно изученными и хорошо знакомыми, всяческими аксессуарами, которые сообщают ему видимость жизни.

Персонаж обретает жизнь, лишь превращая ее в материал для искусства. Подлинной сущностью жизни оказывается содержание сознания героя, его неповторимость.

Ни разу ни один из моих персонажей не закрывает окна, не моет рук, не натягивает пальто, не произносит приветственных формул...

Пруст прекрасно изобразил ту пропасть, которая разделяет воображаемое и реальное: нельзя найти переход от одного к другому, реальность всегда сопровождается крахом воображаемого, даже если между ними нет противоречия, ибо их несовместимость проистекает из их природы, а не из их содержания.

Н. Саррот:

Писателя стесняет даже необходимость дать персонажу имя. Андре Жид избегает называть своих героев по фамилии, рискующей слишком прочно укорениться в мире, чересчур похожем на мир читателя... У героя Кафки от имени остается лишь начальная буква, та, с которой начинается имя самого автора. Джойс обозначает инициалами Н. С. Е., поддающимся многообещающей расшифровке, героя "Поминок по Финнегану", изменчивого, как Протей.

И было бы весьма несправедливо объяснять только извращенной и детской потребностью мистифицировать читателя смелый и плодотворный опыт Фолкнера прием, употребленный

автором в "Шуме и ярости", где два разных персонажа названы одним и тем же именем.

Пруст осуществил в искусстве то, что Бергсон в философии: сделал интуицию, произвольные ассоциации методом познания и литературным стилем. Позднее Мишо и Шар перенесли этот опыт в поэзию. В их изображении мир становился зыбким, расплывчатым, неуловимым — он непрерывно менялся в соответствии с душевным состоянием рассказчика. Это проникновение в сферу духа и было поименовано декадансом. Душевное состояние героев приобретало многомерность, жизнь — полноту, время — осязаемость доения. Это была сверхреальность в ее движении и изменчивости. Язык, предназначенный для описания потока сознания, стал более изящным, утонченным, живописным, пластичным. Он стал настоящим инструментом подсознательного, глубинно психологического.

Когда я начинал писать, я очень старался писать хорошо. Иногда мне это удавалось. Во всяком случае, я писал лучше, нежели сейчас. Но чем больше я работаю, тем больше убеждаюсь, что, если настойчиво стремиться как можно полнее выразить правду, нужно отказаться от излишних забот о стиле. Правда, точная правда о сущности человека так сложна, так легко ускользает, так трудно уловима! Когда вы углубляетесь в эти таинственные области, чтобы извлечь на свет тысячи мелочей, составляющих правду, вы забываете о тщательной отделке фразы: нужно, чтобы слова были просты, чтобы они сами сходили с пера, отражая ход мысли и поиски исследователя. — Мартен дю Тар.

Судя по всему, стиль заботил Пруста гораздо меньше, чем содержание, хотя он тщательно следил за тональностью, гармоничностью речевого потока. Речь Пруста, его стиль сродни импрессионистической непосредственности музыки Дебюсси.

Невозможно представить себе, чем закончится начатое Прустом предложение, как построятся его капризная линия. В языке Пруста как бы ничего заранее не продумано, язык рождается вместе с мыслью и чувством, фраза разливается как поток, обрастая сравнениями, перечислениями, сопоставлениями, метафорами, иногда чрезмерно усложняясь.

Сама фраза у Пруста строится по принципам музыкальности, стремится передать музыкальный строй эпопеи-поэмы-симфонии. Как-то он сам заметил, что "знаток литературы по одной только фразе может точно оценить литературное достоинство автора". По фразе Пруста можно безошибочно определить ее принадлежность: "громоздкой молекуле" прустовского психологизма отвечает "громоздкая молекула" словесной формы: "огромная по размеру, сложно устроенная, объединяющая живописность с размышлением, сплетающая воедино несколько смыслов, включающая в себя ряд сравнений, как бы расплывчатая, но вместе с тем упорядоченная с помощью "острого галльского смысла" — фраза эта "генетична" в переносном и прямом смысле слова, напоминая хромосому, содержащую все особенности и коды будущей жизни.

Вместе с тем он — мастер чеканных "максим", симфонист и аранжировщик крылатых фраз-мыслей, творец хорошо запоминающихся словесных формул. Можно составить "симфонию мысли", пользуясь только одним его произведением. А рядом — другая симфония — впечатлений, чувств, образов, развивающихся с роскошной медлительностью текущего бархата или тяжелого шелка.

М. К. Мамардашвили:

Текст Пруста, поскольку он большой художник, очень красив, состоит из хорошо выбранных и хорошо связанных слов; есть непосредственная красота стиля, и она настолько доступна, что иногда именно поэтому мы не задумываемся над сказанным. Почти все слова многозначны, имеют глубину, в них есть какой-то отсвет. Пруст иногда сравнивает хороший стиль с

бархатом (ткань, приятная на ощупь, и в то же время дает ощущение глубины ускользающей).

Клод Мориак считал, что у Пруста не было ни подражателей, ни учеников. Это верно лишь отчасти, ибо, чтобы подражать Прусту, надо иметь не только его талант, но и судьбу. Влияние же его было огромно. Хотя никто не осмеливался ему подражать, начиная с Вирджинии Вулф европейская литературная элита, по словам Ж. Эрхарда, видела в Прусте зачинателя нового романа.

Влияние Пруста было немедленным, широким и глубоким... Во всей литературе заметны волны, которые исходили из него.

Пруст оказал огромное и глубокое влияние, хотя и не имел учеников в прямом смысле слова.

"Новый роман" действительно начинается с Пруста: Роб Грийе, Бютор, Соллерс, Натали Саррот сами назвали себя первыми подлинными наследниками Марселя Пруста: "Пруст и Джойс — предшественники, открывшие путь современному роману", — писала Н. Саррот. Отбросив "этикетки" и "мумии", идущие по следам Пруста, Джойса и Фрейда писатели, по словам Н. Саррот, обращаются к истинной реальности: к "некоторым новым психологическим состояниям", "обширным областям подсознательного". Метод Пруста давал им возможность "увеличить, нарастить опыт не вширь (что лучше и успешнее делает документ и репортаж), но вглубь".

Роб-Грийе:

Единственные чайки, имевшие для меня значение, это были те, которые находились в моей голове. Возможно, они, так или иначе, пришли из внешнего мира, может быть из Бретани, но они преобразились, становясь вместе с тем как бы более реальными потому, что были теперь воображаемыми.

В сущности, вся эстетика "нового романа" строилась на базе практики "утраченного времени", "обнажения подсознательного", "начиная с Пруста".

Роман — это никакое не средство. Он не задумывается о целях, определяемых заранее. Он не служит для выражения, для передачи явлений, до него, вне его существующих. Он не выражает, он ищет. А то, что он ищет, это он сам.

Романическое письмо не стремится информировать, оно учреждает реальность. Оно никогда не знает, что ищет, оно не ведает, что говорить.

Искусство... не опирается ни на какую истину, существующую до него, и можно сказать, что выражает оно только самое себя.

Что хотели сказать теоретики-практики "антиромана"? Только ли, что речь — последнее убежище художника слова в реальном мире абсурда? Только ли, что самые прекрасные — произведения, в которых меньше всего материального? Только ли, что между художником и миром лежит трудно преодолимая преграда язык? Только ли, что форма, синтаксис, аллитерация, эвфония — не просто внешняя орнаментовка, но часть смысла, замысла, сути мифа?

Нам присуще неуклонное, ежедневно возобновляемое, глубоко искреннее стремление слить слово как можно более метко и непосредственно с прочувствованным, виденным, продуманным, испытанным, сфантазированным, разумным.

Почему каждое поколение по-разному интерпретирует одни и те же тексты? Разве одно это не является свидетельством неокончателности, изменчивости, парадоксальности языка?

Литература многогранна, как миф, и как миф, неисчерпаема.

Удивительно, что при существовании поэзии важность языкового и стилистического эксперимента в прозе долго не осознавалась. Даже сам Пруст, стоящий у истоков экспериментального романа, давая обширный материал для лингвистики, семиотики, структурализма, решительно возражал против языковых экспериментов и монтажа, полагая, что они повредят осознанию внутреннего смысла явлений. Но новаторство необходимо — для активизации восприятия, мысли, сопричастности читателя. Отрицая экспериментирование, Пруст создал самое выдающееся экспериментальное произведение. Стоит ли удивляться множеству учеников?

Искусство, говорят французы, состоит в том, чтобы не было видно искусства. Муки слова есть прежде всего муки мысли и чувства, поиск слова поиск правды.

Эксперимент со словом — не опыты языка, но искания жизни.

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук

Хватает на лету и закрепляет вдруг

И темный бред души и трав неясный запах...

Поэзия — это раздвоение, обоснование берется в основополагающей структуре, коей является двусмысленность.

Первостепенное значение языка для нового поколения "антироманистов" и выдвинутое понятие "письма" закрепили за ними наименование "школы письма".

Для новых романистов, писателей великой культуры, неутомимых и упорных искателей, "поэзия не предмет роскоши, живопись не предмет роскоши, музыка не развлечение бездельников". Для них поэзия, живопись, музыка — поиск, роман — исследование, изыскание. Бютор: "работа над формой романа приобретает отныне значение первостепенное", "подлинное назначение писателя — воздействовать на язык".

Почему новые романисты "добывали язык", "словами подражали тому, что художники делали с помощью камня, мозаики, мрамора", столь пристальное внимание уделяли "партитурам" Малларме, непрерывно совершенствовались "школу письма"?

Язык — это мировоззрение, идеология, образ восприятия мира. Каков язык, такова и свобода. И. Бродский говорил, что хороший стиль враждебен диктатуре. Язык — это страсти, облаченные в выразительную форму. Язык конкретизирует бесформенный поток непосредственного опыта в знаки и чувства. Слово и изображает, и выражает, и знаменует, и, кроме того, еще и проникает. Вместо описания писатель предпочитает "приручение слов": "Клочки реальности, прихотливо соединяясь союзом "и" или словом "потом", создают цельные портреты, образы целого, замкнутого серым забором с гвоздями существования". Язык, считал Пазолини, является первым и последним симптомом происходящих в обществе перемен,

В Критике и истине Р. Барт писал, что со времени Малларме происходит важнейшая "перестановка функций": "письмо" воссоединяет критика и писателя, писатель превращается в критика, художественное произведение занято описанием условий своего возникновения (этим занимался уже Марсель Пруст). В конце концов, у писателя и поэта "нет более ничего, кроме письма".

Наши считают, что башня (пробковая комната Пруста, например) — символ изоляции от жизни (а не идеальное условие для творчества). Соллерс же считал "школу письма" — способом борьбы против давления общества. "Добывать язык" говорить правду, быть активным. Соллерс: "Нам угрожают условия жизни, в которых преобладает пассивность".

П.-Х. Джонсон:

По умению воспроизводить взаимоотношения между человеком и обществом крупнейшим романистом XX века следует назвать Марселя Пруста. Правда, горизонт его был неширок, он вращался исключительно в среде высшей буржуазии и аристократии, а в рабочих видел не более чем обслуживающий класс. Но зато с какой силой изобразил он свой социальный микрокосм!

Ю. Нагибин:

А Пруст тем и велик, что в Германтах, Шарлюсах, Кон-сальви и прочих разглядел общечеловеческое; он пронизал весьма плотную защитную оболочку и увидел мягкую, податливую ткань жизни и безмерно увеличил наше знание о человеке. Герцога Германтского, высокомерного и грубого, тонкого и бестактного, добродушного и жестокого, можно обнаружить в каком-нибудь часовщике или шофере, а его очаровательную жену Ориану — в прачке или торговке рыбой. Ну а барон Шарлюс при всей своей экстравагантности на грани легкого безумия, своенравии и фантастических претензиях проглядывает в самых разных людях: от мелкого служащего до диктатора. Всё это помогает нашей ориентировке в миропорядке; непроходящее значение Пруста в том, что он дал мощный толчок к самопознанию человека и познанию окружающих.

Изоляция от жизни не только "освобождает искусство от заботы что-либо передавать или свидетельствовать", но и освобождает художника от социальных обязательств, служения идее, любого вида ангажемента. Творчество в затворничестве, на которое болезнь обрекла Пруста символизирует полную свободу и, следовательно, абсолютную правду художника. "Капитальное открытие" Пруста, переданное им в наследство "новым романистам", как раз и состоит в отстранении как способе приобщения к полноте духовной жизни. "Башня" стала символом свободы.

Впрочем, для них важен не Пруст, а его миф, его речь, его стиль, его текст. Ибо "об авторе и речи быть не может": "Лишь с того момента, как произведение становится мифическим, его нужно толковать как точный факт". Нет науки о Данте или Шекспире, считает Р. Барт, есть только "наука о речи".

"Вялость, притупленность социального мышления", "нежелание проникать в социальную сферу", "поверхностные оценки", "узкие критерии", "узость жизненного кругозора", "отсутствие интереса к общественной жизни", "книжность", непонимание причин, "разделивших людей на богатых и бедных", "мертвый груз культуры", хотя и огромной, — всё это инсинуации наших, для которых грандиозная эпопея человеческого сознания — всего лишь "изображение паразитизма буржуазной верхушки", "эпос паразитического жизнепотребления". Вот до чего договорились: "В эпосе Пруста люди не выступают как сила, формирующая своей деятельностью историческое время", "юный герой в конце концов находит лишь мертвую скорлупу без живого ядра, внешнюю форму без человеческой сути".

Хотя герои Пруста мало интересуются общественным, социальным, политическим, хотя бурная жизнь эпохи редко врывается на страницы его романов, даже мельчайшие штришки, мельком брошенные фразы свидетельствуют о том, насколько пронизательнее политиков, революционеров, социалистов был Пруст. Вот на страницах Жана Сантея герой появляется в Палате депутатов и слушает речь "вождя социалистов". Речь трогает его призывами к справедливости, но вскоре он убеждается в безжалостности "ли-бертинов", еще громче

взывающих к низшим инстинктам, еще сильнее воспитывающих неразборчивость в средствах. "Вождь социалистов" обезчеловечен больше других, исходящая от него угроза еще более страшна... Вот маркиз Сен-Лу, светский лев, увлекающийся социализмом, рассуждает о равенстве и свободе — идеалы этого аристократа "чище и незаинтересованнее" социализма черни, заключает Пруст, ведь его идеи не заражены низкими чувствами вождельней, животными страстями, желанием "грабить награбленное". А вот письмо Пруста Ж. Ривьеру, написавшему статью о Советской России. И здесь с пронизательностью необыкновенной Пруст заявляет: социалистический идеал весьма подходящ "русскому темпераменту", но абсолютно враждебен идеалу французскому...

Эстетика Пруста антидекларативна и своим острием направлена против Ромена Роллана, всю жизнь "вытаскивающего" искусство из эстетских "башен". Роллан не случайно писал апологии Сталина, не разумея того, что не только живут в "башнях", но пытаются из краснокаменных "башен" перестраивать, перелицовывать жизнь. А Пруст знал, что "истинному искусству нечего делать с такими воззваниями [к "объективности"], оно свершается в молчании". "Башня", отстраненность, интровертированность даны художнику не для ухода из мира, а как раз наоборот — для глубочайшего проникновения в самый главный мир, который внутри нас: "Лишь грубое и ошибочное представление всё помещает в объект, тогда как всё в сознании". Внешнее, объективное, социальное — фетиши жизни, единственная подлинная, настоящая жизнь — бытие "я", содержание сознания, память, интуиция, наши впечатления от мира.

Только впечатление — критерий истины. Впечатление для писателя — то же, что экспериментирование для ученого, с той разницей, что у ученого работа мысли предшествует, а у писателя идет следом.

Из "отражения", превозносимого реалистами, никогда не получалось чего-то большего, чем изображения фасада, поверхности явлений, из "реализма" слишком легко возникали "завербованность" и "ангажемент", а вот из субъективности художника, из его художественного инстинкта и незаинтересованной интуиции действительно вырисовывалась глубинная суть вещей.

Если писатель и поэт могут погружаться столь же глубоко в реальность вещей, как и сама метафизика, то иным путем, а помощью размышления, вместо того, чтобы усиливать, парализует порыв чувства, который только и может погрузить в глубь мира. Не с помощью философского метода, но какой-то инстинктивной мощью "Макбет", по-своему, является философией.

Запершие себя в Кремле десятилетиями предостерегали нас от "башен из слоновой кости", а оказалось, что лишь немногие, сумевшие "отгородиться" в них, знали правду... Недаром Владимир Набоков в одной из своих лекций предостерегал своих слушателей от желания бежать вместе с толпой к "общей цели", предложив взамен пожить хоть немного в "многократно отвергнутой башне из слоновой кости...".

Кстати, впервые подобную мысль высказал Анри Бергсон, требовавший тотальной отрешенности художника от социальной действительности, заинтересованности, "всякого практического интереса":

Если бы отчужденность была полной, если бы душа не соприкасалась ни одним из своих восприятий с действием, это была бы душа художника, какого еще не видел свет. Она преуспела бы во всех искусствах, или, вернее, она слила бы их все в единое искусство. Она воспринимала бы все вещи в их изначальной чистоте...

Эстетика Марселя Пруста — не отражение реальности, но обнаружение "истинной жизни" — жизни сознания, понимание духовной сущности, обретение "чего-то более глубокого, нежели

[сами люди], что становится смыслом их жизни, их реальностью":

Величие подлинного искусства, того самого, которое г-н де Норпуа назвал бы дилетантской забавой, в том и состоит, чтобы найти, уловить и показать нам ту реальность, от которой мы и так далеки, и отдаляемся все больше по мере того, как растет и укрепляется воздвигнутая нами стена привычного сознания; ту реальность, которую нам, возможно, так и не придется узнать, пока мы живы, хотя это и есть наша жизнь, настоящая, наконец-то раскрытая и проясненная, единственная реально прожитая нами жизнь, та жизнь, что в каком-то смысле постоянно присуща всем и каждому так же, как художнику. Но другие не различают ее, потому что не стремятся познать. Оттого-то их прошлое захламлено бесчисленными негативами, бесполезными, потому что сознание так и не "проявило" их.

Свидетельством богатства художественного мира Пруста стали приуроченные к его юбилеям вернисажи шедевров мировой живописи, вошедших в Поиски. Только одна из таких выставок представила свыше ста картин из музеев десятка стран.

Не будет преувеличением сказать, что его герои воспринимают окружающий мир глазами любимых им художников. Так, на празднике у герцогини Германтской великолепный красный цвет ее вечернего манти напоминает герою краски Тьеполо, а пеньюар Одетты — "Семью" Ватто, выдержанную в красноватой гамме, с фигурой матери в длинном одеянии. "Перистые треугольники неподвижной пены", которые герой наблюдает из окна отеля в Бальбеке, он видит "вычерченными так же тонко, как Пизанелло писал пером или тушью", а проходящий мимо сенегалец заставляет барона де Шарлюса, с которым герой разговаривает о только что увиденном у Германтов знаменитом фонтане Юбера Робера, вспомнить вещи Фромантена, навеянные Востоком. Наконец, меняющиеся лица "девушек в цвету" в Бальбеке Пруст сравнивает с аксессуарами "Русских балетов", "иные из которых при дневном свете представляют собой обыкновенные бумажные кружочки, когда же гений Бакста погружает декорацию в бледно-алое или же затопляет ее лунным светом, то они накрепко врезаются в нее, точно бирюза на фасаде дворца, или томно распускаются бенгальской розой в саду". А вот "Голландский интерьер" Питера де Хоха, с раскрытой, как на знаменитых "Менинах", дверью на заднем плане, ведущей в залитую солнцем комнату, которую Пруст сравнивал с неким вторым планом пресловутой Сонаты Вентейля; пейзажи Брейгеля, вызывающие у писателя особый разрез человеческих воспоминаний, самих по себе ничем не примечательных, но полных очарования; вещицы Буше, при взгляде на которые герой тотчас припоминает вопросы, которые не успел задать недавно умершему Свану. Есть на выставке и картины принцессы Матильды, племянницы Наполеона (кстати, долго жившей в России), встреча с которой в Булонском лесу, где он гуляет со Сваном, производит такое впечатление на героя романа. С Петербургом связано и имя Ж. Берана, который там родился и чья интерьерная живопись, в том числе "Салон графини Потоцкой", также представлена на выставке.

Естественно, мы находим здесь немало произведений новой живописи прежде всего импрессионистов Сислея, Ренуара, Писсарро; "Весенний ледоход" Клода Моне и его же "Кувшинки" — о них герой разговаривает с г-жой де Камбре-мер. Та протестует против того, чтобы имя, по ее мнению, "бездарного салонного старика Пуссена" даже называлось вслух после имени Моне, которым она восхищается, однако готова переменить свое суждение, когда герой ссылается на Дега, ставящего Пуссена весьма высоко. Точно так же картины Э. Лами служат предметом меняющегося мнения герцогини Германтской, которая могла назвать его, а не Делакруа или Энгра, лучшим художником; в свою очередь путаница понятий и различное содержание, вкладываемое в слово "авангард", заставляли светскую публику предпочитать Энг-ру Делакруа, а герцог Германтский повесил картину Монти-челли, подаренную ему Сваном, лишь когда живопись его вошла в моду. Выставлена и картина Ж.-Д. Жерома, по поводу которой, по подсчетам Одетты, высказались сорок три из сорока пяти ее визитеров, и множество других, обсуждаемых героями романа, — Милле, Постава Моро, Рикара...

Среди отечественных "прустоведов" не нашлось ни одного, кто бы не бросил ему обвинения в "замене макрокосма больших общественных проблем микрокосмом внутренних переживаний", в "разрушении объективного соотношения величин". Что думал по этому поводу сам Пруст? Он называл глупостью утверждение, будто "крупный масштаб социальных явлений" позволяет глубже "проникать в человека". Единственный к тому путь — художественное постижение "глубин индивидуальности", предпочтение личности "масштабным событиям". Как бы противопоставляя тоталитаризации чувств, омассовлению человека, патриотической кровожадности истинные ценности, Пруст пишет оду поцелую матери, превращает ее редкую нежность в событие космической важности для ребенка, перед которым на второй план отступает мировая война, политика государств и всё то, к чему взывают все правительства мира, чтобы облегчить превращение цивилизации в скотобойню.

В конце концов только ценности, вышедшие из "глубин индивидуальности": субъективное чувство прекрасного и доброго, личное стремление к совершенству и правде, сострадание и сочувствие — только идущее из личности и субъекта выдержало поверки жизнью и временем, всё же общественное, социальное, масштабное, государственное оказывалось ложью, обманом, способом вербовки "соратников" для достижения несуществующей "общей цели".

Ромен Роллан требовал поставить перед обществом пример героической личности, звал к борьбе с эпидемией "неврастенического снобизма" и "паралитического бесстыдства", имея в виду обостренность чувств художников-модернистов, но именно последние, потерявшие, по его словам, точку опоры и собственное "я", творили шедевры XX века, он же славил убийц, превративших шестую часть суши в концентрационный лагерь, и звал мир брать с них пример...

ОБРЕТЕННОЕ ВРЕМЯ

Да, немедленно взяться за перо меня побуждала концепция времени, которую мне к тому времени удалось создать. Время давно настало, и, как только я вошел в гостиную, при виде накрашенных лиц, напоминавших об утраченном времени, меня охватила тревога: не упустил ли я его? Чтобы наслаждаться своими пейзажами, разуму отпущено определенное время. Я прожил свой век как художник, бредущий по горной тропе над озером, которое заслоняют от него деревья и скалы. Вот оно мелькнуло сквозь просвет — и теперь расстилается перед ним, как на ладони; он хватается за кисти, но уже смеркается, а во тьме, над которой никогда не взойдет новая заря, рисовать невозможно!

М. Пруст

Время собирать камни и время разбрасывать камни. Время созидать и время разрушать. Время помнить и время забывать...

Время, нанизанное на воспоминание...

Прустовское ощущение уходящего времени — это острые утраты былого, грусть отдаления заветного, боль невозвратимости счастья, щемящая ностальгия по утраченной чистоте. Так в пьесах Чехова главное невидимое лицо беспощадно растрачиваемое, безвозвратно уходящее время.

Утрачиваемое время — эрозия, выветривание, рассыпание камня — песок, обильно покрывающий землю. Песок — кристаллы ушедшего времени...

Потерянное время как необратимость времен, как время, перевоплощенное в память.

Мне вспоминать сподручней, чем иметь.

Когда сей миг и прошлое мгновенье
соединятся, будто медь и медь,
их общий звук и есть стихотворенье.

До Паскаля, Гамана, Якоби, Киркегора человечество предвкушало happy end, после Шопенгауэра оптимизму пришлось потесниться: счастливое детство народов оказалась позади, впереди же — закат... Таково время Пруста, Джойса, Фолкнера, Элиота — тоскливое чувство потери, невозвратимости мгновения.

Таково и сюрреалистическое время, условная вечность. Это не становление и не пребывание в вечности, не прошедшее-настоящее-будущее, а скандальность времени. Время может здесь течь вспять, останавливаться, прерываться и вообще стремиться к самоуничтожению. Здесь время абсурдно. Причин и следствий нет: бытие как хаотическая разорванность, неограниченная и неопределенная длительность.

Впрочем, у Пруста до этого еще далеко. Для него не существует физического, обычного, практического времени — есть только время сознания, дление мысли... В романе практически нет развития действия, как нет и датировок вспоминаемых "моментов". Есть лишь эволюция сознания, памяти. Пруст намеренно отказывается от сюжета и драматических ситуаций, упрощающих действительность, и оставляет лишь "музыку жизни", пытаясь заменить события "партитурой" сознания. Оттого эпопея так музыкальна.

Мишель Бютор заимствовал даже ритм прустовской фразы, "чтобы выразить природу времени". Бюторовское Употребление времени — еще один навеянный Прустом способ исследования длительности.

Минута, освободившаяся от порядка времени, воссоздает в нас, в нашем ощущении, человека свободного от порядка времени.

"Вневременная сущность" — это не только основополагающее свойство человека, но и принцип устройства его сознания, памяти, интуиции. Сознание, память, интуиция — шире рассудка, логики, физического времени. Здесь мгновение может оказаться равным вечности и "всплеск" — значительнее его ровного течения. Знакомый запах "мадлены", ложечка чая, мимолетность сознания способны породить целый забытый мир:

И как в японской игре, состоящей в том, что в фарфоровую чашку, наполненную водой, опускают маленькие скомканные клочки бумаги, которые, едва только погрузившись в воду, расправляются, приобретают очертания, окрашиваются, обособляются, становятся цветами, домами, плотными и распознаваемыми персонажами, так и теперь все цветы нашего сада и парка г-на Свана, кувшинки Ви-воны, обыватели городка и их маленькие домики, церковь и весь Комбре со своими окрестностями, всё то, что обладает формой и плотностью, всё это, город и сады, всплыло из моей чашки чая.

Активность сознания в творении времени была осознана даже не Кантом или Бергсоном, а мыслителями древности — Плотином, Августином, Лукрецием Каром. На Востоке представление о времени как непрерывном течении внутренней жизни, потоке сознания развивал основоположник одной из школ дзен-буддизма Хой-нэн.

Мгновенность, — по представлению Хой-нэна, — не только знак быстролетящего времени, но

и знак остановленного мгновения, разросшегося в воплощение вечности. В построениях Хой-нэна вневременная вечность являет себя только в быстролетящем времени, в миге, в мгновении.

Для науки время — протяжение, для сознания время — творчество. Бергсон так и делил время на "реальное", "подлинное", "время-творчество" и на "физическое", "фиктивное":

Время — это творчество, или же оно ничто. Однако физика не может считаться с временем как с творчеством, так как она принуждена пользоваться кинематографическим методом.

Есть только одно реальное время, все другие времена фиктивны. В самом деле, что такое реальное время, как не время, переживаемое или могущее быть пережитым?

У Пруста время — поток сознания, память, поток впечатлений, дление внутренней жизни. "Реальное", "подлинное" время — жизнь сознания, которая для него, в свою очередь, — большая реальность, чем действительность, объективность, материальность.

Чтобы быть неподвластным времени, человек должен отстраниться от физического времени. Поэтому Пруст так ценит повторные впечатления — в них он ищет свободу и власть над временем.

Повторение — удвоение, умножение времени, и тем самым для Пруста победа над неумолимой единственностью пролетающих миггов. Мы читаем у Пруста: "запах, который, казалось, одновременно принадлежал и настоящему мигу и прошлому моему пребыванию здесь". Парадоксально это одновременно, — оно относится к разным двум временам.

Настоящее время — всегда неизвестное прежде, новое время; у Пруста сознание работает над настоящим моментом, лишая его новизны, сводя к какому-нибудь повторению, реминисценции. Сознание не хочет признать настоящий момент, он не допущен в чертоги сознания.

Настоящее время, присутствие — тяжкая трудность, их надо снести и преодолеть. Сознание не открыто всем впечатлениям, и не впечатление дорого для него, а лишь особое впечатление, реминисценция, что-то в присутствующем настоящем такое, что "одновременно" с прошлым отсутствующим, помещается "в промежутке", изъято из объективного времени. Причем, по Прусту, когда-то бывший момент лишь в повторении, реминисценции впервые становится подлинно настоящим, присутствующим — только когда практически он отсутствует; как сказано в "Пленнице", прошлое осуществляется лишь после будущего, мы его "давно сохраняли в себе и вдруг научаемся прочесть".

Поток современной жизни проносится мимо, человек не успевает за ним, он — жертва этого темпа, движение тащит его за собой. Он не успевает включиться, понять, разобраться, вмешаться, освоить и оценить, он лишь успевает запечатлеть собой эмпирические сиюминутные впечатления, надобности, заботы, тревоги, страхи, которые тут же стираются новыми. Их человек не усваивает себе, не хранит, не накапливает впечатления, опыты, не может ими владеть, но лишь отражает их смену, он стал отражающей пленкой. Он в самом деле "количественная единица, заполненный момент времени".

Наше прошлое, замечает Пруст в одном месте, отбрасывает от себя тень, "которую мы называем будущим". Это значит, что всякое будущее, которое может наступить и стать настоящим, должно являться как бы в тени, оно само должно быть отброшенной тенью от чего-то бывшего прежде.

Глубина этих мыслей о "прошлом, осуществляющимся после будущего", и о "прошлом, отбрасывающим тень", все еще не усвоена нами. Не оттого ли вся наша история не имеет будущего, вечно оставаясь "прошлым после будущего"?.. Чуть-чуть перефразируя Пруста,

можно сказать, что "мы строим себе жизнь ради определенного призрака, и когда наконец мы можем принять его в построенном здании, он не приходит, потом умирает для нас, и мы живем пленниками дома, предназначавшегося только для него". "Разве это не классическое описание того, как строят воздушные замки?".

Прустовская проблема "время и память" обладает той будоражащей глубиной, наполнена тем чувством, которое каждый испытывает на краю бездны: память есть извлечение временного опыта во вневременном измерении. В человеке одновременно сопresentствуют все времена и все когда-либо испытанные ощущения, память устроена таким образом, что маленький толчок способен раскрыть огромный забытый мир и побывать в нем. Строку Блейка "в каждом миге видеть вечность" Пруст перелагает на язык философии времени: "это непредставимое и чувственное измерение [мгновения, времени] существует". Сам Пруст признавался, что вся его философия сводится к тому, чтобы реконструировать и оправдать реальность. Антиутопичность прустовского модернизма в этих двух моментах: вечность-в-мгновении (вневременное измерение мира и сознания) и оправдание всего существующего.

На самом деле философия Пруста в целом и философия времени в частности гораздо глубже: время — мера самораскрытия эволюционирующего духа; сформулированные нами законы или императивы — здесь и сейчас, придут новые времена — будут новые сущности...

А наше сознание в обычном своем состоянии — неграмотное сознание, и философия просто есть один из несовершенных человеческих способов преодолевать и останавливать, потому что неграмотность, в отличие от грамотности, действует спонтанно, автоматически, а грамотность и ум предполагают усилие, ежеминутное возобновляемое и повторяемое, потому что ум — это как раз то, чего нельзя иметь раз навсегда, то есть один раз получить и потом уже держать его у себя в кармане...

Смысл времени, его божественное назначение именно в этом — движении сознания, которое и есть главный герой модернистской эпопеи.

Единственное средство восстановить потерянное время, считал Пруст, это жизнь сознания, его творчество, ослепительный свет произведения искусства. Искусство — остановленное время, возврат во времени, фантастический прорыв сквозь время.

Впрочем, Пруст не довольствуется возвратом потерянного — его дерзновение не знает границ: не просто вернуть прошлое, но воздействовать на него, изменить его собой, настоящим. В эпопее-симфонии два потока времени сосуществуют — "прошлое в настоящем" и "прошлое, измененное настоящим". Ведь парадокс времени именно в том, что не только прошлое творит настоящее, но появление каждого гения заставляет по-другому прочитывать созданное прошлым, находить в нем упущенное им самим.

М. Мамардашвили:

Но, к сожалению, все комментаторы и читатели воспринимают Пруста как человека, который восстанавливает свое прошлое (движется к прошлому), для которого прошлое — идеал. А Пруст все время предупреждал, что не в прошлом дело, не прошлое он хочет восстановить и, восстановив прошлое, насладиться прошлыми событиями, прошлыми переживаниями, восприятиями. Именно в этих случаях, когда он говорил, предупреждал об этом, он повторял: да не там, между прошлым и настоящим. Вот это словечко "между" нас должно заинтересовать. Тем более что потом он вместо "между" будет говорить — вне времени. Время в чистом виде, вне времени. Это — противоречивое словосочетание. И вот это словечко "между" нужно соединить с тем словом, которое я приводил вам и пометил, со словом "вне". Вне себя. То есть со словом "экстериоризация". Короче говоря, движение впечатления у Пруста есть движение не внутрь психологического богатства души, не во внутренний духовный мир, духовную жизнь, в то, что мы называем внутренней духовной

жизнью, — есть якобы какие-то глубины сердца, непостижимые глубины чувства и т. д. Парадоксальным образом у Пруста это движение расшифровки впечатления есть выворачивание себя во внешнее пространство. Движение — вне.

Новое переживание времени обусловлено ослаблением связей Пруста с жизнью: пребывание как бы вне времени рождалось воображением, обостренностью чувств, потребностью обрести новые наслаждения взамен навсегда утраченных.

Всю жизнь реальность меня разочаровывала, потому что в тот миг, когда я ее воспринимал, воображение — единственный орган восприятия прекрасного — не могло наслаждаться ею в силу неотвратимого закона, гласящего, что нельзя вообразить то, что и так существует. И вдруг суровый закон отменяется на время благодаря волшебной хитрости природы, поманившей меня полузабытым ощущением... из прошлого, что дало возможность воображению расцветить его всеми красками, и позволившей моим органам чувств, в настоящем уловившим звук и прикосновение, добавить к полету фантазии то, чего ему обычно недостает — ощущение реальности происходящего; благодаря этой уловке мое существо смогло получить, вычленив и остановить — лишь на короткое мгновение — то, что ему никогда не удавалось удержать: частицу времени в чистом виде. Существо, возродившееся во мне, когда, трепеща от счастья, я уловил звук, напомнивший и звяканье ложечки о тарелку, и молоток, бьющий по колесу; когда почувствовал под ногами неровную мостовую во дворе у Германтов и в базилике св. Марка — существо это питалось только сутью вещей, только в ней обретало оно плоть и отраду. Оно томилось в наблюдениях за настоящим, где органы чувств не могли дать ему эту пищу, в размышлениях, иссушающих прошлое, в ожидании будущего, которое воля выстраивает из обрывков прошлого и настоящего, лишая их всякой реальности и оставляя лишь то, что может послужить сугубо практическому и житейскому назначению. Но стоит нам вновь слышать знакомый звук, вдохнуть знакомый запах, принадлежащий и прошлому и настоящему, реальный, но не насущный, идеальный, но не абстрактный, — как непреходящая и обычно скрытая суть вещей высвобождается, и наше истинное "я", казавшееся давно умершим (но, как выясняется, не вполне), пробуждается и оживает при виде снизошедшей к нему манны небесной. Само мгновение, освобожденное от связи времен, чтобы мы смогли его познать, возрождает в нас человека, свободного от этой связи.

Обнаружение нового измерения времени — мгновений бытия, ускользающих от его обычного течения, рождало в переживающем такие мгновения гамму чувств до экстаза, ощущаемого как проникновение в суть вещей:

Получалось, что существо, и трижды и четырежды возрождавшееся во мне, переживало наяву некие мгновения бытия, ускользнувшие от времени, мимолетные, хоть они и принадлежали вечности. И я чувствовал, что только наслаждение, испытанное в эти минуты экстаза, — пусть оно и нечасто выпадало на мою долю, — было истинно и плодотворно.

Я преисполнился решимости ухватить, остановить те мгновения, когда мне приоткрывалась самая суть вещей: но как? каким образом?

Единственным способом сполна насладиться ими было познать их там, где они гнездились, то есть внутри меня, проникнув до самых их глубин. Ни тогда, в Бальбеке, ни когда был с Альбертиной, не умел я наслаждаться жизнью — эти радости мне удалось познать лишь задним числом. Подводя итог разочарованиям, которые мне довелось пережить и которые внушили мне мысль, что реальная жизнь заключается отнюдь не в действии, — и вместе с тем не сопрягая произвольно, следуя лишь превратностям собственной судьбы, самые разнородные крушения своих чаяний, — я не мог не осознавать, что неудачная поездка, несчастная любовь — вовсе не различные разочарования, но лишь внешние проявления (чья форма зависит от жизненных обстоятельств) заложенной в нас самих неспособности осуществиться в чувственной радости, в действенном усилии.

Я припомнил как еще в Комбре, обратив свой умственный взор на какой-нибудь предмет, приковавший мое внимание — будь то облако, треугольник, колокольня, цветок, булыжник, — я чувствовал, что за этими внешними знаками таится нечто иное, и мне надлежит их разгадать; что в них, как в иероглифических письменах, которые представляются чем-то грубо-вещественным, заключена мысль. Расшифровка была, бесспорно, нелегкой, но только она и делала прочтение истинным. Ибо тем истинам, которые наш ум черпает прямо сквозь зияющие просветы в мире очевидности, недостает глубины, они менее значимы для нас, чем те, что мы помимо воли получаем от жизни в одном-единственном впечатлении, материальном, поскольку воспринимают его органы чувств, но в котором нам удается различить духовное начало.

Каков итог прустовского постижения времени и истины одновременно? Вот он: "Грубое и ложное восприятие направлено на предметы, тогда как все творится у нас в душе". Отсюда: творение духа человеческого и есть истина времени и бытия.

Раз сознание человека представляет собой выход из времени в вечность, то произведения искусства, раскрывающие содержание сознания, есть каждый раз "вневременные реальности", новые измерения бытия, не подлежащие старению и ветшанию, свойственному предметам материального мира. Еще — средства овладения временем или устранения времени:

И конечно, с того самого чудесного мгновения, когда я вновь овладел Временем, оно, перемещая мою жизнь в разные измерения, — так что я склонялся к мысли, что для книги, посвященной истории человеческой жизни, придется вместо обычной двухмерной психологии прибегнуть к психологии трехмерной, пространственной, — делало еще прекраснее воспоминания, которые оживали в моей памяти, пока я предавался мечтаниям в библиотеке, ибо память, перенося прошлое в настоящее без изменений, таким, каким оно было, пока оставалось настоящим, устраняет само Время — то великое измерение, в котором и протекает жизнь ("Обретенное время").

К. Мориак:

Теперь мы знаем, чего недоставало Прусту, когда он работал над "Жаном Сантеем", — и тем более писателям, которых еще до него занимали недолговечные возвраты прошедшего: как ни бились они над спасением прошлого, казалось, сгинувшего навеки, им удавалось вернуть к жизни лишь мимолетные воспоминания, столь же эфемерные, как и породившие их ощущения. Обретенное время оставалось раздробленным. Зрелый Пруст создал свой метод и, применив его в "Утраченном времени", превратил в искусство: силой своего гения и прежде всего упорного труда он сумел придать изначальную непрерывность утраченному, однако вечно сущему и длящемуся Времени. Вначале вкус мадленки (как вид барвинков для Руссо или запах гелиотропа для Шатобриана) был для него просто ощущением, пробуждавшим воспоминания, но когда Пруст-рассказчик переходит от "Утраченного" к "Обретенному времени", он черпает тот же вкус в его природной, вечно живой среде. Восстановление, оно же и воссоздание: "Все, что наделено формой и обладает плотностью — город и сады, — выплыло у меня из чашки". Вот они, ключевые слова: форма и плотность воплощенного творения — произведения искусства.

И с этого момента становится понятно, почему рассказчику потребовались долгие годы раздумий и поисков, чтобы открыть и отшлифовать свой метод. Подлинное произведение искусства есть сотворение нового мира, а для этого приходится разбирать "неведомые письмена" "внутренней книги". "Выпуклые" письмена, "которые он, подобно ныряльщику, пытался нащупать в глубинах своего подсознания, то натываясь на них, то упуская из рук": здесь не существует правил, и ему не от кого было ждать подсказки, поскольку "такое чтение и есть акт творчества, и тут никто не может ни заменить нас, ни даже стать соавтором".

М. Пруст:

...Не то чтобы возникающие у нас мысли не могли быть логически верными: дело в том, что мы не знаем, истинны ли они. Одно лишь впечатление, каким бы непрочным ни было оно по своей природе и сколь бы обманчивым ни казался оставленный им след, является критерием истины, а стало быть, достойно восприятия разумом; только оно способно сделать разум безупречным, доставить ему ничем не омраченную радость, коль скоро разуму под силу вывести из впечатления эту истину. Впечатления для писателя то же, что опыты для ученого, с той разницей, что для ученого работа ума все предваряет, а для писателя — завершает. То, что нам не довелось расшифровать, прояснить собственными усилиями, что выяснили еще до нас — нам не принадлежит. Наше лишь то, что мы сами извлекли из тьмы, царящей внутри нас и неведомой остальным. Поскольку искусство точно воспроизводит жизнь, те истины, что мы постигаем в себе, напоены поэзией, таинственной сладостью сумерек, которые нам пришлось преодолеть.

Однажды я уже пришел к выводу, что мы вовсе не свободны, создавая произведение искусства, что мы творим его не по своей воле: на самом деле оно существовало до нас, и нам предстоит открыть его, как если бы оно было законом природы, потому что оно неотвратимо, хотя и скрыто от нас. Это открытие, на которое подвигает нас искусство, подводит к пониманию того, что следовало бы ценить превыше всего, того, что обычно остается так и не познанным, то есть нашей истинной жизни, той реальности, которую воспринимают наши чувства, и настолько отличной от наших представлений о ней, что мы не помним себя от радости, когда случайное воспоминание доносит до нас ее подлинный аромат. Я убедился в этом, видя фальшь так называемого реалистического искусства, которое не было бы столь лживым, если бы сама жизнь не приучила нас совершенно неверно выражать то, что мы чувствуем, и через некоторое время принимать выражение наших чувств за саму реальность ("Обретенное время").

Можно сказать, что Пруст, как никто точно изображавший "свое" время, научился выходить за его пределы, обретать в мгновенном вечное и в личном общечеловеческое, вмещать в единичное переживание, впечатление всю эволюцию жизни и культуры, фокусировать всю культуру в одной точке сознания. Время потому главное действующее лицо творений Пруста, что он не только виртуозно управляет им как великий художник, но "раскрывает" его содержание, подводит итоги...

...он оказался, вольно или невольно, художником, который подвел итог по крайней мере трем или четырем векам эволюции европейской культуры. Не только литературы, но и музыки, живописи, сценического искусства, танца, архитектуры и т. д. Весь предшествующий опыт у Пруста не просто присутствует, он активно входит в его художественный мир, осмысливается, классифицируется, подытоживается. Можно сказать, что Пруст как писатель — завершающее звено определенной литературной эволюции, не только ее блестящий итог, но и своеобразный символ.

РОБЕРТ МУЗИЛЬ

"ИДЕАЛЫ — ФАБРИКАНТЫ ИЛЛЮЗИЙ"

Музиль был квинтэссенцией всего лучшего, чем располагала австрийская литература:

утонченности и силы, гибкости, мудрости и иронической легкости... С. Цвейг

Музиль принадлежит к числу абсолютных эпиков мирового масштаба. Его *comédie humaine* охватывает всю полноту мира... Он один из самых строгих и точных художников, порожденных мировой литературой... Г. Брех

Три величайших и интеллектуальнейших романиста XX века: Пруст, Джойс, Музиль... Три страдальца... Три каторжника... Три прикованных к галере...

Еще — три титанических единоборства писателя с Книгой, в которых Книга победила писателя-человека с тем, чтобы пропустить в вечность человека-творца.

Что же они сотворили? Правду! Они рассказали человечеству всю правду о человеке, которую никто не хотел знать, — правду, не требующую украшательства, разглагольствований о гуманизме, высотах духа, прогрессе, правду о гигантской профанации духа, о вакханалии бессодержательных идей, о крахе идеалов, о холостом ходе истории.

Веками лелеявшийся гармонический идеал *homo sapiens* обернулся чем угодно, только не гармонией: аморфность, безвольная податливость, бесплодная рефлексия идут рука об руку с необузданностью инстинктов, релятивизмом нравственных представлений, жестокостью.

Еще — правду о мире, где всё возможно, относительно и открыто, где, заблуждаясь, продвигаются вперед, побеждая, терпят фиаско, кончая, начинают, и находят решения в фундаментальной неразрешимости бытия...

Р. Музиль: "Томас Манн и ему подобные пишут для людей, которые есть; я пишу для людей, которых еще нет!".

Томас Манн писал о людях, которых нет, Пруст, Джойс и Музиль — о людях, которые есть...

Сравнивая творчество Джойса и Манна, я упустил кардинальное отличие в их мировоззрениях: вслед за Гёте Манн уповал на гуманистическую традицию бюргерства, верил в *happу end* человечества — даже после фашизма... Джойс и Музиль верили в "человека без свойств": пытаюсь избежать тотального ниспровергательства и нигилистической бравады, они — в еще большей мере пытались избегать нароудоудничества и человекопоклонства, возлагая надежды не на торжество чего бы там ни было, а на незавершенность, неокончателность, расплывчатость, текучесть человека.

Сверхидея Просвещения — *tabula rasa*, человек-чистая доска. Отсюда — все утопии, социализмы и коммунизмы: написать то, что надо, направить туда, куда должно... После Фрейда (перед которым Музиль, мягко выражаясь, отнюдь не благоговел) стало ясно, что под "чистой доской" сознания "копошится" ад подсознания и еще глубже — вся эволюция жизни, поедающей жизнь. Пруст, Джойс, Музиль тоже лепили свои образы — подобно тому, как Руссо, Эмерсон, Толстой исписывали человека-чистую доску, но лепили не вполне в духе пластики Микельанджело или Родена — скорее Босха...

Когда читаешь Музиля, то видишь, как он лепит образ: ни один писатель не обладает этим редким умением создавать образ человека, явления, происшествия буквально на глазах читателя. Музиль берет кусок сырой глины и начинает мять его своими тонкими, нервными, уверенными и сильными пальцами, и "форма лечится от бесформия", вот оно изделие, вот он — Адам, и когда только мастер успел вдохнуть в него душу!

Здесь всё верно — особенно Адам, кроме "формы, лечащейся от бесформия", ибо, в отличие

от Бога, вылепившего Адама и вдохнувшего в него дух свободы, человеку не дано сообщать окончательную форму ничему, кроме камня. Кардинальное отличие Пруста, Джойса, Музиля — незавершенность, деформируемость, текучесть как спасительность. Человека не следует никуда устремлять, человеку опасна окончательность, человек гибнет от совершенства — оттого страшна красота. Страшна и несчастна...

Вот ведь как: "Замысел остался невоплощенным, роман незавершенным, а впечатление от него громадное..."

Предшествующие века ваяли гуманизм, прогресс, светлое будущее, философские системы — неприступные крепости, культивировали разум и возвышали дух с тем, чтобы к XX веку прийти к мировым войнам, "империям зла", континентам — "концентрационным лагерям" и "светлому будущему", построенному в рвах и котлованах, засыпанному костями миллионов... И хотя ничего из перечисленного тогда еще не существовало, великие духовидцы уже поняли опасность "формы", "свойств", "великих идеалов", самого духа, слишком часто срывающегося в первобытное и изначальное зверство. Требовались художники принципиально иного антигегелевского толка, больше всего страшась "систем", "окончательных решений", "непобедимых идей".

Р. Музиль: "Идеалы XIX века рухнули? Скорее так: человек рухнул под их тяжестью".

Самые опасные люди — одержимые, фанатичные, абсолютно уверенные, не знающие альтернатив. До сих пор такие правила миром. Не оттого ли мир столь плох? Я не хочу сказать, что он станет лучше, если фанатиков заменят неврастеники, но без альтернатив, конкуренции идей и людей, без рынка духа возможны лишь фаланстеры и архипелаги ГУЛАГи...

Мы слишком натерпелись от людей "со свойствами", не пора ли прислушаться к "человеку без свойств" — к державе в о з м о ж — н о с т е й, к тем, чьи свойства еще не одеревенели, а "находятся в состоянии перманентного акта творения" — как у Адама, который сотворен, сотворяется и будет сотворяться?

Но вот тут-то и нужны люди, "которых еще нет" — открытые, сомневающиеся, взвешивающие, незашоренные, широко смотрящие на мир, знающие все его недостатки, не приукрашивающие человека — со свойствами или без них.

Р. Музиль: "Еще в детстве отец часто просил меня объяснить ему, чем я в данный момент занимаюсь; я никогда не мог этого сделать. Так осталось и сейчас; пожелай, я объяснить кому-нибудь главы о психологии чувства*, над которыми я работаю так долго, я бы сразу смутился и запнулся. С эгоистически-благожелательной точки зрения это, вероятно, основное свойство человека без свойств, его отличие от писателей, которым всё ясно; это "образное" мышление вместо чисто рационального. Но здесь заключается и главная неясность всей моей жизни. Голову мою едва ли назовешь неясной, но и ясной тоже не назовешь. Если выразиться снисходительно, проясняющая способность развита во мне достаточно сильно, однако и затемняющая стихия уступает свои позиции лишь в частностях.

* Имеются в виду главы 71-74-я из не опубликованной при жизни Музиля части второй книги "Человека без свойств".

Отцу моему была свойственная ясность, а вот мать отличалась странной растерянностью, несобранностью. Как спутанные со сна волосы на миловидном лице".

Если цивилизация сформировала тип человека трафаретного, расчисленного, закосневшего в броне условностей ("свойств"), значит, первым условием задачи должен быть человек "расшатанный", отрешившийся от всех традиционных "твердых" критериев поведения, открытый всему.

При этом Музиль демонстративно помещает своего "экспериментального" человека в атмосферу неопределенности, предлагая ему вместо "чувства действительности" руководствоваться "чувством возможности". Возможность одна из главных категорий музильевского мира... Соответственно этому синонимом "иного состояния" предстает "эссеизм", "жизнь на пробу" (от исходного значения слова "essay" — проба, попытка).

Но "иное состояние" — это еще экстатическое переживание полноты бытия, мистика жизни, страдания, любви. Музиля сближает с Йитсом интерес к таинствам человеческой психики и паранормальным явлениям. Как показали текстологические исследования Человека без свойств, роман изобилует прямыми и скрытыми, контаминированными и ложными цитатами из Бёме, Сведенборга, Экхарта, персидских, китайских, греческих и византийских мистиков. Среди обилия состояний "человека без свойств", мы обнаруживаем Ульриха на пустынном островке, в одиночестве переживающего полумистическое "единение с миром". Кстати, его встреча с Агатой, воспринимаемой как "сказочное повторение и преображение его самого", во многом приобретает черты йитсовского мифа, мифа полноты жизни, полноты обладания, любви.

Нам десятилетиями прививали любовь к натурам цельным, целеустремленным, непоколебимым. Все мы были "верные ленинцы". Но что "верные ленинцы" сотворили с миром? Что продолжают творить? "Светлые идеалы" — фашизма ли, большевизма ли (какая разница?) — вынуждают нас внимательнее приглядеться к другому типу людей — принципиально нецельных, много- и разнообразных, способных слушать других и менять свое мнение, и, главное, не требующих ото всех быть как один или следовать за собой.

Таким человеком был Музиль. Это ему принадлежит одна из лучших максим, которую я знаю. Вот она: "Идеалы: фабриканты иллюзии".

Стало быть, надо попытаться жить, не укладывая жизнь в прокрустово ложе сколь угодно прекрасных идеалов...

Предвосхищая кнопку "судного дня", еще не изобретенную, Музиль писал:

Кнопка, на которую нажимают, всегда бела и красива, а что происходит на другом конце провода, касается уже других людей, в свою очередь ни на какую кнопку не нажимавших.

Р. Музиль: "Человек, настолько опередивший свое время, что оно его не замечает... Всё делается неправильно. Начиная с ложно истолковываемых классиков и философов. Люди изнемогают под грузом авторитета — но авторитета не мертвецов, а тысяч здравствующих посредников. Это и порождает ненависть ко всей жизненной суете. Наконец-то, наконец-то покончить со всем прошлым всерьез! Таким должен быть Ахилл *, в такой инструментовке я должен его изобразить. Первая фаза — от первоначальной хаотичности, неспособности стряхнуть с себя сон, неосознанного сопротивления всеобщности до слияния с этой всеобщностью во время мобилизации **: таким образом, опять — и все еще — ложный шаг. — История всех его просчетов".

* Так первоначально звали героя "Человека без свойств".

** По первоначальному замыслу Музиля, герой был мобилизован в 1914 г.

Существует два принципиально несовместимых типа сознания: фанатически-тоталитарного, готового отрицать всю полноту мира ради "идеала", и открытого, "страстно нецельного", ищущего, многоцветного, рефлексизирующего, музильевского.

Инженер по образованию и в немалой степени по склонностям, Музиль ценил математическую точность мышления: "инженерный" склад ума был его гордостью. Но изначально жила в нем и тяга к поэзии, этот могучий и в логических категориях столь трудно

определимый дар. Восприняв это как выражение извечного противоречия "ratio-intuitio", Музиль ощутил себя призванным как никто другой, соединить оба эти полюса, так далеко разошедшиеся, по его убеждению, в жизни человека и общества. При этом каждый из полюсов как бы попадает у Музиля под перекрестный допрос.

"Математика", "инженера" Музиля привлекает в ratio возможность точного и строгого мышления. Правда, тут же возражает поэт: разве на вылился рационализм в бездушную механистичность, в мораль голого практицизма? Не стоит ли в этой ситуации апеллировать к противоположному принципу — к intuitio? Но "математик" начеку: разве не профанирована и эта сфера тоже, разве не стала она уже с конца XIX века полем беспредметных, ни к чему не обязывающих "возвышенных" разглагольствований о "душе", "чувстве", "духе" и т. д.? А ваш рассудок? — парирует поэт (а точнее, наверное, уже и философ). Разве не способен он так всё разъять и формализовать, что при желании легко может доказать прямо противоположные вещи? Разве не является он (по одной из формул "Человека без свойств") "виртуозом угодливых суждений"?

Для ума, жаждущего цельности мироощущения и бытия, нет горше муки, чем мысль об относительности всех его суждений. И с этим комплексом Музиль воюет. Одевается броней иронии и скепсиса. Пытается выхватить у врага оружие из рук — и славит относительность сущего как самый надежный залог возможности: раз всё относительно, значит, и всё открыто. И поскольку перед нами все-таки художник, поэт, самую грандиозную попытку вырваться из плена этих антиномий предпринимает именно он: да, он сделает ставку на ratio, но при двух условиях. Это будет ratio в максимально чистой, беспримесной форме — без липких наслоений, субъективизма "конца века" (отсюда и апелляция к романтикам и мистикам, где идея озарения, как ему кажется, была еще чиста, не замутнена). И это будет принцип, обоснованный методами и средствами чисто рационалистическими, безукоризненно строгими (отсюда и новый термин "нерациоидное"; это, по Музилю, то, что относится к сфере чувства, интуиции, поэзии, но что принципиально познаваемо и доказуемо).

Р. Музиль: "Необходимо однажды выяснить соотношение между сознательным и бессознательным в возможно более точном смысле этих понятий; не исключено, что результат (если мы сопоставим рассудочную, константную сторону нашей природы с другой, противоположной) будет поразительным". "Главное для меня страстная энергия мысли. Там, где я не могу разработать какую-нибудь особенную мысль, работа утрачивает для меня всякий интерес; это относится чуть ли не к каждому отдельному абзацу. Почему, однако, мое мышление, стремящееся в конце концов вовсе не к научности, а к определенной индивидуальной истине, не функционирует быстрее? Я пришел к выводу, что интеллектуальный элемент в искусстве оказывает деформирующее, рассеивающее действие; мне достаточно вспомнить те размышления, которые я записывал параллельно с набросками сюжетов. Мысль тотчас же устремляется по всем направлениям, идеи отпочковываются со всех сторон и разрастаются, и в результате получается нерасчлененный, аморфный комплекс. В сфере точного мышления он скрепляется, ограничивается, артикулируется благодаря цели работы, ограничению доказуемым, разделению на вероятное и определенное и т. д. — короче говоря, в силу требований, предъявляемых к методу самим предметом. А здесь этот отбор отсутствует. На его место вступает отбор посредством образов, стиля, общего настроения".

Музиль — это вечный поиск со всеми его сомнениями и обретениями, это отказ от абсолютности, сопряженный с неуверенностью и беспорядочностью, но и ведущий ко всей полноте видения мира, к множеству точек зрения, к обилию перспектив.

Р. Музиль: "К числу моих "эстетических" принципов издавна принадлежит следующий: в искусстве наряду с каждым правилом возможна и его прямая противоположность. Ни один закон в искусстве не может притязать на абсолютную истинность.

Поскольку я менее всего скептик, это убеждение привело меня к попыткам создания таких новых понятий, как "рациоидное" и "нерациоидное", а позже к исследованию разносторонних взаимосвязей между чувством и истиной, что я попытался воплотить в "Человеке без свойств". Можно сказать, что я даже выстроил целую жизненную философию".

Что это за философия? Многовариантность, амбивалентность, антиномичность жизни, конкуренция идеалов и идей, открытость для изменений, отсутствие окончательности, вечная незавершенность и неразрешимость.

Из этого антиномического сочетания рождается музильевский стиль характерная для его произведений атмосфера головокружительной интеллектуальной авантюры. Музиль сам однажды сказал о своем интересе к "мистике яви"; не менее захватывающи и его попытки представить реальным, явственным состояние мистической озаренности души, остановить и "расчислить" механику экстаза.

И можно констатировать, что на уровне стиля Музилю как раз удается впечатляющий синтез обоих начал (интеллектуального и интуитивного) особенно, пожалуй, при изображении рациональной стороны человеческого сознания. Абстрактное умозаключение сплошь и рядом предстает у него не как простое развитие идеи, а как ее приключение; идеи здесь — персонажи, герои, их отношения "сюжет-ны" — силлогизмы превращаются в притчи.

Он не случайно называл себя вивисектором: "Мсье вивисектор — да, это я! Моя жизнь: приключения и заблуждения вивисектора душ в начале XX столетия. Кто такой мсье вивисектор? Может быть, тип грядущего человека мозга? Так? Но в каждом слове столько побочных смыслов и двусмысленности, столько побочных и двусмысленных ощущений, что от слов лучше держаться подальше".

"Вивисекция" Музиля — это движение в глубину, многомерность, текучесть, проникновение под покровы. Размышляя об искусстве, он предъявлял реализму упрек в том, что его "истина" — правда "верно описанной поверхности", дающая "искаженное изображение", поскольку она далека от разнообразия жизни. "Натурализм изображает неодухотворенную действительность", потому-то и не способен реализовать потребность в духовной сущности, в духовном многообразии.

"Вивисекция души", рефлексия, самоанализ — в определенной степени влияние З. Фрейда, еще — О. Вайнингера, но, главным образом, черта личности, свидетельство внутренней подвижности, отказа от незыблемости, непреклонности.

Даже дневники свои он пишет как альтернативы, даже "малые" его произведения — отпочковываются от "труда жизни": взвешиваются варианты, меняются образы и имена, примериваются философии, оцениваются модели...

Р. Музиль: "Иной раз мне думается, что у меня нет морали. Причина: для меня всё превращается в осколки теоретической системы. Но от философии я уже отказался — стало быть, это оправдание отпадает. Что же остается? Случайные идеи, озарения...".

Работа Музиля над замыслом романа и сама по себе специфична. В дневник записывается любая мелькнувшая идея; самые частные повороты в судьбах и взаимоотношениях героев взвешиваются снова и снова; продумываются, перебираются самые разные комбинации. Отдельные заметки тщательно переписываются в другие тетради, группируются, объединяются в тематические циклы. Лаборатория в самом прямом смысле слова. Нескончаемый эксперимент.

Порой многовариантность начинает угнетать его, наводит на мучительные раздумья о собственной нерешительности, непрактичности, неудачливости...

Нерешительность — свойство, которое доставило мне больше всего мучений, которого я больше всего боюсь.

Или еще: я застреваю в путях мыслительных усилий и уже не придаю никакой важности применению мысли. Мой дух недостаточно практичен.

Часто испытываю потребность всё оборвать. Считаю тогда свою жизнь неудавшейся. Не верю в себя; но волоку бремя дальше, и раз в два-три дня то, что я пишу, на какое-то мгновение кажется мне важным.

Но, как человек взыскующего духа, как человек незаурядного ума, посвятивший жизнь решению двух проблем — как писать и как жить? — Музиль всегда в поиске оптимума, образца, закона.

Здесь тоже характерная для Музиля антиномия. Судьбою своих героев он на стадии замысла — играет вроде бы как ему заблагорассудится, снова и снова перебирая и комбинируя варианты развития образа, ситуации, всего сюжета, и тут его позиция может предстать как предельно литературная, "эстетская". Но нельзя не увидеть за этим и фанатическую жажду оптимального варианта, стремление сформировать своего героя и свою мысль такими, чтобы они, выйдя из "творческой мастерской" в автономный мир художественного произведения, явили неопровержимую убедительность образца, общеобязательного закона, единственно возможного модуса поведения и бытия в предложенных обстоятельствах.

А вот как о своем стремлении уловить ритмы бытия говорит сам художник:

Мой дух был вооружен для этой работы поэтически, психологически, отчасти философски. Но в моем нынешнем положении необходима социологичность со всеми вытекающими отсюда последствиями... Иной раз у меня создается впечатление, что мои духовные силы ослабевают; но справедливо скорее то, что часто постановка проблемы превышает их возможности.

И в другом месте:

Летнее море и осенние горы — два тяжких испытания для души. В их безмолвии скрыта музыка, превышающая всё земное; есть блаженная мука бессилия — от неспособности подладиться под эту музыку, так расширить ритм жестов и слов, чтобы влиться в ее ритм; людям не поспеть за дыханием богов.

В очередной раз затеяв писать дневник, Музиль видит в этом способ обрести не только лицо, найти средства самовыражения, но определиться в "науке о человеке":

Начинаю сегодня дневник; совершенно против моего обыкновения, но из ясно осознаваемой потребности.

Он должен, после четырех лет внутренней расколотости, снова дать мне возможность найти ту линию духовного развития, которую я считаю своей.

Я попытаюсь внести на эти страницы знамена несостоявшейся битвы. Мысли той поры великого душевного потрясения здесь будут воскрешены, обозрены и продолжены. Некоторые из прежних моих разрозненных заметок войдут сюда, но только в том случае, если я почувствую, что высказанные в них идеи снова меня занимают.

Сюда войдут все мысли касательно "науки о человеке". Ничего специфически философского. Наброски — да. При случае то или иное стихотворение, если оно покажется мне достойным воспоминания. Особенно стихи с полу- и обертонами. Свидетельства абсолютного самовыражения. Это вообще самая великая проблема стиля. Главный интерес — не к тому,

что говоришь, а к тому, как ты это говоришь. Я должен искать свой стиль. До сих пор я пытался выразить невыразимое прямыми словами или намеками. Это выдает мой односторонний интеллектуализм. Твердое намерение сделать из выражения инструмент — вот что пускай стоит в зачине этой тетради.

Литература — это бесстрашная, логически более продуманная жизнь. Это открытие или исследование возможностей и т. д. Это до мозга костей изнуряющая жажда достижения интеллектуально-эмоциональной цели. Всё остальное — своего рода пропаганда.

Может быть, надо любить жизнь, чтобы легко писать. Она должна манить тебя, а отсюда естествен переход к самоосуществлению через писательство. Человек, который ни в чем не видит смысла, — что это за особь?

Как и Джойс, Музиль писал "трудно", сложно, его проза отличается вязкостью и часто недоступна рядовому читателю, кажется ему "скудной". По словам И. Р. Бехера, такого рода неприятие свидетельствует лишь о неспособности публики сосредоточиться на трудных предметах, думать, напрягать мысль и чувство.

Подобно большинству интеллектуальных писателей, Музиль, как губка, впитывал тексты, влияния, дух эпохи. Здесь он ровня Джойсу, Томасу Манну, Прусту, коллажи которых, видимо, никогда не будут полностью атрибутированы. Р. Хейдебранд предпринял титаническую попытку выявления скрытых цитат из философских, литературных, публицистических и научных источников в Человеке без свойств, но, мне представляется, эта задача в полном объеме неразрешима.

Музиля особенно увлекали немецкие романтики, русские классики, Флобер, Эмерсон, Метерлинк, Ибсен, Ницше, Мах, Альтенберг, Шницлер, Шаукаль, Достоевский, Новалис, Рильке, Гёте, Гёльдерлин, Бальзак, Золя, но перечислить всех немислимо, тем более, что писатель "буквально хватался за каждое новое имя, которое попадалось ему в книгах, на страницах литературных журналов или встречалось в разговорах с друзьями".

Когда мне было 17–20 лет, в период господства "модерна" в Германии, сама литературная атмосфера оказывала на меня большее влияние, чем какие-либо отдельные книги.

Подобно Джойсу, Йитсу, Манну, тяготеющим к заимствованиям, ищущим в великой литературе поддержку собственным идеям, Музилю свойственно стремление "расширить свой литературный кругозор, увидеть чужое, чтобы осознать свое".

У Виланда и Жан-Поля он учится "воспитательной прозе", у романтиков синтезу науки и искусства, у Эмиля Золя — "экспериментальному роману". Стремясь глубоко вникнуть в научные и философские искания времени, он изучает идеи Планка, Эйнштейна, Гейзенберга, Бройля, Рассела, Кречмера, Келера, философию Маха, Гуссерля, Шелера, Кассирера, психологию Фрейда и Юнга (к которой, как у Джойса, отношение, надо признать, отрицательное). В своих произведениях он стремится к философским обобщениям и синтезу математики и искусства: "исходя из логико-математических предпосылок [следует] пробиться к поэзии".

Получив техническое образование, Музиль много размышлял о соотношении строгости и духовности, рационального и мистического. Свидетельства тому: "всемирный секретариат точности и души", созерцание "при ясном рассудке", экстатические взлеты в состоянии "высшего сознания" и т. д. Мне представляется, что соединение "миф плюс психология" в равной мере относится к ман-новской тетралогии об Иосифе, джойсовскому Улиссу и музильев-скому Ульриху. В конце концов, даже Эйнштейн, гений рационализма, признавался: "Самое глубокое и благородное чувство, на которое мы способны, это переживание мистического".

Музиля особенно привлекают идеи Ницше переоценки ценностей и этического творчества (имморализма), а также эмерсо-новская мысль "доверия к себе" способности слышать "голос собственной души", или, по Хайдеггеру, "голос бытия".

У Эмерсона и Ницше Музиль позаимствовал критику культуры и идею безусловного превосходства мыслящей личности над толпой, социальной структурой:

Большинство людей придумали ту или иную повязку себе на глаза и накрепко привязали себя к какой-нибудь группе, придерживающейся только одной точки зрения... Я призываю всех подняться против прилизанной посредственности и отвратительного довольства своей эпохой.

К Ницше же восходит музильевское понимание философии как бесконечного множества духовных экспериментов, обнаруживающих необозримое поле возможных интерпретаций мира.

Как и Йитс, Музиль — вопреки рациональному складу ума — тяготел к мистическому постижению мира и в этом отношении находился под влиянием Якоба Бёме и Сведенборга. Сам Музиль признавался, что его не интересует реальное объяснение события: "Меня интересует духовно-архетипическая, если угодно, призрачная сторона бытия". Взятый у Метерлинка эпиграф к первому роману свидетельствует о внутренней тяге к таинству, сокрытому во мраке, и неспособности языка выразить глубинное в жизни:

...все, выраженное в словах, странным образом утрачивает свою значительность. Нам кажется, что мы достигли дна пучины, но едва мы всплываем на поверхность, как видим, что капля воды, сверкающая на конце наших бледных пальцев, не напоминает более моря, откуда она взята. Мы думаем, что открыли грот, полный драгоценных камней, но когда мы достигаем света, в наших руках оказываются только фальшивые камни и куски стекла, а между тем сокровище неизменно сверкает во мраке.

Подобно Э. Маху, Р. Музиль в попытке понять структуру человеческой личности интересуется соотношением внешнего и внутреннего мира человека, многообразием взаимосвязей человеческой психики и "всего сущего".

Влияние Маха наиболее ощутимо в новеллах сборника Соединения (Искушение тихой Вероники и Совершенство любви), над которым писатель, по его словам, работал более двух лет "дни и ночи напролет" (1909–1911 гг.).

В своеобразном художественном эксперименте Музиль пытался практически полностью снять разграничение между внешним и внутренним миром, свести повествование к детальному изображению "чистого" сознания, воспринимающего и отражающего не столько объективную действительность, сколько процессы человеческой психики.

"Соединения" тематически примыкают к миниатюрам Петера Альтенберга из его книги "Сказка жизни" (1908). Музиль доводит принцип "Verinnerlichung" ("погружения внутрь"), свойственный импрессионистской литературе, до абсолюта, до его логического предела. Социальная действительность полностью исчезает из поля зрения повествователя, уступая место психологическому эксперименту, осуществляемому с почти научной строгостью и точностью анализу в общем-то банальных ситуаций и переживаний.

Молодого Музиля очень угнетало неприятие, отсутствие откликов на его литературные эксперименты. До самой смерти он так и остался "невидимкой", успевшим, однако, осознать, что "новое слово" требует "нового времени", современники же глухи к нему...

Музиля всегда волновала тема читательского восприятия и — шире взаимодействия сознаний читателя и писателя, учеников и учителей, новых и старых идей. Говоря о влияниях,

он пишет о "превосходстве юности, для которой величайшие умы как раз на то и пригодны, чтобы пользоваться ими по своему усмотрению": "Чем значительнее ученик, тем меньше он похож на своего учителя".

Трудно до конца понять Роберта Музиля вне связи с австрийским менталитетом и культурой страны, давшей миру почти одновременно с ним таких крупных писателей, мыслителей и поэтов, как Ф. Грильпарцер, Ф. Верфель, Ф. Кафка, Й. Рот, Г. Брехт, С. Цвейг, П. Хандке, Р. Шаукаль, А. Вильдганс, Т. Бернхард, З. Фрейд, К. Лоренц, Ф. Брентано, А. фон Мейнонг, Х. фон Эренфельс, Э. Мах, О. Вейнингер, Л. Витгенштейн, М. Шлик, М. Бу-бер, Ф. Эбнер, О. Шпанн, К. Поппер, П. Фейерабенд. Трудно привести другой пример страны с таким всплеском интеллектуальной энергии в столь короткое время, столь не вяжущимся с определением Австро-Венгерской империи как "европейского заповедника благопристойного разложения (возвышенного упадка)".

Характерный для австрийского менталитета усложненный подход к действительности, своеобразно дифференцированное чувство реальности, благодаря которому в Австрии главным образом в XIX веке научились элиминировать конфликты (в том числе и политические), просто не замечая их, — всему этому можно найти сколь угодно много примеров, причем не только в области философии. Присущая австрийцу странная двойственность в восприятии действительности, колебание между видимостью и реальностью, с наибольшей остротой проявившееся в духовной атмосфере венского "fin de siecle" *, доверчивость к бытию в соседстве с недоверчивостью к объективной действительности, — всё это породило климат, не только благотворный для формирования множества (в том числе и взаимоисключающих) философских позиций, но и позволяющий зримой, осязаемой реальности таять в призрачной игре возможностей. Обостренное восприятие возможностей, о котором, к примеру, пишет Музиль, нюансировано в Австрии гораздо в большей мере, чем чувство реальности.

Призрачность земной действительности переплетается с ее грубо вещественной данностью настолько, что имманентность незаметно перетекает в трансцендентность и обратно, давая возможность выбирать по вкусу либо ту, либо другую, так что, по слову Германа Бара, поэта, творившего на рубеже веков, сущность "австрийскости" красноречиво включает в себя возможность "наслаждаться в воздержании, роскошествовать в аскетизме и благочестиво творить зло".

Роберт Музиль подвел иронический итог этой традиции, следующим образом резюмировав сосуществование универсалистских течений и аналитического, логико-лингвистического процесса: "Один склад ума удовлетворяется тем, что стремится к точности и придерживается фактов; другой не удовлетворяется этим, а охватывает всегда всё и выводит свое знание из так называемых вечных и великих истин. Один выигрывает при этом в успехе, а другой в широте и достоинстве. Пессимист мог бы, разумеется сказать, что результаты одного ничего не стоят, а результаты другого не в ладу с истиной".

ЖИТЬ ПОЗИТИВНО

Думаю, мало найдется людей, пребывающих в состоянии такой же, как и я, неустроенности, если, конечно, не считать самоубийц, участи которых мне вряд ли удастся избежать. Р. Музиль

Даже в наше трагическое тоталитарно-апокалиптическое время мне посчастливилось

встречать творцов, принципиально непродávающихся. Они предпочли смерть, нищету, страдания успеху.

* Конец столетия (франц.).

Нет большего осквернения духа, нежели торговля божьим даром. Проституция благородна по сравнению с этим. Когда же продаются национальные дарования, к тому же маскируясь искренностью, оправдания этому нет. Это самое тяжелое преступление перед нацией...

Творчество плохо кормило Музиля, как почти всегда случается с неангажированными художниками. И как художник, который не продается, он отказался от карьеры, чтобы даже ею не связывать себя. Надо его знать, чтобы оценить, легко ли ему далось это. И тем не менее... Всё больше углубляясь в Человека без свойств, он забыл свои собственные свойства, всё реже отвлекаясь заботами о хлебе насущном.

Но ведь презрение к славе парадоксальным (а на самом деле вполне естественным) образом уживалось в нем с честолюбием и удивлением по поводу громкого успеха менее значительных, но более признанных собратьев по перу, точно так же, как сомнение в собственном таланте — с ощущением равенства со звездами первой величины. Его всегда волновали подводные течения, ведущие к публичному успеху, он даже намеревался исследовать секреты восхождения одних и отвержения других. Это извечная тема: как самые талантливые становятся изгоями, а пройдохи, владеющие локтями куда лучше, чем кистью или пером, решают-рушат их судьбы.

Зависть к другим писателям! Ты всеми покинут, твое оружие в обломках, ты слышишь приветственные клики и музыку, сопровождающие триумфальную колесницу любимца фортуны, — разве это не трагическая ситуация?

Мне не суждено стать писателем в Австрии... Ни одна из австрийских земель не притязает на меня.

А почему, собственно, не притязает? Потому что они слишком провинциальны, чтобы знать обо мне, и нет никакого сородича, который бы подсказал и помог. Но разве не отказались меня принять также и в Немецкую Академию искусств? Когда, как я слышал, незначительное меньшинство предложило мою кандидатуру, большинство отклонило ее с поистине космическим обоснованием: что для подлинного художника я-де слишком интеллектуален.

Есть, видимо, что-то такое во мне и в моей жизни, что оказывает здесь влияние. "Человек, застегнутый на все пуговицы..."! Но можно ли сотрудничать с этими людьми?!

И в то же время тех, кто проявляет ко мне дружелюбие, я мерю вовсе не такой строгой меркой, как чужаков! Тут меня отличает непоследовательность, в которой надо еще разобраться.

И все-таки я питаю совершенно наивное убеждение, что поэт представляет собой высшую цель человечества; причем ко всему к этому я еще и хотел бы быть великим поэтом! Какое тщательно от самого себя запрятанное себялюбие!

Я столь же известен, сколь и неизвестен; но в результате получается не "наполовину известен", а какая-то странная смесь.

Он трудно писал и чем дальше — тем труднее. Его требовательность к себе нарастала вместе с мастерством, его задачи были непомерны, а силы слабы. Он мало публиковал. Как и Джойса, его терзали сомнения в правильности выбранного пути, как и Джойс, он не сошел с него...

Как и все скептики, Музиль не шел на поводу у слащавости и благостности, когда речь заходила о человеке. В то время, когда в прекраснодоушной наивности Франк и Верфель твердили: "Человек добр!" — он писал: человек — это нечто бесформенное, безмерно пластичное, на всё способное. И, похоже, станет еще хуже...

Эмигрировав, Музиль в полную меру испытал всё то, о чем писал в Человеке без свойств. К острой нужде присоединилось мучительное отчаяние полного духовного одиночества и невозможности реализации замыслов. Новые планы разбивались об острые утесы открытых им же жизненных реалий.

ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ

Заблуждаясь, идем ли мы вперед?

Один из схолархов современности сказал о нем: "Среди живущих немецких писателей нет никого, в чьей посмертной славе я был бы так уверен".

Его книги не покупали и не читали; наверное, никогда не будут покупать и читать — за исключением все той же тысячи или нескольких тысяч человек.

— Шестнадцатилетний подросток, сказал я, это всего лишь трюк. Сравнительно простой и потому податливый материал для воплощения тех механизмов душевной жизни, которые во взрослом человеке осложнены слишком многими наслоениями, здесь исключенными. Состояние повышенной раздражительности. Но изображение незрелой души вовсе не есть проблема сама по себе — это только средство для воплощения или хотя бы нащупывания того, что именно не вызрело в этой незрелости.

Уже в Смятении воспитанника Тёрлеса мы находим всю цивилизацию: варварство, тотальную деградацию, жестокость, утрату цельности мира, человеческое одиночество, заброшенность, страх. Воспитанник закрытой школы растревожен проблемами изоляции, униженности, дикости, сексуальности. Ученики-садисты организовали тайную камеру ужасов. Их цель — травить, подавлять одного с помощью другого, наслаждаться слабостью и мольбами жертв, упиваться властью. Изолированный слабый человек перед ужасом внешнего мира. Внешне всё добропорядочно и благостно, но Музиль уже видит призрак концентрационных лагерей в душах людей.

Если Райтинг — мелкий разгулявшийся тиран, то Вайне-берг — теоретик, обоснующий собственный садизм мистической жертвенностью, бесстрастно философствующий о том, что для "чудесного механизма" вселенной единичный житель Земли все равно ничего не значит. Зверство в облатке мифологизирующей "возвышенности" распознано молодым писателем задолго до возникновения фашизма. Райтинги и Вайнеберги, запишет Музиль через десятилетия, сегодняшние диктаторы в зародыше.

Тёрлес — это терзание юноши, столкнувшегося с иррациональностью жизни, осознание крушения иллюзий Просвещения, еще один "портрет художника в юности", созревание души творца во враждебном, безжалостном мире, где верховодят Райтинги и Вайнеберги. Как и Джойс, Музиль-Тёрлес изображает реакцию духовной личности на иррациональный мир-молох, подобный сумасшедшему дому*.

* Джойса сближает с Музилем ироническое отношение к себе и к миру. Мысль Музиля: "так

изобразить любого шута и простака, чтобы автор неожиданно почувствовал: это ведь отчасти и я сам", — вполне джойсовская!

Юному воспитаннику кажется, что тут он нащупал разрыв в причинной связи, нечто из области небытия или бесконечности, отвечающее его представлению о ненадежной жизни. Ничто теперь не прочно, всюду зияет пустота... Тщетно ищет он "разгадки всех загадок" в философской системе Иммануила Канта и решается стать "другим"; анализирует, неутомимо пытаюсь понять природу смертного: результат — растерянность. Убежав из интерната, он еще раз описывает волнующую ситуацию: "Во мне есть что-то темное, скрытое за мыслями, что-то, чего нельзя измерить мыслями, жизнь, которую не выразить словами, и все же это моя жизнь". Вызывает восхищение интеллектуальный уровень романа, который выходит за рамки "проблемы возмужания". С большим искусством Роберт Музиль (которому в пору написания этой книги было всего двадцать три года) описывает духовное приключение, где внешние события играют незначительную роль.

Эта блестящая книга, смело совмещающая в себе исследование, слава богу, не роман: не роман в том смысле, в каком Гёте сказал, что всё в своем роде законченное по необходимости должно выбиваться из своего рода и становиться чем-то ни на что не похожим.

В Тёрлесе мы уже обнаруживаем свойственную зрелому писателю философичность, облеченную в форму вкраплений-эссе, вмонтированных в ткань художественного произведения. Наиболее отчетливо просматриваются "следы эмпириокритицизма": сказывается влияние Эрнста Маха, анализ философии которого Музиль предпримет в диссертации, представленной к защите в 1908 году. Впрочем, уже пятью годами раньше, в период работы над Тёрлесом, Музиль формулирует идеи философии истины, созвучные современной эпистемологии:

Мысль... становится живой лишь в тот момент, когда к ней добавляется что-то, не относящееся к мышлению, к логике, и тогда мы ощущаем ее истинность по ту сторону всяческих оправданий.

Есть истины, но истина не существует. Я вполне могу высказать два абсолютно противоположных друг другу суждения и быть в обоих случаях правым...

Наверное, можно согласиться с мнением, согласно которому идейно-философское самоопределение писателя во многом определилось махизмом.

Г. Арвон:

Представленная в 1908 году к защите диссертация удостоверяет, так сказать, твердое намерение ее автора окончательно разобраться в себе самом и создавать свои литературные произведения, руководствуясь определенными принципами, которые он выводит с помощью Маха и, прежде всего, споря с ним.

Музиль-философ и культуролог, предвосхищая Поппера и Фейерабенда, не приемлет систем-идеологий, сковывающих жизнь и культуру (в частности Закат Европы Шпенгеле-ра), — он сам называет это "революцией души против порядка", "периодическим крахом любых идеологий": "Они постоянно находятся в искаженном отношении к жизни, и жизнь с помощью повторяющихся кризисов избавляется от них, как растущий моллюск избавляется от ставшего ему тесным панциря".

Эволюция духа — отмирание и рождение новых идей, цель творца "открывать все новые решения, взаимосвязи, сочетания, переменные величины, формировать модели протекания событий, изобретать привлекательные образы возможного человеческого бытия, изобретать внутреннего человека!".

Музилю близки бергсоновские идеи приоритета интуиции как способа глубинного "схватывания" сущностей, "динамической морали", подвижности истины, нерациоидного познания "причин и тайных механизмов" человеческого существования.

Роман вообще, роман идей особенно, — это всегда высказывание автора о мире, авторское видение человеческого существования в нем. В очередной раз не вникая в проблему героя и автора, alter ego писателя, не могу не повторить, что большой роман — это большая душа пишущего, его рефлексия, его переживание бытия. Человек — это всегда мир, роман — это мир автора-человека, мир его образов и идей. Даже "многосубъектность", присущая интеллектуальному роману, попытка изобразить ситуацию с позиции нескольких, не совпадающих друг с другом сознаний, — только способ умножения собственного, авторского, разные измерения его.

Уже в первых "пробах пера" Музиль стремится, главным образом, к изображению внутреннего космоса человеческой души, скрупулезному анализу внутреннего мира, фиксации психологических импрессий. Кредо молодого писателя сформулировано с предельной ясностью: "быть ученым, который помещает свой внутренний организм под микроскоп и радуется, находя что-нибудь новое".

Поиск нового в равной мере относится к предмету изображения и к стилю произведения, ибо "старая наивная манера повествования уже не соответствует современному развитию интеллекта".

Der Mann ohne Eigenschaften, Человек без свойств, эта неоконченная гигантская эпопея странствий души, новая Человеческая комедия, — куда глубже той темы, которую мы ей навязываем — упадка империи Габсбургов; скорее это художественно-философский Закат Европы, Закат Мира. (Эта гротескная Австрия-Какания * — особенно яркий образец современного мира). В распадае Какании, в ее пассивности, в страхе перед зарождающимся новым Музиль — через грядущий фашизм — разгадал причины заката: судорожное цепляние за отжившее, за труп.

* В самом этом ироническом термине обыгрывается сокращение k.-k. (kaiserlich-kuniglich) — "императорско-королевский", официальное обозначение, принятое в Австро-Венгерской империи.

Из отсутствия будущего вырастают ужасы настоящего: скепсис, ирония, утилитаризм, крайний эгоизм. Каждый замыкается в себе и греbet под себя, начинается пир во время чумы. Человеку без свойств остается только боль.

Это книга о нас...

Ульрих, человек без свойств — трагедия неудачника-одиночки, противостоящего всему миру и не способного ничего изменить. В этом мире происходит обезличивание людей, распад индивидуальности, апокалиптический рост милитаризма и бюрократии — и всему этому каждый вынужден ставить заслон лишь в форме собственного "я". Музиль остро ощущал безвыходность грядущего человека: либо стать соучастником, либо — неврастеником. Вот почему Ульрих и сам автор предпочитали подлости мира пассивность и одиночество.

Писавшийся четверть века Человек без свойств — духовное освоение мира, раздумье о жизни, ее истолкование, гигантское философское эссе, ставящее под сомнение простоту, взаимную обусловленность, причинность мира, самое время. Связь вещей — только поверхностный, наивный, искусственный срез бытия, бесконечно упрощающий бесконечную сложность существования.

Ему пришла в голову одна из тех, казалось бы, отвлеченных и несуразных мыслей, которые часто вдруг становились для него жизненно важными: он подумал, что порядок, которого

жаждет в этой жизни обремененный, тянущийся к ясности человек, — не что иное, как порядок повествовательного искусства! Несложного искусства, которое заключается в том, чтобы сказать: "После того, как это произошло, случилось то-то". Это — простая последовательность, отражение подавляющего многообразия жизни в успокаивающей однолинейности, как сказал бы математик, нанизывание всего того, что произошло во времени и в пространстве, на одну нить, на ту самую пресловутую "нить рассказа", которая является также и жизненной нитью. Счастлив тот, кто может сказать "когда", "прежде чем" и "после"! Пусть даже с ним случилось недоброе, пусть даже довелось ему корчиться в муках; как только ему удастся воссоздать события в их временной последовательности, он начинает чувствовать себя вольготно, словно солнце согревает ему живот.

Большинство людей — рассказчики по отношению к самим себе. Они не любят лирики, а если в нить их жизни вплетается хоть немного "потому" и "в силу того", то они отбрасывают всякие размышления, выходящие за пределы этих слов; они любят естественную последовательность событий, потому что она похожа на необходимость, и чувствуют себя защищенными от хаоса, если им кажется, что их жизнь подчиняется определенному течению. И Ульрих заметил, что он утратил это первозданное эпическое сознание, которого люди еще придерживаются в своей частной жизни, в то время как в жизни общественной все уже предельно отдалилось от повествовательного искусства и не следует определенной "нити", а расплывается по лабиринту бескрайней поверхности.

Музиль был декадентом: не занимающим определенной позиции, не принимающим чью-то сторону, не знающим, куда его приведет собственная мысль, больше вопрошающим, нежели дающим ответы, больше утрашающимся, чем страшащим других. У декадента не возникает вопросов, чему он служит и для чего извлекает на свет. Это не безответственность — он изображает то, что ему открылось.

Всем моим произведениям не хватает одного — умения, когда я что-то закончил, спросить: для чего я всё это извлек на свет? Чего я хочу?.. Я не занимаю определенной позиции, я не знаю, куда приду, куда приведет меня мысль?

Можно сказать, что там, где, вроде бы, полагалось искать решения, проза Музиля предлагает всегда только гипотезы.

Да: разобщенность, отчуждение, одиночество, невмешательство... "Обычное отношение индивидуума к такой огромной организации, как государство, — это невмешательство".

И еще: пропасть, разверзающаяся между индивидом и миром.

Для современного человека, который играючи пересекает океаны и континенты, нет ничего более невозможного, чем найти дорогу к людям, живущим за углом...

А отсюда — безразличие, равнодушие, жестокость.

Внутренняя пустота, невероятное смешение чуткости к частным и равнодушия к общим вопросам, потрясающее одиночество человека в пустыне частных, его тревога, злоба, беспримерный сердечный холод, жадность к деньгам, равнодушие и жестокость, отличающие наше время...

Только ли наше?

Экзистенциальное чувство одиночества и абсурда зрело давно — бездны Паскаля, откровения Гамана, Якоби, Киркегора, жизне-чувствование Эдгара По, Клейста, Бодлера, затем — мир Достоевского... Что это было? Постепенное прозрение? Или предчувствие апокалипсиса такой цивилизации? Или боль? Или неврастения?

Интересная тенденция: чем нас больше, тем более мы чужды друг другу. Мегалополисы как утрачиваемая человечность. А, может, просто мы стали честнее? не закрываем глаза на то, что существовало во все времена?

Жизнь, которая нас окружает, лишена понятия системы. Факты прошлого, факты отдельных наук, жизненные факты захлестывают нас самым беспорядочным образом. Это какой-то вавилонский сумасшедший дом; из тысячи окон к путнику одновременно обращаются тысячи разных голосов, мыслей, мелодий, и естественно, что человек делается игралищем анархических устремлений и мораль расходится с разумом.

Не правда ли — прустовский стиль, прустовский мотив? До чего подобно подобное воспринимает мир...

Музиль остро переживал эйдосы свободы, равенства, прогресса и протестовал против бредней об автоматическом восхождении вверх. Цивилизация — не эскалатор и не лента конвейера. Несоответствие техники сознанию ведет мир по дороге к сумасшедшему дому. В его подвалах Гефесты куют чудеса, а в верхних этажах эти же чудеса заставляют свихнуться управителей. Такова эпоха свершений-разочарований. Чем великолепней свершения, тем горше расплата.

Мы приписываем Музилю нечто несовместимое с его мировосприятием грядущий переход к коллективизму, которым якобы должна была завершиться эпопея человека без свойств. Нет, развенчивая мир старый, он не питал иллюзий насчет нового. Если бы его тоска по архимедовой точке опоры завершилась ее отысканием, то культура утратила бы самого Музиля, ибо его сущность — недоверие к любым программам, идеологиям, системам.

По настоящему целеустремленное искусство не обращается к злободневности — это не свойство искусства, а свойство самой злободневности, которая никогда бы и не стала злободневностью, если бы не была уже прежде осознана с помощью внехудожественных средств и с их же помощью на нас не воздействовала.

Мое отношение к политике состоит, в частности, вот в чем: я принадлежу к числу недовольных. Мое недовольство отечеством осело налетом мягкой иронии на страницах "Человека без свойств". Я убежден также в несостоятельности капитализма или буржуазии, но я не могу решиться встать на сторону их политических противников. Конечно же, дух вправе быть недовольным политикой. Но, очевидно, уравновешенным людям дух, не способный к компромиссам, представляется слишком индивидуалистическим.

Когда мне случайно попадались в руки программа политической партии или текст парламентской речи, я лишь утверждался во мнении, что речь в них идет о низших видах человеческой деятельности, ни в малой мере не затрагивающих нашу внутреннюю суть. Однако в основе такого отношения лежал старый предрассудок... Мне ведь наш мир нравился. Бедные в нем страдают: тысячи их безымянных теней образуют цепочку, тянущуюся от меня к животному миру. Собственно, еще ниже, поскольку ни одно животное не живет в таких неестественных для него условиях, в каких приходится жить многим людям. А богатые мне нравились за то, что их богатство разительно противоречит скудости их духовной жизни... А религия нравилась мне за то, что все мы давно неверующие, но преспокойно продолжаем обитать в христианских государствах.

Почему, собственно, человек без свойств? Потому что свойства — это стандарты, условности, готовые платья, чувства и качества эвримена, программа, обреченная на провал. Быть без свойств — тоже не сахар, скорее чистая горечь, но все же это, пусть жалкая, но свобода. Что от меня осталось? — вопрошает Ульрих. Храбрый и неподкупный человек, воображающий, что ради внутренней своей свободы он признает лишь немногие внешние законы? Внутренняя же эта свобода состоит в том, что ты можешь думать как угодно, что в

любом положении знаешь, к чему не надо привязываться, и никогда не знаешь, к чему же все-таки привязаться...

Отличительная черта "человека без свойств" — не противоречие со всеми и даже не трагичность противостояния миру, но принципиальная невозможность разрешить "многостороннюю проблему этического самоопределения", осознание отсутствия однозначных решений, ясное понимание сущностного многообразия вещей и идей.

Духовность — это отказ от роли пророка, учителя, спасителя человечества, это океан альтернатив, это принципиальный запрет на императивность искусства и право художника "звать за собой".

Музиль рано пришел к перспективизму — осознанию равноправия точек зрения, восприятий мира, мировоззрений. "Бесхарактерность" Музиля во многом совпадает со звучанием разных внутренних голосов в душах героев Йитса и Джойса, с их выступлением против зашоренных, твердолобых идеологических и этических систем — неприступных крепостей.

Любопытно, что к понятию "человека без свойств" можно отнести дневниковую запись Л. Н. Толстого, человека в высшей степени зашоренного и тенденциозного, но утрачивающего эти свои человеческие качества в собственном художественном творчестве, далеком от "толстовства":

Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть все: все возможности, есть текучее вещество.

Человек без свойств — ответ Музиля общественной традиции "повторения подобного", движения без развития, механической повторяемости социальных явлений без творческого участия человека, исчезновения активного, действенного "Я".

Человек без свойств — это одновременно "открытие внутреннего человека" и "духовное освоение им мира", человеческая открытость и неприязнь к духу косности и сектанства, способность к эволюции и отказ от законсервированных в формалине форм.

Сам Музиль под "аморфностью" человеческого характера и сознания понимал их способность принимать многие формы — от "повторения подобного", капитуляции перед миром и другими до крайних форм новаторства и индивидуализма. При этом у "массового человека" доминирует первое, у творческого — второе. В этом отношении идеи Музиля вполне созвучны тому, что в это время писал С. Цвейг в очерке о Стендале:

Все мы подвержены неосознанным влияниям в большей степени, чем предполагаем сами: воздух эпохи проникает в наши легкие, даже в сердце, наши суждения и взгляды и бесчисленные суждения и взгляды наших современников трутся друг о друга и стачивают свои острия и лезвия, в атмосфере невидимо, как радиоволны, распространяется внушение массовых идей; т. е., естественным рефлексом человека является отнюдь не самоутверждение, а приспособление своего образа мыслей к образу мыслей своей эпохи, капитуляция перед чувствами большинства.

Я не согласен с концепцией главного героя как "спасителя", представителя "сецессиона", стоящего над миром и эпохой. Ульрих — homo potentialis, человек возможностей, который "повторению подобного" предпочитает поиск, переоценку, открытость, даже активность, направленную на предотвращение коллапса, к которому движутся "патриоты", организаторы всех "параллельных акций". Ульрих — духовное начало в мире тотальной мобилизации и догм.

Ульрих не лишен индивидуальности, как считают наши, наоборот — он единственная

недогматически мыслящая личность среди участников "параллельной акции", представляющих "действительность". Сам Музиль констатировал: "Таким образом, основная тема целого: столкновение человека возможностей с действительностью".

"Бессвойственность" Ульриха — это свойство духовной личности, при всей ограниченности возможностей и сил, противопоставить статике, порядку, недвижимости, массовости — "иное состояние", движение духа, динамическую мораль, хрупкое новое.

Этот порядок не такой прочный, каким прикидывается; любая вещь, любое "я", любая форма, любой принцип — все ненадежно, все находится в невидимом, но никогда не прекращающемся изменении; в нетвердом — больше будущего, чем в твердом, и настоящее — не что иное, как гипотеза, которую ты еще не отбросил.

Ключ к пониманию главной идеи романа — идея Ульриха, согласно которой "в области абстракции происходят сегодня более существенные вещи, а менее значительные в действительности". Абстракция — зерно нового, которое вопреки всему — прорастет сквозь бетон "действительности". По той же причине Музиль придавал поэтическому искусству значимость, "далеко превосходящую значимость всех других видов человеческой деятельности". Ибо "добывать гормон фантазии" — это значит: строить новую жизнь...

Человек без свойств — разлад с обществом и одновременно сатира на него: вчерашнее, сегодняшнее, грядущее. Почти свифтовская сатира: отчаяние без проблеска надежды. Сатира как венец и конец искусства — приговор себе. От Аристофана и Лукиана до Жене и Беккета сатира стояла на той ступени художественного развития, где начинался отказ от искусства: это предсмертный хохот язвительного висельника. Сатира как порождение искусства и его безнадежная противоположность, говорил Карл Краус.

Когда мы приписываем музильевской формуле: "Не знаю, чего я хочу!" победу материала над писателем, мы лицемерим. Ибо отказ от желания для человека могучего ума — свидетельство его освобождения от заданности, завершенности, однозначности материала. И, следовательно, победа материала над писателем — это его свобода.

Стиль Человека без свойств напоминает кафковский *: сосредоточенность на детали и притча, упрощение и высшее обобщение, снижение сложности до примитива и примитив, восходящий к высшей сущности. Фрагментарность, хаотичность, нарочитая бессвязность, неустойчивость, мнимость времени, незавершенность... Есть что-то символическое в том, что Человек без свойств оказался неоконченным.

* Музиль был одним из первых рецензентов Кафки.

В музильевском понимании "бессвойственности" — не только "человек без свойств", но и сам роман "без свойств": структурная неоднородность, бессистемность, многоуровневость, экспериментальность, разобщенность персонажей, множество авторских отступлений, эссеистские вкрапления, философский диалог, стирание границ между искусством и наукой, внедрение в роман параллельно истории — людей истории и анатомии идей. Фактически реализуется эстетика творцов "интеллектуального романа", работающих одновременно с Музилем.

Г, Брех:

То, к чему стремилась философия, — дать представление о мире и на основе этого представления отыскать путь к этике и к определению ценностей эта задача философии, очевидно, теперь стоит перед поэзией и, в особенности, перед эпической поэзией.

Т. Манн:

Осуществилось то слияние критической и поэтической сферы, которое начали еще наши романтики и мощно стимулировала философская лирика Ницше; процесс этот стирает границы между наукой и искусством, вливает живую, пульсирующую кровь в отвлеченную мысль, одухотворяет пластический образ.

Уже одного начала, не имеющего никакого отношения к роману, достаточно для того, чтобы нам стали ясны масштабы мысли художника. Грузовик сшиб пешехода. У места происшествия — двое.

Дама почувствовала что-то неприятное под ложечкой, что она вправе была принять за сострадание; это было нерешительное, сковывающее чувство. Господин после некоторого молчания сказал ей:

— У этих тяжелых грузовиков, которыми здесь пользуются, слишком длинный тормозной путь.

Дама почувствовала после таких слов облегчение и поблагодарила внимательным взглядом. Она уже несколько раз слышала это выражение, но не знала, что такое тормозной путь, да и не хотела знать; ей достаточно было того, что сказанное вводило этот ужасный случай в какие-то рамки и превращало в техническую проблему, которая ее непосредственно не касалась.

Мировоззрение эвримена: глубинное безразличие ко всему, иллюзорный мир пустых фраз. Самоуспокоенность и самоуспокоение. Подавление тревоги. Отсутствие сопереживания, боли. Свобода от ответственности. Это человек-боль отвечает за всё, мерлок живет в безболезненном мире. (А, может быть, так и надо? Конечно, только так и надо — мое спокойствие превыше всего. Мой покой, моя страна, мой народ... uberalles). Обыватель, законопослушник, ханжа, патриот, "честный средний человек" — благопристойная оболочка, скрывающая самую страшную катастрофу — фашизм в нас. Вот о чем повествуют первые десять строк...

Музиль был не просто зеркалом упадка — упадка человека, культуры, государства, — он был визионером, узревшим за первыми, еле видимыми симптомами распада ужасы грядущего, надвигающийся тоталитаризм...

Активность, пассивность... как они связаны. Активность одних возможна благодаря пассивности других. Инертность масс — вот что рождает действенность героев. Ощущение, будто не люди управляют обстоятельствами, а обстоятельства массами — в целом верное ощущение, если обстоятельство фюрер. Мы ведь не живем — мы отбываем жизнь, как солдаты — службу, арестанты — срок, недужные — госпиталь. Погружаясь в дерьмо, мы уповаем на чудо: на освободителя, который придет и вызовет нас. Мы неистовствуем от счастья, когда он приходит: мясник — в стадо.

Творец-аналитик, Музиль ищет истоки этого грядущего, цивилизации-деградации. И находит их: анонимность, безответственность, тотальность, бескультурие...

Благодаря виртуозно развитой косвенности сегодня обеспечивается чистая совесть каждого и общества в целом; кнопка, на которую нажимаешь, всегда белая и красивая, а то, что происходит на другом конце проводки, это уже дело других, которые в свою очередь нажимают кнопки.

Разделение нравственного сознания, это ужаснейшее явление нашей жизни, существовало всегда, но отталкивающе чистую совесть оно приобрело лишь в результате всеобщего разделения труда.

Разобщенность, эгоизм, самоуспокоенность лишают людей всего: счастья, любви, идеалов,

свободы... Впрочем, видимости идеалов и любви есть, но в лице Диотимы, прекрасной и агрессивной самки. Видимость культуры, видимость идеалов, видимость любви.

Последние прибежища: сексуальность и война. Ю. Нагибин:

Я опять потревожу тени Пруста и Джойса. В каждом из трех великих романов: "В поисках утраченного времени", "Улиссе", "Человеке без свойств" есть большая эротическая сцена, выписанная с таким мастерством, размахом и вдохновением, что нет сомнений в их концептуальной важности. У Пруста это замечательное взаимособлазнение барона Шарлюса и жите-точника Жюпьяна, орхидея и шмель, у Джойса — видение хромой девочки Блюмом в вечеряющем парке, у Музиля — это сцена подглядывания за больным эротоманом. Если у Пруста есть социальная окраска, то у двух других авторов — лишь физиологическое падение современного человека. Причем презрение Музиля относится не к несчастному извращенцу, а к подглядывающему. Но вспомнил я об этих сценах вот почему: на вершинах изощренного мастерства Музиль по меньшей мере не уступает Прусту и Джойсу.

Музиль (подобно Т. Манну, Верфелю, Броху, Гессе, Дёблину) шел навстречу взыскательному, изощренному читателю, ждущему от автора не развлечения, но интеллектуального блеска, остроты ума, глубины проникновения в бессознательное, помощи в постижении и освоении мира. Синтез искусства, философии и науки требовался для удовлетворения высоких запросов. Человек без свойств как бы иллюстрировал декларацию Гессе, согласно которой "сверхинтеллектуальная книга может одновременно быть такой поэтичной". Сам Томас Манн назвал роман "величайшей прозой, сравнимой с самыми высокими образцами, которую вообще может предложить наша эпоха".

С Человеком без свойств и Волшебной горой* в искусство вошел новый жанр "субъективной эпопеи", гигантских интеллектуальных эссе, насыщенных размышлениями о человеческом уделе и направленных не столько к сердцу, сколько к мысли читателя. Некогда Флобер упрекал Толстого за философичность романов, а романы Золя шокировали публику натурализмом — так меняются вкусы.

Охватить всю проблематику Человека без свойств невозможно: государство, бюрократия, история, право, общество, прогресс, человеческие отношения, прошлое, настоящее, будущее — всё. Но прежде всего — человек: Ульрих, Арнхайм, Диотима, Лайнсдорф, Штумм фон Бордвер, Кларисса, Агата, Майнгайт, Мосбруггер: каждый — притча, слой бытия, архетип, символ человека.

И главный среди них — Ульрих, совокупность возможностей, потенциальный человек, для которого нет ничего раз и навсегда установленного, который не верит в однозначность, заданность, определенность, человек-самообновление, человек, ищущий полноты существования и не доверяющий никаким условностям, кроме собственных убеждений: лишь выражая себя, человек становится самим собой... Он формируется обратным воздействием того, что сам создал. Даже мотив инцеста — противоестественной связи с Агатой — не столько дань мифу, сколько протест: продолжение романтического бунта против филистерства и его ханжеской нравственности.

* Сам Музиль, естественно, ощущал эту близость, хотя — при множестве творческих параллелей — отношения между двумя авторами "интеллектуального романа" были скорее напряженными, чем близкими. Обращаю также внимание на определенное подобие Ульриха и Ганса Касторпа.

Начинают звучать все громче и громче байроновские "Стансы к Августе" тема запретной любви Geschwister (удивительно, что в русском языке нет ни одного слова для обозначения брата и сестры, их родственной общности), и соловьиные трели Ульриха заглушают басок Штумма, все еще хлопчущего о "параллельной акции", и контральта Диотимы, стремительно

выскальзывающей из общественной деятельности в душную сферу сексуального беспокойства, и под конец лишь томительный, дуэт Ульриха и Агаты звучит в обезголосившемся и опустевшем мире.

Готовя материалы к "лепке" образа Ульриха (в замыслах — Ахилла), Музиль записывает в дневнике:

Ахилл. Один из тех замкнутых в частных науках [избалованных интеллектуализмом частных наук] людей, которые не хотят иметь ничего общего с современной культурой. Людей с острым чутьем на факты и с логикой, не признающей никаких стеснений.

Приверженец диффузных состояний.

Ясно видит суть всех иллюзий.

Зверь, носящий отблеск звезды.

Нищий паломник в хаосе бытия.

Мораль творческого начала.

["Иное состояние" глубоко родственно состоянию сна, грезы, а через них — формам древнего сознания... Это поэтическое сознание. А традиционная мораль, напротив, соответствует телеологическим и каузальным течениям повседневности.

Поскольку это поэтическое состояние, ему присущ атрибут творческого...

Получается, что это исследование в самом деле превращается в апологию поэта.

Все мои по видимости неморальные герои — люди творческие].

[Отличительная черта Ахилла:] чувственное переживание тотчас становится компонентом переживания духовного — очередной попытки теоретического овладения миром. Вещи теряют цвета и запахи в его присутствии (и обретают их лишь задним числом, в прошедшем времени).

Иное чувство морали. (Скольжение, текучесть).

Бесчеловечен. Бессердечен.

Добро и зло сами по себе индифферентны, но при соприкосновении с обществом, чьи установки прямо противоположны, возникает разница напряжений и тем самым движение моральной идеи (потенциально).

Преступление — понятие юридическое, а не моральное. [Добро и зло понятия социальные, а не моральные. Расширение человеческого "я" или вторжение в него всемогущего внешнего мира: таковы творческие состояния, в которых возникает движение моральной идеи].

До сих пор мораль была статичной. Твердый характер, твердый закон, идеалы. Теперь она должна стать динамичной.

Иначе: добро и зло — всего лишь начальные ступени морали.

Абсолютно дурной человек — тот, кто совершенно непричастен к творению. [(Эта формула,

слишком отдает активизмом; ей можно противопоставить другую: "тот, кто не способен любить")]. Человек, укравший впервые, все равно может быть близким к Богу.

Разница напряжений, темпераментов, высот — всё это высвобождает силы, движение, труд.

Но это чувство правоты или неправоты перед лицом мира уже само по себе предполагает моральное отношение к нему. Эту проблематику нужно ввести по-другому. В ней — основы человеческой способности к социальному бытию.

Идеалы: фабриканты иллюзий.

Вот как некоторые из замыслов воплощаются в самом тексте романа:

Он не уважает прав, если не уважает того, кто ими обладает, что случается редко. Ибо с течением времени в нем развилась некая готовность к отрицанию, гибкая диалектика чувства, легко склоняющая его к тому, чтобы находить изъяны во всем, что обычно признается хорошим, и, напротив, защищать что-либо воспрещенное и отклонять всякие обязательства с тем резким нежеланием, которое проистекает от желания самому определять для себя обязательства. Но, несмотря на подобное желание морального руководства собою он — за некоторыми исключениями, которые он себе позволяет, — просто передоверяет тому кодексу рыцарской порядочности, каким руководствуются в основном все мужчины в буржуазном обществе, пока живут в упорядоченных обстоятельствах; и таким вот образом он, с высокомерием, бесцеремонностью и небрежностью человека, призванного к более высокому деянию, ведет жизнь другого человека, делающего из своих наклонностей более или менее обычное, полезное и социальное употребление.

Но Музиль не был бы собой, отдав предпочтение неограниченному индивидуализму сверхчеловека. Он знает: освободиться от общества невозможно, устранить внешний мир нельзя. В сущности, отказом от Агаты он осуждает хищничество человека. Он жаждал цельности, подлинности, глубины, но нигде не находил: ни здесь, ни там — ведь он человек без свойств... И все-таки ответ у него был: жить только позитивно ответ честной слабой человечности хищническому миру.

ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ

Окончание

В Германии нет больше людей, а есть только виды занятий. И. Х. Ф. Гёльдерлин

Ибо человеческое существо одинаково способно на людоедство и на критику чистого разума.
Р. Музиль

Из текстов Р. Музиля

Вот он, мозг этого писателя: я поспешно заскользил вниз по пятой извилине в области третьего бугра. Время торопило. Глыбы головного мозга серой непроницаемой массой вздымались вокруг, как незнакомые горы в вечерней мгле. По долине спинного мозга уже поднималась ночь с ее переливами красок, как в драгоценном камне или в оперенье колибри, с ее мерцающими цветами, мимолетными ароматами, бессвязными звуками. Я понял, что

мне пора покидать эту голову, если я не хочу показаться нескромным...

Я живу в полярном краю, потому что, стоит мне подойти к окну, я вижу перед собой лишь безмолвные белые пространства, на которых, как на пьедестале, покоится ночь. Вокруг меня — органическая изоляция, я будто укрыт ледяным покровом стометровой толщины. Глазам человека, обретшего под ним успокоение, такой покров открывает особую перспективу, которую знает лишь тот, кто добровольно воздвиг стометровую стену льда перед своим взором.

Так это выглядит, если смотреть изнутри наружу; а снаружи вовнутрь? Я вспоминаю, как однажды мне довелось увидеть замурованного в осколке горного хрусталя комара. В силу какой-то эстетической предрасположенности, которую я еще не удосужился подвергнуть рассудочному анализу, комары для меня нечто такое, что оскорбляет — ну, скажем, мое чувство прекрасного. Иное дело тот комар, заключенный в хрустале. Благодаря своей погруженности в чуждую среду он утратил всё детальное, так сказать, индивидуально комариное, и предстал для меня лишь темным пятном, обрамленным тонкими, нежными узорами. Я припоминаю, что испытывал то же ощущение по отношению к людям, когда в начале вечера они представлялись моему утомленному дневным светом воображению черными точками, движущимися по зеленым холмам на фоне оранжевого неба. Эти образы, которые, явись они мне вблизи как сочетание определенных детализированных свойств, наверняка бы чем-нибудь покорибили меня, тогда, на отдалении, пробуждали во мне эстетическое удовольствие, чувство симпатии.

Вот так и сейчас я смотрю снаружи вовнутрь, и в сумме это соединение взгляда снаружи вовнутрь и изнутри наружу сообщает мне созерцательное спокойствие философа.

Я поймал себя на том, что сегодня впервые "воспринял" свою комнату воспринял этот отвратительный музей стилевых кошунств как нечто цельное, как сумму цветных плоскостей, которая органически соединена и с этой ледяной ночью, навязывающей мне кругозор затворника, и со мной самим; благодаря ей эта средневропейская январская ночь над заснеженными крышами строений представляется мне, стоящему у окна, гигантским полярным могильным сводом, в котором так умиротворенно преломляется мой внутренний взор. Своего рода пантеизм на физиологической основе! Я начну писать дневник, я назову его из благодарности — своей ночной тетрадью, и задачу эту я почту решенной лишь тогда, когда осознаю, что ни единое слово извне не нарушает великолепной цельности моего теперешнего ощущения.

Ночная тетрадь! Я люблю ночь, ибо она без покровов; день терзает нервы, тербит их, пока не ослепнут; ночью же, когда будто некие хищные звери мертвой хваткой стискивают тебе горло, — ночью жизнь нервов отдыхает от дневного беспамятства и раскрывается вовнутрь, и человек по-новому ощущает самого себя, — так в темной комнате со свечой в руке приближаешься к зеркалу, которое в течение дня не восприняло ни единого луча и теперь жадно вбирает в себя и возвращает тебе твое собственное лицо.

Хищные звери — мертвой хваткой! В древности были цари, впрягавшие пантер в свои колесницы, и, наверное, высшее наслаждение доставляло им это балансирование у черты, сознание того, что в каждую минуту они могут быть разорваны на части.

Вы смотрите на людей насмешливо и в то же время мечтательно, будто хотите сказать: "В общем-то вы довольно безвредные препараты, но в глубине вашего существа нервы из пироксилина. Горе нам, если оболочка прорвется. Но это возможно лишь в состоянии безумия". Посреди толпы вы становитесь апостолом, провозвестником. Вами овладевает внутренний экстаз, но без пены у рта, без конвульсий духа, как бывает у экстатиков. Вы — провидец! То, что находится у самых пределов духа, на том отрезке нашего существования, который душа преодолевает лишь в отчаянно стремительном лете, уже влекомая безумием,

в следующую же минуту снова гасящим все, — вот что вы видите ясным взором; при этом вы все еще знаете, что дважды два — четыре, и безнаказанно наслаждаетесь чувством колоссального превосходства над всеми другими людьми и над тем человеком, каким вы были до сих пор.

И тогда вам станет введома вера неверующих, печаль тех, кто давно отрешился от всякой печали, искусство тех, кто сегодня лишь улыбается при слове "искусство", — все то, в чем нуждаются самые утонченные из нас, самые изверившиеся и недовольные!..

Когда мы сегодня говорим о человеке, мы делаем это снова на идеалистический манер. Люди, создаваемые нами, много счастливее нас. Они с самого своего рождения оказываются в некоем силовом поле, в котором каждая сила существует лишь как абстрактное продолжение нашей реальной жизни. Они настроены на ритм, о котором мы на самом деле лишь мечтаем. Обстановка их комнаты, их слова и эмоции — всё это воплощенные значения. Нашими неясными, отрывочными мечтами пропитано каждое их движение. Как в музыке, мы воздвигаем грандиозный храм, который, подобно некоему четвертому измерению, соотносится с нами, покоясь на невидимых опорах; он здесь и нигде.

Главное воздействие роман должен оказывать на чувство. Мысли не должны располагаться в нем сами по себе. Их нельзя, что составляет особую трудность, излагать таким образом, как это делает философ, они — "часть" образа... Богатство мысли есть богатство чувства.

Но никому еще не удавалось так изловчиться, чтобы окружающую нас реальную, натуральную жизнь — жизнь, распадающуюся на отдельные бессвязные часы, пронизанную тягостным равнодушием, — изобразить так, чтобы она нигде не выходила за пределы нас самих и все же была прекрасной.

Стометровая толща льда. Ничего не проникает сюда из разнообразных обязательств дня, встающих вместе с солнцем и заходящих вместе с солнцем, ибо здесь нас никто не видит. О, ночь служит не только для сна — она выполняет важную функцию в психологической экономии жизни.

Но если что-то не может выразить себя в слове и остается невысказанным, то, беззвучно канув в гомоне человеческом, оставляет ли оно хоть какую-либо зарубку по себе, хоть малую царапину на скрижалях бытия? Такой поступок, такой человек, такая середь ясного солнечного дня одиноко упавшая с неба снежинка — реальность или воображение?.

Люди довольно расположены друг к другу; правда они проламывали друг другу головы и оплевывали друг друга, но это они делали только по соображениям высшей культуры.

Там у него напрашивалась мысль, что с тех пор, как стоит мир, ничто не возникало исключительно из духовной чистоты и добрых порывов, а всё только из подлости, которая со временем стачивает себе рога, так что в конце концов из нее даже и получают эти великие и чистые помыслы!

Какая мера подлости необходима и допустима, чтобы создать величие помыслов?..

Если не считать неудачников и счастливых, все люди живут одинаково плохо, но живут они плохо на разных этажах.

Здорового от душевно больного отличает то, что здоровый страдает всеми психическими болезнями, а душевно-больной — только одной.

Эгоизм — самое надежное свойство человеческой жизни. С его помощью политик, солдат и король упрядочили мир. Такова главная мелодия человечества.

Общество, пренебрегающее эгоизмом или не организующее его в иерархию, обречено.

Деньги — это одухотворенное насилие, особая, гибкая, высокоразвитая и творческая форма насилия.

Но пуще всего не выдерживал настоящий каканец жизни в Какании. И если бы от него потребовали каканского века, это показалось бы ему адской мукой. Совсем иное дело был каканский год. Это значило: давайте-ка покажем, кем мы, собственно, можем быть; но, так сказать, временно, до отмены, максимум в течение года. Подразумевать под этим можно было что угодно, речь же не шла о вечности, а сердце от этого согревалось невыразимо. Это пробуждало глубочайшую любовь к отечеству.

Среди художников, которые помогли ему открыть в себе писателя, Музиль высоко ставил Достоевского. Особенно близки ему Преступление и наказание, Двойник и Вечный муж. Две главные темы его творчества — утрата внутреннего спокойствия человеком-одиночкой и зарождение в его душе извращенных наклонностей — тесно связаны с проблематикой Достоевского. И хотя поначалу сложность Достоевского была воспринята Музилем как духовная неопределенность, зрелый писатель осознал, что за психологической неоднозначностью героев Достоевского кроется проникновенность.

Этот замкнутый и желчный, человек, не жаловавший даже весьма достойных своих собратьев по перу, делал едва ли не самые очевидные исключения для русских классиков, и хотя суждения его о них тоже немногочисленны, в этих суждениях за обычной музилевской "застегнутостью" все-таки ощущается напряженный интерес именно к проблемам нравственности и гуманности. Да и в художественной прозе Музиля можно обнаружить глубинное присутствие многих идейных комплексов творчества Достоевского и Толстого, хотя осмысляются они не в прямой форме, а опосредственно, подчас в многократном ассоциативном преломлении...

Несколько микрорецензий Музиля на собратьев по перу:

Откуда идет мания психологизирования в современной литературе и, соответственно, противонаправленные течения? Очевидно, это объясняется тем, что среди писателей клонящегося к своему закату XIX века было несколько подлинно великих психологов. Трое или четверо. Киркегор и Достоевский — двое из них.

В последнее время я видел свою цель в том, чтобы добиться максимальной четкости изображения и исчерпать проблему до самых последних глубин... Я искал подлинных (этических, а не просто психологических) детерминант поведения. Ибо у Гауптмана или Ибсена люди не детерминированы, их побудительные мотивы меня не трогают.

Заратустра, одинокий глашатай с гор, — это все-таки не для меня. Но как иначе совладать с миром, не имеющим твердой точки опоры, откуда приступить к нему? Я не понимаю его — в этом вся суть!

Вчера вечером опять читал Жида. У меня такое впечатление, что французские ландшафты, описываемые им и Бернаносом, — страна моих мечтаний, хотя в случае с Бернаносом это трудно понять, потому что он избрал ландшафт скорее неприглядный.

Мораль в "Воскресении" не безупречна; как теоретик он [Толстой] мыслит даже более расплывчато, чем обычно.

Человек высокой культуры и эрудиции, широко пользующийся в собственном творчестве изобретенным Достоевским способом скрытого цитирования, манновским принципом монтажа цитат, Музиль придавал этому средству интеллектуального романа новый, иронически-гротескный оттенок: "Показать людей, полностью составленных из

реминисценций, о которых они не подозревают", — делал "зарубку" в дневнике. Совокупная культура важна и необходима, но она опасна шаблонами, руководствами, императивами. Уходя в "цитирование", человек утрачивает себя.

Он постигал не понятия и не целое, а трепетное мерцание единичного случая, пробуя при этом пробиться к вещам, которые уже почти невозможно выразить словами.

В статье-самоинтервью Р. Музиль писал:

Они обращаются к узкому кругу сверхчувствительных людей, у которых не осталось никаких, даже извращенных, реальных чувств, а лишь литературные представления о них. Перед нами искусственно вскормленное искусство, которое от слабости становится худосочным и темным, но строит на этом бог весть какие амбиции. Вот именно! — вдруг загремел он. — Двадцатый век прямо-таки бурлит событиями, а этот человек не способен сказать ничего существенного ни о явлениях жизни, ни о душе явлений. Одни догадки и предположения — вот душа его искусства. — И он напряг бицепс.

Дух облагораживает, твердила культура устами Платинов и Паскалей. Дух ничего не меняет, ибо природа животна, изменна и неизменна, твердят у Музиля Ульрих и Арнгейм. Духом прихорашиваются, им раскармливаются, с его помощью хотят жить наперекор природе и самим себе.

К тому же дух неприобретаем. Можно читать поэтов, изучать философию, покупать картины, ночи напролет вести дискуссии — но то, что при этом возникает, разве это дух? Допустим, что и впрямь приобретаешь его — но разве потом ты им обладаешь? Нет, очень уж прочно связан этот дух с формой своего появления! Как таинственное нейтрино проходит он сквозь человека, жаждущего его вобрать, действительно взыскующего его, но... почти также безрезультатно.

Что нам делать со всем этим обилием духа? Он снова и снова производится в поистине астрономических количествах на грудах бумаги, камня, холста, и столь же непрестанно, с гигантскими затратами нервной энергии, истребляется и вкушается. Но что происходит с ним потом? Исчезает, как мираж? Распадается на частицы? Не подчиняется земному закону сохранения? Пылинки, оседающие в нас и медленно успокаивающиеся, не идут ни в какое сравнение с этим обилием.

Дух — высокий приспособленец, но сам он неуловим, и впору поверить, что от его воздействия не остается ничего, кроме распада, заключает Музиль. Но ему мало неуловимости, неприобретаемости, ускользаемости духа, он идет дальше: не в том ли в конце концов вся беда — ведь духа-то наверняка хватает на свете, — что сам дух бездуховен? Что интеллектуальное развитие лишь обезображивает того, кто продолжает гнусности, делая их более изощренными? Вот почему чем больше на свете духовности, тем большая нужна осторожность.

Кто хочет строить свои отношения с человеком на камне, а не на песке, должен пользоваться только низкими свойствами и страстями, ибо только то, что теснейше связано с эгоизмом, устойчиво и может быть принято в расчет; высшие стремления ненадежны, противоречивы и мимолетны, как ветер.

Действительно, какое может быть доверие к духу, когда лучшие его представители — Достоевский, Соловьёв, Гауптман, Планк, Эрнст, Геккель, Мориас, Гамсун, Оствальд, Сологуб, Гумилёв, Маковский, Хьюм, Маритен, Ортега, Маринетти, даже Томас Манн способны поддаться милитаристскому угару национализма и шовинизма — этому "хмелью судьбы" — и интеллектуалы каждой страны выступают со своим заявлением 93-х, где каждый подписант — гордость культуры...

И в дни прекраснейшей войны,

Которой кланяюсь я земно...

Б. Поульсен: "На место духа мы возвели интеллект, а это означает, что мы выбрали противоборство, но не общность. Война и одиночество — вот те плоды, которые нам закономерно приходится пожинать".

А, может быть, Человек без свойств — это протест против мира? Ведь подвергается остракизму, снижается, горестно высмеивается всё: духовность и сексуальность, патриотичность и государственность, история, закон, политика, этика, наука, познание, философия, мудрость. Одинаково ровно, без горячечных эмоций, без свифтианства и раблезианства, изничтожаются мелочи и ядро жизни, глупости и идеалы, человеческие слабости и сама человеческая культура.

Культура вовсе не добра — культура маниакальна. И маниям несть числа. Мир зловеще благосклонен к несправедливости. На шаг вперед продвигаешься всякий раз именно тогда, когда лжешь. Музиль, как никто иной, понимал, что "истинно" и "ложно" — это увертки тех, кто уже принял решение.

В ходе времен ответственность возлагали на гром, на ведьм, на социалистов, интеллигентов, генералов или евреев. Настала пора понять: ответственность — на самой цивилизации, на гессеанских Касталиях, манновских Фаустусах, на активизме духа, который так трагически обездуховлен.

В Дневниках Р. Музиля нахожу:

Эпоха: всё, что обнаружилось во время войны и после нее, было уже и до нее. Уже было:

1. Стремление пустить всё на самотек. Абсолютная жестокость.
2. Желание ограничиться только выгодой от средств. По этим же причинам — эгоизм.

Эпоха попросту разложилась, как гнойник. Всё это надо показать как подводное течение уже в довоенной части романа. Странными должны выглядеть на этом фоне лишь те несколько недель, когда люди были захвачены моральным энтузиазмом.

Город и провинция. Буржуазия и рабочие. Парламентаризм и придворная аристо-бюрократия. Торговец, который уже в те годы всегда был в барыше, хотя усердие и корректность еще преобладали. Клерикальные партии и партии интеллектуальных ультра. Обезумевший конвейер книг и газет, и т. д.

Это, вероятно, типичная эпоха упадка, эпоха цивилизации. Причем причиной распада следует, видимо, считать, то, что эпоху уже невозможно удержать в рамках как некую целостность.

Посреди всего этого, может быть, какой-нибудь утопист — человек, который — может быть! — располагает рецептом. Человек, которого никто не хочет слушать, мимо которого все мчатся в лихорадочной спешке. Нечто вроде сказочного персонажа.

Офицеры, среди которых уже можно распознать будущих белых убийц. Также и наполеоны, которые, может быть, еще появятся, а, может быть, и нет. По всей вероятности, нет. Впрочем, почему я, собственно, думаю, что не появятся? Разве исторические эпохи не повторяются?

Хотя бы отчасти например, в сфере экономической? Не обнаруживается ли все-таки определенная линия в этом развитии?

И эта гротескная Австрия есть не что иное, как особенно наглядная модель современного мира.

При всем различии стилистик, творческих методов, мировидений, при несхожести притчеобразной структуры Замка и бесструктурной аморфности Человека без свойств, при разном освещении темных и загадочных движений души человеческой, в загадочном стремлении землемера К. к Замку и необъяснимом участии Ульриха в "мелочной и шутовской деятельности" комитета по подготовке "параллельной акции" есть что-то неуловимо общее — бремя и тяготы социальности, опутывающей даже "не таких, как все", способных идти "противу всех"...

Как и других творцов интеллектуального романа, Кафку и Музиля волновала проблема взаимоотношения творца и мельчающего, деградирующего общества. Они внесли значительный вклад в философскую антропологию, разделив социальные и персональные функции человека, выявив опасность обезличивания и расщепления компонент личности. Развивая гёльдерлиновскую идею: "В Германии не существует людей, а есть лишь одни профессии", — Музиль констатирует:

Ведь каждый обитатель страны обладает по меньшей мере девятью характерами: профессиональным, национальным, государственным, классовым, географическим, половым, осознанным, бессознательным и еще вдобавок частным характером. Человек объединяет их в себе, но они расщепляют его... Поэтому каждый из населяющих землю обладает еще и десятым характером, и этот характер являет собой не что иное, как пассивную фантазию незаполненных пространств; он позволяет человеку все, что угодно, кроме одного — всерьез воспринимать то, что делают по меньшей мере девять других его характеров и что с ними происходит.

Его пугает не "бесхарактерность", открывающая возможность изменения, совершенствования, обретения неожиданных решений, но именно аморфность, способность большинства покорно принимать готовые формы. Человек не должен быть продуктом социальной функции, исполнителем социальной роли — это опустошает его, превращает в текучую массу, которой "формовщики" придают желаемую форму, по словам Б. Брехта, "одного человека превращают в совершенно другого".

Атмосфера приближающегося омассовления, тоталитаризма, воспринималась духовной элитой Европы как страшная угроза, не ощущаемая безликим "большинством". Трудно назвать философов или писателей, которые в начале века не предостерегали бы свои народы о деперсонализации основных форм человеческого бытия. Накануне угрозы все вдруг осознали опасность, своими словами повторили откровения Киркегора. Рильке устами героя Записок Мальте Лауридса Бригге констатировал:

Желание умереть собственной, не похожей на другие смертью становится все более редким. Еще немного, и оно будет таким же редким, как своя, не похожая на другие жизнь. Боже, все здесь уже есть. Приходишь, находишь жизнь, уже готовую, и тебе остается лишь облечься в нее, как в готовое платье.

Собственно, только "человек без свойств" Ульрих стремится остаться собой, сохранить внутреннюю независимость и свободу, двигаться вперед, не поддаваться угару, отказаться от утопий "генеральной инвентаризации духа", служения обществу как высшему благу.

Фашизм — следствие того, что "история нашей эпохи развивалась в направлении обостренного коллективизма". В 1934 году Музиль ставит диагноз болезни: "Человек сегодняшнего дня оказывается еще более несамостоятельным, чем он сам это представляет,

и лишь в союзе с другими обретает прочность...".

Предугадав фашизм, омассовление, почитание народом диктаторов, Музиль наглядно иллюстрирует адлеровскую идею о стремлении к власти как результате комплекса неполноценности (Моосбруггер).

Трагедия цивилизации, говорит Музиль, — это ее анонимность плюс бессмысленная активность. Только дела! Только свершения! Только покорение! Корень этой ужасающе-бессмысленной анонимной активности — в незнании, в отказе от знания того, что действительно нужно делать. Апогей этому — революция, разрушение, война. Ведь проще простого обладать энергией для действия и труднее трудного найти действиям смысл!

Но ведь его и не ищут... Зачем, когда всё столь дебильно ясно?..

Человек без свойств — это книга не о буржуазном обескультуривании культуры, а о тонкости культурного слоя человека, к какому бы классу он не принадлежал. Если человека что-то сдерживает, говорит Музиль прекрасной Диотимой, то не культура, а предрассудок; не знание, а ханжеская, сословная мораль; не разум, а страх... Музиль уже знал, что разум, эта кажущаяся изощренность эволюции, служит не культуре, а сокрытию человеческих качеств культурой, не музыке и поэзии, а преодолению ими биологической подлинности Кларисс и Бонадей.

Эта мистически-провидческая книга — сатира на человечество. Сатира на ничтожную политику Лейнсдорфов, точнее — на симуляцию политики, на бездарно ничтожную военщину Штумм фон Бордверов с ее претензией на всеупорядочение от плаца до духа, на пародийную, мельчающую историю, выглядящую дурной опереткой или кровавым армагеддоном; на дохлую государственность, способную разве что на симуляцию "параллельных акций", на внутреннюю порочность и пошлость "национальной идеи", сатира на все "параллельные акции", на дегенерацию бывшего величия; даже — на восхождение к... деградации человека.

Уровень Гомера и Христа не достигнут и уж давно не превзойден; нет ничего прекраснее Песни Песней; готика и Ренессанс рядом с новым временем это как горная страна рядом с выходом на равнину... Какими жалкими кажутся сегодня даже деяния Наполеона по сравнению с деяниями фараонов, труд Канта по сравнению с трудом Будды, творчество Гёте — по сравнению с творчеством Гомера!

И еще — это апокалиптическая сатира на государство, не только на конкретное, догнивающее, но на государство вообще. Ирония и трагедия "параллельной акции", на которую тратится столько интеллектуальной мощи, политических и дипломатических страстей — в том, что ее апофеозом должен стать 1918 год — именно тот год, когда рухнут империи. "Параллельная акция" — не конкретное бюрократическое действие, но характерное состояние политики в мире. Обобщая, можно сказать: вся грандиозность политики, вся "интеллектуальность" "параллельных акций" — мышьяковая возня, отличающаяся только тем, что в ней задействован "цвет" нации и что итогом очередного "сплочения" нации и высокопарных фраз станет неминуемая и разрушительная война.

Много сказано об опасности "параллельной акции", но не сказано главного — что она модель возникновения фашизма, что Музиль в "аморфном" и "бесформенном" романе провидел чудовище, надвигающееся на Европу. Речь идет не о предчувствиях, а о точных предсказаниях. Генерал Штумм без обиняков заявляет: для разрешения смутных проблем необходим "простачок", "уж он-то смог бы нам помочь!". Мысли генерала — это уже речи грядущего фюрера — не убавить, не прибавить:

Толпе нужна сильная рука, ей нужны вожди, которые умели бы с ней энергично обращаться.

У толпы нет логики. Она использует логическое мышление как мишуру. Чем ею в действительности можно руководить, так это единственно внушением! Доверьте мне газеты, радио, кино и, может быть, еще некоторые культурные средства, и я обязуюсь в несколько лет... сделать из людей людоедов.

Германии необходим "спаситель", располагающий радио, автомобилями, партийными связями; мир движется к военной катастрофе, к "бегству из культуры", и прекраснородушное "патриотическое предприятие" — яркая демонстрация того, "как из благородной идеи возникает война"; "объединяющая идея" — это идея насилия, разрушения, мировой бойни — всё это сказано Музилем прямым текстом.

После прихода Гитлера к власти Музиль говорил, что за десятки лет до этого описал "основы инстинктивных побуждений третьего рейха" и "современных диктаторов", психологию опьянения властью.

Ульрих — это выдающийся представитель человека веры, ни во что не верующий.

О, это — великое определение! За этой верой, можно сказать, будущее! Почему все этики рано или поздно терпят крах? — Из-за своей очертанности, ясности, определенности — рецептуальности, что ли.

Ибо под словом "вера" Ульрих подразумевал не то ослабленное желание знать, не то верующее невежество, которое обычно подразумевают под этим словом, а знающее предчувствие, нечто, что не есть ни знание, ни иллюзия, но и не вера, а как раз "то другое", что не поддается этим определениям.

Конечно, первое обвинение, которое швырнет человек числа и закона неопределенность... И это будет самое правильное определение. Ибо вера — и есть неопределенность, а, следовательно, самое обширное многообразие, включающее фантастичность, мифологичность, мистичность, интуитивность, иллюзорность духовных проявлений. Человек без свойств — это человек "страстной нецельности", человек без определенности, в такой же мере делающей его легко разгадываемым, в какой — опасным.

Человек без свойств — это созерцательный человек, не-реалист, ибо не обладать свойствами, быть множественным — значит: не действовать, а созерцать, быть многодумным, плюралистическим, всяким.

Но не только. Быть без свойств — значит быть способным ко всему: к добродетели и пороку.

Человек без свойств считал себя орудием какой-то немаловажной цели, которую он еще не знал и надеялся узнать в свое время, но он знал, что стоит на верном пути и не очень-то утруждал себя планами.

Но не только. Смысл человека без свойств, Ульриха, в том, что в отличие от других, его качества не застыли, не окаменели, они находились в состоянии творения. Мир для таких — лаборатория, где испытываются и создаются новые человеческие формы, калейдоскоп, содержащий в себе бесконечное количество узоров.

Почему человек без свойств? Потому что свойства — фальшь. Только искренность, природность, подвижность, изменчивость творят чистоту, только "свойства" ее омрачают. Ульрих — человек многих возможностей, все остальные герои — роли, маски, догмы, машины. Таков Туцци, который с самой чистой совестью подаст знак к началу войны, хотя сам не в силах пристрелить даже одряхлевшего пса. Он — роль; прочее, за ненужностью, отмирает. Таковы генерал Штумм, банкир Фишель, миллионер Арнгейм. Но и другие герои, далекие от профессионализма, изливающиеся логосом интеллектуальные бездельники, как и интеллектуалы-философы, националисты, декаденты, профессора — всё те же

"профессионалы", индивидуальность которых сокрыта за ролью, которую они играют, за фактом, к которому они причастны. Все они, как сказано в эпиграфе, одинаково способны на людоедство и критику чистого разума.

Если убийца действует деловито, это квалифицируется как особая жестокость; если профессор продолжает свои вычисления в объятиях супруги, это толкуется как верх сухости; если политик идет в гору по трупам, это, в зависимости от успеха, именуется подлостью или величием; а от солдат, палачей и хирургов прямо-таки требуют как раз этой самой непоколебимости, которую в других осуждают.

Да, свойства обладают свойством отделяться от человека и существовать как бы сами по себе, независимо и непротиворечиво... Быть индивидуальностью трудно во все времена, но никогда плата не была столь высока: бессовестность, ханжество, ложь. Слава богу, мы живем лишь в начале новой эры — эры эврименов, колосьев, колесиков, винтиков одного огромного механизма, где свойства вообще не нужны — только функции.

...кто сегодня может сказать, что его злость — это действительно его злость, если его настропалает так много людей? Возник мир без свойств — без человека — без переживающего, и похоже на то, что человек уже вообще ничего не будет переживать в частном порядке и приятная тяжесть личной ответственности растворится в системе формул возможных значений.

...И среди этих раздумий Ульрих вдруг должен был с улыбкой признать, что он при всем этом — некий характер, хотя характера у него нет.

Этика Музиля — гармоническая цельность добра и зла. Внутренняя противоречивость всех когда-либо созданных моральных заповедей — яркое свидетельство непонимания великими законодателями этой неотделимости. Все требования морали, говорит Ульрих, обозначают некое мечтательное состояние, уже ушедшее из правил, в которые их облачают.

...Морали нет, потому что ее нельзя вывести из чего-то неизменного; есть лишь правила для бесполезного сохранения каких-то преходящих условий.

Исключение подтверждает правило — вот самое моральное из всех положений! — восклицает Ульрих-Музиль. Что дано королю, то недоступно холопу, — самый примитивный срез древа аморализма. На высотах духа совсем иное: всё, что мы говорим, не соответствует действительности! Ибо старая мораль — кристаллизация внутреннего побуждения, совершенно отличного от нее! Иными словами: нам хотелось бы того-то и того-то, но — вообще, у других; то же, что делаем мы сами... Нет, не зло сдерживается добром — просто работает мешанина культуры.

Музиль вводит даже понятие "динамической морали", требующей непрекращающихся поисков новых решений и нравственных моделей человеческого бытия. Герой Человека без свойств утверждает: "Прочные внутренние устои, обеспечиваемые моралью, мало что значат для человека, воображение которого направлено на перемены".

Этот порядок не такой прочный, каким прикидывается; любая вещь, любое "я", любая форма, любой принцип — всё ненадежно, всё находится в невидимом, но никогда не прекращающемся изменении; в нетвердом — больше будущего, чем в твердом, и настоящее — не что иное, как гипотеза, которую ты еще не отбросил.

...добро и зло не являются константами, а предстают функциональными значениями.

Следом за Ф. Шлегелем Музиль полагает, что для духа человеческого одинаково убийственно обладать системой и не иметь ее вовсе.

Р. Музиль: "Моей моралью, видимо, всегда была та, которую я в первом томе [Человека без свойств] охарактеризовал как своего рода джентльменскую мораль. Безупречный в повседневности — но над всем этим более высокий имморализм. Сейчас, однако, подошла пора делать выбор. Это, конечно, действие нашего века, обучающего нас азам истории".

Эстетика для Музиля не существует без этики, — и одна магия слов не дает ему удовлетворения. Более того, чем последовательней Музиль придерживается логической строгости в своих утопиях, тем неумолимей идут они к сокрушительному концу. И камень преткновения — именно этика. Герои Музиля в конечном счете мечтают о всеобъемлющей любви — к ближнему, ко всем людям, — но свои утопии они строят все-таки на отрицании всего наличного мира как абсолютно буржуазного. Этику альтруизма они пытаются вывести из радикально-индивидуалистической посылки, и это порождает мучительный надлом в сознании и самих героев, и их творца — писателя Музиля.

Для Ульриха мораль — не навязанная мудрость, а бесконечная совокупность возможностей жить. Он верит в мораль, не веря в какую-то заданную, определенную мораль. Рядом с абсолютной этикой существует личностная, страстная, заинтересованная, подвижническая. Для Ульриха нравственность фантазийна, многообразна (но не произвольна!). Возможно, за этим кроется некая релятивность или хаотическая неопределенность, но это справедливо лишь для низших культурных стадий. На верхних же непреклонная нравственность равна фанатизму. Высокая культура сама по себе — нравственность.

Как многие выдающиеся современники — Людвиг Витгенштейн, Карл Краус, Франц Кафка, Отто Вайнингер, Музиль мучится в поиске нравственного абсолюта, стремится собственной жизнью подтвердить истинность обретенных этических идей, но все больше осознает неразрешимость задачи...

Музилю принадлежит модернистская этическая идея опасности "исполнения долга", подмены этического чувства его оболочкой: "Германия погибла не из-за своих аморальных, а из-за своих моральных граждан. Мораль не была подорвана, она попросту оказалась пустой оболочкой".

Дипломат Туцци, генерал Штумм и промышленник Арн-хайм, исполняющие свой "долг", предстают в романе теми "моральными гражданами", благодаря усилиям которых "параллельная акция" находит "спасительную идею" — идею войны. Впрочем, сама эта идея присутствует в "патриотическом предприятии" изначально.

Быть непреклонным в нравственности опасно; непреклонность сама по себе безнравственна, ибо лишена творческой силы и очарования сомнений. Неуверенность, пишет Музиль, суть не что иное, как неудовлетворенность обычными уверениями и гарантиями, понимание отмены всего ранее сделанного и замена его другим, обращение преступления в добродетель и, наоборот, осознание всеобщей взаимосвязи и всеобщей несвязываемости.

Нет, Музиль не проповедует имморализм: просто человек без свойств констатирует то интересное обстоятельство своей жизни, что каждый раз, когда он вел себя нравственно, он духовно оказывался в худшем положении. В реальном обществе нравственность затрудняет жизнь; быть нравственным среди людоедов — добровольно приносить себя в жертву. Это плохой вывод для укрепления нравственности, но это факт жизни...

Достоевский, помещая Раскольникова на Голгофу, тоже был далек от осуждения имморализма, но это уже другой случай, более близкий к природе человеческой плоти, чем к вершинам его духа. Идея Музиля иная: оказывается, можно быть верующим, не имея веры, быть нравственным, не следуя общепринятым канонам. Конечно, такая "этика" слишком расплывчата и опасна, чтобы стать всеобщей, да и опасно делать ее всеобщей, но она слишком духовна и культурна, чтобы быть отвергнутой.

Сам автор сравнивал свою эпопею с каркасом идеи, на котором гобеленами висят отдельные куски повествования. И эти идеи находятся с этим повествованием в непреодолимом противоречии: герои говорят возвышенное одно, а чувствуют — низменное другое.

Естественно, в книге большое место занимает любовь, можно даже сказать, что эпопея — сатира на пансексуальность, на гёльдерлин-аристокловскую "учительницу любви" Диотиму и безумную ницшеанку Клариссу, на сексуальность, вершащую политику, и на политику, отдающую сексуальностью.

...от чего только не предостерегал ее Ульрих. От ее идей, от ее честолюбия, от параллельной акции, от любви, от ума, от интриг, от ее салона, от ее страстей; от чувствительности и от беспечности, от неумеренности и от правильности, от супружеской неверности и от брака; не было ничего, от чего он не предостерегал бы ее. "Такова уж она!" — думал он. Всё, что она делала, он находил нелепым, и все-таки она была так красива, что от этого делалось грустно.

— Я вас предостерегал, — повторял Ульрих. — Ведь теперь вы интересуетесь, кажется, только теоретическими вопросами половой жизни?

В книге много "парадоксов любви": нимфа целомудрия Бона-дея, чей "храм" становится ареной разврата; взыскующая гениальности Кларисса, с ее хмельной жадной любви, доводящей ее до инкарнации; "недоступная" и "великолепная" Диотима, распалая страсть героев; Клодина, отдающаяся без любви, но и не без удовольствия, — все любят преимущественно самих себя, влекомые к одним, оказываются в постелях совсем других, или, наоборот, попадая в постели любимых, внезапно бегут, исторгая нечеловеческие вопли.

Любовь здесь необъяснима. Но объяснима ли — жизнь?

И все же — при всех превратностях любви — она высшая форма оправдания человеческого существования, иная реальность и иное существование человека, обеспечивающее полноту переживания бытия, мистическое единение с первоосновами жизни...

Музиль — зеркало жизни, в которой люди тянутся друг к другу, друг друга не зная, а затем бегут... Он и роман понимает по-своему: как субъективную философскую формулу жизни, объемлющую всё. Всё — и прежде всего трагически-фатальный разрыв между идеями и поступками.

Роберт Музиль умер от кровоизлияния в мозг 15 апреля 1942 года, успев застать воплощенными в жизнь самые мрачные предвидения своих книг. Он ушел, оставив на рабочем столе прерванную на полуслове рукопись второго тома Человека без свойств*.

Многие годы шлифуя и отделявая главный труд жизни, Музиль менял не только многое в тексте, но даже главные концепции своего произведения. Согласно распространенному мнению, он собирался усилить эссеистскую часть романа вплоть до его переделки в философско-мистическое поэтическое произведение, по возможности обрывая связи главных героев с реальным миром, ограничив сюжетные линии символикой сексуального комплекса, которому, если верить Э. Кайзеру, был подвержен автор.

Музильский роман с самого начала имел две возможности: либо возможность "иного состояния", достижимого на основе соединения (героя) со вновь обретенной сестрой, его светлым отражением... либо освобождение убийцы и слияние с темным отражением, которое означает отрицание мира, преступление и разрушение.

* Годом позже Марта Музиль предприняла попытку издать новые главы и авторские переработки гранок 1938 г. Издание осуществлялось по подписке и имело тираж 200 (!) экземпляров...

Вполне возможно, что для Музиля роман стал не только способом духовного освоения мира, но и фрейдовским вытеснением, сублимацией — "попыткой самолечения от инцестоневроза". Кайзер и Уилкинс небезосновательно считают, что глава "Дыхание летнего дня", над которой автор работал в день своей смерти, должна была стать заключительной, дописанной почти до самого конца. Мне представляется реалистичным желание Музи-ля-художника оборвать связи alter ego с озверевшим, ощерившимся миром, не оставляющим места индивидуальному человеческому существованию. На то есть несколько оснований.

В конце жизни работа давалась художнику огромным напряжением сил. Сказывались нищета, тяготы эмигрантского быта, резкое ухудшение здоровья, превосходившие самую мрачную фантазию реалии осатаневшего мира. Речь уже шла не об иронии или сатире на мир, а о невозможности осознания всей глубины дьявольщины: "Часто у меня создается впечатление, — гласит дневниковая запись Музиля, датированная 1941 годом, — что ум мой сдает, но истина, скорее, в том, что постановка проблемы [состояния мира] перерастает его возможности". Сатира "параллельной акции" тускнела по сравнению с происходящим в ста-линско-гитлеровской Европе, "патриотическое предприятие" принимало масштабы всемирного людоедства.

Уже в 1933-м Музиль писал: "Картина духовного состояния: врачи заперты, а сумасшедшие взяли на себя руководство домом". Ныне, писатель сознает, что "злобе дня" не до его моральных исканий, что мир на пороге крушения культуры, которое "завершится, вероятно, теперь"... Так что "моралисту придется обождать".

Поскольку, по словам Музиля, все внешние линии сводятся к войне, герою, взыскующему жизни духа, ничего не остается, как искать убежища в раковине.

К. Магрис:

В "Человеке без свойств" отсутствует история; присутствует лицо эпохи, дыхание безнадежно утраченного времени, социологическое исследование чувств и обычаев и вневременной момент погружения в любовь и мистический экстаз.

Совершенно очевидно, что сатирический запал Человека без свойств, социальные аспекты сюжета выдыхались в тем большей мере, чем точнее сбывались предвидения Музиля, принимавшие в действительности не иронические, а зловещие, невысказанные формы. Можно сказать, что сама реальность понуждала писателя-мыслителя уползать в скорлупу собственного духа, давать все большую волю своему индивидуально-бессознательному "иному состоянию", в котором экстатическое переживание полноты бытия уступало место поискам средств бегства от такого мира, отказу от его "законов", уходу в иное измерение. Таким измерением мне представляются отношения Ульриха с Агатой — протест против естественного протеста против естественному миру.

Любая утопия сверхрациональна: фантазия здесь расчислена и сведена к правилу, абсолюту. Утопия Музиля построена по принципу прямо противоположному — "нерациоидному". Он потому ищет новый термин, что рационализм (как и иррационализм) сделали свое дело — неутешительный результат налицо. Утопия необходима, без мечты жить нельзя, но утопия, мечта не должны стать "окончательными формулами", не должны ограничивать самую жизнь и мысль, не должны "разрешить" все проблемы.

Сама неоконченность Человека без свойств — самый значительный художественный символ: грандиозный символ незавершенности и неразрешимости жизни.

Но что означает пожизненная работа над одним романом — работа, сопровождавшая движение самого века и так и не получившая завершения? Причем — отметим сразу — роман "Человек без свойств" не просто "не закончен", не просто оборван смертью на определенной точке развития сюжета и авторской мысли: в рукописях Музиля обнаружилось огромное

множество вариантов отдельных глав и эпизодов — как бы подступов к поднимаемым в романе проблемам, но практически за каждым таким подступом стоит вопрос, и над всем царит атмосфера неокончателности, нерешенности.

Но над тотальным решением проблемы, над доказательством возможности утопического бытия здесь и сейчас, вот в эту, современную эпоху Музиль работал пожизненно — вел свой необычный дневник и писал свой необычный роман, — и всё отсрочивал, отдалял то неминуемое крушение, которое, как он чувствовал и знал, должно постигнуть его героя-максималиста. Так что неспроста роман Музиля самой своей формой являет грандиозный символический образ неразрешенности и неразрешимости.

Эпопея Музиля — яркая иллюстрация романтической идеи изменчивости бытия, невозможности втиснуть материю и сознание в рамки "доктрины". Музилю было близко шлегелевское понимание действительности как безбрежности альтернатив, как поля возможностей, как ничем не ограниченной свободы. Не случайно в мечтаниях Ульриха "человек как высшее проявление своих возможностей, потенциальный человек, ненаписанное стихотворение своего бытия выступал против человека как исписанной страницы, как действительности и характера".

Величайший роман XX века — действительно "апофеоз множественных возможностей", и Бог позаботился о том, чтобы он не имел конца...

Почему Музиль не завершил грандиозный замысел, не довел до логического конца столь четкий план? Из-за нехватки сил и времени? Нет! Скорее всего он осознал — нет, это плохое слово — ощутил невозможность завершенности чего бы то ни было в этом мире и не мог наличием конца опровергнуть основную идею эпопеи. Если незавершен сам мир, как можно завершить повествование о нем?

Техника рассказывания. Я рассказываю. Но это "я" — отнюдь не вымышленная особа, а романист. Информированный, ожесточенный, разочарованный человек. Я. Я рассказываю историю моего друга Ульриха. С этим "я" ничего не может случиться, но оно переживает всё, от чего Ульрих освобождается и что его все-таки доконало... Всё проследить лишь настолько, насколько я его вижу... не выдумывать завершенность там, где ее нет во мне самом.

Важна не неоконченность, а внутренняя незавершенность: каждой мысли, каждой реплики, каждого слова. Музиль — мастер относительности, недоговоренности, несказанности, виртуозно владеющий пластикой языка.

Его слова часто удаляются, когда они кажутся совсем уж близко, и внезапно возникают: самородками, жемчужинами, золотыми россыпями на дне реки.

Иногда он кажется аморфным, его позиция — неопределенной, но разве не такова жизнь?...

То, что порой кажется безрезультатной говорильней, есть передача тончайших духовных мотивов или интеллектуальной немотивированности, столь важной для людей, живущих не только мыслью или чувством, но — интуицией или инстинктом.

Зачем так много слов?

У Музиля функция слов — прустовская, сверхпсихологическая: слова способ передачи почти невыразимого, тонких движений мысли и души.

Насколько она красивее, когда бесится, — думал Ульрих, — и как машинально всё свершилось потом опять. Ее вид соблазнил его и побудил к нежностям; теперь, когда это кончилось, он снова почувствовал, как мало это его касалось. Невероятная быстрота таких

перемен, превращающих здорового человека в буйного безумца, стала сейчас предельно ясна. Но ему казалось, что эта любовная метаморфоза в сознании есть лишь частный случай чего-то гораздо более общего; ведь и вечер в театре, и концерт, и церковная служба, вообще всякое внешнее проявление внутреннего мира — это сегодня такие же недолговечные островки второго режима сознания, который временно вклинивается в обычный.

Да, он неровен, местами тягуч, не везде блистателен, изредка надуман (например, разговор Арнгейма с Солиманом в 14-й главе), но всегда мудр какой-то мягко-жесточкой (sic!) мудростью очень глубокого и сильно переживающего жизнь человека.

Да, роман перегружен эссеистикой и теорией, временами он растекается, распадается на части, не лепится — по словам самого Музиля. Он сам понимал это и давал себе зарок занять более реалистическую, то есть повествовательную позицию. Давал и, к счастью, не выполнял, ибо перестал бы быть тем Музилем, которого я люблю. Ибо задолго до симбиоза эроса и науки понял, что теоретическое высказывание не менее ценно, чем художественный прием и что современный художник уже не имеет права оставаться только художником.

Чтение Музиля требует огромного напряжения, титанической духовной работы. И только после того, как она проделана, он раскрывается в своей мерцающей чистой глубине мысли — впрочем, как любой великий писатель, у которого слова, письма — только вход в бесконечные бездны духа и для которого каждый настоящий, умный читатель — соавтор творения, точнее сказать, — соисполнитель. Музыкант, проигрывающий пьесу.

Каждого художника великим делают другие и мы знаем немало примеров дутого, сиюминутного, идеологического величия. Испытание временем выдерживают единицы — не те, кого делают великими, а те, кто таковыми являются. А если уж являются, то никакие тысячелетние рейхи, никакие тысячелетние извращения этого не отнимут.

ФРАНЦ КАФКА

МИРОВАЯ ИСТОРИЯ ДУШИ

Далеко, далеко от тебя разворачивается мировая история, мировая история твоей души. Ф. Кафка

Я пишу иначе, чем говорю, говорю иначе, чем думаю, думаю иначе, чем должен думать, и так до самых темных глубин. Ф. Кафка

Ничего, кроме ожидания, кроме вечной беспомощности. Ф. Кафка

Аналитик страха. Подвижник с разорванным сознанием. Босх художественного слова. Литературная Кассандра. Эксперт по вопросам абсурда. Последний пророк Израиля. Душа, мученически борющаяся во имя милосердия. Негативный теолог. Наследник Карла Барта.

Гуманизм, потрясающий душу пристальной правдой, обостренным чувством боли и вины.

Удивительное понимание несказанного. Не сдающаяся обреченность. Отчаянная борьба до последнего вздоха.

Бессмыслица и абсурд бытия, которые нельзя преодолеть, но с которыми невозможно смириться.

Одинокий, безнадежный протест. Как вопль. Как вой. Как Крик Мунка...

Бесконечное страдание — от болезни, от одиночества, от разорванности сознания, от бессилия.

И — надежда...

И — боль...

Таков Голодарь. Кафка...

Чем он близок? Беспросветностью? Нет, — просветленностью!

Он не разоблачал — он страдал, скажут о нем. "Чувство безнадежности проистекало у него не из разрушительного столкновения с действительностью, а из более разрушительного столкновения со своим собственным "я". Правда ли это? Нет, неправда! Даже если он жил так — "весь внутри себя, воспринимая мир лишь в себе и через себя", — возможно ли жить иначе — чтобы воспринимать мир в других и через другого? Что до разрушительного столкновения, то для ажурной души всё — разрушительно: и действительность, и душа...

Почти все герои Кафки, как и он сам, аутсайдеры, всеми силами стремящиеся приспособиться к жизни, стать "такими, как все", "хорошими людьми". Как и для самого Кафки, эта задача оказывается им непосильной.

Кафкианская правда — "мелочи жизни", а не ее величие и красота. Таково его кредо истины, о котором он признавался М. Броду: "Ни о чем, кроме увиденного, я говорить не могу. А видишь лишь крохотные мелочи, и, между прочим, именно они мне кажутся характерными. Это — свидетельство достоверности, противостоящее крайним глупостям. Там, где речь идет о правде, невооруженный глаз увидит лишь мелочи, не больше".

ИЗ ДНЕВНИКА

21 августа 1913. Сегодня получил книгу Киркегора "Книга судьбы". Как я и думал, его судьба, несмотря на значительные различия, сходна с моей, во всяком случае, он на той же стороне мира. Он, как друг, помог мне самоутвердиться.

Переселение душ: Киркегор-Достоевский-Кафка. "Благодаря характеру своего страдания они образуют круг и поддерживают друг друга".

Кафкианские идеи не новы. Все они — от невинного страдания и до анонимного наказания за неведомые грехи — уже содержатся в Книге Иова.

Кафка не был разрушителем — он был созидателем. Он не вел к краху старого мышления и к торжеству нового, а просто показывал, что всё новое суть библейское. Сила его воздействия обусловлена возникающим в нас чувством, что настоящие секреты позабыты, ключи к тайне утеряны, а некогда существовавшая целостность восприятия утрачена и теперь трагически невосстановима. Почти о том же самом говорит Мелвилл в Шарлатане и, правда, уже совсем иным тоном, в заключении к Израилю Поттеру.

Кафка не теоретизировал, а переливал собственную жизнь в мифологию (может быть, самую персональную и личностную из когда-либо созданных человеком), не придумывал метафоры, а мыслил символами и мифологемами. Всё, "даже самое неопределенное" воспринималось им как образ ясный и в то же время многозначный.

М. Брод:

Кафка не любил теорий. Он изъяснялся образами, потому что мыслил образами. Образный язык был для него естественнейшим. Даже в так называемом повседневном общении.

То, что для обычного человека было просто болью, для Кафки становилось "всаживанием ножа", раскалыванием стекла: "Похожее чувство должно испытывать оконное стекло в том месте, где оно раскалывается".

Видения, сны, тяготы Кафки — художественные иллюстрации фрейдизма, визуализация глубин внутреннего мира. Его творческий метод — сновидческий реализм, явленная сокровенность подсознания. Нет большего реализма, нежели фантазии Кафки. Абсурд кафкианского мира — это абсурд внутреннего бытия. Болезненное восприятие мира, которое ему навязывали, — нет, которое у него было, — было единственной нормальной реакцией на больной мир, в котором человек тем несчастней, чем он лучше, тоньше, в котором зло не иррационально, а планомерно и бесконечно.

Ему отказывали в праве постигать такую жизнь и приписывали покорность судьбе. Но может ли быть покорным художник, подвижник, визионер?

Герой "Замка" обречен, но не говорит: я сдаюсь. Он убеждается в господстве зла, но не идет на соглашение с ним, не продает своего первородства за чечевичную похлебку и отвергает теплые местечки, предложенные в обмен за человеческое достоинство. Он ужасно одинок, бесконечно слаб по сравнению с враждебной ему необходимостью, но не боится ее как другие и старается проникнуть в самое ее чрево, действует, суетится как букашка, ищет путей и выходов. Он не лебезит, не холуйствует, держит себя с персонифицированной мировой властью как равный, непорабощенный. Он ничего не добьется, но от своего не отступит. Бюрократическая машина легко может его запутать, сбить с толку, обессилить, загубить, но она не может заставить его сказать: пусть будет по-вашему. Мы видим ничтожность героя, но не можем отказать ему в уважении: он одинокий, подверженный страстям человек, но он упорный человек и не предает себя.

Он родился творцом, а жизнь требовала одномерности. Его тело жаждало любви, а голову сдавливали тиски.

ИЗ ДНЕВНИКА

4 июля 1916. Какой я? Жалкий я. Две дощечки привинчены к моим вискам.

6 июля 1916. Прими меня в свои объятия, в них — глубина, прими меня в глубину, не хочешь сейчас — пусть позже.

Возьми меня, возьми себе — сплетение глупости и боли.

Пронзительно.

Ощущение внутренней опустошенности мастерски передано в следующей записи: "Не способен написать ни строчки... Пуст, как ракушка на берегу, которую может раздавить нога любого прохожего".

Еще страшнее: "Я каменный, я свой собственный могильный камень".

Его дневники — щемящая смесь безнадежности и надежды, нескончаемая борьба — с миром и собой. И — обескураживающая искренность, духовность, выстраданность...

Жертва бытия — не эпохи, не строя, не семьи, не болезни, а именно нескончаемо-мучительного бытия. В котором так трудно — быть.

19 ноября 1913. Я не уверен в себе больше, чем когда бы то ни было, лишь насилие жизни ощущаю я. И я совершенно пуст.

В этом иллюзорном мире для него всё было фантазией, правдой же лишь ощущение, "что ты бьешься головой о стенку в комнате без окон и дверей".

Не из этой ли стены произойдут потом Тошнота и При закрытых дверях чистое страшное бытие без покровов?

Это был Мир, обнаженный Мир, внезапно обнаруживший себя, и я задышался от ярости при виде этого огромного бессмысленного бытия.

Образом этого бытия он избрал вонзаемый в тело нож. Этот образ сквозной символ всего его творчества...

...и с каждой последующей страницей острие уходило все глубже, а боль нарастала, становясь невыносимой...

ИЗ ДНЕВНИКА

21 ноября 1911. А я лежу здесь на диване, одним пинком выкинутый из мира, подстерегаю сон, который не хочет прийти, а если придет, то лишь коснется меня, мои суставы болят от усталости; мое худое тело изматывает дрожь волнений, смысл которых оно не смеет ясно осознать, в висках стучит.

21 июля 1913. Жалкий я человек!

15 октября 1913. Безутешен. Сегодня после обеда в полусне: в конце концов страдание должно разорвать мою голову. И именно в висках. Представив себе эту картину, я увидел огнестрельную рану, края которой острыми выступами загнуты кверху, как в грубо вскрытой жестяной банке.

21 ноября 1915. Совершеннейшая бесполезность... Ночью полная бессонница... Время от времени чувствовал сильные, однажды прямо-таки жгучие головные боли.

25 декабря 1915. Головные боли уже не отпускают меня. Я в самом деле измотал себя.

4 февраля 1922. Объят отчаянным холодом, измененное лицо, загадочные люди.

12 июня 1923. Ужасы последнего времени, неисчислимые, почти непрерывные. Прогулки, ночи, дни, не способен ни на что, кроме боли.

И почти в то же время в другом месте: "Какое счастье быть вместе с людьми".

Пронзительное подвижничество.

15 декабря 1910. Почти ни одно слово, что я пишу, не сочетается с другим, я слышу, как согласные с металлическим лязгом трутся друг о друга, а гласные, подпевают им, как негры на подмостках. Сомнения кольцом окружают каждое слово, я вижу их раньше, чем само слово, да что я говорю! — я вообще не вижу слова, я выдумываю его. Но это еще было бы не самым большим несчастьем, если бы я мог выдумывать слова, которые развеяли бы трупный

запах, чтобы он не ударял сразу в нос мне и читателю.

3 июля 1913. Высказанная мною вслух мысль сразу же и окончательно теряет значение; записанная, она тоже всегда его теряет, зато иной раз обретает новый смысл.

Гений, он страшился стать наместником собственной пустоты.

3 мая 1913. Страшная ненадежность моего внутреннего бытия.

75 марта 1914. Ничего, кроме ожидания, кроме вечной беспомощности.

25 ноября 1914. Голое отчаяние, невозможно подняться, лишь насладившись страданием, я могу успокоиться.

7 февраля 1915. Полнейший застой. Бесконечные мучения.

10 февраля 1915. Наладившаяся два дня назад работа прервана. Кто знает, на какой срок. Полнейшее отчаяние.

22 февраля 1915. Неспособность — полная и во всех смыслах.

3 мая 1915. Полнейшее равнодушие и отупение.

4 декабря 1913. Страх перед глупостью. Глупость видится в каждом чувстве, стремящемся прямо к цели, заставляющем забыть обо всем остальном. Что же тогда не глупость? Не глупость — это стоять, как нищий у порога, в стороне от входа, постепенно опускаться и погибнуть... Наверное, бывают глупости, которые крупнее своих носителей. Но как отвратительны маленькие глупцы, которые тщатся совершить великие глупости. А разве не таким же выглядел Христос в глазах фарисеев?

12 января 1914. Бессмысленность молодости. Страх перед молодостью, страх перед бессмысленностью, перед бессмысленным расцветом бесчеловечной жизни.

Изолированность сознания. Непреодолимая стена взаимного непонимания. "Только люди, пораженные одинаковым недугом, понимают...".

Понимания он не знал с самого детства, ибо с детских лет был как бы герметичен, закрыт. Согласно свидетельству соученика Франца Эмиля Утица, даже друзья не были с ним откровенными: "...он всегда будто окружен какой-то стеклянной стеной. Со своей спокойной и любезной улыбкой он позволял миру приходить к нему, но сам был закрыт для мира". Эту "закрытость" лучше всего символизирует Нора: необходимость в "укрепленной площадке", отделяющей от "окружающей земли"...

Кафка оставил после себя то, что издатель назвал "наброском к одной автобиографии". Приведенный ниже отрывок касается только детства и только одной его особенности.

"Мальчику, углубившемуся вечером в захватывающую историю и остановившемуся на самом интересном месте, никогда не смогут внушить через обычное доказательство, что он должен прервать чтение и отправиться спать". Дальше Кафка пишет: "Во всем этом важно то, что осуждение моего неумного чтения в моих собственных глазах доходило до того, что я тайком прогуливал уроки и в итоге приходил к удручающим результатам". Взрослый автор настаивает на том, что осуждение отражалось на вкусах, формировавших "особенности ребенка": принуждение вело либо к "ненависти к обидчику", либо к признанию защищаемых особенностей незначительными. "Если я обходил молчанием, — пишет он, — одну из особенностей, то начинал ненавидеть себя и свою судьбу и считать себя гадостью или проклятием".

Тот, кто читал "Процесс" или "Замок", легко узнает атмосферу и композицию романов Кафки. За преступным чтением последовало преступное сочинительство, когда он уже был взрослым. Как только встал вопрос о занятиях литературой, в отношении окружающих, особенно отца, почувствовалось неодобрение, подобное тому, которое сопровождало чтение. Кафка был повергнут в отчаяние. Как раз по этому поводу Мишель Карруж сказал: "Он ужасно переживал, что к самым серьезным его занятиям относились так несерьезно". Описывая сцену, где презрение родственников проявилось со всей жестокостью, Кафка восклицает: "Я остался, где был, по-прежнему в заботах о моей семье... но в действительности меня выбросили из общества одним ударом..."

Как человек, совмещающий в себе комплекс ребенка и святого, он отличался от "всех" структурой личности, плотинским отношением к миру, неотмирностью.

Известно, что поглощенность Кафки своим телом носила почти болезненный характер. В 1910 году, за семь лет до постановки диагноза туберкулезного заболевания, он пишет о чувстве безысходности, которое охватывает его при виде своего тела и при мысли о том, что произойдет с этим телом в будущем. В других дневниковых записях можно найти упоминания о "хилой груди", "слабом сердце", "дряхлости". У него было ощущение, будто его тело "нашли в чулане". Он постоянно беспокоится о своем здоровье, в его дневниках содержится солидный перечень различных недугов, включая запор, расстройство пищеварения, бессоницу, выпадение волос, а также искривление позвоночника. Макс Брод свидетельствует, что "каждый изъян в его теле причинял ему страдание, даже такой пустяк, как, например, перхоть или запор, или неправильная форма большого пальца ноги".

Здесь не просто природный нарциссизм — здесь что-то от "тела — сосуда дьявола", источника пороков и страстей. Отсюда — понимание плоти как грязи, вылившееся в аномальном отношении к сексу. Отсюда же — парадоксальное сочетание поглощенности телом и определенной склонности к саморазрушению-самоистязанию, в чем-то близкой к мазохизму: ослабление собственного организма диетической и вегетарианской пищей, стрессом, бессонницей, страхами...

Отношение Кафки к миру — это отношение ребенка, столкнувшегося с несчастьем — надежда на чудо. Вопреки злу существования, вопреки наличной действительности, вопреки всему, что его окружает, Кафка предпочитает безысходности надежду на конечное спасение. "Верить в прогресс не значит верить в то, что какой-то прогресс уже произошел". Хотя разглагольствования о прогрессе — ложь или своекорыстие, но не следует отчаиваться:

Чувство человека, попавшего в беду — и приходит помощь, но он радуется не тому, что спасен — он вовсе и не спасен, — а тому, что пришли новые молодые люди, уверенные, готовые вступить в борьбу, и хотя они наивны в отношении того, что им предстоит, но наивность их такова, что она не вызывает у наблюдателя ощущения безнадежности, она вызывает у него восхищение, радость, слезы. Примешивается сюда и ненависть против тех, к кому относится борьба.

На самом деле все сложнее: преодоление инфантилизма связано не с надеждой или утверждением в обществе, а, по словам Юнга, со "способностью подчиниться духу своей собственной независимости". Кафка признавал это, даже обладал таким духом, но ничего не мог с собой поделать, чтобы пойти за своей свободой, не убояться ответственности...

Феномен Кафки — инфантильная беспомощность перед выбором, чего бы этот выбор не касался — службы или писательства, действия или мечты, одиночества или брака, преданности семье или бунта против нее. Страхи и душевные страдания — результат бесконечного напряжения, вызванного столкновением между внутренней и внешней реальностью, возвышенной любовью и сексом, преданностью семье и ее неприятием, притязаниями инстинкта и стремлением к духовной жизни.

Это понимал сам Кафка и его друзья. Макс Брод считал, что в его друге борются за господство две взаимоисключающие тенденции: "стремление к одиночеству и желание быть общительным". Он сам полагал, что существует на "ничейной земле" и чувствовал себя сверхробинзоном:

Пограничную зону между одиночеством и общением я пересекал крайне редко, в ней я обосновался даже более прочно, чем в самом одиночестве. Каким живым, суматошным местом был по сравнению с этим остров Робинзона!

Это не было эскапизмом, аутизмом — это было именно "пограничной зоной", согласием и протестом одновременно. "Если я обречен, — писал он в июле 1916-го, — то обречен не только на смерть, но обречен и на сопротивление до самой смерти".

Здесь-то заключена суть конфликта "двух миров" Кафки. Его основная дилемма — можно сказать, трагедия его жизни — заключалась в том, что он восхищался жизнью, исполненной мирной простоты ("нормальности") и стремился к ней, тогда как его терзала природа, стремящаяся к чему-то иному, требующая чего-то еще. Он не смог примирить эти два стремления. "Моя жизнь по-прежнему катится в двух направлениях", — отмечает он в ноябре 1917 года. "Меня ожидает огромная работа".

"Есть цель (один из его афоризмов), но нет пути; то, что мы называем путем, — всего лишь сомнения". В другом месте:

"Правильный путь проходит по канату, который натянут не высоко, а над самой землей. Создается впечатление, что он предназначен для того, чтобы люди натыкались на него, а не ходили по нему".

Уникальность феномена Кафки — в ярком свидетельстве парадоксальности человеческого существования: неотрывности добра и зла, силы и бессилия, внутреннего опустошения и творческого порыва, несчастья и торжества, успеха, рождающегося из отверженности.

Ж. Батай:

В 1922 году Кафка пишет в "Дневнике": "Когда я был доволен, мне хотелось быть неудовлетворенным и всеми возможными традиционными способами нашего столетия я все глубже погружался в неудовлетворенность: теперь я желал бы вернуться к моему изначальному состоянию. Я был всегда неудовлетворен даже своей неудовлетворенностью. Странно, что у этой комедии при некоторой систематизации смогла появиться определенная реальность. Мой духовный упадок начался с детской игры, честно говоря, осознанно детской. Например, я прикидывался, что у меня дергается лицо, или прогуливался, заложив руки за голову, — отвратительное ребячество, но имевшее успех. Также развивалось и мое литературное самовыражение, к несчастью, позже прервавшееся. Если было бы возможно вынудить несчастье произойти, это было необходимо сделать". Вот еще один отрывок без даты: "...я жажду не победы, меня радует не борьба, она может доставить мне радость только как единственная вещь, которую надо сделать. Борьба как таковая действительно наполняет меня радостью, переливающейся через край моей способности радоваться и проявлять себя, и я в конце концов склоняюсь скорее не к борьбе, а к радости".

Ему хотелось быть несчастным, чтобы себя удовлетворить: в укромном уголке этого несчастья была спрятана такая неумная радость, что он говорил, что умрет от нее. Вот следующий отрывок: "Он склонил голову набок: на обнажившейся шее — дымящаяся плоть и кровь — рана, нанесенная все еще сверкающей молнией". В разряде ослепительной молнии, джасмемса во времени, больше смысла, чем в предшествующей ей долгой депрессии. В "Дневнике" (1917) есть удивительный вопрос: "Никогда не мог понять, как почти любой человек, умеющий писать, может, испытывая боль, выразить ее и сделать это настолько удачно, что, например, страдая, с головой, раскалывающейся от горя, я могу сесть и

сообщить кому-либо в письме: я несчастен. Идя далее, я могу, в зависимости от степени моей одаренности, не имеющей никакого отношения к горю, импровизировать всячески на данную тему, выражаясь просто, антитезами или целыми сочетаниями ассоциаций. Это не ложь и не снятие боли, это излишек сил, дарованный благодатью в тот миг, когда боль истощила мои последние силы и продолжает мучить меня, сдирая кожу живьем.

Психологические комплексы Кафки, мешавшие его адаптации к миру, носили системный характер и взаимно усиливали друг друга: невротическая депрессия, нарциссизм, аутизм, вялость, ипохондрия, комплекс неполноценности, неспособность к активному действию, выбору альтернатив, нерешительность, всепроникающая амбивалентность, неумение разрешать внутренние конфликты, переживание писательской непризнанности, бессознательное ощущение тупиковости всех жизненных ситуаций, возможно, страх коитуса, отношение к бытию как к тьме, "из которой поднимается, когда захочет, темная сила".

Поскольку разрешение внутренних конфликтов личности, согласно психоанализу, может происходить только изнутри, на уровне характера, смены жизненной установки, а Кафка — по крайней мере до сорокалетнего возраста не мог ничего изменить или что либо выбрать (а прибегать к помощи психоаналитиков не имел желания вследствие отрицательного отношения к самому психоанализу), то его конфликтные ситуации оказались неразрешимыми.

В результате этого большую часть своей жизни Кафка находился во власти своих комплексов. Комплексы властвовали над ним потому, что ему не удалось установить с ними связь, определенную сознательной позицией мужского эго.

Сам он ощущал собственный душевный конфликт как распятие, как пытку, при которой "преступника" разрывает надвое специальная машина (схему последней он посылал Милене), как закованность в двойные (небесные и земные) цепи: так что, если наклоняешь голову к земле, тебя начинает душить небесный ошейник, а если поднимаешь голову к небу, тогда душит ошейник земной.

Клетка, тюрьма, оковы — символы внешнего подавления и зависимости от других, постоянно мелькающие в его творениях: тюрьма, темница — родительский дом, клетка — работа, оковы — брак...

Клетка, тюрьма, оковы для него все: семья, работа, брак, даже Прага, город детства, семьи, город, который он ненавидит и всю жизнь мечтает покинуть, убежать...

ИЗ ДНЕВНИКОВ

С тюрьмой он примирился бы. Закончить свои дни заключенным — это было бы целью жизни. Но тут была решетчатая клетка. Равнодушно, властно, словно у себя дома, втекал через решетку шум мира, заключенный, собственно говоря, был свободен, он мог во всем участвовать, ничто его не обходило, он мог даже покинуть клетку, прутья решетки находились друг от друга на метровом расстоянии, да он и не был заключенным. У него было чувство, будто он загоразживает себе дорогу тем, что живет. Но в этом препятствии он опять-таки черпал доказательство того, что он живет.

Каждый человек живет за решеткой, которую он носит в себе.

Люди боятся свободы и ответственности. Поэтому они предпочитают прятаться за тюремную решетку, которую они сами выстраивают вокруг себя.

Моя тюремная камера — моя крепость.

На этой земле он чувствует себя заключенным, ему тесно, на него нападают грусть, слабость,

болезни, галлюцинации заключенных, его не может утешить никакое утешение, именно потому что это только утешение, слабое, причиняющее головную боль, утешение перед лицом грубого факта заключения. Но когда у него спрашивают, чего он, собственно, хочет, он не может ответить, ибо — и это одно из его сильнейших доказательств — он не имеет представления о свободе.

У него много судей, они словно стая птиц, сидящих на одном дереве. Голоса перебивают друг друга, чины и компетенции не разобрать, к тому же они постоянно меняются местами. И все же некоторых можно распознать.

И здесь налицо — амбивалентность: промежуточное состояние между жизнью и тюрьмой, стремлением к свободе и согласием на неволю. Сам Кафка характеризует такое состояние "не смертью, а бесконечной мукой умирания".

Налицо еще один феномен — "бесконечное стремление к свободе" и бегство от нее, уклонение от ответственности, без которой невысказана свобода.

В двадцатитрехлетнем возрасте Кафка получил степень доктора юридических наук Пражского университета. Его интерес к праву никак не связан с соображениями карьеры, юриспруденция была для него "минимально фиксированной целью, или максимальным выбором целей", иначе говоря, средством свободы, которой он никогда не обладал. Молодой юрист еще не сознавал, что профессия вторична — определяющ характер, структура души, а при его душевном складе восприятие жизни не зависит от профессии. Позже он скажет, что две профессии — страхового служащего и писателя — никогда не смогут ужиться друг с другом, но для людей его склада, для большого писателя вообще, все находящееся за пределами глубочайшей внутренней страсти, не может ужиться с жизненной рутинной, губящей эту страсть.

Кафка был высоким и худощавым человеком — выше шести футов, и в 1922 году весил 55 килограммов. У него была приятная внешность, правильные черты лица, темные глаза и волосы. До самой смерти он сохранил моложавый вид; в сорок лет он выглядел так, будто ему едва исполнилось двадцать. Один из друзей Кафки упоминает о его "детской наивности". (Обе эти характеристики указывают на наличие особенностей, характерных для психологии дитя).

Он был вегетарианцем, трезвенником, принимал холодный душ, совершал пешие прогулки, плавал, ездил верхом, всю жизнь проявлял интерес к здоровой диете и естественным средствам лечения. Тем не менее, он оставался болезненным и винил в этом только себя.

Для человека с гиперчувствительностью ко всему окружающему — близким людям, ненавистной службе, городскому шуму, — находящемуся в состоянии постоянного возбуждения, поглощенному исключительно происходящим внутри себя и претворением его в "литературу", главным в жизни становилось "бегство" от опеки семьи, от обязательств перед невестой, службой, людьми. При всей своей непрактичности он совершает несколько энергичных попыток освободиться от "ига", первые из которых связывает с "родительским благословением": в разгар кризиса отношений с Фелицей пишет родителям из Мариенлис-та, остзейского курорта в Дании:

"Выполнение моего плана представляется мне следующим: у меня есть пять тысяч крон. Вы разрешаете мне прожить два года, если потребуется, где-нибудь в Германии, в Берлине или Мюнхене, не зарабатывая денег. Эти два года позволят мне заняться литературным трудом и добиться того, чего я не могу достигнуть в такой ясности, полноте и единстве в Праге, находясь в тисках между внутренней расслабленностью и внешними препятствиями. Такой литературный труд позволит мне жить по прошествии двух этих лет на свой собственный заработок, хотя бы и скромный. Пусть и скромный, но он даст мне возможность вести жизнь,

несравнимую с моей теперешней жизнью в Праге и той, которая ожидает меня там и впоследствии. Вы возразите мне, что я заблуждаюсь в отношении своих способностей и возможности зарабатывать с их помощью. Конечно, это не исключено. Однако против этого говорит то, что мне тридцать один год и нельзя принимать в расчет подобные заблуждения в таком возрасте, иначе всякий расчет был бы невозможен, кроме того, я уже кое-что написал, хотя и немного, и получил некоторое признание, но главным образом это возражение снимается тем, что я вовсе не ленив и довольно непритязателен, а посему, если уж одна надежда не оправдается, найдется другая возможность заработка, и во всяком случае я не воспользуюсь вашими услугами, так как это подействовало бы и на меня, и на вас еще хуже, чем теперешняя жизнь в Праге, это было бы и вовсе невыносимо.

А посему мое положение представляется мне достаточно ясным, и я с нетерпением жду, что вы скажете по этому поводу. Ведь хотя я и убежден, что это единственно правильное решение и что, не выполнив этот план, я упущу нечто решающее, все же мне, естественно, крайне важно знать, что вы скажете об этом.

С самыми сердечными пожеланиями

Ваш Франц".

М. Брод:

Но этим планам не суждено было осуществиться. Вспыхнула большая война. Настало время, когда все, из-за чего мы до сих пор страдали, по сравнению с настоящим стало казаться какой-то сказочной страной, сверкающей розовым блеском детства.

Грызущий его самоанализ, то, что сам он именовал "активным самонаблюдением, копанием в душе" и что сделало его великим писателем, мешало ему жить, но не ослепляло, о чем свидетельствует способность к самообузданию: "Спокойно терпеть себя, не забегать вперед, жить так, как подобает, не носиться с собой".

В чем-то он пошел дальше творцов психоанализа, который, по словам Фрейда, роется в "отбросах внешнего мира", каковыми является человеческое бессознательное. Кафка, в своих творениях никогда не обращавшийся к душе, исследует только сор действительности, внешней реальности.

Т. Адорно:

Вместо исцеления неврозов он ищет в них самих целебную силу — силу познания: раны, которые социум выжигает на теле отдельного человека, прочитываются этим человеком как шифры социальной неправды, как негатив правды. Мощь Кафки — это мощь разрушения. Он сносит декоративные фасады, обнажая то безмерное страдание, с которым рациональный контроль все больше свыкается. В разрушении — никогда это слово не было так популярно, как в год смерти Кафки, — он не останавливается, подобно психологии, на субъекте, но добирается до субстанционального уровня, проникая сквозь видимое к тому субстанциональному, которое в субъективной сфере проявляется в ничем не смягченном обвале поддающегося, отказывающегося от всякого самоутверждения сознания. Эпический путь Кафки — бегство сквозь человека в нечеловеческое. Это падение человеческого гения, это судорожное непротивление, которое так идеально согласуется с моралью Кафки, парадоксально вознаграждается императивным авторитетом своего выражения. Этой до разрыва напряженной расслабленности непосредственно, нечаянно достается в виде "духовного тела" то, что было метафорой, значением, смыслом. Словно по мере того, как Кафка писал, развертывалась некая философская категориальная система, оплаченная в аду.

Хотя самонаблюдение, аутопсихоанализ оказались плохим терапевтическим средством,

именно они сделали его великим диагностом человеческого существования, выведенного исключительно из самонаблюдения. "Неизбежная необходимость в самонаблюдении, — пишет он в ноябре 1921 года. — Если за мною кто-то наблюдает, я, естественно, тоже должен наблюдать за собой, если же никто другой не наблюдает за мной, тем внимательнее я должен наблюдать за собой сам".

Потемки, в которые погружал себя Кафка, были непроницаемы для него самого, но невидимы его близкими. Он так прятал свою интровертность, что даже самый близкий, можно сказать, задушевный его друг, Макс Брод, был совершенно ошеломлен, когда — уже после написания биографии Кафки обнаружил его дневник, скрывающий невротическое подполье, страхи и трепеты.

Он увидел в его творчестве "настольную книгу положительной жизни", а "Дневник" неожиданно раскрывал перед ним безысходные сомнения, тяжелый невроз, планы самоубийства. Этот промах, который ему потом столь несправедливо ставили в упрек, несомненно, был неизбежен. Кафка в отношениях с друзьями отличался деликатностью и юмором, но в нем были темные зоны, столь глубокие, что туда нелегко было открывать доступ его близким и более всего доброму Макс Броду, с его золотым сердцем и его неизлечимым оптимизмом. У дружбы были свои границы, которые Кафка чутко улавливал. Однажды, чувствуя ко всему безразличие и пребывая в плохом настроении, он признает себя неспособным описать Макс Броду состояние, в котором находится, "так как именно там, — пишет он, — находятся вещи, которые он никогда как следует не понимает". И добавляет: "Следовательно, я должен был быть неискренним, что и испортило все. Я был столь жалок, что предпочел говорить с Максом, когда его лицо было в тени, хотя мое было целиком освещено и на нем можно было прочесть гораздо больше /.../ На обратном пути после расставания меня мучили угрызения от лицемерия и страдания от сознания его неизбежности. Намерение подготовить специальную тетрадь, посвященную нашим с Максом отношениям. Все, что не записано, остается мельтешить перед глазами, и таким образом случайность оптических впечатлений определяет общее суждение". Кафка никогда не вел такую тетрадь, но позднее он напишет Фелице Бауэр:

"Макс плохо разбирается во мне, а когда разбирается хорошо — значит ошибается".

Дневник играл особую роль в жизни Кафки. Это было его прибежище, его источник надежды, его исповедальня, его способ представить самому себе "фантастическую внутреннюю жизнь" и таким образом если не разобраться в самом себе, то попытаться осмыслить обстоятельства и события, понять себя и окружающий, — как правило, враждебный, — мир, в котором он чувствовал себя "более чужим, чем чужак".

Трудно сказать, повлиял ли на Кафку Дневник писателя Достоевского, но подобие налицо: здесь размышления о жизни, литературе, театре, характеристики событий и людей, критические заметки, замыслы, моментальные зарисовки, впечатления, рассказы и новеллы, замыслы, реакции на "злобу дня"...

Макс Брод, пытаясь приукрасить образ друга, изъясил из первой публикации Дневников все, что казалось ему "неприличным" — признания о посещении борделей, "нечистые" мысли, грубые словечки, "несправедливые" характеристики друзей и знакомых. Такие купюры, может быть, необходимые для создания образа святого, сильно деформируют образ человека. Я уже писал об этом в моем Эйнштейне, протестуя против сознательной деформации многомерного гения его ревностными, религиозными почитателями. Но ложь плохо совмещается с чистотой и святостью. Все это больно уж напоминает обожествление "великих вождей", в коем никак не нуждаются великие люди.

Дневник стал главным поверенным Кафки и одновременно средством поддержания вдохновения в моменты страха перед письмом. Здесь он оттачивал свое перо, упражнялся в

стиле, здесь истоки почти всех его творений и здесь же — средство избавления от сомнений, сверхкритичности в собственный адрес.

Центр всего моего несчастья в том, что я не могу писать, я не написал ни одной строчки, которую мог бы принять, наоборот, я вычеркнул все, что написал еще с Парижа — впрочем, это не Бог весть что. Все мое тело настораживает меня по отношению к каждому слову; каждое слово, прежде чем я его напишу, начинает осматриваться вокруг себя; фразы буквально сыпаются под моим пером, я вижу, что у них внутри, и тотчас вынужден останавливаться.

Порой Кафка подвергает остракизму не только собственный талант и творчество, но начинает сомневаться в искренности всей литературы, в ее оправдании и смысле.

Дневнику он поверял вдохновение и неудачи, в тяжелые минуты пытался оставаться достойным его:

С сегодняшнего дня обязательно вести Дневник! Писать регулярно! Не забрасывать! Даже если не последует никакого облегчения, я хочу в любой момент оставаться достойным его.

"Остаться достойным его" можно интерпретировать таким образом, что только искренность, доверяемую дневнику, он ценил безоговорочно: к своим художественным произведениям он относился без снисходительности, присущей авторам. "Временное удовлетворение я еще могу получать от таких работ, как "Сельский врач", при условии, если мне еще удастся что-нибудь подобное (очень маловероятно)". "Всё это еще довольно далеко от того, что я действительно хочу".

А он, очевидно, хочет создавать рассказы такого уровня, как те, что вошли в сборник "Сельский врач", которые, похоже, подчиняются только непоследовательности дурного сна и оставляют и для самого рассказчика темные и загадочные места. Это была формула "Приговора", продолжающего тревожить память Кафки.

"Все, что он делает, кажется ему, правда, необычайно новым, но и соответственно этой невыносимой новизне чем-то необычайно дилетантским, едва даже выносимым, неспособным войти в историю, порвав цепь поколений, впервые оборвав напрочь ту музыку, о которой до сих пор можно было по крайней мере догадываться. Иногда он в своем высокомерии испытывает больше страха за мир, чем за себя". Кафке, действительно, редко доводилось выражаться с такой силой — он созерцает себя в предельной обнаженности, достигнутой им абсолютным одиночеством, в котором он замкнулся, и ему случается ужасаться им же самим вырытой норе.

При чтении дневников Кафки возникает превратное мнение о человеке, изливающим миру свои страдания. На самом деле, по словам М. Брода, он страдал, но хранил молчание, и это было "роковым недостатком в его жизни". Кафка в минимальной мере пользовался естественными средствами психотерапии не "вывешивал все наружу", глубоко прятал собственные конфликты.

М. Брод:

Я нередко замечал, что у поклонников Кафки, знавших его только по произведениям, было совершенно неверное представление о нем. Они считали, что в обществе он производил на окружающих гнетущее впечатление. Дело обстояло как раз наоборот. Благодаря богатству мыслей, которыми он всегда охотно делился, Кафка был одним из самых интересных людей, которых мне доводилось встречать в своей жизни, и это несмотря на его застенчивость... У него была увлекающая натура. Мы часто шутили и смеялись. Он любил посмеяться и умел рассмешить друзей... Он был замечательным другом и всегда был готов прийти на помощь. И лишь оставаясь наедине с собой, он испытывал чувства растерянности и беспомощности, о

которых, благодаря его самоконтролю, окружающие могли догадываться крайне редко. Дневник Кафки, несомненно, производит глубокое впечатление. Одна из причин, побудивших меня написать эти мемуары, заключается в том, что на основании его книг, и в первую очередь дневников, может возникнуть совершенно иная, более гнетущая картина, чем в том случае, когда будут внесены коррективы и дополнения человека, жившего с ним бок о бок долгое время.

Можно предполагать, что страсть к писательству, помимо призвания, подпитывалась необходимостью самозащиты, инстинктом жизни: литература становилась терапией, неосознанным психоанализом, возможностью частичного снятия внутренних напряжений путем "изливания" их на бумагу. Существует даже версия, согласно которой "последняя просьба" — наказ сжечь его бумаги обусловлена деликатным желанием унести с собой свой теменос — сосуд комплексов и страхов, который не должен портить жизнь другим людям.

Впрочем, писательство, во многом питаемое комплексами Кафки, отнюдь не снимало их. Оно, может быть, не дало ему задохнуться, но и не излечивало от страданий:

Для меня всегда непостижимо, что почти каждый, кто умеет писать, может объективировать свои страдания, непосредственно подвергаясь им, что я, к примеру, могу в несчастье, может быть, с еще пылающей от боли и переживания головой сесть и кому-то письменно сообщить: я несчастен. Более того, я могу даже с различными вывертами, в зависимости от дарования, которому словно дела нет до несчастья, фантазировать на эту тему просто, или усложнение, или с целым оркестром ассоциаций. И это вовсе не ложь и не успокаивает боли.

Сегодня мы знаем, что творческий порыв иррационален: творец способен черпать вдохновение из всех пагуб своей жизни страхов, страданий, болезней, усталости и отчаяния, несбывшихся надежд и разочарований.

Кафка страдал многими комплексами, ужасающей бессонницей, но никогда не пытался бороться с ними, словно понимая их плодотворность — что из них питается вдохновением. Он говорил, что его бессонница неотторжима от творческого процесса: не будь этих страшных ночей, он бы вообще не занимался литературой.

С бессонницей связаны его постоянные головные боли, с жуткими химерическими полуснами, будто бы специально придуманными для психоанализа, — страхи и комплексы самораспада. И тем не менее именно в этих ночных бдениях он черпал творческие аб-сурды, превосходящие своей правдивостью все реалии.

Вероятно, в обыденной ситуации Кафка не мог достигнуть той степени отстраненности, которая его устраивала, и был способен на это, лишь оказываясь на грани саморазрушения. Слабость после ночей, лишенных сна, заставляла Кафку чувствовать к себе отвращение, его одолевали бесконечные фантазии распада. Например, ему грезилось, что он лежит на земле "распростертый, нарезанный, как кусок мяса, и один из этих кусков медленно подвигает в угол собачья лапа". Бессонница вызывала у Кафки постоянные головные боли, по ощущению похожие на "внутреннюю проказу". "Бессонница сплошная: измучен сновидениями, словно их выцарапывают на мне, как на неподдающемся материале". В одну из таких ночей Кафка замыслил написать свой знаменитый рассказ "В исправительной колонии" — о казни путем выбивания приговора игольчатой машинкой на теле осужденного.

Крайняя усталость и отчаяние заставляют изможденного человека принять отказ от тех целей, недостижимость которых его мучает. В некотором смысле, творческое просветление всегда есть наслаждение подобным отказом. Но что происходит с отверженными надеждами, могут ли они совершенно раствориться в отрешенности? С ощущением творческой силы должна появляться и надежда на признание, на благотворное изменение собственной жизни благодаря творческому успеху. Таким образом, надежда не исчезает, а лишь

трансформируется.

Однажды Кафка заметил, что бессонница, вероятно, есть не что иное, как страх смерти. Известны признания знаменитых авторов о том, что, закончив очередное произведение, они чувствуют не только "удовлетворение от проделанной работы", но и приближение опустошенности, ведь творчество помогало жить, удерживало от распада. С завершением последней строки не исполнялись мечты о грандиозных переменах в жизни. И при отсутствии признания нередко подкрадывается страх, появляются сомнения в объективной и абсолютной ценности произведения. Пожалуй, наиболее трагичным опытом Кафки было именно это осознание.

Человек может бояться лишь того, что он в силах вообразить, почувствовать, что хоть и отдаленно, но согласуется с его опытом. Но способен ли человек представить ужас небытия? Психологи полагают, что страх смерти является видоизменением страха утратить в лице родителей защиту от мира. Таким образом напряженное предвосхищение смерти подразумевает страх остаться неценным, ведь тщеславие и жажда творческого успеха во многом определяются взаимоотношениями с родителями в раннем детстве. Бессонница обращает человека к творчеству, которое, оставаясь непризнанным, в свою очередь приводит к страху смерти и бессоннице.

При отсутствии творческого порыва Кафка чувствовал себя ни на что не годным. В бессоннице и опустошении совершается отказ от неисполнимых надежд, благодаря отказу сила этих надежд может трансформироваться в творческий импульс. Кафка дорожит именно этой пустотой как непременным условием творческого процесса.

Сладчайший соблазн страдания и отверженности переплетался с тягостными мучениями болезненного и одинокого человека. Одиночество располагает ко взгляду на себя со стороны, но всякая попытка отстраненности лишь подчеркивает эгоцентризм. Часто возникает соблазн созерцать незримую борьбу, ведомую собственным духом, но борьба эта прежде всего с собственной же раздвоенностью. "Он разделен надвое... у него два противника... он в кровь расшибает себе лоб о собственный лоб".

Он убегал в литературу, дабы спастись от жизни, но само это бегство было разрушительным, сопровождалось огромными нервными издержками, подрывом здоровья. Можно сказать, что прогрессирующий невроз многим обязан структуре его психики, страхами перед самим процессом писания, перед читающей или слушающей публикой. Однажды, когда Кафку попросили представить аудитории своего друга актера Исхака Лёви, его охватила настоящая спазматическая лихорадка, артерии бешено запульсировали, и колени задрожали под столом. Он признавался, что свойственная ему потребность в общении "оборачивается страхом, едва дело доходит до осуществления". Страницы Дневника пестрят упреками в свой адрес за робкость и неловкость в общении, нехватку коммуникабельности.

Писательство для Кафки не просто бегство от мира или победа над отцом ("ибо здесь он брал верх над отцом, которому вход в литературу был закрыт"), но — "сладкая и чудесная награда", возможность преодоления материи, входа в "иные миры", приведения мира к чистоте, правде, незыблемости. Говоря: "письмо — форма молитвы", — он имеет в виду очищение, приобщение к единственно подлинному миру — духа.

Именно этот духовный мир появляется на горизонте литературного творчества — это область "неразрушимого", и язык, несмотря на свою немощь, может в дальнейшем служить способом предчувствия его существования. Отсюда чуть ли не религиозная функция, которую Кафка предписывает литературе: "Счастлив я был бы только в том случае, — пишет он в 1917 году, — если бы смог привести мир к чистоте, правде, незыблемости".

Некогда мудрейший Гёте произнес замечательную фразу: "Ничто не уводит от мира вернее,

чем искусство, и ничто не связывает с миром вернее, чем искусство". Это, если хотите, определение искусства Кафки, убежавшего от пугающего его мира в творчество и этим фантастическим способом предсказавшим еще неведомую в своей ужасающей бессмысленности жизнь. Почему именно Кафка? Потому, что он убегал от собственного чувства заброшенности и незащищенности в творчество, творчеством же претворял свое собственное мироощущение в откровения грядущей жизни.

Счастье и чувство благодарности, которые он испытывал, когда был в состоянии писать, могли послужить ему доказательством того, что искусство связывает нас не только с "мирским", но и с моральным, божественным, правильным — причем связывает через двоякий смысл, через глубинную символику идеи "Добра". То, что для художника "добро есть", то, о чем он так хлопочет, во что он так отчаянно серьезно, с такой болью сердечной играет, на самом деле тождественно и даже более чем тождественно всякой Правоте и всякому Добру, это субститут человеческого стремления к совершенству вообще, и снами рожденное искусство Кафки — "добро велико есть"; творения его созданы с такой правдивостью, терпеливостью, верностью природе, с такой — пусть ироничной, даже пародийной, каким-то таинственным образом вызывающей смех добросовестностью, любовью и тщательностью, которые доказывают, что он не был лицемером, что каким-то своим, сложным способом он верил в Добро и Правоту. Однако именно разлад между человеком и Богом, неспособность человека познать Добро, соединиться с ним и жить в Правоте он сделал темой произведений, каждая строка которых — свидетельство фантастически-юмористически-отчаянной Доброй Воли.

Я исповедую множественность. Но было бы величайшим абсурдом за синкретичностью жизни не видеть фундаментальных начал. Я не верю в фундаментальность героизма, порыва, подвига — это мелкие эпизоды. Но я верю в фундаментальность подвижничества и самозабвения, хотя они еще более редки. Когда поведение объясняют множеством причин — это фальсификация. Да, множество существует, но это побеги, идущие от единого корня человеческой сущности. Найти корень жизни — вот задача.

Он искал этот корень. И нашел его в поверженном человеке, в его бессилии перед разобщенностью и обособленностью людей. В отчужденности человека. Даже если он сгущал краски, даже если не нашел всей правды, его страстный поиск обнажил ее глубочайший срез.

Но верно и другое: правда не в поверженном человеке, а в страстном стремлении подняться, в надежде на выздоровление, в мудрости... У героев Кафки, считал А. Камю, наблюдаются каждодневные переходы от надежды к тоске, от безнадежной мудрости к добровольному ослеплению.

Кроме мировой истории человечества, существует мировая история души каждого человека. Микрокосм этой души так же неисчерпаем, как и макрокосм истории. Кафку обычно представляют как художника боли, отчаяния, страдания, тревоги, страха, бессмысленности и абсурда бытия. Реже говорят о Кафке-вестнике, визионере, пророке, предсказавшем трагедию XX века. Еще реже — о Кафке-философе, наследнике Киркегора, пишущем новую книгу Иова.

Было бы неверным изображать Кафку художником поверженного человека, хотя поверженный человек — главный его герой. Кафка — учитель жизни и ясновидец, моралист и обличитель, мастер гротеска и психолог-виртуоз. Главное же, Кафка — писатель глубин, исследователь катакомб и пещер человеческого духа, искатель чудесных лучей, позволяющих увидеть за поверхностью жизни ее сокровенную суть.

Кафка в литературе такой же гигант, как Коперник или Ньютон в науке.

Высший ум — это нечто вроде чудесного луча, при котором видишь скелет там, где другие находят красоту тела, и распознаешь кривляние обнаженных мускулов там, где глаза замечают улыбки.

Как все великие модернисты, Кафка вошел в мировую литературу благодаря сочетанию нового видения мира, глубочайшей философичности и свойственной только ему неповторимой стилистике. Если его стиль вырабатывался на протяжении целого десятилетия, то философский подход к человеческому существованию выражен уже в сборнике *Betrachtung*, в котором речь идет не о медитации или созерцании, как можно перевести название, но о взгляде на мир, как на мировой спектакль, в котором все мы — паяцы. Здесь уже налицо будущий квинтизм Кафки, его убеждение в том, что всякое действие бесполезно и что все — суета сует, в которой лучше не принимать участия.

Кстати, он категорически отказывался от проповедничества, полагая, что обобщение всегда лжет, подавляет, что угнетение начинается с торжества Истины над Человеком. Он категорически отказывался обнародовать свои убеждения, ограничиваясь лишь колебаниями и сомнениями. Кафка вообще считал себя недостаточно мудрым, дабы наставлять мудрости, в отличие от профессионалов философских ранжиров и фаланг.

В одном из высказываний, записанных в 1920 году Кафка говорит о своем стремлении "достичь такого изображения жизни (и обязательно убедить других в правдивости такого изображения в литературе), в котором жизнь, по-прежнему сохраняющая свои естественные, полноценные подъемы и спады, выделась бы одновременно как отчетливое ничто, как сон, как парение в дымке".

Наши многие годы обвиняли Кафку в том, что он был субъективным эгоцентриком, обломком большого мира, потерянной щепкой, равнодушным созерцателем, мелким буржуа, охваченным разъедающим декадентским пессимизмом. А он был провидцем, проникшим в глубочайшие тайны мировой истории человеческой души.

Он был мечтатель, сновидец, и его творения по своему характеру, по замыслу и воплощению, часто — совершеннейшие сны; они до смешного точно воспроизводят алогичное, рождающее чувство неловкости сумасбродство сновидений — эту причудливую игру теней, отбрасываемых жизнью. Но исполнены они разумной — пусть ироничной, даже гротескной, но — разумной, отчаянно разумной, всеми силами стремящейся к Доброму, Правильному, Богоугодному добропорядочностью, проявляющейся уже в добросовестно-деловитом, с странно подробном, корректном и ясном стиле изложения, своим точным и почти официозным консерватизмом, часто напоминающим прямо-таки Адальберта Штифтера; и не к расцветающему где-то мистическому "голубому цветку" стремится душой этот мечтатель, а к "благословенной обыкновенности".

Религиозный юморист — такое определение, быть может, наилучшим образом выражает глубинную суть этого поэта.

Какой уж тут юмор? Кафка принадлежал к интровертивному типу религиозного пророка, для которого апокалипсис уже наступил. Киркегоровские мотивы у него перемежаются шопенгауэровскими: "Еще не родиться — и уже быть обреченным ходить по улицам и разговаривать с людьми"; "Моя жизнь — это сомнение перед рождением". Киркегоровская рефлексия уживается в нем с шопенгауэровским фатализмом и сам он часто не просто говорит словами Шопенгауэра ("возможно лишь то, что происходит"), но и является яркой иллюстрацией шопенгауэровской мысли: "Что каждый есть, того он именно и хочет".

Как и Шопенгауэр, он был постоянно не в ладу с собой. Как и Шопенгауэр, уравнивал страх смерти страхом жизни.

Трудно выносить такую степень опустошенности, когда страх смерти преодолевается страхом

жизни. Несмотря на горькие слова Кафки, что он "навек прикован к самому себе", он столь же часто чувствовал, что "не очень способен выносить полнейшее одиночество".

Это тоже сближает его с Шопенгауэром, как и отношение к жизни как пелене, сну, покрывалу Майи.

Магия, миф, сон — вот глубинные сущности подлинного реализма.

Его искусство — искусство проклятого мира, его сознание — сознание этого проклятья.

Такие безумцы, как он, видят мир очень ясно, яснее здоровых. Форма, покров, оболочка, шкура для них как бы исчезают. Ничто уже не мешает зреть самое сущность, нутро. Отсюда — тошнота...

Чтобы уяснить Кафку, мало его искусства. Его дневники, его письма, его, жизнь сплавлены воедино с его творчеством, которое нельзя понять в отрыве от них.

Чем дольше длится безысходность...

Это ложь, что его отчаяние было беспредельным. Те, кто хорошо знаком с его творчеством, знают, что отчаяние и надежда всегда в нем сосуществовали, друг другу не уступая.

БЕГСТВО ОТ СВОБОДЫ

В своем постижении человеческой несвободы модернизм стал продолжением философии жизни в искусстве. Он отразил то, что почти всегда ускользало от реалистов, — подчиненность человека внутренним иррациональным силам, которые трудно преодолеть и с которыми опасно бороться. Вырвав человека из общества, из истории, из времени, из пространства, модернизм вскрыл его внутренний мир, оставив за дверьми морга, как излишнюю одежду, его социальность, рациональность, рассудочность, идеологичность. Гиперболизацией человеческого отчуждения модернизм компенсировал утопическое мессианство лжепророков. Это был не упадок искусства, но искусство человеческого упадка. Осознанного упадка-падения.

Философия в образах — сила ее воздействия максимальна. Видимо, философия грядущего будет именно такой: слияние образа с идеей.

Прикованный личной болью к трагедии жизни, Кафка острее других ощущал абсурдную компоненту бытия. Ведь только страдание делает человека визионером. Бесцельность пережитого зла превратила его в пророка пессимизма. Как ягель накапливает продукты ядерных взрывов, так он копил в себе абсурд существования. И то, что из этого накопления получилось, — не было просто новым искусством, это была новая модель мироздания — субъективная, но неопровержимая.

Он увидел в мире то, что Сартр хотел узреть в Тошноте: нутро вещей. Его субъективный мир — это глубинная иррациональность, трансцендентность мира.

Кафкианская модель мира неоднозначна, конъюнктивна, полисемична, любая ее однозначная трактовка недостаточна. Даже дисгармоничность, даже фундаментальность одиночества и отчуждения, даже сущностная антиномичность личности и общества, даже принципиальная непознаваемость — только единичные трактовки. Ведь логика абсурда может быть воспринята как глубочайшая сатира (сатира и есть!), даже враждебность мира человеку — как величайшая боль! В отличие от Дедала, даже трагедийность Кафки неокончательна: изучая метафизические проблемы жизни и смерти, он ведь не решает их, но оставляет решение нам.

Когда Томас Манн дал одну из книг Кафки Альберту Эйнштейну, последний вскоре вернул ее

со словами: "Я не смог прочитать ее, ум человека недостаточно к этому готов". Дело не в том, что Кафка был недоступен его пониманию, — просто несовместимость структур личностей препятствовала резонансу предельно амбивалентного и напряженного "мира Кафки" со "здоровым", не склонным к излишней рефлексии "миром Эйнштейна".

Страдание возвышало Кафку над безразличием, которым живет этот мир. Оно — свидетельство не болезненности и беспорядочности его искусства, но, наоборот, — высокой ответственности и глубины. Вопреки всем своим сомнениям, он творил, как подвижник — самозабвенно, вдохновенно и увлеченно. "Я уважаю лишь те мгновения, когда создавал". И подвижничество это тоже документировано: "Писать буду, несмотря ни на что, во что бы то ни стало".

Великий художник жил в нем по соседству с визионером. Внезапные прозрения его героев — спонтанный поток интуиции их творца.

Это творчество-пророчество, творчество-ясновидение, творчество-откровение, творчество-озарение. В Исправительной колонии предвидение сущности и конца тоталитаризма, в Отчете для Академии осознание сущности свободы, в Процессе — бюрократии, в Замке — фашизма и социализма. Это творчество-обнажение, творчество-страдание, творчество-крик.

Но как бы его не трактовать, сегодня мы знаем: его провидение бледнеет перед нашими реалиями, чего не коснуться...

Дабы узреть сущность, надо видеть не так, как все. Он был обречен видеть не так — судьбой, генами, национальностью, жизнью, временем — всем. Всё это отстраняло его от мира — отсюда необыкновенная зоркость.

Но кроме личных, индивидуальных особенностей, важным истоком его творчества было коллективно-бессознательное: беспочвенность европейского еврейства, слабость веры при глубинной тяге к ней, может быть, еще более глубокое — веками внушаемое — чувство греховности нации. Но отсюда и ощущение в себе иудейского пророка, неизменно подчеркиваемое его апостолом Максом Бродом.

В сущности все его герои — чистые юнговские архетипы: мессии, безуспешно штурмующие небо (землемер К., Йозеф К.); утомленные, жаждущие покоя боги (отец в Превращении ив Приговоре, чиновники в Замке и в Процессе); взыскующие спасения и добродетели (почти все женские персонажи). Все они из сизифова рода, а их неудачи восходят к наказанию человека за то, что грешник так и не оплатил плод с древа познания добра и зла.

Даже имена его героев — только символы: Йозеф К. - Joseph-stadt, пражское гетто, Сордини — сурдинка, "труба" последнего суда, Амалия легендарная Амальбурга, преследуемая любовью наследника Бога на земле, Замза — sam isem, "я один". Возможно, эти трактовки излишне буквальны и слишком узки для кафкианской многозначности, но даже в буквальности своей они бесконечно содержательны.

Болезненно обостренная впечатлительность, интуиция боли, открыли ему огромный тайный мир, но даже в самых ярких своих откровениях он недооценивал чудовищности человека: предугадав насилие, страх, растоптанность, он не мог представить себе количеств поверженной плоти, всепроникающей мощи оскотления. Досталинский сюрреализм был правдив, но бестелесен. Потребовались мы и еще одно поколение визионеров, потребовались Платонов и Шаламов, чтобы апокалипсис стал личным опытом, не оставляющим альтернатив насилию.

Кафка подготовил искусство боли, но жгучесть и непереносимость пришли позже — вместе с тем, от чего наши остервенело открещивались, — с искусством абсурда.

Впрочем, Кафка не верил в искусство-искупление и в искусство-спасение. Вмешательство в жизнь бесполезно — для этого она слишком "жизнь". Искусство не способно что-либо изменить, все высокие идеалы разрушаются при столкновении с ней. Художнику только и остается, что бодрствовать, когда мир спит, чтобы стать бесполезным и беспристрастным свидетелем очередной жестокости.

Погрузиться в ночь, как порою, опустив голову, погружаешься в мысли, вот так быть всем существом погруженным в ночь. Вокруг тебя спят люди. Маленькая комедия, невинный самообман, будто они спят в домах, на прочных кроватях, под прочной крышей, вытянувшись или поджав колени на матрацах, под простынями, под одеялами; а на самом деле все они оказались вместе, как были некогда вместе, а потом опять, в пустынной местности, в лагере под открытым небом, неисчислимое множество людей, целая армия, целый народ, — над ними холодное небо, под ними холодная земля, они спят там, где стояли, ничком, положив голову на локоть, спокойно дыша. А ты бодрствуешь, ты один из стражей, и чтобы увидеть другого, размахиваешь горячей головешкой, взятой из кучи хвороста рядом с тобой. Отчего же ты бодрствуешь? Но ведь сказано, что кто-то должен быть на страже. Бодрствовать кто-то должен.

Кафка эпичен — это-то и страшит. Он не желает знать частных дел — не в них дело, его задача — всеобщность. То, что простительно мировой литературе — изображение фрагментов мировой трагедии, — становится непозволительным, когда такие, как Кафка, переходят к синтезу. Обобщать головное и грядущее счастье народов — на здоровье, обобщать реальную сегодняшнюю боль — упаси вас Бог...

У Кафки мировая трагедия происходит в сфере обыденного. Тайнственная Судьба разложила свои папки и вершит дела на грязном, заплеванном чердаке. В любой точке каж-додневности мы сталкиваемся со всей силой миропорядка. И как раз в молниеносном сближении самого всеобщего и самого каждодневного заключена, быть может, характернейшая особенность искусства Кафки.

Я охочусь за конструкциями, писал он. "Всё мне кажется сконструированным. Любое замечание, любой случайный взгляд всё во мне переворачивает, даже забытое, совершенно незначительное".

Верфель, Брех, Крелль, Кафка, Музиль, Хандке — это уже вполне новый роман, хотя еще с сюжетом и героем, но уже без достоверности и однозначности того и другого. Хотя даже у Бекке-та нет недостатка в событиях, однако события эти символичны и саморазрушительны: каждая фраза отрицает самое себя, каждый персонаж обратен самому себе.

Можно сказать, что литература была для него единственной родиной, может быть, землей обетованной. Кафка писал о Моисее:

То, что ему пришлось увидеть землю обетованную лишь накануне смерти, представляется неправдоподобным. Единственный смысл этой высшей перспективы — понять, насколько человеческая жизнь является лишь одним кратким мгновением; такая жизнь (ожидание земли обетованной) могла бы длиться бесконечно, но всегда кончалась бы одним мгновением. Моисей не пришел в Ханаан не потому, что его жизнь была слишком короткой, но потому, что она была жизнью человека.

Комментарий Ж. Батая:

Это разоблачение тщетности не только того или иного блага, но всех целей, тоже лишенных смысла: цель всегда безнадежно плавает во времени как рыба в воде, как некая точка движется во вселенной: ведь речь идет о человеческой жизни.

Как все гениальные подвижники, он был предельно требователен к своему искусству —

отсюда страх "за каждое слово". Вот последняя дневниковая запись, относящаяся к июню 1923 года:

Все более боязлив при писании. Это и понятно. Каждое слово, повернутое рукою духов — это взмах руки и является их характерным движением, становится копьем, обращенным против говорящего.

М. Брод:

Для Кафки было абсолютно невозможно говорить нечто незначительное. Мне не приходилось слышать из его уст слов, не имевших глубокого смысла. Даже тогда, когда он говорил о самых повседневных вещах. Для него (и для того, с кем он говорил) не существовало повседневности. И при этом он никогда не принуждал себя к отточено остроумным сентенциям, все происходило совершенно непринужденно и легко, его слово изначально рождалось самобытным и не нуждалось в поисках оригинальности. Если он не мог сказать ничего существенного, то предпочитал молчать.

Роль Макса Брода в становлении Кафки-художника невозможно переоценить. Он распознал за первыми пробами пера гениальность робкого, неуверенного, не признававшего за собой никакого таланта друга. Именно Макс Брод настоятельно требует публиковаться и в 1907 году, когда у Франца еще почти ничего нет за душой, упоминает в своей статье имя Кафки в одном ряду с Ведекиндом и Мейринком. (Кафка, согбенный перед авторитетами Верффеля, Броха, других современников, относится к статье с иронической признательностью). Мог ли он знать, что, пройдет время, и его имя войдет в первую пятерку гениев XX века, а Набоков напишет, что рядом с Кафкой Рильке и Томас Манн — карлики или гипсовые святые?

В этой столь обделенной жизни дружба Макса Брода была бесконечной удачей. Без Макса Брода имя Кафки, возможно, осталось бы неизвестным; кто может сказать, что без него Кафка продолжил бы писать?

Беззаветная преданность призванию не сделала творческий путь Кафки ровным: протуберанцы вдохновения, огромные творческие всплески, перемежающиеся длительными периодами молчания, упадка, сомнений в значимости написанного. В такие-то периоды роль Макса Брода оказывалась особенно необходимой.

Как Музиль, как сам Джойс, неуверенный в себе Кафка не мог не чувствовать собственного новаторства, собственной гениальности и, вполне естественно, питал ревность к менее одаренным, но удачливым собратям по перу, "чьи имена без всякого разбора скакали по строчкам писем". Естественно, он жаждал того признания, в котором мир всегда отказывает первопроходцам, и страдал, бессознательно ощущая естественность такого отвержения миром.

Почему Кафка не спешил с публикациями готовых произведений? Из-за переходящего все границы самоотречения, из-за сверхтребовательности к самому себе, из страха оказаться непонятым? Есть еще одна версия: как никто другой, он мечтал "привести мир к чистоте, правде, незыблемости", а своим творчеством умножал трагичность и абсурд бытия, приближал мир к темным силам...

Это нисхождение к темным силам, это высвобождение духов, в естественном состоянии связанных, сомнительные объятия и все прочее, что оседает вниз и чего уже не знаешь наверху, когда при солнечном свете пишешь свои истории. Может быть, существует иное творчество, я знаю только это. И дьявольское в нем видится мне очень ясно.

О том, сколь тщательно Кафка работал над языком, свидетельствует одна упущенная в наших переводах фраза, которую нельзя оставить без внимания. Вот она, эта фраза: "Слабые вещи так и оставить слабыми можно лишь на смертном одре".

Этот ищущий, сомневающийся человек, пожелавший отречься от собственного труда, был поэтом высокого таланта, он обрел свой собственный язык, создал мир символов и притч, которыми сумел сказать доселе невысказанное. Если бы даже не существовало всего остального, что мы любим и ценим в нем, его любили бы и ценили за одну только артистичность. Во многих его крохотных рассказах и притчах чувствуется такая пронизательность, такое поистине колдовское сплетение линий, такое изящество, что на мгновение забываешь о заключенной в них печали.

Эстетика Кафки — движение вглубь правды, демистификация, болевая точность и строгость, отвергающая все формы самоопьянения и самообмана, но не ведущая к саморазрушению:

"Искусство порхает вокруг правды, но с намерением вовремя остановиться, чтобы не обжечься". Впрочем, это не касается его самого: правда до саморазрушения включительно.

Когда в моем организме прояснилось, что писание было самой продуктивной ориентацией моей натуры, все устремилось в этом направлении, забросив все остальные способности, направленные на удовлетворение потребностей в сексе, пище, питье, философских размышлениях и особенно в музыке. Я начал чахнуть во всех этих направлениях.

Весьма критичный к собственному творчеству, вечно им недовольный, вечно противящийся публикациям, осудивший собственные творения на уничтожение, Кафка ценил не плоды вдохновения, а экстатичные состояния творчества: "Я ценю лишь мгновения, в которые пишу". Творчество было для него способом "бегства от свободы", уходом от абсурда бытия, заслоном от жизни. Он так дорожил своими экстазами и норой потому, что только в них обретал спасение от отца, службы, любимых женщин, мира, угрозы подавления, сокрушения, рабства. Он обладал слабой волей, и только в экстазах, освобождаясь от гнета слабости, обретал видимость силы... Почему видимость? Сокрушаемый всем и всеми, он, по словам любившей его женщины, "жил со столь чрезмерной интенсивностью, что умирал за время своей жизни — тысячью смертей"...

Несправедливость всеобща не потому, что все правы, а потому, что каждый жаждет видеть свою правду единственной.

Как Достоевский, Кафка был реалистом в высшем смысле: изображал глубины души человеческой. Исключительное было для него сущностью действительного. Убегая от жизни, бежал он — в жизнь.

То чувство лживости, которое я испытываю, когда пишу, лучше всего передает образ человека, ожидающего между двух отверстий в земле некоего видения, которое может возникнуть только справа. Но именно правое отверстие замуровано, а из левого одно за другим появляются видения и стремятся привлечь его взгляд и добиваются этого, окружая его и совершенно заслонив, наконец, то отверстие, из которого только и могло подняться настоящее.

Его настоящее лежит за пределами одномерного или плоского мира, но он слишком правдив и критичен: он боится собственного ясновидения, не доверяя и ему до конца. При всем том именно он угадал всё, что в пору, когда появлялись его книги, еще не мог уловить никто.

Сам Кафка многократно подчеркивал чудовищную реальность своего фантастического мира. "Чем только я не занят! — пишет он Макс Броду. — В четырех моих округах, помимо всех других дел, люди, как пьяные, непрерывно падают с лесов в машины, все балки опрокидываются, все подпорки трескаются, все лестницы рушатся, всё поданное вверх тут же падает вниз, а о поданное вниз спотыкаются сами рабочие. И просто голова трещит от девушек с фарфоровых заводов, которые непрерывно катятся по ступенькам вместе с целой башней посуды".

Вы когда-нибудь видели рельсоукладчиц, забивающих костыли в шпалы, или прессовщиц, работающих в конце второго тысячелетия на надрывно ухажущих молотах? Я — видел. А вот Кафке не довелось, зато он видел другое:

Вчера на фабрике девушки в немыслимо грязной одежде, с волосами, всклокоченными, точно со сна, с лицами напряженными и окаменевшими от непрерывного шума трансмиссии. Перед ними не извиняются, если их толкают. Они стоят в нижних юбках, отданные на произвол мельчайших представителей власти, у них даже не хватает здравого смысла, чтобы взглядом или поклоном снискать благорасположение этой власти.

Летописец всеобъемлющей жизненной неустроенности, он не делает различий между сильными и слабыми, властителями и рабами. Да, он в этом смысле тотален, ибо его мир — состояние души. Вершители судеб здесь тоже обитают в грязных берлогах, потолки которых заставляют их сгибаться в три погибели, полы рассыпаются и ноги проваливаются в дыры до паха. Такова мистика реальности: жертвы — все. Только одни смирились, а другие продолжают бороться за место поглубже... — в клоаке.

Никогда прежде нивелирование не было столь тотальным, как в совковой действительности, никогда образы Кафки не получали столь тождественного воплощения: всеильные, ни на что не способные партбонзы, суверены без оппозиции, жалкие марионетки, беспринципные лицемеры, продажные и коррумпированные ничтожества, сила бессилия, бессилие силы...

Кафка не был реалистом — основной тезис наших. Но почему его фантастические видения так напоминают общество, в котором я живу? Почему вслед за Энценбергером я непрестанно попадаю в ситуации, обрисованные Кафкой? Потому, что "реализм Кафки выходит за пределы исторического мгновения". Потому, что он не превращал реальность в абсурд, но постигал абсурд реальности. Потому что его фантазия — наша действительность...

Все мы — герои Кафки с каждодневными переходами от надежды к тоске и от безнадежной мудрости к добровольному ослеплению.

Нет, Кафка — не пассивность, скорее, наоборот: обостренное осознание активизма, бешеной жизненности, изворотливости, энергии зла. Добро не отсутствует, но слишком тщедушно и нежизненно. Добро — дефицит зла. Его поражение в массовом обществе неизбежно. Вся история массовых обществ история его поражения. Вы возражаете? У вас есть иные факты?

ОТЧАЯНИЕ — МОЙ УДЕЛ?

Желание изобразить мою фантастическую внутреннюю жизнь сделало несущественным всё остальное... Ф. Кафка

Лишь тогда, когда я бываю невыносимо несчастен, я обретаю истинное чувство своей самости. Ф. Кафка

МИЛЕНА ЕСЕНСКАЯ — МАКСУ БРОДУ

Нет, Франк не может жить. Он не обладает способностью жить. Он никогда не выздоровеет. Он скоро умрет.

"Бальзак носил палку с девизом: "Сокрушаю все преграды", моим же девизом скорее было: "Все преграды сокрушают меня"".

Вот ведь как: после Кафки, Брехта, Верфеля, Музиля, Джойса, Голдинга, Мальро, Камю уже трудно читать сокрушающего все преграды Бальзака... Тот, кто побывал в глубинах и в вечности, будет ли довольствоваться злоключениями Жана Вальжана, подлостями Растиньяка, благородством д'Эспара, жадностью Гобсека, гибелью Рафаэля?

Да, душевная организация Кафки отличалась ажурной тонкостью, хрупкостью, деликатностью. Она не терпела даже прикосновения — повышенная ранимость вызывала нестерпимую боль. Он был воплощением жизнебоязни, если под жизнью понимать насилие, напор, волю.

Он любил детство. Любил, как утраченный рай. В Письмах о воспитании он требует уважения к нему. Светлые образы детей освещают мрак его дневников. Не с грядущим, не с обещанным, не с утопическим связывает он надежды только с чистотой детства... Быстропроходящей чистотой...

Его собственное детство омрачено. Подробности мне не известны, но я знаю, что в раннем ребенке окружение возвращает неверие в себя. Возвращенный насилием и обостренно чувствительный к несправедливости, он живописал внутрличеловеческие "цветы зла".

По мнению Георгия Адамовича, суть творчества Кафки может быть выражена максимой: "Человек есть раб, а кто или что над ним безраздельно властвует, неизвестно никому".

С человеком может произойти всё, решительно всё... Борьба бесполезна, бессмысленна, призрачна: бороться не с кем и не с чем, пустая трата сил ни к чему не приведет, и Йозеф К., ищущий опоры, помощи, совета, суетится и мечется именно бессмысленно. Кто превратил его из свободного, преуспевающего на службе человека в затравленное, ошеломленное существо? Йозеф К. этого не знает. Кафка этого не объясняет. "Закон", говорит он. Но это Закон с прописной буквы, не подлежащий отмене или пересмотру, очевидно возникший вместе с возникновением мира. В мире может быть и есть порядок, но это порядок нам непонятный и к нашей участи безразличный.

Главная тема Кафки — бессмысленность жизни. Киркегор разрабатывал ее как философ, Кафка — как художник. Его отчаяние и сравнимо лишь с отчаянием Киркегора.

Мир бесчеловечен, человек лишен в нем лика и осужден на гибель. Киркегор из этих посылок пришел к необходимости абсурда веры, Кафка — к необходимости абсурда жизни. Оба — к страстному утверждению личности, персональности, ответственности человека.

Диалог Кафки с воображаемым читателем:

— Главный признак нашего мира — его одряхление. Если я хочу бороться против этого мира, я должен бить по самому слабому месту, то есть по дряхлости. Могу ли я это сделать в нашей жизни, сделать реально, а не вооружившись только верой и надеждой?

— Итак, ты хочешь бороться против этого мира, да еще более действенным оружием, чем надежда и вера? Несомненно, такое оружие существует, но его можно найти и использовать только при известных условиях, прежде всего я хочу знать, есть ли у тебя эти условия...

— Если у меня их нет, то, может быть, я смогу создать их?

— Конечно, но в этом я не могу тебе помочь.

— Почему же ты захотел в таком случае сначала проверить меня?

— Не для того, чтобы показать тебе конкретно, чего именно ты лишен, а чтобы ты понял, что тебе чего-то не хватает.

Всем чего-то не хватает. Компенсируя нехватку, люди и творят утопии. Кафка тоже решал персональные задачи творением иных миров, только, в отличие от утопии, его фантазии оказывались не просто высшей реальностью, но мирами, о которых другой утопист сказал: "Мир иной и тот же самый".

Трагический конфликт этих миров и обитающих в нем персонажей в том, что осуждаемые — тоже участники процесса: палач и жертва — одно, нескончаемый 1937-й... И у самого Кафки похожий синдром: творчество — плод неба, веры и призыв к преодолению неба, веры. Отсюда это признание: "Я всегда стремлюсь передать то, что не поддается передаче, и объяснить необъяснимое... Эти поиски ведут на путь, который выходит за пределы человеческого... Вся эта литература — штурм границ".

Г. Гессе считал, что Кафка потому осудил свое творчество на уничтожение, что чувствовал себя глядящим в абсолютную пустоту, испытывал всю невыносимость человеческого существования и, во всем сомневаясь, осуждал и себя, и свое творчество.

Кафка принадлежит к одиноким, погруженным в проблемы своей эпохи людям, к тем, кому собственное их существо, их дух, их вера временами казались глубоко сомнительными. И с границы мира, который эти люди уже не считают своим, они глядят в пустоту, предчувствуя там, правда, божественную тайну, но временами их охватывают глубокие сомнения, они чувствуют невыносимость своего существования и, более того, неверие в человека вообще. Отсюда только шаг до решительного осуждения самого себя, и больной поэт сделал такой шаг, когда вынес смертный приговор своему труду.

Гессе считал, что, возможно, было бы лучше, если бы не существовало людей, подобных Кафке, а также эпох и образа жизни, порождающих таких людей. Но, не будь таких людей и таких условий, как бы узнал человек о существовании бездн бытия и как бы реагировал на глубоко скрытое от глаз подполье и мрак глубинной жизни. "Глядящие в бездны" необходимы, по крайней мере, для того, чтобы постоянно напоминать слишком забывчивому человеку об опасностях, его подстерегающих: "Показывать и осмыслять скрытые бездны одна из задач литературы".

Кафка не был лишь отчаявшимся. Хотя он чаще других видел иные миры, это не побуждало его отказаться от Бога или высшей реальности. Он с легкостью отказывался от себя самого, даже собственного творчества, но не от этой сокровенной реальности, с которой человеку так трудно прийти в соприкосновение, обрести в ней гармонию. "В этом главная проблема всех его произведений, а романа "Замок" — в наибольшей степени".

Кафку не следует объяснять, Кафку следует чувствовать: Кафка и анализ несовместимы. О Кафке и писать следует, отбросив рассудочность и доктринальность. В черновиках Кафки есть фраза: "Писать — как форма молитвы". Это не случайная реплика или обмолвка — это его понимание сути творчества.

Роже Гароди:

Самое большее, он может намекнуть на недостаток, отсутствие чего-то, и иносказания Кафки, подобно некоторым поэмам Малларме или Реверди, являются иносказаниями об отсутствии.

Обладания нет, есть лишь бытие, бытие, требующее последнего вздоха, удушья. Его ответом на утверждение, что оно, быть может, владело, но не существовало, была лишь дрожь и биение сердца.

Незавершенность — вот его закон.

"Ключа" к Кафке нет! Его нет, потому что к нему множество ключей от "теологических" до "политических", от персональных и экзистенциальных до социальных, национальных, расовых, религиозных. Религиозный элемент не вызывает сомнений, но не вызывает сомнений и элемент общечеловеческий, жизненный, сверхжизненный — сущностно-сокровенный. Мир Кафки — в такой же мере его сознание, в какой глубинная суть жизни.

Ф. Кафка:

Это не биография, а открытие самых мельчайших элементов. Из них-то я и буду строить, подобно тому, как человек, у которого обветшал дом, хочет построить рядом другой, более крепкий, по возможности используя материал от старого дома. Досадно, что иногда такому человеку силы изменяют в самом разгаре стройки и вместо ветхого, но целого дома у него остается один полуразрушенный, а другой недостроенный — иными словами, ничего. Дальше следует чистое безумие, нечто вроде казацкой пляски между двумя домами. В этой пляске казак топчет каблуками землю до тех пор, пока не выроет себе могилу.

Кафка не противоречив, а соткан из самых обостренных человеческих чувств, из веры и тоски, желания убежать от мира и постичь его сокровенную сущность, бессмысленности поиска и искания надежды.

Я со всей ответственностью принял на себя негативность своего времени, которая мне, впрочем, очень близка и против которой я не имею права бороться, но которую я в известной мере имею право представлять. Я не унаследовал ни художничьей позитивности, ни крайней негативности, которая также оборачивается позитивностью... Я конец или начало.

Р. Гароди: "Кафка — не отчаявшийся, он — свидетель. Кафка — не революционер, он — будит".

Кафка никогда не судит, не обвиняет, не комментирует — лишь констатирует факты, фиксирует внимание, заостряет. Он — бытописатель, хронист, моменталист, художник мимолетного и повседневного: "Повседневное в самом себе — это уже чудесно. Я лишь фиксирую это".

На самом деле чудесно то, что фантазии, кошмары, мистификации, моментальные снимки Кафки — это фотографии человеческих глубин, трагическая суть жизни. Для атмосферы его произведений больше всего подходят слова Киркегора "страх и трепет". Страх жизни и трепет плоти. Его магический реализм — трагедия привычного, повседневного, обыденного — рядовой жизни рядовых людей.

Мир Кафки — это ад Данте, но не во льдах Коцита, а в пылающих мозгах грешников, ад чувств и поступков, вожделений и безразличия всех ко всем.

О нем можно сказать его собственными словами, относящимися к характеристике Пикассо. Когда на выставке в Праге Яно-ух сказал о великом испанце: "Это своевольный деформатор", Кафка мгновенно парировал: "Я так не думаю. Он просто отмечает уродства, еще не осознанные нашим сознанием. Искусство — зеркало, иной раз оно "спешит", подобно часам". Еще раньше ту же мысль высказал Ш. Бодлер: "Поэзия — это самое реальное, то, что вполне верно только в другом мире".

Сновиденческая поэтика Кафки отнюдь не сюрреалистична: его образы, как у Босха, осязаемы, пластичны, определены. Символы его зримы, телесны, тактильны. Не случайно его уподобляют "малым голландцам" или французским миниатюристами: "Брейгель слова, Домье мысли"...

Кафка трансцендентален, но нет большей реальности, чем эта запредельность. Кафка

фантастичен, но трудно назвать большой реализм, даже провиденциализм.

Роже Гароди придумал для этого новый термин — "реализм без берегов", но, я полагаю, здесь более к месту — реализм глубины.

Кафка, как и все великие творцы мифов, видит и строит мир в образах и символах, воспринимает и показывает соответствия между вещами, объединяет в неразделимое целое опыт, мечту, вымысел, даже магию и в этом сверхвпечатлении и наложении смыслов воскрешает для каждого из нас облик обыденных вещей, скрытое сновидение, философские и религиозные идеи и стремления выйти за пределы всего этого.

Символ потому и является высшей правдой, что играет в искусстве почти ту же роль, что закон в науке, с той разницей, что закон чаще всего однозначен, а символ — бесконечен по содержанию. "Всё сочинено, но ничего не выдуманно" — в равной мере верховный принцип науки и символического искусства. Трудно найти писателя, к которому эта формула относилась бы в большей степени, чем к Кафке. Всё абсурдно и потому реально. Всё невозможно и потому жизненно. Всё парадоксально и потому единственно верно. Это не красные слова: чешское КГБ запретило в 1983-м празднование столетнего юбилея со дня рождения Кафки — не лучшее ли свидетельство страха перед его жизненностью и правдой?..

Впрочем, провидческие сны Кафки оказались лишь пасторальями по сравнению с чудовищной правдой и жизненностью иных процессов и замков — застенками Лубянки в ее московском или пражском вариантах...

Творчество Кафки — творение мифов нового времени. Творение вполне осознанное, даже дискурсивное. Он много размышлял о сущности мифов и пришел к выводу, что главная их идея — владение, завоевание, покорение. И странно — победитель в сказке — всегда самое чистое, неискушенное существо.

Существуют только кровавые волшебные сказки. Всякая волшебная сказка происходит из глубин крови и страха. Это решительно все виды сказок. Они отличаются только внешне.

Романы Кафки — мифы поиска. Замок, например, содержит явные реминисценции рыцарских поисков св. Грааля, странных приключений Дон Кихота, беньяновских Путешествий пилигрима. Здесь везде герой вожделеет не обладать вещью, но обрести духовную субстанцию, преобразовать мечту. Здесь герой должен преодолеть многочисленные преграды, найти выходы из лабиринтов жизни, преодолеть ее чердаки и подвалы. Землемер К., если хотите, странствующий рыцарь, отличающийся от своих предтеч поражением в своих поисках. Те преодолевали все преграды, этот тонет во всех лужах. Те — победители, этот поверженный. Сам Кафка со свойственной ему интеллигентностью и тактом интерпретирует это поражение словами "нельзя овладеть неуловимым"...

Да, Кафка — мифотворец, но необычный. Где в мифе герой, победитель, триумфатор, там у Кафки — растоптанный, попавший под колеса, раздавленный жизнью. Для такого исключительного человека как Франк (так Милена Есенская называла его в письмах к Макс Броду) необходимы исключительные условия, чтобы не зачахла его тонкая духовная организация.

Милена Есенская:

Для него жизнь является чем-то совершенно иным, чем для всех других людей; деньги, биржа, пункт для обмена валюты, даже пишущая машинка — вещи в его глазах абсолютно мистические (и они действительно таковы, только мы, другие, этого не видим), они для него самые удивительные загадки. Нет у него убежища, нет крыши над головой. Поэтому он целиком во власти того, от чего мы защищены. Он — как голый среди одетых.

Он был "нагим среди одетых" потому, что относился к жизни и ближним совсем иначе, чем другие:

Болезнь легких — всего лишь распространившаяся нравственная боль. Я болен около четырех или пяти лет, со времени моих двух помолвок.

Он был "нагим среди одетых" потому, что иначе понимал миссию человека в мире:

Большинство людей живет, не сознавая своей ответственности, и в этом, мне кажется, причина наших бед... Отказ от своей миссии — грех. Непонимание, нетерпение, небрежность — вот в чем грех.

Кафка не искал темнот жизни — они сами находили его. Он хотел жить полноценной жизнью, страдал любви, питал надежды: "Никогда не терять надежды. Тебе кажется уже, что твоим возможностям пришел конец, но вот появляются новые силы. Именно это и есть жизнь...".

Мне так хочется объяснить чувство счастья, которое время от времени, вот как раз сейчас, возникает во мне. Это нечто игристое, целиком наполняющее меня легкой приятной дрожью и внушающее мне способности, в отсутствии которых я с полной уверенностью могу убедиться в любой момент, хоть и сейчас.

Испытавший много страданий, он любил жизнь, наслаждался ею, радовался счастью других. По свидетельству Макса Брода, накануне смерти, утратив способность глотать, он наслаждался ароматом и видом принесенных ему клубники и вишни, "как наслаждался с удвоенной интенсивностью в последние дни вообще всем".

Ему хотелось, чтобы при нем пили воду (и пиво) долгими глотками, что ему самому было недоступно; он радовался наслаждению других.

Он говорил: "У меня нет литературных интересов, я состою из литературы". Искусство было для него "делом всей личности": "Всё мое существо нацелено на литературу... если я от литературы когда-нибудь откажусь, то просто перестану жить". Одиночество, холостяцкая жизнь, неприкаянность, душевные мучения — всё это было платой за свободу творчества. Много сказано о неповторимости Кафки-художника, значительно меньше — о подвижничестве Кафки-человека, перерабатывающего собственную боль в произведения искусства.

Искусство для него — гигантское усилие, сверхсамоуглубление, молитва, взрыв света.

Огромен мир, существующий в моей голове. Как же освободиться самому и освободить этот мир, не взорвавшись? Но лучше уж тысячу раз взорваться, чем отгонять его или похоронить в себе. Ибо именно для его освобождения я здесь и нахожусь, у меня в этом ни малейшего сомнения.

Цель художника — преодолеть привычное, взволновать мир, "дабы заставить его войти в истинное, чистое, неизменное". Художник — выразитель и проявитель огромного, невидимого, невыразимого мира, который многие чувствуют, но не способны представить.

Суметь продолжить вовне внутреннее движение — это великое счастье... Такое выражение впечатлений и чувств в действительности является лишь боязливым прощупыванием мира. Взор еще затуманен сном... Искусство — всегда дело, затрагивающее личность всю целиком. Поэтому оно в глубине своей трагично.

Сегодня мне хочется извлечь из себя всю свою тревогу, и эту тревогу, исходящую из самой глубины моего существа, ввести в глубь бумаги или описать ее так, чтобы я мог полностью ввести себя в написанное...

У Кафки — обостренное сознание ответственности писателя: на него возложена пророческая миссия, но он — пророк бессильный, следовательно виновный.

Это полномочие. По своей натуре я не могу взять на себя ничего иного, кроме, полномочия, которое, однако, никто на меня не возлагал.

На самом деле Кафка — антипророк: он не вещает истины миру, а берет на себя его тяжесть, не указывает пути, а предупреждает о безднах. "Его Бог не просветляет, а покрывает мир мраком".

Человечество становится серой, бесформенной и поэтому безликой массой, если оно отрешается от закона, который дает ему формы. Но тогда нет больше ни возвышенного, ни низменного. Жизнь низводится до уровня простого существования; нет ни драмы, ни борьбы, остается всего лишь изнашивание материи, вырождение.

Говорят, что Кафка — ночной художник. Так ли это? Правда ли, что он служил дьяволу? Я люблю признание Лорки об искусстве, требующем беса, дуэнде. Большинство великих художников чувствовали, испытали на себе бесовское воздействие искусства. Говорил об этом и Кафка — но говорил не как Лорка о бесе Пасторы Па-вон, а именно как о "служении дьяволу":

Творчество — сладкая, чудесная награда, но за что? Этой ночью мне стало ясно... что это награда за служение дьяволу. Это нисхождение к темным силам, это высвобождение связанных в своем естественном состоянии духов, эти сомнительные объятия и все остальное, что оседает вниз и чего не видишь наверху, когда при солнечном свете пишешь свои истории. Может быть, существует и иное творчество — я знаю только это; ночью, когда страх не дает мне спать, я знаю только это. И дьявольское в нем я вижу очень ясно.

Кафка потому был равнодушен к своим творениям, что признавал лишь сам процесс творчества: "Я уважаю лишь те мгновения, в которые их создавал".

Беспамятство людей — вот что необходимо для спокойной совести и крепкого сна...

Ф. Кафка:

Кто точно знает, в чем состоит долг? Никто! Поэтому у всех у нас нечиста совесть, и мы пытаемся убежать от нее, заснуть как можно скорее... Может быть, моя бессонница — лишь страх перед этим посетителем, которому я обязан жизнью... Может быть, бессонница — острое сознание греха, страх перед возможностью внезапного суда? Может быть, сама по себе бессонница уже грех? Может быть, она является бунтом против природы? Грех — источник всех болезней. Из-за греха мы смертны.

Мне кажется, что величайшим заблуждением в понимании Кафки-писателя и Кафки-человека является "погруженность в ничто", "страх и трепет". Человек, сотканный из нервов, открытый всем шорохам и дуновениям, невероятно чувствительный к насилию и страданию, но обладавший чистой душой и великим даром, он являл собой величайшего из когда-либо живших святых, в котором безусловная и огромная вера уживалась с отсутствием каких бы то ни было иллюзий. Он много перестрадал, но и познал великое счастье, великую любовь, а своим творчеством-молитвой превзошел самых выдающихся подвижников и аскетов, душевная чистота которых была запятнана религиозным и жизненным утопизмом.

Неистовый бого- и правдоискатель, он никогда и нигде не говорил, что человеку нет спасения, что путь к Абсолюту навечно закрыт, а жизнь запутанна и темна — отнюдь, как никто взыскующий истины, он стремится к чистоте и Богу, в отличие от других, сознавая, сколь труден путь...

Наше искусство — ослепленность истиной; только свет на отшатнувшемся перекошенном лице — правда; больше ничто.

При всей кажущейся безнадежности им написанного, он никогда не утрачивал надежды и говорил об этом совершенно ясно и недвусмысленно:

Будь я посторонним человеком, наблюдавшим за мной и за течением моей жизни, я должен был бы сказать, что все должно закончиться безрезультатно, растрачено в беспрестанных сомнениях, изобретательных лишь в самоистязаниях. Но, как лицо заинтересованное, я — живу надеждой.

Невротизм, неспособность к действию не эквивалентны безнадежности и бессилию. Кафка был лишен способности выбирать, но обладал замечательной стойкостью, моральной силой, способностью в одиночку противостоять "всему миру".

Я полагаю, что бесконечные сетования и бегства Кафки камуфлировали страх потерять источник творческой силы — сами эти внутренние раздоры, неопределенность отношений, безнадежность. Определенности он бессознательно предпочитал шаткость несбыточной надежды, "бесплодной, как надписи на надгробиях" (но на самом деле — для него плодотворной).

Он чувствовал то, что ему требовалось. Уверенность откуда-то издали, некий родник сил, не вспугивающий его восприимчивости слишком близким соприкосновением...

Говорят, Кафка мрачный писатель. Действительно, в его понимании одиночество, отчаяние — не временное, а повседневное состояние человека, заброшенного в мир, где границы между реальным и иллюзорным весьма зыбки и неопределенны. И все же, сколь ни глубока бездна одиночества и страдания, в которой пребывают персонажи Кафки, она не бездонна. У нее есть предел надежда. Надежда, что только сам человек может и должен разорвать круг безысходности и абсурдности происходящего. Только ты сам...

Писательство было для него не только единственным призванием, но максималистской молитвой, плачем, разверстой раной, самоистязанием, кличем, обращенным к надмирному Богу, страданием, постижением последних основ Бытия. Кстати, он никогда и никого не винил, кроме себя, и всегда сохранял глубочайшую веру не только в Бога, но и в силу Добра. "Не жизнь отвергает Кафка, — писал его душеприказчик. — Не с Богом ссорится он, лишь с собой".

Характеризуя друга, Макс Брод отмечает — наряду с гениальностью непревзойденные чувство справедливости, любовь к правде, честность и чистоту — в том числе, незамутненное видение мира: из всех верующих он был наиболее чужд иллюзиям, а среди всех, видящих мир без иллюзий, как он есть, он обладал самой непоколебимой верой. Сам Кафка характеризовал это так: "Счастлив же только тогда, когда мне удастся поднять мир на высоты чистого, истинного, неизменного" — ответ всем нашим шариковым, лаявшим: "Эта Кафка, агент американского империализма".

Вот еще слова Кафки, развеивающие туман мифологии:

Легко вообразить, что каждого окружает уготованное ему великолепие жизни во всей его полноте, но оно скрыто завесой, глубоко спрятано, невидимо, недоступно. Однако, оно не злое, не враждебное, не глухое. Позови его заветным словом, оклики истинным именем, и оно придет к тебе. Вот тайна волшебства — оно не творит, а взывает.

Отличительная черта Кафки, мало свойственная людям, — высочайшая самокритичность, доходящая порой до самоуничижения. В вечном стремлении к истине и чистоте он рассматривал собственные недостатки через микроскоп сознания, никогда не прощая себе ни

порока, ни лжи, ни самообмана. Глубокая вера была для него не служением, а самоочищением, может быть, самоотречением: "Человек не может жить, не испытывая постоянного доверия к чему-то незыблемому" — в эту формулу веры он вкладывал собственное содержание — абсолютную честность перед собой, следование собственной самости, своему видению человеческого существования.

Люди делятся на пессимистов и оптимистов не по отношению к миру, а по степени обостренности его восприятия. Оптимисты — люди бесчувственные, черствые, не знающие душевной боли. Всё, что оставляло других безразличными, разбивало душу Кафки. Его конфликт с отцом — восстание слабого, маленького человека против могущественного бога. Когда Кафка узрел в отце яркое отражение бездушного общества, идол рухнул, придавив несчастного... Отношения Кафки с отцом — модель его отношений с миром: любовь и трепет, бунт против несправедливости и страх неминуемого поражения. Отношения Кафки с отцом — символ подавления личности общественностью, стадностью, массовостью.

В школе, как и дома, с тех пор как я помню себя, все было направлено на стирание индивидуальности... С моей индивидуальностью никто не считался. Значит, нужно было либо в силу своей индивидуальности возненавидеть того, кто ее подавлял, либо считать, что этой индивидуальности нет вообще. Но когда я старался не проявлять какую-нибудь из моих индивидуальных черт, то начинал ненавидеть себя и свою судьбу, считая себя скверным и проклятым.

Феномен Кафки — это явление подавления личности всем существующим: отцом, школой, национальностью, ненавистной службой, жизнью, историей...

Я изучаю право. Это значит, что в течение нескольких месяцев перед экзаменами я, серьезно истощая свои нервы, духовно питаюсь древесными опилками, которые к довершению всего уже разжевали для меня тысячи челюстей.

Кафка отнюдь не случайно чувствовал себя Йозефом К.: представителем закона и подсудимым. "Чего вы хотите, ведь я представитель закона. Поэтому я не могу освободиться от зла".

Всё забыть. Открыть окна. Вынести всё из комнаты. Ветер продует ее. Будешь видеть лишь пустоту, искать по всем углам и не найдешь себя.

Исключительность и неповторимость творчества Кафки — в исключительности и неповторимости его внутреннего мира, в особой чувствительности ко лжи и боли, в ярко выраженном нонконформизме.

По вечерам я читал книжки, полные увлекательных историй. Я не хотел спать. Тогда выключали свет и я оказывался в темноте. В чем дело? Мне отвечали: все ложатся спать, значит и ты должен лечь спать. Я не мог спать, почему я должен делать то же, что и все другие, но я верил, что это необходимо.

Феномен Кафки: крайний нонконформизм плюс огромная внутренняя дисциплина. Все его конфликты — в неразрешимости этой антиномии, в подчинении принципиально неподчиняющегося. Здесь следует искать истоки его отношений и с миром, и с собственным отцом.

Феномен Кафки: болезненная впечатлительность плюс дикая грубость окружающего мира, сверхчувствительность плюс невыносимая боль.

Унылое, безотрадное детство, тревожная юность, страхи зрелости — всё это он носил внутри себя. Дело даже не в "семейных тайнах" или предельно черством отце — дело в ажурном складе души, разрываемой от легких прикосновений. Несчастливых детей на свете очень

много, но мало детей, потрясенных своим несчастьем, испытывающих ужас от обыденного — скажем, от постоянных разговорах своих отцов о деньгах в конце месяца.

Отрицательная роль отца в судьбе Кафки бесспорна: она во многом напоминает роль отца Достоевского. Не тирань первый "никчемного сына", не переживи второй убийство отца крестьянами, воспринятое через "Эдипов комплекс", вполне возможно, не было бы ни Процесса, ни Бесов, ни Братьев Карамазовых.

Подросток не случайно стал любимой книгой Кафки — ведь ее герой тоже пытается разгадать тайну силы отца, и тайна эта — в его роковой и губительной власти над сыном, от которой он не способен избавиться. Кафка страдал "комплексом сдавливания" всю жизнь, его Письмо к отцу и отдельные фрагменты дневников должны быть положены в основу педагогики, в круг обязательного чтения родителей. Только одна пронзительная фраза — ключ к бесконечному количеству исковерканных родителями судеб "родимых чад": "...я могу в любой момент доказать, что мое воспитание было направлено на то, чтобы сделать из меня другого человека, а не того, каким я стал".

В характере Кафки странно то, что он в общем-то хотел, чтобы отец понял его и примирился с детскостью его чтения, а позже — с занятиями литературой, чтобы ее не выбрасывали за пределы общества взрослых, поскольку только она нерушима и с самого детства нерасторжима с сущностью и особенностью бытия Кафки. Отец был человеком властным, для него выгода ограничивалась ценностями непосредственного действия; отец означал главенство цели над текущей жизнью — принцип, которого придерживается большинство взрослых людей. Кафка жил по-ребячески, как любой настоящий писатель, руководимый сиюминутным желанием. Он действительно подвергался пытке кабинетной работы и постоянно жаловался либо на тех, кто принудил его к такому труду, либо на несчастную судьбу. Он все время чувствовал, что отринут обществом, его эксплуатировавшим, но не придавал значения (считал ребячеством) тому, чем он был в глубине самого себя, и чему он отдавался с исключительной страстью. Отец отвечал ему глухим непониманием, естественным для мира деятельности. В 1919 году Франц Кафка написал, но, к счастью, видимо, не отправил отцу письмо, отрывки из которого нам известны: "Я был беспокойным, но упрямым, как все дети; моя мать, вероятно, баловала меня. Несмотря на то, что со мной было сложно, я не думаю, чтобы приветливое слово, молчаливое пожатие руки, добрый взгляд не могли сделать из меня что угодно. Ты можешь обращаться с ребенком только согласно своей собственной натуре — отсюда и насилие, и взрывы негодования, и гнев... Ты сам добился высокого положения, и поэтому твоя вера в собственные силы была безгранична... В твоём присутствии я начинал заикаться... Рядом с тобой я потерял веру в себя, но приобрел ощущение своей безграничной виновности. Вспоминая об этом безграничном ощущении, я как-то раз написал об одном человеке: "Он боялся, что останется только страх...". Во всех написанных мною книгах речь шла о тебе, я проливал там слезы, которые не смог выплакать у тебя на груди. Это было освобождением от тебя, намеренно долго затянутым...".

Все свои произведения Кафка хотел озаглавить: "Искушение вырваться из-под отцовского влияния". Но мы не должны забывать, что Кафка не хотел вырваться оттуда по-настоящему. Он хотел жить там как изгой. Он с самого начала знал, что его изгнали. Не кто-то и не он сам. Просто он вел себя так, что становился невыносим для мира заинтересованной деятельности, мира промышленности и торговли; он желал остаться в ребячестве грез.

Фундаментальное, определяющее, ключевое свойство психики Кафки раздвоенность, амбивалентность: любовь-ненависть к отцу, отталкивание-притяжение к женщинам, отвращение к службе и благодарность ей за спасение от удушающей опеки отца.

Судьба Кафки, трагедия его жизни, суть его творчества — еще одно блестящее свидетельство правоты Фрейда, связавшего характер человека с качеством его детства.

Детство Франца Кафки прошло под огромной темной тенью отца. Герман Кафка, грубый, необузданный, несправедливый, нечувствительный, нетерпимый мужлан, огромными усилиями выбившийся в люди, постоянно попрекал детей тем, что они, благодаря ему, не знали нужды и росли на всем готовом. Герман тиранил мать и сестер Франца: старшая сестра Элли поспешила выйти замуж, дабы избежать домашнего ига*. Особенно сильно отец "давил" сына, ломал его, превращал в раба, не понимая, что калечит и без того сверхчувствительного ребенка, пытаясь превратить его в такого же бесчувственного человека, как он сам.

* Позже, когда в 1921 году Элли попросит у Франца совета относительно воспитания сына, Кафка порекомендует побыстрее отправить его в интернат подальше от родительского эгоизма, "клетки взрослых", "животного сродства" семьи с ее "тяжелой нездоровой атмосферой", где "ребенку не остается ничего другого, как зачехнуть".

Сына он предназначил в продолжатели своего дела и не мог взять в толк, что сын — другой, что интересы, верования, цели у него другие. Отец давил, сын, как умел, сопротивлялся. Но поскольку относились они к разным весовым категориям: "Я — худой, слабый, узкогрудый, — писал Кафка-младший в письме, которое мать отцу так и не передала, — Ты — сильный, большой, широкоплечий", давление со стороны отца искалечило сына: "Я потерял веру в себя, зато приобрел безграничное чувство вины", — грустно констатировал он в том же письме. И сообщал Фелице, что "я и отец, мы ненавидим друг друга...". Но то была особая ненависть, граничившая с поклонением: "Если бы мир состоял только из Тебя и меня — а такое представление мне было очень близко, — тогда чистота мира закончилась бы на Тебе, а с меня, по Твоему совету, началась бы грязь". Отец для сына — "высшая инстанция", из тех, с которыми каждый обречен считаться вне зависимости от того, даны ли они ему во благо или на погибель: "Ты приобретал в моих глазах ту загадочность, какой обладают все тираны, чье право основано на их личности, а не на разуме".

Отец — замок Франца Кафки и его процесс... К теме "наказания сыновей" художник раз за разом возвращается в своем творчестве. Возможно, даже Превращение — реминисценция на эту тему...

"Превращение", где отец играет одну из самых отвратительных ролей, призвано помочь Кафке если не освободиться от ненависти, которую он испытывал к своему собственному отцу, то по меньшей мере освободить свои рассказы от этой надоевшей темы: после ["Превращения"] фигура отца появится в его творчестве лишь в 1921 году в небольшом тексте, который издатели назвали "Супружеская чета".

Галантерейный торговец подавлял его и без того хилую волю, ломал его и без того хрупкий дух, даже не подозревая, что превращает вундеркинда в изгоя. (Я, все это переживший, хорошо понимаю эту всепроникающую тоску, порожденную кровным родством душевной боли бастарда с духовной мерзостью породивших его эврименов). Впрочем, безнадежность, обреченность, скудность жизни — весь этот уныло-однообразный жуткий душный мир — простираются далеко за пределы каст и сословий, пространств и времен. Рано или поздно мутантам этого болота жизни приходится расставаться с иллюзиями и прозревать в этом мире всеобщей слепоты.

"Иногда я представляю себе разостланную карту мира и тебя, распростершегося поперек ее" — этот вопль из Письма к отцу — ключ к характеру, пример глубочайшего самопознания и величайшей человечности.

К счастью, Кафка так и не передал свое письмо отцу, здравый смысл взял верх: во-первых, Герман в силу природной грубости вряд ли смог проникнуться душевными настроениями сверхчувствительного сына, во-вторых, то, что он сумел бы понять, лишь ухудшило их отношения. Но дело даже не в том, ибо отношение Франца к Герману гораздо сложнее

ненависти: лишенный жизненной силы, Кафка испытывал потребность в ком-то, более сильном, более мужественном, чем он сам. Кроме того, он постоянно нуждался в отеческой любви...

...он любит этого ненавистного отца, он восхищается его мужественностью, его энергией. Это его модель и его горизонт. Ужасное письмо, которое он ему адресует, на самом деле есть мольба: он выпрашивает без надежды любви, которой чувствует себя лишенным, и, выпрашивая ее, отталкивает навсегда, понимая, что он ее отталкивает.

Гораздо позже Кафка поймет, что причина его страданий заключалась не в отце, а в нем самом, что при другом отце ничего в его жизни не могло измениться радикально и что — это самое страшное — он выбрал отца в качестве громоотвода, отдушины для "спуска пара". "Отныне он может обвинять лишь самого Создателя"...

Я не Кафка, я Лёви — я не сильный, а робкий, записывает он, противопоставляя воле отца кротость матери.

Свой характер Кафка унаследовал от матери, тоже страдавшей "недостатком связи с жизнью". Страстный поиск такой связи и невозможность обрести ее центральная тема его творчества и его собственных исканий.

Впрочем, его отношения с матерью мало отличались от отношений с отцом. Может быть, она и была кроткой, но отнюдь не жалостливой. "Как бесит меня мать", — восклицает Франц. — "Стоит только мне заговорить с ней, и я раздражаюсь, почти до визга".

"Отец, с одной стороны, мать, с другой, в силу необходимости почти сломили мою волю". В письме к отцу он характеризует мать, как личность "бессознательно сыгравшую роль загонщика на охоте".

Сейчас я отправляюсь домой. Но это лишь видимость. В действительности я поднимаюсь в тюрьму, построенную специально для меня; причем все это неприятно потому, что выглядит эта тюрьма как обычный дом для буржуа, и никто, кроме меня, не знает, что это — тюрьма. Поэтому все попытки тщетны. Нельзя разбить оковы, когда оков не видно.

Здесь нет никого, кто мог бы до конца понять меня. Иметь возле себя человека, женщину, например, умеющую тебя понять, значило бы почувствовать почву под ногами, обрести Бога.

Человеку не дано преодолеть свое семя и, может быть, его трагическая двойственность — плата за эту невозможность. Он так и остался Тонио Крёгером: гениальным художником, разорвавшим путы, но так и не нашедшим сил сбросить их*. Семья — тяжкий груз, от нее можно отречься, но ее нельзя преодолеть. Он неоднократно пытался покинуть родителей, начать самостоятельную жизнь, но все эти попытки потерпели фиаско...

* Тонио Крёгер Томаса Манна был любимым героем Кафки, в котором он видел собственное отражение. Для понимания "феномена Кафки" очень важны слова признания Крёгера: "Я стою между двумя мирами. И ни в одном из них я не чувствую себя дома. Поэтому я страдаю".

"Одинокая жизнь, — заключает он, — заканчивается только наказанием".

Кафку должна была признать власть, абсолютно не расположенная его признавать (потому что он раз и навсегда решил, что ей не уступит), а у него не было никогда даже малейшего намерения ни свергнуть эту власть, ни бороться с ней. Он не желал бороться с отцом, лишаящим его жизненных сил, однако сам не хотел быть ни отцом, ни взрослым. Он по-своему вел смертельную битву, чтобы войти в отцовское общество полноправным членом, но согласился бы на это при одном условии — остаться таким же безответственным

ребенком, как раньше.

До последнего вздоха он неотступно и обреченно боролся. Последняя надежда была потеряна, оставался единственный выход — вернуться через смерть в мир отца и расстаться со своими особенностями (прихотями, ребячеством). В 1917 году он сформулировал следующий вывод, многократно повторившийся в его романах: "Я бы доверился смерти. Остаток веры. Возвращение к отцу. Великий день примирения". В свою очередь он мог совершить достойный отца поступок, женившись. Однако он ускользнул от брака, несмотря на свое стремление к нему, по вполне уважительным причинам: два раза он разрывал помолвку. Он жил "обособленно от предыдущих поколений" и "не мог... стать основой для новых".

"Основное препятствие к моей женитьбе, — пишет он в "Письме к отцу", это моя уже окончательная уверенность в том, что для обеспечения существования семьи, и особенно управления ею, необходимы качества, которыми ты, насколько я знаю, обладаешь...". Нужно — отметим это — быть тем, что ты есть, и предать то, чем являюсь я.

Феномен Кафки соответствует психоаналитическому явлению *puer aeternus* вечному дитя, неврозу, связанному с неразрешимым противоречием между реальностью взрослого человека и внутренней зависимостью от "взрослых" (семьи, женщин, сослуживцев и т. п.). Увы, комплекс "пуэр этернус" не исчерпывает психологическую ситуацию Кафки.

Будучи евреем и живя в стране, где еврейство всегда испытывало гонения и преследования, человек ажурной души не мог не страдать комплексом "вечного жида". Он нигде не был "своим" — и не только из-за иудейской крови. Г. Андерс в книге Кафка — Pro und contra писал:

Как еврей, он не был полностью своим в христианском мире. Как индифферентный еврей — а таким он поначалу был, — он не был полностью своим среди евреев. Как немецкоязычный, не был полностью своим среди чехов. Как немецкоязычный еврей, не был полностью своим среди богемских немцев. Как богемец, не был полностью австрийцем. Как служащий по страхованию рабочих, не полностью принадлежал к буржуазии. Как бюргерский сын, не полностью относился к рабочим. Но и в канцелярии он не был целиком, ибо чувствовал себя писателем. Но и писателем он не был, ибо отдавал все силы семье. Но "я живу в своей семье более чужим, чем самый чужой".

Можно ли после сказанного удивляться самоощущению изгоя, чуждого всем и всему?

Еврей по национальности, поэт, без сомнения, вольно или невольно принес с собою нечто из наследия, традиций, образа мыслей и оборотов речи евреев Праги и вообще Восточной Европы; его религиозность имеет бесспорно еврейские черты. Но образование, сознательно полученное им, выявляет большее, по-видимому, значение христианского и западного, чем еврейского влияния на него; и можно думать, что особенную свою любовь и пристрастие он отдал не Талмуду и Торе, а Паскалю и Киркегору. Пожалуй, в кругу киркегоровских вопросов бытия ни одна проблема не занимала его так долго и глубоко, заставляя страдать и творить, как проблема понимания. Вся трагедия его — а он весьма и весьма трагический поэт — есть трагедия непонимания, вернее, ложного понимания человека человеком, личности — обществом, Бога — человеком.

Мне кажется, ключевая фраза, определяющая ситуацию еврея в мире — то, что Томас Манн назвал "специфически еврейским чувством", — произнесена хозяйкой землемера К.: "Вы не из замка, и вы не из деревни, вы — ничто". Видимо, не случайно Кафка писал Замок в разгар антисемитизма, который, впрочем, носил хронический характер.

Без этого хронического антисемитизма, время от времени прибегающего к насилию, творчество Кафки рискует остаться плохо понятым. Перед этой враждебностью Кафка

испытывал не страх и даже не унижение; для этого необходимо было, чтобы он больше уважал своих противников. Но он чувствует себя "поставленным вне общества", отрезанным от большинства, отброшенным в замкнутый мир, в котором ему трудно дышать.

Еврейское происхождение играло определяющую роль как при формировании личности Кафки, так и его мировидения, так и — дешифровки творчества писателя. Без преувеличения можно сказать, что Jewish — один из ключей к Кафке, и он сам не скрывал этого:

Мне свойственны особенности, резко отличающие меня... от всех знакомых мне людей. Мы знаем множество типичных представителей западных евреев; из всех них, насколько мне известно, я самый типичный. Это значит, что я не имею ни секунды покоя, что мне ничего не дано, что мне все нужно приобретать — не только настоящее и будущее, но и прошлое. Прошое каждый человек получает в свой удел даром, но мне и его нужно приобретать, и это, наверное, самая трудная задача.

М. Брод:

Кафка, как никто другой, описывает наряду с трагедией всего человечества прежде всего страдания своего несчастного народа, бесприютных, блуждающих евреев, бесформенной, бесплотной массы. Описывает, ни в одной из своих книг не употребив слово "еврей".

"Феномен Кафка" — плод антисемитизма и расизма, результат того, во что шовинизм превращает людей. Когда ты на каждом шагу слышишь "паршивое отродье" или "грязный еврей", тогда появляются Замки и Процессы.

Старый, грязный еврейский город внутри нас гораздо реальнее, чем новый, благоустроенный город вокруг нас. Пробужденные, мы ходим во сне: мы лишь призраки былых времен.

Кафка — человек разорванного национального сознания: еврей, подсознательно рвущий с еврейством под давлением жизни, еврей, в равной мере тяготеющий к своим и чужим, желающий укорениться в собственном народе и... его гонителях.

Кафка ненавидел службу и держался за нее, конечно же, не по причине приобретения жизненного опыта. Хотя в одном из писем Милене промелькнуло признание о бюро как связи с живыми людьми, при богатстве внутреннего мира Кафки внешний мало влиял на него, исключая отношения с близкими ему людьми. Бюро было ему необходимо для независимости и защиты. Как человек страшившийся любых преград, Кафка боялся "высвободить все свое время для литературы", не желал стать писателем-профессионалом — ведь писал он исключительно для одного себя, не рассчитывая на признание и материальную независимость писателя. Бюро защищало его от жизни — поэтому он ненавидел и ценил его.

Вопреки своим страхам и маниям, щедро даруемым жизнью, чем старше он становился, тем глубже проникал, тем ярче, богаче и многоплановой становился его мир, тем больший простор для сотворчества он оставлял нам. Обвинять гения в парадоксальности — то же, что обвинять его в гениальности. К тому же гений знает не только, что сказать, но как сказать, чтобы приобщить к сотворчеству каждого, прикоснувшегося к нему.

Люди с таким мироощущением, как Киркегор, Клейст, Гёльдерлин, Достоевский, Чюрленис, Кафка, пришедшие к нам из будущего, в собственном настоящем вряд ли могут иметь иную, лучшую биографию, чем данную им Богом. Чуткость не позволяет. Конечно, бывают примеры, когда апокалиптическое творчество не исключает земной жизни, но они редко совместимы с бессмертием. Ведь за вечную жизнь в этом мире обычно расплачиваются мукой.

Главная черта таких людей — содрогание, содрогание пред бытием. Катаклизмы, сотрясающие мир, оставляют большинство бесчувственным. Но для таких мельчайшие сотрясения — смертельны... Почему? Потому что все зло мира они принимают на себя,

потому что их собственные недостатки кажутся им безмерными...

Искусство — это антисудьба, полагал Мальро. Вот почему выходом для таких становится искусство. Мало веря в успех своего сочинительства, Кафка видел смысл жизни только в нем. И внес в него, может быть, самое сокровенное из всего, что когда-нибудь вносилось в искусство человеком: свое трагическое разорванное мировосприятие, свое одиночество, свою удивительную иронию.

Обернитесь, взгляните, содрогнитесь: чудовищный, безотрадный, абсурдный мир Кафки — разве не в нем мы живем?

Никому не дано уйти от самого себя — даже в раздвоении, даже в безумии. "Для меня это ужасная двойная жизнь, из которой, возможно, есть только один выход — безумие". Или — самоубийство, мысль о котором то там, то тут мелькает в его дневнике. Работа в канцелярии — производительность труда была ничтожной ("Имей ты об этом представление, ты пришел бы в ужас", — пишет он отцу) — это одна жизнь. Другая — лихорадочная, спазматическая, урывочная работа по ночам, работа, без которой он не мог существовать и которая истощала его и без того слабый организм.

Мысли о фабрике — это мой бесконечный Судный День.

Раздвоенность порождает болезненное искусство, говорим мы. Еще бы! Откуда раздвоенность у нас?! Но ведь болезнь, боль, страдание, отчуждение, насилие над собой — разве не часть жизни? не ее правда?

Как у всех великих, главный герой его произведений — он сам. Он и не скрывает этого, имена героев свидетельствуют.

Наблюдая самого себя, собственными разверстыми ранами он ощущает, что он сам и есть первочастица страшного мира. Высшая боль, доступная высшей чистоте: проклятие, обращенное не к миру, но к самому себе.

Не удивительно, что главную задачу жизни он связывал с автобиографией, которую так и не написал, но и то, что он написал, есть исповедь.

ОДИНОЧЕСТВО

Я разбился о самого себя. Ф. Кафка

Какие страдания я должен переносить и причинять. Ф. Кафка

Нет нужды выходить из дому. Оставайся за своим столом и прислушивайся. Даже не прислушивайся, жди. Даже не жди, будь неподвижен и одинок. И мир откроется тебе, он не может иначе... Ф. Кафка

Весь Кафка — символ, символ одиночества, которое, как он сам писал, "можно назвать только русским". Е. Кацева

То, что Адорно сказал о Шёнберге — "Натолкнулся на общественный характер одиночества, так как развил его до предела" — ни к кому не относится в большей мере, чем к Кафке.

Человек обретает себя лишь в связях с другими. А его связи рвут все свои и чужие. Вот почему он так страстно тянется к тем и другим, стонет от отсутствия тепла и стремится обрести его заклинаниями.

Несмотря на странности, которые я признаю за собой, я не предаю мою расу... Странен мой характер, но нельзя забывать, что он объясняется особенностями моей расы.

Меня примут со всеми почестями, меня, который в глубине души всегда чувствовал себя вне закона, чем-то вроде дикаря, осаждающего городские стены. Я погружаюсь в желанное тепло, исходящее от всех собак, собравшихся вокруг меня.

Одиночество... Одиночество, доведенное до экстаза, до болезненных видений, до абсурда, но не из этого ли абсурда — сверхъестественные реалии Кафки?..

Бессонная ночь. Третья подряд... Я думаю, эта бессонница происходит оттого, что я пишу... Видение... Я не могу спать. Только видения, никакого сна.

Он не верил ни в справедливость, ни в способность человека изменить свой мир. Одно время он заинтересовался идеями анархизма и социализма, но быстро осознал их неосуществимость. В конечном итоге он пришел к заключению, что революционная борьба не способна изменить сущность мирового порядка, что всегда меняется лишь видимость и, хуже того, болезнь загоняют внутрь. Так его темой стала внеисторическая несвобода человека, его подчиненность собственным страстям и Ничто. Он наделил весь мир собственным чувством страха и, как выяснилось, оказался пророком.

Все первопроходцы чуть-чуть фанатики: без фанатизма нет провиденциализма. Именно поэтому Кафка увидел нечто большее, чем реальность, — ее иррациональную сущность, ее тайну, ее зыбкую неустойчивость, ее беспомощность, фатальность, обреченность — Процесс...

Живя в "обратном пространстве", Кафка страшится одиночества и... стремится к нему, извлекает из него творческую силу, превращает в источник существования.

Дневники Кафки полны признаний, воспевающих одиночество. "В сущности, одиночество — моя единственная цель, мой самый большой соблазн... и несмотря на это — страх перед тем, что я так люблю". В одном из писем он рассуждает, что восприятие одиночества как высокого долга и муки — "искусственная конструкция". Одиночество представляется ему "удовольствием и выгодой". Даже если принять во внимание исповедальный пафос этого высказывания, адресованного Фелице, остается признание за одиночеством, а следовательно и за творчеством, одно с другим у Кафки неразрывно, обыкновенного личностного истока — удовольствия. Это не только наслаждение отказом, о котором мы говорили, это наполнение жизни смыслом, в конечном счете, надеждой: "...молчи и будь в одиночестве. Вселенная сама начнет напрашиваться на разоблачение...". Одиночество привело Кафку к утверждению обусловленности творчества личностной необходимостью. Кафка раскрывал в творчестве строгую подчиненность душевному пространству творящего. "Я даже думаю, что и в состоянии поглощенности я тоже вовлечен в предел лишь этих узких границ, но тогда я этого не чувствую из-за увлеченности".

Я не стал бы связывать отношения Кафки с женщинами с какими-либо сексуальными отклонениями, в частности с импотенцией, как предполагает Дарел Шарп. Хотя нижеприведенные записи Кафки могут быть интерпретированы как свидетельства

сексуальной несостоятельности, здесь надо иметь в виду скорее особенности его психики, чем внутренней секреции, его амбивалентное отношение к духовной близости и сексу, отношение к женщинам как к повсюду расставленным тенетам для мужчин...

Что сделал ты с дарованным тебе счастьем быть мужчиной? — Не получилось, вот и все, что можно сказать.

За исключением времени, проведенного в Цукмантеле, у меня никогда не было интимных отношений с женщинами. Да еще, пожалуй, встреча со швейцарской девушкой в Риве. Первая предстала женщиной, а я был несведущ. Вторая была ребенком, я же оказался в полном замешательстве.

В письме, написанном в последние годы жизни, Кафка рассказывает о своем первом опыте полового общения с женщиной (проституткой). "В целом опыт оказался более ужасным, более непристойным". Его отношение к сексу можно обобщить в одной фразе: "Коитус как кара за счастье быть вместе".

По свидетельству близко знавших его людей, в юности Кафка посещал публичные дома и сам признавался: "Мой пол гнетет меня, мучает днем и ночью, я должен преодолевать страх и стыд и даже грусть, чтобы удовлетворить его потребность".

Тот же мотив при описании встречи с продавщицей из магазина готового платья в гостинице "Кляйнзайте". У входа в гостиницу его охватывает сложное чувство "очарования, возбуждения и омерзения":

Когда мы под утро возвращались домой по Карловому мосту, я, конечно, был счастлив, но счастье это состояло лишь в том, что моя вечно скулящая плоть наконец-то обрела покой, а самое большое счастье было в том, что все не оказалось еще более омерзительным, еще более грязным.

Секс Кафка воспринимает как "нож, которым я причиняю себе боль", но чаще, как нечто грязное, постыдное, отдающее серой ада. Вот его описание сексуального влечения: "желание маленькой, совершенно определенной мерзости, чего-то слегка пакостного, постыдного, грязного, и даже в том лучшем, что мне доставалось на долю, сохранялась частичка этого, некий дурной душок, толика серы, толика ада. В этой тяге есть что-то от Вечного Жида, бессмысленно влекомого по бессмысленно грязному миру".

Кафку тянет к женщинам, любовные встречи для него не редкость, особенно в 1907–1909 гг. Сохранились имена некоторых девушек: Хедвига Вайлер, Фанни Рейс, Маргарет Кирхер, мадам Чиссик, но последствия этих встреч большей частью — болезненные:

Что за наваждение с девушками — несмотря на головные боли, бессонницу, седину, отчаяние. Я подсчитал: с прошлого лета (1915 г.) их было не менее шести. Я не могу устоять, не могу удержаться, чтобы не восхититься достойной восхищения, и не любить, пока восхищение не будет исчерпано. Я виноват перед всеми шестью почти только внутренне, но одна из них передавала мне через кого-то упреки.

Я не могу выносить никакую женщину, которую любил бы.

Я надеялся немного удовлетворить свою любовь букетом цветов, но это был напрасный труд. Возможны лишь литература или совокупление. Я не пишу об этом, потому что этого не знал, но предостерегаю, поскольку частые совокупления хороши лишь, когда о них пишешь.

Клод Давид высказал предположение, что подавленное либидо Кафки связано с отрицательным влиянием отца, по другой версии — с инцестуальным влечением к сестре. 15 сентября 1913 г., в день помолвки Валли, с которой он был в семье наиболее близок, в

дневнике появляется странная фраза: "Любовь между братом и сестрой — повторение любви между матерью и отцом". Комментарий К. Давида:

Не является ли это признанием в кровосмесительном чувстве? Это было бы трудно отрицать, тем более, что вскоре эта тема возобновляется в "Превращении": "в поисках, неизведанной пищи" Грегор Замза хочет наброситься на свою сестру и "поцеловать ее в шею, которая у нее оставалась обнаженной, без воротничка или ленты". Подверженный причудливым приступам своей чувственности, Кафка удивляется им и отмечает это в "Дневнике".

В другом месте К. Давид пишет:

Какова его половая жизнь? Каковы его любовные связи? Дневник сообщает о посещениях борделей — в Милане, в Париже, но они, можно сказать, вызваны прежде всего любопытством туриста, а также в Праге в конце сентября 1911 года. Немного позднее образы борделя преследуют его во сне: ему снится, что он ласкает бедро проститутки и внезапно обнаруживает, что все ее тело покрыто гнойниками. Этот сон не дает достаточного основания для немедленного заключения о его страхе перед плотью. Тем не менее Кафка отмечает в декабре 1911 года в одной из записей полное отсутствие желаний: "Прежде, — пишет он, мне не удавалось свободно объясняться с людьми, с которыми только что познакомился, потому что я был бессознательно стеснен присутствием сексуальных влечений, теперь же меня смущает осознание отсутствия влечения". На горизонте его мыслей не только нет больше ни одной женщины, теперь он даже боится разговаривать с девушками, предпочитая видаться с ними только лишь в присутствии более пожилых женщин: "Если слова, которые спонтанно срываются с моих уст, не подойдут девушке, они всегда могут быть восприняты особой постарше, у которой я смогу в случае необходимости найти помощь".

Человек страстной, но угнетенной натуры, Кафка делал предложение трем из пяти близких ему женщин — Фелице Бауэр (дважды), Юлии Вохрыцек* и Милене Есенской.

*Письмо к отцу написано Кафкой под настроением несостоявшегося брака с Ю. Вохрыцек.

С Гретой Блох, подругой Бауэр, дело до помолвки не дошло, хотя последняя утверждала, что родила от Кафки ребенка. О браке с Дорой Димант речь не шла из-за категорического отказа ее отца. Любовь была таким же спасением для Кафки, как и творческие экстазы, и таким же кошмаром, неизбежно завершавшимся бегством: "Я совсем не предвидел, возможен ли и что будет означать для меня брак; этот самый большой кошмар моей жизни обрушился на меня почти совсем неожиданно".

Кафка тянулся к женщинам и бежал их, он жаждал любви и страшился несвободы. Нарцисс и мазохист в одном лице, он страстно желал быть любимым и отвергнутым...

Письма к Фелице — уникальное творение эпистолярного жанра, "анатомический срез мучений", связанных с любовью, восьмисотстраничное продолжение сомнений раблезианского Панурга.

Франц — Фелице:

Ты принадлежишь мне, я выбрал тебя для себя, не думаю, чтобы в какой-нибудь сказке за какую-нибудь женщину велась более упорная и отчаянная борьба, чем во мне за тебя...

Письма к Фелице — виртуозный образец эпистолярного жанра, в котором открывается новый Кафка, с удовольствием, даже наслаждением погружающийся в несвойственный ему языковый поток: "Молчун вдруг становится говоруном, но с какой гибкостью в изложении и с какой восхитительной ясностью! Подобно тому, как в угрюмой непринужденности писем Флобера с трудом можно узнать строгого автора "Саламбо", "Письма к Фелице" открывают нового Кафку, который отдается языку и послушно следует за ним".

Кто была Фелица Бауэр? По правде говоря, мы плохо это знаем, представить ее можно лишь по письмам, написанным ей Кафкой. И маловероятно, что когда-нибудь о ней будет известно больше. Похоже, что за время долгого приключения, в котором она оказалась по воле судьбы, она проявила если не понимание, то по меньшей мере осторожность и терпение. Лишь значительно позднее она пыталась, впрочем, безуспешно, вырваться из адского круга, в который вовлекал ее Кафка. Она знала о гениальности своего одержимого корреспондента, подавлявшего ее своей любовью: Макс Брод дал ей это понять с самого начала. Фелица представляла, какую взяла на себя ответственность. Ей приходилось взвешивать опасности и бедствия, которые мог вызвать каждый неудачный жест.

По правде говоря, в самой Фелице нет ничего, кроме усердия и банальности, она не очень интересна. Но столь ли важно, какой она была в действительности? Для Кафки она была такой, какой он ее однажды встретил и наудачу впустил в свою судьбу. Черты ее лица, движения ее души ничего не значили.

Есть много оснований полагать, что Кафке, всегда страшившемуся реальности, необходима была муза, богиня, идол, и все это он пытался обрести в малознакомой девушке, которую, в сущности, не знал. Создается впечатление, что он сознательно держится на расстоянии от "невесты", боясь спугнуть тот образ, который создал внутри себя, и еще более страшась близости, разрушительной для неземного образа, питающего его вдохновение. "Я не знаю, смогу ли я вынести твое присутствие, и в состоянии расстройств, в котором я нахожусь, заслуживаю ли я встречи с тобой". Он пишет Фелице, что испытывает потребность в женщине, которую может считать своей, но не горит стремлением увидеться с ней — гораздо больше она ему необходима, как спасение от себя самого, от собственного невроза, от одолевających его маний.

Любимой женщине он может предложить лишь немощную любовь слабого. Она не смогла бы вынести его и двух дней, если бы должна была жить рядом с ним. Он вспоминает гравюру, которая постоянно преследовала его, когда он был ребенком и которая изображала самоубийство двух влюбленных, — несомненно, не было ли бы это единственным разумным выходом? Одновременно он умоляет Фелицу и предостерегает ее: "Продолжай меня любить, — пишет он ей 18 марта, — и ненавидь меня!". Можно было бы продолжать до бесконечности цитаты такого рода, но, несомненно, и одной будет достаточно. В письме от 3 марта: "Для моей собственной безопасности ответь мне сегодня, не избегая прямого ответа, на следующий вопрос: если бы тебе однажды пришлось понять с ясностью, исключаящей по меньшей мере большую часть сомнений, что ты могла бы несмотря ни на что, возможно, ценой определенных трудностей, обойтись без меня, если бы тебе пришлось понять, что я являюсь препятствием на твоем жизненном пути /.../; если бы тебе пришлось понять, что доброе активное, живое, уверенное в себе существо, такое как ты, не может завязывать никаких связей с такой темной натурой, как я, или не могла бы это сделать без сожаления, могла бы ты тогда, дорогая (не отвечай легкомысленно, прошу тебя, прими во внимание ответственность, которой требует твой ответ!), могла бы ты мне сказать прямо, не беря в расчет свою жалость?/.../ А ответ, который ограничился бы отрицанием возможности предположений, содержащихся в моем вопросе, не был бы ответом, достаточным для меня и способным умерить страх, который испытываю по отношению к тебе. Или, скорее, это был бы достаточный ответ, то есть признание, что ты испытываешь ко мне непреодолимую жалость. Но в то же время зачем тебя спрашивать и мучить? Я уже знаю ответ". Когда сегодня читаешь эти строки, нельзя остаться равнодушным к породившему их иступленному волнению, к заключенному в них страху, страху, который слишком реален, который стремится наполнить содержанием искусственную любовь.

Любовь Франца к некрасивой и банальной Фелице лучше всего описать понятием "странная" — скорее это и не любовь вовсе, а повод для писем; "Между Фелицей и Францем нет ничего, кроме слов, целой горы слов".

К. Давид:

Для чего служат слова? Иногда — чтобы набросать диалог. Чаще всего, чтобы при их помощи возбуждать отрешенность или даже ужас, либо представлять себя пленником невыносимых холостяцких маний, либо придавать литературному творчеству значение, которое делает невозможным любую другую форму существования.

Писание является страданием для автора этих писем, оно же есть инструмент пыток для их получателя. Сколько напрасных упреков, о которых тотчас же приходится сожалеть, сколько бесполезных слез, сопровождаемых беспомощными извинениями: "Существо, которое отдает тебе лучшее, что в нем есть, мучило ли оно уже тебя, как я? Я притягиваю тебя к себе с непреодолимой силой, которую дает слабость. Я отдал бы тебе свою жизнь, но я не могу помешать себе подвергнуть тебя мучениям".

Но этот поток слов имеет еще и другое назначение: скрыть правду, которую не удастся сказать, недостатки, в которых себя обвиняют, приводятся для того, чтобы утаить недостатки более глубокие, о которых язык отказывается говорить.

Это начинается очень рано, с 5 ноября: "[Если Вы произнесете магическое слово (любовь)], Вы обнаружите во мне такие вещи, которые Вы не сможете вынести, и что мне тогда останется делать?". Фраза задумана так, чтобы не быть понятой: под видом признания она что-то скрывает. 11 ноября он делает шаг к ясности, все еще избегая того, чтобы быть понятым: "...моего захудалого здоровья едва хватает для меня одного, его вряд ли хватит для семейной жизни и уже тем более для отцовства". 14 ноября он обвиняет себя в "маленьких утешительных неправдах", которыми он испещряет свои письма и которые позволяют ему уклониться от главного. 26-го: "У всех этих противоречий есть простое и очевидное объяснение/.../ — это состояние моего здоровья, только это и ничего кроме. Я не хочу больше говорить на эту тему, но именно это отнимает у меня всякую уверенность перед тобой, именно это вызывает у меня нерешительность во всем, которая затем скажется и на тебе/.../. У меня никогда не хватит силы обойтись без тебя, я хорошо это знаю, но то, что я посчитал бы у других за добродетель, будет моим самым большим грехом".

Так начинается приключение. Сегодня нельзя удержаться от мысли, что Кафка сбился с пути. Но это не должно заставить забыть, какое отчаяние бросило его в эту обманчивую любовь. Он, чувствующий себя мертвым, как говорит сам в одном из писем, пытается зацепиться за живое существо. В другой раз, вслед за одним из бесчисленных недоразумений, которыми усеяна эта переписка, он восклицает: "Итак, Вы меня не отвергли? Я уже подумал, что сбывается проклятие, которого, как я считал в последнее время, мне удалось избежать". Уже угадываются те отвратительные торги, к которым он прибегнет позднее: "Постарайся, — говорит он Фелице 14 ноября, жить в иллюзии, что я тебе необходим; тебя это ни к чему не обязывает, ты в любой момент сможешь избавиться от меня".

Он рвется приехать к ней в Берлин и тут же находит смехотворнейшие предлоги, чтобы поездки избежать; он упрекает ее, что она ему редко пишет, и тут же начинает умолять вообще прекратить переписку. "Как же мне, — жалуется он, — ...убедить тебя в серьезности обеих моих просьб: "люби меня!" и "ненавидь меня!". А с приближением первой помолвки он начинает испытывать "безумный страх перед нашим будущим", прежде всего вызванный тем, что женитьба с его писательством несовместима: воистину ни для одной женщины не нашлось бы места в том глубоком подвале, в самый дальний угол которого ему хотелось забиться...

"Эта неудачная попытка жениться, — писал М. Брод, — не имела индивидуального значения и не зависела от личности невесты..."

Здесь всё определялось личностью Кафки, мироощущением Кафки, состоянием Кафки, его

психикой...

...с момента, когда я принимаю решение жениться, я не могу больше спать, голова пылает днем и ночью, жизнь становится невыносимой, я в отчаянии бросаюсь из стороны в сторону. Причиной этого являются, в сущности, не заботы, хотя мои пассивность и педантизм соответственно сопровождаются бесчисленными заботами, но не в них главное, они лишь, как черви на трупе, довершают дело, — убивает меня другое. А именно — общее угнетающее меня состояние страха, слабости, презрения к самому себе.

Сексопатология? Нет, сверхчувствительность души! Есть нечто закономерное в том, что Декарт, Киркегор, Клейст, Сковорода, Достоевский, Грильпарцер, Брамс, Чюрленис бегут от своих невест, как Кафка от Фелицы Бауэр или Юлии Вохрычек. Говорят: по неясным причинам. Почему же неясным? Был бы Кафка Кафкой, если бы не бежал?..

Разрыв с невестой [Ф. Бауэр] приобретает, таким образом, особое значение, противоположное значению разрыва, описанного в "Беренике". На страницах своего "Дневника" Кафка пишет: "Я любил девушку, она любила меня. Несмотря на это я вынужден был ее оставить". Это напоминает слова Тацита: "Invitus invitam dimisit" и трагедию Расина. В самом деле, Тита и Беренику разлучает вся тяжесть мира, непреодолимая приверженность человека к своему могуществу, к своим обязанностям, ко всему, чем он связан с общественной жизнью, с ее неприкасаемыми ценностями. Кафку с невестой, напротив, разлучает ощущение, что он витает в пустоте, лишенный корней, на грани небытия.

Впрочем, на грань небытия его ставил и разрыв с Фелицей:

Я сам разорвал себя на части.

Поврежденное легкое — это только символ раны, воспаление ее зовется Фелицей, а глубина — оправданием.

За последние пять лет завязалось много узлов на кнутах, которыми мы [Франц и Фелица] хлестали друг друга.

Сознавала ли Фелица свою роль — спасительницы, громоотвода, конфиденанта, психотерапевта? Видимо, да. Она не была способна на мученичество, на роль подлинной музы, спасительницы. Как у женщины во всех отношениях нормальной, у нее не было желания следовать прихотям неврозов своего жениха. Едва уразумев, для чего необходима невротика, она явно охладевает к нему и трезво вразумляет Макса Брода относительно собственной позиции в "эпистолярном романе": "Не знаю, почему он мне много пишет, но его письма лишены всякого смысла, я не знаю, о чем идет речь...".

Эти слова передает сам Кафка, он знал, какая непроходимая наивность противостоит его словесным уловкам, его патетическим картинам, его драме. Эта наивность была элементом игры, в которую он играл, он прибегал ко всем средствам своей хитрой диалектики, использовал все резервы своего ума, но никогда не забывал о возможностях своей партнерши. В этой переписке все разворачивается в нескольких планах, поэтому для сегодняшнего читателя это утонченное удовольствие, но тогда это была хитроумная борьба, где искренность (и какая искренность!) самым запутанным образом перемешана с сентиментальными софизмами и риторикой.

Они еще обмениваются несколькими письмами после возвращения Кафки в Прагу, но что могли сказать письма, если вся затея столь явно продемонстрировала свою тщетность? Кафка еще затрагивает проблему своего расстроенного здоровья (так как именно к причинам физического свойства он привязывает все свои несчастья). Он строит расплывчатые планы насчет того, чтобы провести летние месяцы в компании Фелицы, но время их отпусков не совпадает. Письма от Фелицы стали нерегулярными, и Кафка говорит о том, чтобы положить

конец переписке, ставшей беспредметной.

Развязка отношений с Фелицей, совершенно истерзавших его, наступила в декабре 17-го. Свидетельствует Макс Брод:

На следующее утро Франц пришел ко мне в контору. Чтобы немножко отдохнуть, сказал он. Только что он отвез Ф. на вокзал. Лицо его было бледным, суровым и строгим. Но вдруг он заплакал. То был единственный раз, когда я видел его плачущим. Никогда не забуду эту сцену — один из самых ужасных моментов, какие мне приходилось переживать... Кафка явился ко мне прямо в рабочую комнату, на мое рабочее место, уселся рядом с моим столом в креслице, предназначенное для просителей, пенсионеров, подателей жалоб. И здесь он плакал, здесь говорил, всхлипывая: "Не ужасно ли, что так должно было случиться?". Слезы текли у него по щекам, я никогда, за исключением того единственного раза, не видел его таким растерянным, потерявшим самообладание.

Несколько дней спустя он вернулся в Цюрау. Он показал мне еще одно очень несчастное письмо Ф. Но его позиция по отношению к ней была совершенно непоколебимой, он отказался не только от нее, но и от всякой возможности супружеского счастья. Боль, которую он причинял сам себе, давала ему силу побороть свою природную мягкосердечность и не отступать, признав однажды неизбежность этого горького решения.

Клод Давид обратил внимание на, видимо, бессознательное "включение" Фелицы в Приговор и Процесс: в данном случае имеются в виду героини (Фрида Бранденфельд и фрейлин Бюрстнер), имеющие инициалы Фелицы Бауэр.

Жажда одиночества и страх перед ним сливались в его естестве нормальное состояние, которое он переживал как недуг.

В сущности ведь одиночество является моей единственной целью, моим великим искушением.

И несмотря ни на что, страх перед тем, что я так сильно люблю.

ИЗ ДНЕВНИКА

21 июля 1913. Всё, что я сделал, только плод одиночества.

75 августа 1913. Я запрюсь ото всех и до бесчувствия предамся одиночеству.

24 января 1915. Причина испытываемых мною при разговорах с людьми трудностей — трудностей, совершенно неведомых другим, — заключается в том, что мое мышление, вернее, содержимое моего сознания очень туманно... Никто не захочет витать со мною в туманных облаках, а даже если кто-нибудь и захочет, то я не смогу прогнать туман из своей головы — между двумя людьми он растает и превратится в ничто.

Не способен с кем-нибудь познакомиться, не способен вынести знакомства, бесконечное удивление вызывает у меня и любое веселое общество.

...оно бесформенное, безглазое — навалится на тебя, исторгая из твоей глотки крик отчаяния, заставляя тебя раскачиваться, сидя на постели, и кусать пальцы, и видеть в ближнем своем, в соседе, врага, ибо ничто так не разобщает людей, как повседневность, прозаичная, однообразная, погружающая человека в его собственные заботы и интересы и делающая его равнодушным к себе подобным и их состраданиям.

Некогда Киркегор писал:

Если на моей могиле будет сделана надпись, я хотел бы, чтобы начертано было только одно

слово: "Одинокий". Это теперь кажется непонятным, но когда-нибудь будет понято.

Комментирует Г. Адамович:

Кафка эти страницы Киркегора читал, над ними размышлял... читал, колебался, сомневался, сопоставляя свое одиночество с киркегоровским, вдумываясь в сущность того и другого, в возможность преодоления, исхода. Но на пороге сомнений он и остановился, может быть из-за ранней смерти, не успев всего договорить. Большого одиночества, чем то, которое выпало на долю Йозефа К., нельзя себе представить, большей бессмыслицы в литературе не существует.

А вот слова самого Кафки: "Я отгорожусь от всех до потери чувств. Рассориться со всеми, ни с кем не говорить".

Комментирует М. Брод:

Он читает антологию Киркегора "Книга судьи". Ему становится ясным сходство судьбы Киркегора с его собственной.

К. Давид:

Грегор Замза — это явно Франц Кафка, превращенный своим нелюдимым характером, своей склонностью к одиночеству, своей неотвязной мыслью о писании в некое подобие монстра; он последовательно отрезан от работы, семьи, встреч с другими людьми, заперт в комнате, куда никто не осмеливается ступить ногой и которую постепенно освобождают от мебели, непонятый, презираемый, отвратительный объект в глазах всех.

Р. Гароди:

Ценой систематического самоуничтожения Кафка, охваченный бессонницей, остался Бдящим и Будящим. Отчуждению — сну без сновидений — он противопоставлял свои сновидения без сна.

Он ощущал себя слабым вследствие гипертрофированного чувства собственной греховности, сверхсовестливости. По словам Г. Яноуха, "всю тяжесть своего присутствия в мире он ощущал гораздо острее и сильнее, чем другие люди".

Помимо иных комплексов, он страдал "чувством грязи", противоестественным ощущением непристойности человеческого "низа". Его отношение к сексу было не модернистским, а пуританским: "Любовь всегда идет рядом с непристойностью", — признавался он Густаву Яноуху, а Милене писал: "Я грязен, Милена, бесконечно грязен. Вот почему я так беспокоюсь о чистоте". Кафку мучила плотская сторона любви, иметь жену значило для него ни много, ни мало — "иметь Бога". Иными словами, он терзался неразрешимым противоречием между собственной "греховностью" и стремлением к гиеротамии, священному браку, не знающему секса. Жизнь Кафки — неупорядоченный, не приносящий удовлетворение секс плюс вечное сражение с собственным "природным человеком".

Любовь для него была связью с существованием и неосуществимым идеалом. Он говорил о себе: "Без предков, без жены, без потомства, со страстным желанием иметь предков, супружескую жизнь и потомство".

Жениться, создать семью, вырастить детей, которые родятся, помочь им жить в этом шатком мире и даже, если возможно, немного руководить ими. Я убежден, что это высшее, чего может достичь человек.

Любовь для Кафки — высшее человеческое чувство, сама духовность. "Чувственность отвлекает наше внимание от чувства", — говорит он и признается Милене, что любит гораздо

большее, чем ее, то высшее состояние существования в мире, которое дает ему любовь. Любовь — таинство приобщения к жизни и к другому человеку. Лени говорит Иозефу К., поцеловавшему ей руку: "Теперь ты принадлежишь мне". Именно из-за такого отношения к любви, именно из невозможности выбора между двумя святынями — творчеством и любовью — все его муки.

Я дерзок, отважен, силен, удивительно взволнован, только когда пишу. Если бы благодаря женщине я мог со всеми быть таким!..

Один — я концентрация всех моих сил. Женившись, ты ставишь себя вне действия, предаешься безумству, открываешь себя всем ветрам.

И — неожиданная концовка письма к Милене: Я уже никогда не смогу больше быть один...

С Миленой Кафка пережил несколько дней безоблачного счастья, считал венские дни, с 29 июня по 4 июля 1920 года, самыми восхитительными в своей переполненной страданиями жизни. "Он никогда не знал лучшего момента, чем тот, который пережил, лежа в траве с Миленой, прислонясь головой к ее обнаженному плечу".

В дневниках он будет многократно возвращаться к этому "короткому моменту телесной близости", пережитой с Миленой и освободившей его — это говорит он сам — от грязи, в которой он всегда жил. Милена — по крайней мере частично — освободила его от глубоко переживаемого отвращения к плоти и связанных с нею страхов.

Он рассказывает, что в Меране он еще замышлял покорить горничную этого отеля. Теперь с этим покончено. "Все было лишь грязью, лишь жалкой мерзостью, лишь спуском в ад, и я сейчас перед тобой, словно ребенок, который сделал что-то очень плохое и, стоя перед своей матерью, плачет и клянется, что никогда больше этого не сделает". Отныне он слегка дышит воздухом, которым дышали в раю перед грехопадением, так что *toûha*, тоска, томление исчезает; остается лишь — последнее свидетельство падения немного страха, частица ужаса. У любви есть дневной и ночной лики. Он только что испытал ее солнечную сторону. С другой стороны, есть "эти полчаса в постели", о которых Милена упомянула однажды с пренебрежением как о сугубо мужской заботе. "Здесь целый мир — мой, я им владею, и неужели теперь я должен вдруг перепрыгнуть в ночь, чтобы и ею еще раз овладеть? Здесь я владею миром — и вдруг должен перенестись туда, там его оставить — в угоду чародейству, ловкому фокусу, камню мудрецов, алхимии, колдовскому кольцу/.../. Жажда посредством колдовства ухватить за одну ночь — в спешке, натужно дыша, беспомощно, одержимо — посредством колдовства ухватить то, что каждый день дарит раскрытым глазам!". Чувство в нем очищено до такой степени, до такой степени отмыто от всякой грязи, что он может достаточно легко вообразить супружество втроем, с Миленой и Поллаком. Он не испытывает ни малейшей ревности к мужу, которого Милена, что бы она ни говорила, продолжает любить. "Я не являюсь его другом, я не предал ни одного друга, но он не просто знакомый, я к нему очень привязан во многих отношениях больше, чем к другу. И ты его тем более не предала, поскольку ты его любишь/.../. Так что наше дело не является чем-то, что надо хранить в секрете, это не только источник мучений, страха, страданий, забот/.../, это ситуация общеизвестная, абсолютно ясная ситуация втроем".

И внезапно все меняется, Милена покидает Вену. Она отправляется, кстати, вместе с мужем, поправлять здоровье на берега Вольфгангзее, в Сен-Гильген, что в Зальцкаммер-гуте. Переписка замедляется. Они все реже обмениваются письмами. Но беда в другом — она в самом Кафке. Едва возвратившись в Прагу, он пытается в бесконечном письме объяснить, но ему это не удастся: он снова заперт в некоммуникабельности. Он обут, говорит Кафка, в свинцовые сапоги, которые увлекают его в глубь воды. Над ним довлеет ощущение позора и стыда: "Я грязен, Милена, — пишет он, — грязен до самой глубины моего естества". У него на устах лишь слово "Чистота", но это ничего не доказывает: никто не поет более непорочной

песни, чем те, которые находятся в самой глубине ада.

Счастье длилось шесть недель, шесть недель, которые отделяют Гмюнд от Вены. Что произошло? Несомненно, самый вульгарный, самый банальный и, впрочем, наиболее ожидаемый эпизод: Кафка уже до встречи писал, что страшится "гмюндской ночи". Судя по всему, этой ночью появились старые демоны, или, скорее, они никогда и не исчезали и снова продемонстрировали свое присутствие. С этого момента стыд, страх, чувство беспомощности вновь овладевают им. Он был, пишет Кафка, лесным зверем, спрятавшимся в глубине грязной берлоги (грязной, добавляет он, только из-за моего присутствия, разумеется).

ГОРЯЩИЙ КУСТАРНИК

— Я попал в непроходимый кустарник... Я спокойно прогуливался, занятый своими мыслями, и вдруг очутился здесь! Будто кустарник внезапно разросся вокруг меня. Я не могу выбраться, я погиб!

— Дитя! — сказал сторож. — Вы ступили на запретный путь. Вы сами же вошли в этот ужасный кустарник и теперь жалуетесь! Но мы же не в девственном лесу! Здесь общественный сад. Вас выведут... но вам придется немного подождать. Я должен сначала найти рабочих, чтобы прорубить тропинку, а для этого мне нужно получить разрешение Директора.

За год до смерти Кафка попытался в последний раз обрести счастье с Дорой Димант. С ее помощью он хотел не только испытать полноту жизни, но и полноту духа. Под влиянием Доры он стал постигать вездесущие Бога, интересоваться идеями хасидов, медитировать через самоуглубление. Но... Но времени, отпущенного на счастье, почти не оставалось... "Сизиф был холостяком...".

После душевных страданий, связанных с бегством от любимых женщин, кажется совсем невероятным то кратковременное счастье, которое он пережил незадолго до смерти с Дорой Димант, девушкой далеко неординарной.

Лето 1923 года Франц проводил с сестрой и ее детьми в курортном местечке Мюриц на берегу Балтийского моря. Там он случайно обнаружил летнюю колонию берлинского еврейского Народного дома, основанного доктором Леманном и вселившего в него надежду... Уже в самом начале деятельности этой организации, приобретшей потом широкий размах в Палестине, Франц принимал активное участие в ее работе и даже убедил в свое время помогать этому дому в Берлине свою невесту Ф. Теперь, много лет спустя, он встречает на берегу детей из этого дома, играет с ними, знакомится с воспитателями, посещает их вечера. Однажды на кухне он замечает девушку. Она чистит рыбу. "Такие нежные руки и такая кровавая работа!" — говорит он неодобрительно. Девушка смущается и просит дать ей другую работу.

Так начинается знакомство с Дорой Димант, спутницей его жизни.

Любовь к Доре преобразила его: может быть, впервые он почувствовал себя счастливым, поздоровевшим, даже сон (неслыханная новость — воскликнет Макс Брод) вернулся к нему. Бесы, наконец, покинули меня, — сообщает он другу: "Я ускользнул от них, это переселение в Берлин было замечательным, теперь они ищут меня, но не могут найти, по крайней мере, пока".

Дора была польской еврейкой, бежавшей от преследований в Берлин. Встреча произошла под знаком иудаистских увлечений Кафки: религия укрепила эту последнюю его любовь.

Богатства религиозной традиции восточного иудаизма, которыми располагала Дора, были для Кафки постоянным источником радости, в то время как девушка, которой были еще

неведомы многие достижения западной цивилизации, любила и почитала обучающего его профессора в такой же мере, как любила и почитала странные грезы его воображения.

В конце 1923 года он покинул Прагу, с успехом оказав сопротивление всем возражениям семьи... Франц казался тогда свободным, обновленным человеком, его письма тоже свидетельствуют о хорошем настроении и обретенной, наконец, уверенности в себе.

Франц так счастлив, что строит несбыточные планы: они должны во что бы то ни стало родить ребенка и переселиться в Палестину. Он даже готовится к переезду — регулярно посещает "Высшую научную школу иудаизма", изучает Талмуд и древнееврейский. То ли в шутку, то ли всерьез планирует с Дорой арендовать на Святой земле ресторанчик: она будет готовить, он прислуживать кельнером...

Знакомство с Дорой, недолгая жизнь с ней стали для него "освобождением" от самого себя, от собственных комплексов и маний. Не бесы покинули его, а он сам поднялся из ада на землю, нашел и полюбил земную (!) женщину, впервые испытал чувство свободы. Видимо, здесь дело было не в Доре, а в нем самом: наконец — на пороге смерти (может быть, в предчувствии ее) — он стал "взрослым", ночные кошмары и inferнальные странствия завершились. Но — было поздно, жизнь подошла к концу...

Судя по письмам, а также по словам многих очевидцев последние месяцы были не только самым счастливым периодом его жизни, но и самым плодотворным.

Что случилось с нерешительным, меланхоличным, несамостоятельным невротиком, который, находясь в состоянии крайнего отчаяния, написал в 1920 году: "Некоторые люди отрицают существование страдания, указывая на солнце; он отрицает существование солнца, указывая на страдание".

По мнению Дарела Шарпа, Кафка преодолел себя, изменил внутреннюю установку, наконец ощутил божественную поддержку, "обрел смысл".

Дарел Шарп, в соответствии с канонами юнгианства, считает, что Кафка долго шел к "развязке" — преодолению комплекса раздвоенности, выбору одного из "двух миров", раздиравших его на две части.

По словам Кафки, "развязка" наступила в январе 1922 года. В начале месяца он перенес "нечто вроде полного упадка сил". Этому событию Кафка даст две интерпретации, "каждая из которых, очевидно, верна":

"Во-первых, бессилие, не в силах спать, не в силах бодрствовать, не в силах переносить жизнь, вернее, последовательность жизни. Часы идут вразнобой, внутренние мчатся вперед в дьявольском, или сатанинском, или, во всяком случае, нечеловеческом темпе, наружные, запинаясь, идут своим обычном ходом. Можно ожидать, чтобы эти два различных мира не разъединились, и они действительно разъединяются или по меньшей мере разрывают друг друга самым ужасающим образом. Стремительность хода внутренних часов имеет различные причины, самая очевидная из них — самоанализ, который не даст отстояться ни одному представлению, гонит каждое из них наверх, чтобы потом уже его самого, как представление, гнал дальше новый самоанализ.

Во-вторых, исходная точка этой гонки — человечество. Одиночество, которое с данных времен частично мне навязали, частично я сам искал — но и искал разве не по принуждению? — это одиночество теперь непреложно и беспредельно. Куда оно ведет? Оно может привести к безумию — и это, кажется, наиболее вероятно, — об этом нельзя больше говорить, погоня проходит через меня и разрывает на части".

Здесь ясно показана степень поляризации "двух миров" Кафки, возникшей в результате

кризиса, характерного для середины жизни. Напряжение и дисгармония достигли пика ("часы идут вразнобой"), и поэтому всё его либидо направилось внутрь в поисках источника возрождения. С субъективной точки зрения это была классическая депрессия, с психологической — регрессия, а с телеологической — необходимая стадия в развитии Кафки. Как заметил Юнг:

"Индивидуум не осознает, что он развивается; он чувствует, что находится в компульсивной ситуации, которая походит на раннее детство или даже состояние эмбриона в утробе матери. Мы можем говорить об инволюции или дегенерации лишь в том случае, если он увязнет в этом состоянии".

Кафка не увяз. Напротив, напряжение продолжало нарастать, и в конце января в дневнике появляется ряд записей, на основании которых можно заключить о приближении к сознанию чего-то неожиданного (*tertium pop datur*, "третье", которое логически не дано). 18 января он пишет:

"Мгновение раздумий. Будь доволен, учись (учись, сорокалетний!) жить мгновением (ведь когда-то ты умел это). Да, мгновением, ужасным мгновением. Оно не ужасно, только страх перед будущим делает его ужасным".

Запись от 19 января:

"Зло не существует: раз ты переступил порог, все хорошо. Другой мир, и ты не обязан говорить".

Теперь приведем запись от 20 января:

"Как нельзя рассуждать о справедливости и несправедливости в преисполненный отчаяния смертный час, так нельзя рассуждать о них и в преисполненной отчаяния жизни. Достаточно уже и того, что стрелы точно подходят к ранам, которые были ими нанесены".

Стрелы символизируют проекции самого автора во внешний мир, а также те иллюзии это и ложные надежды, которые он питал много лет. Теперь они возвращаются к нему, а это болезненный, но неизбежный этап в процессе "возвращения на землю", то есть возмужания. Кроме того, стрелы можно рассматривать как интровертирование либидо в силу отказа признать существование инстинктов. "Разящие стрелы прилетают не из внешнего мира", пишет Юнг, — "а из засады нашего бессознательного. Наши подавленные желания вонзаются, подобно стрелам, в нашу плоть".

28 января наконец приходит покой и чувство примирения. Кафка делает следующую запись в дневнике:

"Теперь я уже гражданин другого мира, который так же относится к миру обычному, как пустыня к плодородному краю (вот уже сорок лет, как я покинул Ханаан), я смотрю назад, как иноземец, правда, я и в том, другом, мире самый маленький и самый робкий — это свойство я принес с собой как отцовское наследство, — я и в нем жизнеспособен только благодаря особому тамошнему порядку".

Отсюда видно, что Кафка выдержал шторм; каким-то рационально необъяснимым образом, он примирился с самим собой. Далее он пишет:

"В этом мире возможны молниеносные взлеты даже маленьких людей, но, правда, и тысячелетние штормовые разрушения".

"Изгнание" Кафки, как и заточение в темницу, носило психологический характер, — было определенной установкой сознания. Для Кафки, как "гражданина другого (внутреннего) мира"

существовала реальная возможность выполнить обязательства во внешнем мире. Оставалось только ожидать появления "зеркального отображения внутреннего во внешнем" — лице Доры Димант.

11 апреля 1922 года Кафка делает в дневнике запись, в которой резюмирует последствия "наказания" предшествовавших шести месяцев:

"Вечная молодость невозможна; не будь даже другого препятствия самонаблюдение сделало бы ее невозможной".

Эта запись предвещает приближение смерти детских иллюзий, фактическое поражение дитя. Теперь для Кафки открыт путь, чтобы стать солидным, взрослым человеком, мужчиной.

Даже через четверть века после смерти Франца Дора признавалась, что тоскует по нему: "Тоска всех этих лет так навалилась на меня, что я стану совершенно беспомощной, если это будет продолжаться. Мечтой Франца было иметь ребенка и переселиться в Палестину. Теперь у меня есть ребенок — без Франца, и я направляюсь в Палестину — без Франца, но на его деньги я покупаю билет туда. Хотя бы это".

Увы, счастье последних дней жизни с Дорой было недолгим: здоровье становилось все хуже, был поставлен диагноз: туберкулез обоих легких и гортани. Носящая психосоматический характер, предвосхищенная им самим, болезнь Кафки стала его "оправданием и убежищем": он согласился с определением Макса Брода, что счастлив в своем несчастье — здесь налицо сложная до непередаваемости гамма чувств — трагического стоицизма, избавления, наказания за грех существования, награды за святость... Из санатория, где он находился, Дора отвезла его к роди-делям в Вену. Она везла его на открытой машине, на протяжении всего пути пытаясь прикрыть своим телом от дождя и ветра... Два человека скрасили его последние дни — Дора и примчавшийся из Берлина доктор Клопшток.

М. Брод:

Эти двое, Дора и Клопшток, называли теперь себя в шутку "маленькой семьей" Франца, то было душевное единение перед лицом смерти.

Но Франц хотел жить, он выполнял врачебные предписания беспрекословно и с пунктуальностью, какой я раньше никогда не замечал за ним. Познакомься он с Дорой раньше, его воля к жизни окрепла бы раньше, своевременнее. Таково мое впечатление. Эти двое совершенно изумительно подходили друг к другу. Богатство религиозных традиций восточных евреев, которым располагала Дора, было постоянным источником восхищения для Франца; тогда как молодая девушка, не имевшая еще никакого представления о некоторых великих достижениях западной культуры, любила и почитала своего великого учителя не меньше, чем его удивительные, фантастические мечты, с которыми она сжилась легко и играючи. Они часто шутили друг с другом, словно дети. Я помню, как они вместе погружали свои руки в один таз, называя его "наша семейная ванна". Трогательной была забота Доры о больном, трогательно позднее пробуждение всех его жизненных сил. Дора рассказывала мне, что Франц плакал от радости, когда профессор Часный (уже в самом конце) сказал ему, что горло выглядит лучше. Он без конца обнимал ее и сказал, что никогда так не хотел жить и быть здоровым, как сейчас.

Это была последняя эйфория перед адской мукой. Он молил — упрекал доктора: "Доктор, дайте мне смерть, иначе вы убийца. Уходил он тяжело, мучения были непереносимы. Последними его словами были: "Я ухожу...".

М. Брод:

Следует процитировать отрывок из письма, написанного Клопштоком 4 июня из Кирлинга, не

меня в нем характерный венгеро-немецкий: "Эта бедная Дора, ах, бедные мы все, кто еще на свете так осиротел, как мы — почти не спит, но даже во сне она шепчет непрерывно, можно разобрать лишь: мой любимый, мой любимый, мой хороший ты!.. Я обещал ей, что сегодня после обеда мы опять пойдем к Францу, если она приляжет. Тогда она легла. К нему, "кто ведь совсем один, мы же ничего не делаем и сидим здесь, а его мы оставили там, одного в темноте, неприкрытого — о мой хороший, мой любимый ты" — и так постоянно. Что происходит здесь у нас, невозможно описать и не нужно описывать. Тот, кто знает Дору, только тот может понять, что значит любить. Столь немногие понимают это, и это усиливает муку и боль. Но вы ведь, не правда ли, вы ведь, вы поймете!.. Мы ведь еще даже не осознаем, что с нами произошло, постепенно это становится все более ясным и вместе с тем болезненно мрачным. Особенно мы не осознаем это, которые все еще не расстались с ним. Сейчас мы опять идем туда, к Францу. — Его лицо такое неподвижное, строгое, недоступное, какой была и его чистая и строгая душа. Строгое — лицо короля благороднейшего, древнейшего рода. Мягкость его человеческого облика исчезла, только его несравненный дух формирует еще его неподвижное, дорогое лицо. Прекрасное, словно древняя статуя из мрамора".

СТРАХ: ИЗ ПИСЕМ К МИЛЕНЕ

Личность человека, особенно если этот человек — Кафка, представляет для культуролога не меньший интерес, чем его творчество, — тем более, что творчество чаще всего и является самораскрытием личности. Кафка раскрывался не только в творчестве — в такой же мере в переписке, раскрывался как человек, художник, мыслитель, страдалец. Переписка Кафки с Миленой Есенской — развернутый автопортрет человека, исповедь, психоаналитическая запись. Можно было бы написать книгу о Кафке на основании одной этой переписки. Но такая книга написана самим Кафкой — это его эпистолярный... Хотя сегодня найти и прочитать письма Кафки не представляет большого труда мне кажется, что я мог бы облегчить читателю эту задачу, сделав небольшую выборку, раскрывающую сокровенные стороны души человека, вобравшего в себя вину мира.

Трудно говорить правду, ибо хоть она и одна, но живая, и потому у нее, как у всего живого, переменчивое лицо ("Krasna vubec nikdy, vubie ne, snad uekdy hezka") *. Если б я отвечал тебе в ночь с понедельника на вторник, это было бы ужасно, я лежал в кровати, как под пыткой, всю ночь я отвечал тебе, жаловался тебе, придумывал, как тебя отпугнуть от себя, проклинал себя. (Это всё еще потому, что твое письмо пришло поздно вечером, а перед наступлением ночи я был особенно возбужден и восприимчив к серьезным речам).

* Красивой не бывает никогда, разве что иной раз милой (чешск.).

А написать я тебе должен был непременно, потому что из моих последних жалобных писем (самое ужасное я сегодня утром от стыда порвал; подумай: у меня еще нет никаких известий от тебя, но жаловаться по почте глупо, что мне почта) ты могла заключить, что я в тебе не уверен, что я боюсь тебя потерять; нет, ничего подобного. Разве смогла бы ты стать для меня тем, что ты есть, если б я был в тебе не уверен? Такое впечатление создается оттого, что мне дано было пережить краткую телесную близость и потом внезапную телесную разлуку — от всего этого, конечно, голова может пойти кругом. Прости! А теперь, на сон грядущий, на спокойную ночь, прими единым потоком всего меня и всё мое — всё, что счастливо покоится в тебе.

Какая ты усталая в субботнем письме! Много чего я мог бы сказать на это письмо, но усталой ничего сегодня не буду говорить, я и сам устал — пожалуй, впервые после возвращения из

Вены, — совершенно не выспался, голова раскалывается. Ничего тебе не скажу, просто усажу тебя в кресло (ты говоришь, что недостаточно была добра ко мне, но разве это не высшая доброта, и любовь, и почесть — позволить мне присесть там у тебя и самой сесть напротив и быть со мной) — итак, я усаживаю тебя в кресло — и теряюсь, и не знаю, как выразить словами, глазами, руками, бедным сердцем это счастье — счастье оттого, что ты со мной, что ты все-таки и моя тоже. И ведь люблю я при этом вовсе не тебя, а нечто большее — мое дарованное тобой бытие.

А вот говорить о тебе с чужими людьми — это я могу, и это даже совершенно утонченное удовольствие. Если б я еще позволял себе при этом немного ломать комедию — а соблазн велик, — удовольствие было б еще полней.

Выходит, мы совсем отделились друг от друга, Милена, и лишь одно, но могучее желание нас объединяет: чтобы ты была здесь, чтоб лицо твое было рядом со мной, как можно ближе. И, конечно, еще желание смерти — нас объединяет желание "легкой" смерти, но оно ведь уже и совершенно детское желание; вот так же на уроке математики, когда учитель на кафедре листал свой кондуит и, возможно, искал мою фамилию, я следил за ним и, сравнивая с этим воплощением силы, ужаса и реальности свое непостижимое ничтожество и невежество, охваченный полусонным оцепенением страха, желал одного: подняться бы сейчас невидимкой, пробежать невидимкой между партами, пролететь мимо учителя на невесомых, как мои математические познания, крыльях, как-нибудь преодолеть дверь и, очутившись снаружи, прийти в себя и вздохнуть свободно на чудесном вольном воздухе, зная, что нигде в подлунном мире он не будет так накален, как в оставленной мною комнате.

Тебе непременно надо знать, Милена, люблю ли я тебя, ты снова и снова задаешь мне этот трудный вопрос, но как на него ответить в письме (будь это даже и последнее воскресное письмо)? Вот когда мы вскоре увидимся, я тебе наверняка это скажу (если не откажет голос).

Только не пиши больше о поездке в Вену; я не поеду, но каждым упоминанием об этом ты словно подносишь язычок пламени к моей оголенной коже, пламя уже превратилось в маленький костер, он не затухает, а горит ровно, да нет, даже разгорается. Не может быть, чтоб ты этого хотела.

Как ни верти твое сегодняшнее письмо, такое милое, такое преданное, принесшее мне столько радости и счастья, оно все-таки "письмо спасателя". Милена среди спасателей! (Находишь и я среди них, была бы она тогда уже со мной? Нет, как раз тогда-то наверняка нет). Милена среди спасателей — она, знающая по себе, убеждающая снова и снова, что спасти другого человека можно только самим фактом своего бытия и ничем иным. И вот она, спасая меня уже одним тем, что она есть, пытается теперь задним числом сделать то же самое другими, бесконечно более жалкими средствами. Когда человек спасает тонущего, это, конечно, подвиг, но когда он потом дарит спасенному еще и абонемент на уроки плавания — это зачем? Зачем спасателю облегчать себе задачу, зачем он отказывается и впредь спасать другого только самим фактом своего бытия, своей постоянной готовности спасти, зачем он перекладывает эту обязанность на плечи тренеров и давосских хозяев отелей? И помимо всего прочего я вешу целых пятьдесят пять килограммов и сорок граммов! И куда я улечу, если мы друг с другом держимся за руки? И кроме того — вот, собственно говоря, суть всех моих предшествовавших разглагольствований, — я никогда больше не уеду от тебя в такую даль. Я ведь только что выбрался из подземелий меранской тюрьмы.

Вот ты спросила недавно, как мог я назвать "чудесной" нашу субботу [свидание в Вене] с этим страхом в сердце; объяснить это нетрудно. Поскольку я люблю тебя (а я тебя люблю, непонятливое ты существо, и как любит море крохотную гальку на своем дне, так и моя любовь затопляет тебя всю, — а для тебя такой галькой да буду я, если дозволят небеса) — поскольку я тебя люблю, я люблю весь мир, а весь мир — это и твое левое плечо — нет, сначала было правое, — и потому целую его, когда мне заблагорассудится (а ты, будь добра,

чуть приспусти на нем блузку), — но и левое плечо тоже, и твое лицо над моим в лесу, и твое лицо под моим в лесу, и забвенье на твоей полуобнаженной груди. И потому ты права, когда говоришь, что мы были тогда одно, и тут мне страх неведом, ведь это мое единственное счастье, моя единственная гордость — и я сейчас имею в виду не один только лес.

Но вот между этим дневным миром и тем "получасом в постели", о котором ты однажды презрительно написала как о "мужской заботе", для меня зияет пропасть, преодолеть которую я не могу — а может быть, и не хочу. Там дело сугубо ночное, во всех смыслах ночное; а здесь целый мир — мой, я им владею, и неужели я должен теперь вдруг перепрыгнуть в ночь, чтобы и ею еще раз овладеть? Да и можно ли чем-то еще раз овладеть? Не значит ли это его потерять? Здесь я владею миром — и вдруг должен перенестись туда, а его оставить — в угоду непостижимому чародейству, ловкому фокусу, камню мудрецов, алхимии, колдовскому кольцу. Прочь, прочь — я ужасно этого боюсь!

Жажда посредством колдовства ухватить за одну ночь — в спешке, натужно дыша, беспомощно, одержимо, — посредством колдовства ухватить то, что каждый день дарит раскрытым глазам! (Наверно, детей иначе не получишь, наверно, дети тоже колдовство, — "наверно". Оставим вопрос открытым). И потому я так благодарен (тебе и всему) и потому, стало быть, samozřejmě что, рядом с тобой я так спокоен и так неспокоен, так скован и так свободен — и потому-то я, осознав это, отринул всю остальную жизнь. Посмотри мне в глаза!

* Само собой разумеется (чешск.).

Вчера был у своего врача, он нашел, что мое состояние почти такое же, как и до Мерана, три месяца прошли для легких почти безрезультатно, в левом легком болезнь сидит так же здоровехонька, как и прежде. Он считает подобный успех совершенно не утешительным, я — вполне сносным: ведь как бы я выглядел, если бы то же самое время провел в Праге? Он считает также, что я нисколько не прибавил в весе, но, по моим расчетам, все-таки килограмма на три потолстел. Осенью он хочет попробовать впрыскивания, но я не думаю, что это стерплю.

Когда я сравниваю эти результаты с тем, как ты прожигаешь свое здоровье (по сугубой необходимости, разумеется; я полагаю, тут мне и оговариваться нечего), мне кажется иногда, что мы, вместо того, чтобы жить вместе, просто тихо-мирно уляжемся вместе, чтобы умереть. Но что бы ни случилось — всё будет рядом с тобой.

Между прочим, вопреки врачу, я-то знаю, что мне, чтоб быть хоть мало-мальски здоровым, нужен покой, только покой особого рода — или, если угодно, особого рода беспокойство.

А вообще — не тревожься обо мне, Милена, не хватало еще только, чтобы ты обо мне тревожилась. Если б не этот "страх", который вот уже несколько дней не отпускает меня и на который я тебе жаловался сегодня в утреннем письме, я был бы совсем здоров. Кстати, на основании чего ты сказала мне тогда в лесу, что "так ты и думала"? Там, наверху, на второй день. Я различаю те дни очень четко: первый день был сама неуверенность, второй слишком большая уверенность, третий — раскаяние и четвертый — сама доброта.

В продолжение начатого: всё я могу вынести — с тобою в сердце; и если я однажды написал, что дни без твоих писем были ужасны, то это неверно, они были лишь ужасно тяжелы — лодка была тяжела, погруженная в волны ужасно глубоко, до краев, но плыла она все-таки на твоих волнах, в твоём потоке. Лишь одного я не смогу вынести без твоей решительной подмоги, Милена: того самого "страха", — тут я слишком слаб, эту громаду ужаса я не могу даже окинуть взором, она захлестывает и уносит меня.

...пожелай ты уйти ко мне, то есть — если судить "по-музыкальному" пожертвуй ты всем миром, чтобы снизойти ко мне, на такое дно, где, если смотреть с твоих высот, не только мало что, но вообще ничего не видно, тебе для этого (вот что самое-самое странное!)

пришлось бы не спуститься, а неким сверхчеловеческим усилием вознестись над собой, вырваться за свой предел, и так высоко, что всё, наверное, кончилось бы неминуемым обрывом, низвержением, исчезновением (для меня, разумеется, тоже). И всё это ради того, чтобы попасть ко мне, в то место, куда ничто не манит, где я сижу с пустыми руками, без малейшего достояния за душой, будь то счастье или несчастье, заслуга или вина, — просто сижу там, куда меня посадили. В табели о рангах человеческих я что-то вроде мелкого доверенного бакалейщика в твоих предместьях (даже не шарманщик, куда там!), и если б я даже отвоевал себе это место в жестокой борьбе, — но я его не отвоевывал, — все равно это не было б заслугой.

Относительно многого ты заблуждаешься, Милена.

Во-первых; я вовсе не так серьезно болен, и, стоит мне немного поспать, я чувствую себя так хорошо, как едва ли когда-либо чувствовал себя в Меране. Ведь легочные болезни по большей части самые сговорчивые, особенно жарким летом. Как я справлюсь с поздней осенью — этим вопросом и зададимся позднее. Сейчас же лишь кое-какие мелочи заставляют меня страдать — например, то, что я решительно ничего не могу делать в своем бюро. Если я не пишу тебе, я лежу в кресле и глазею в окно. Из него много чего видно, потому что дом на противоположной стороне — одноэтажный. Не хочу сказать, что мне от глаzenia было уж особенно грустно, вовсе нет, только вот оторваться не могу.

Во-вторых, я вовсе не испытываю нужды в деньгах, у меня их предостаточно, а некоторые избытки — например, деньги на твой отпуск — меня прямо-таки угнетают, поскольку все еще лежат у меня.

В-третьих, ты уже сделала — раз и навсегда — самое решающее для моего выздоровления и к тому же делаешь это снова и снова, каждую секунду — тем, что добра ко мне и думаешь обо мне. (И вообще не беспокойся насчет меня: в последний день я буду ждать так же, как и в первый).

Все-таки мужество дает свои результаты.

Прежде всего: Гросс *, наверное, во многом прав, если я верно его понимаю; в пользу его теории говорит по крайней мере то, что я еще жив, — а ведь вообще-то, если учитывать мой внутренний баланс сил, я давно уже не жилец на этом свете.

* Врач-психоаналитик и философ Отто Гроссе.

Далее: как оно будет потом — об этом речь сейчас не идет, ясно только, что вдали от тебя я не могу жить иначе, кроме как всецело вверяясь страху, доверяясь ему больше, чем он того хочет, и я делаю это без всякого усилия, с восторгом, я как бы изливаюсь в него.

Ты права, когда, памятуя об этом страхе, упрекаешь меня за мое поведение в Вене, но страх этот в самом деле странен, внутренних его законов я не знаю, знаю только его хватку на своем горле, и это поистине самое ужасное, что я когда-либо испытывал или мог бы испытать.

Тогда, наверное, получается, что каждый из нас живет в супружестве — ты в Вене, я со своим страхом в Праге, и мы оба — не только ты, но и я — тщетно пытаемся порвать эти узы. Ведь смотри, Милена: если б тогда в Вене ты была полностью во мне убеждена (согласна со мной вплоть до походки, которая тебя не убедила), ты бы сейчас уже не была вопреки всему в Вене — точнее говоря, уже не существовало бы никакого "вопреки", а ты просто была бы в Праге, и все, чем ты утешаешь себя в последнем письме, — оно и есть утешение, не больше. Ты не согласна?

Ведь если б ты сразу приехала в Прагу или, по крайней мере, сразу бы приняла такое

решение, это не было бы для меня доказательством в твою пользу — относительно тебя я не нуждаюсь ни в каких доказательствах, ты для меня превыше всего, ты сама ясность и надежность, — но и это было бы великим доказательством в мою пользу, а я в нем-то и нуждаюсь. Тут страх мой тоже находит дополнительную пищу.

Снова и снова рассуждая в письмах об этих вещах, неизменно приходишь к выводу, что ты связана со своим мужем (как у меня расшатались нервы, мой корабль, кажется, потерял управление за эти дни) узами какого-то поистине сакраментального нерасторжимого брака, а я такими же узами связан — уж не знаю с кем, но взгляд этой ужасной супруги часто лежит на мне, я это чувствую. И самое удивительное то, что, хотя каждое из этих супружеств нерасторжимо и, стало быть, тут не о чем больше говорить, — что, вопреки всему, нерасторжимость одного брака составляет и нерасторжимость другого во всяком случае, подкрепляет ее — и наоборот. Так что приговор, вынесенный тобою, остается в силе: *nebude toho nikdy* ** — и давай не будем больше никогда говорить о будущем, только о настоящем.

** Этого не будет никогда (чешск.).

Эта истина безусловна, неколебима, на ней зиждется мир, но сознаюсь все же, что чувству моему (только чувству — истина же остается, как была, безусловной. Знаешь, когда я решаюсь написать то, что далее последует, то мечи, чьи острия венцом окружают меня, уже приближаются медленно к моему телу, и это самая изощренная пытка; им стоит только царапнуть меня — я уж не говорю пронзить, только царапнуть, — как мною овладевает такой ужас, что я готов тотчас же, с первым же вскриком выдать и предать всё — тебя, себя, всё), — вот с этой оговоркой я сознаюсь, что переписка о таких вещах чувству моему (повторю еще раз — ради самой жизни моей — только чувству!) представляется какой-то дикостью — будто я, живя где-то в Центральной Африке и прожив там всю свою жизнь, сообщаю в письмах тебе, живущей в Европе, в центре Европы, свои неколебимые мнения о насущных политических преобразованиях. Но это только метафора, глупая, неловкая, ложная, сентиментальная, жалкая, нарочито слепая метафора и ничто другое — а теперь вонзайтесь, мечи!

Я едва отваживаюсь читать твои письма; могу их читать лишь с перерывами — не выдерживаю боли при чтении. Милена, — и снова я раздвигаю твои волосы и отвожу их в стороны — в самом ли деле такой я злой зверь, злой с собой и такой же злой с тобой, или вернее назвать злым то, что стоит за мной и травит, терзает меня? Но я даже не отваживаюсь назвать его злым; только когда я пишу тебе, мне так кажется, и я это говорю.

А вообще всё так и есть, как я написал. Когда я пишу тебе, о сне и мечтать не приходится — ни до, ни после; когда не пишу, то, по крайней мере, могу заснуть — самым хрупким сном, на час, не больше. Когда я не пишу, я чувствую только усталость, печаль и тяжесть на душе; когда пишу, меня терзают беспокойство и страх. Мы ведь умоляем друг друга о сострадании: я молю тебя позволить мне укрыться, забиться куда-нибудь, а ты меня — но сама эта возможность безумна, ужасно абсурдна.

Ты спрашиваешь: как же это возможно? Чего я хочу? Что я делаю?

Отвечу примерно так: я, зверь лесной, был тогда едва ли даже и в лесу, лежал где-то в грязной берлоге (грязной только из-за моего присутствия, разумеется) — и вдруг увидел тебя там, на просторе, чудо из всех чудес, виденных мною, и все забыл, себя самого забыл, поднялся, подошел ближе, еще робея этой новой, но и такой родной свободы. Я все же подошел, приблизился вплотную к тебе, а ты была так добра, и я съежился перед тобой в комочек, будто мне это дозволено, уткнулся лицом в твои ладони и был так счастлив, так горд, так свободен, так могуч, будто обрел наконец дом неотступна эта мысль: обрел дом, — но по сути-то я оставался зверем, чей дом — лес, и только лес, а на этом просторе я жил одной лишь милостью твоей, читал, сам того не осознавая (ведь я всё забыл), свою судьбу в

твоих глазах. Долго продолжаться это не могло. Даже если ты и гладила меня нежнейшей из нежнейших рукой, ты не могла не углядеть странностей, указывавших на лес, на эту мою колыбель, мою истинную родину, и начались неизбежные неизбежно повторявшиеся разговоры о "страхе", они терзали мне (и тебе, но тебе незаслуженно) душу, каждый мой обнаженный нерв, и мне становилось все ясней, какой нечистой мукой, какой вездесущей помехой я был для тебя...

Милена, зачем ты пишешь о нашем совместном будущем, ведь оно никогда не наступит, — или потому ты о нем и пишешь? Однажды вечером мы в Вене вскользь об этом заговорили — и уже тогда у меня было чувство, что мы ищем кого-то хорошо нам знакомого, без кого мы скучаем, мы зовем его, называем самыми ласковыми именами, а ответа нет; да и как он мог ответить, его ведь не было ни рядом, ни далеко окрест.

Мало есть несомненных истин в мире, но вот эта из их числа: никогда мы не будем жить вместе, в общей квартире, бок о бок, с общим столом — никогда; даже общего города у нас не будет. Я сейчас чуть не сказал, что так же в этом уверен, как и в том, что завтра утром не встану с постели (вставать одному! Я сразу вижу себя под самим собой как под тяжелым крестом, он придавил меня, я распластан ничком, и какая тяжкая предстоит работа, прежде чем я смогу хоть немного прогнуться и приподнять навалившийся на меня труп) и не пойду в бюро. И так оно и есть — я наверняка не встану, но если, для того, чтоб встать, понадобится усилие лишь чуть большее, чем это в человеческих силах, я его, пожалуй, и сделаю — чуть выше сил человеческих я уж как-нибудь поднимусь.

Но ты все эти рассуждения — насчет того, чтоб подняться, — не воспринимай буквально, на самом деле не так уж всё плохо; в том, что я завтра утром встану, я уверен все-таки больше, чем в самой даже отдаленной возможности нашей совместной жизни.

Тебя страшит мысль о смерти? А я только ужасно боюсь боли. Это дурной признак. Желать смерти, а боли не желать — дурной признак. А в остальном можно рискнуть на смерть. Тебя выслали в мир, как библейскую голубку, ты не нашел зеленой ветки и снова заползаешь в темный ковчег.

Я бы так хотел поехать куда-нибудь в деревню — а еще лучше остаться в Праге и научиться какому-нибудь ремеслу; в санаторий мне меньше всего хочется. Чего я там не видел? Зажмет тебя главный врач промеж колен — и давить кусками мяса, которые он будет засовывать тебе карболовыми пальцами в рот и потом протискивать их вдоль горла в желудок.

Все послеобеденные часы провожу теперь на улицах и купаюсь в волнах юдофобства*. Сам слышал, как кто-то назвал евреев "grašive plemeno"**. Как тут не понять того, кто уезжает из страны, где его так ненавидят (и для этого вовсе нет нужды ни в каком сионизме или в чувстве народной общности). Геройство, выражающееся в том, что человек все-таки остается, — это геройство тараканов, которых тоже никакими силами не вытравишь из ванной.

* Речь идет о волне антисемитских демонстраций в Праге (1920 г.).

** "Пархатое отродье" (чешск.).

Только что выглянул в окно: конная полиция, жандармы со штыками наперевес, разбегающаяся орущая толпа — а здесь наверху, у окна, омерзительное чувство стыда за то, что ты живешь под постоянной охраной.

Я не могу объяснить ни тебе, ни кому-либо другому, что во мне происходит. Да и как я смог бы это сделать, когда я даже себе не могу этого объяснить. Но не это главное; главное вот в чем — и тут всё ясно: в пространстве вокруг меня невозможно жить по-человечески. Ты это видишь — и все еще не хочешь этому верить?

Если это не к лучшему — прекратить нашу переписку, — значит, я ужасно заблуждаюсь. Но я не заблуждаюсь, Милена.

Не буду говорить о тебе — не потому что это не мое дело; дело-то мое, просто не хочу об этом говорить.

Итак, только о себе: того, что ты для меня значишь, Милена, значишь в целом этом мире, в котором мы живем, ты не найдешь на тех ежедневных клочках бумаги, что я тебе посылал. Эти письма — такие, как они есть, — способны только мучить, а если они не мучат, то это еще хуже.

Хотел это письмо порвать, не отсылать и на телеграмму не отвечать, телеграммы так двусмысленны, но вот пришла открытка и письмо — эта открытка, это письмо! Но даже и после них, Милена, и даже если мне придется искушать в кровь мой жаждущий высказаться язык, как могу я поверить, что ты — сейчас! нуждаешься в моих письмах, когда единственное, в чем ты нуждаешься, — это покой, и ты это сама не раз говорила, пусть и почти бессознательно. А эти письма — одна только мука, они рождены мукой, неизбывной мукой и причиняют лишь муку, неизбывную муку, и к чему всё это — да оно еще может и усилиться — в эту зиму? Затихнуть — вот единственное средство выжить, и здесь и там. Печально, да, ну и что из того? Только сон будет невинней и глубже — как у ребенка. А вот эта мука — этот плуг, бороздящий и сон и день, — вот что невыносимо.

Во всяком случае, и думать и писать мне становилось всё трудней, иной раз при письме рука бежала вхолостую по бумаге, вот и сейчас так, о мысли я уже не говорю (снова и снова я восхищаюсь молниеносностью Вашей мысли: мысли сгущаются, сгущаются — и ударяет молния); во всяком случае, наберитесь терпения, эта почка раскрывается медленно, да и почка она лишь потому, что почкой называют нечто наглухо закрытое.

Хуже всего в данный момент (даже я этого не ожидал), что я не могу продолжать это письмо — даже такое важное письмо. Злые демоны переписки обступают меня и разрушают мои ночи, которые уже и сами по себе разрушаются, все больше и больше. Я должен прекратить, я больше не могу. Ах, Ваша бессонница не то, что моя. Пожалуйста, не пишите мне больше.

Дорогая Милена, уже давно лежит у меня начатое Вам письмо, но никак не могу его продолжить — старые мои хвори настигли меня и здесь, напали и слегка скрутили, всё дается мне теперь с трудом, каждый росчерк пера, всё, что я пишу, кажется теперь слишком высокопарным, будто я взялся за что-то непосильное, и если я пишу: "С дружеским приветом" — в самом ли деле у этих моих приветов достаточно сил, чтобы добраться до шумной, суматошной, серой, такой городской Лерхенфель-дерштрассе, где я и всё мое не смогли бы даже дышать. Лучше уж вообще не писать, подождать лучших или худших времен — а в остальном мне тут хорошо...

Я не могу ограничиться письмами Кафки к Милене, которую сам он называл "бесстрашной" и от которой действительно исходила энергия и сила, ощущаемая знавшими ее людьми. Эту героическую женщину постигла страшная судьба, о которой повествуется в книге Маргареты Бубер-Нойманн Пленница Сталина и Гитлера — ее ждала мучительная смерть в концлагере

* Милена погибла в Равенсбрюке.

Приведу несколько отрывков из писем Милены к Макс Броду, дополняющих портрет Кафки и дающих представление о самой Милене, до конца жизни мучившейся вопросом: "виновата ли она?".

... весь этот мир есть и остается для него загадочным. Мистическая тайна. Нечто, чего он не может достигнуть и что с трогательной чистой наивностью высоко ценит, потому что оно

является для него "деловым". Когда я рассказывала ему о своем муже, изменяющем мне сотню раз в году, держащем словно в плену меня и многих других женщин, его лицо светилось той же почтительностью, как и тогда, когда он говорил о своем директоре, так быстро печатающем на машинке и поэтому столь замечательном человеке, и как тогда, когда рассказывал о своей невесте, которая была такой "деловой". Все это является для него чем-то необычным. Человек, быстро печатающий на машинке, и некто, имеющий четырех любовниц, столь же непостижимы для него, как и крона на почтамте и крона у нищей, непостижимы потому, что полны жизни. Франк же не может жить. Франк не способен жить. Франк никогда не выздоровеет. Франк скоро умрет.

Несомненно, мы все способны жить, потому что всем нам когда-то удалось найти убежище во лжи, в слепоте, в восторге, в оптимизме, в убеждении, в пессимизме либо в чем-то еще. Он же никогда не скрывался в спасительном убежище, ни в одном из них. Он абсолютно не способен лгать, как и не способен напиться. Он лишен всякого приюта, крова. Поэтому он во власти того, от чего мы защищены. Он — как голый среди одетых людей. Все то, что он говорит, что он собой представляет и чем живет, не является даже истиной. Это — детерминированное бытие само по себе, лишенное всяких примесей, способных помочь ему исказить жизнь — в сторону красоты или убогости безразлично. И его аскетизм вовсе не героический — а потому, разумеется, тем глубже и сильнее. Любой "героизм" — это ложь и трусость. Франк не тот человек, который делает свой аскетизм средством достижения некой цели, это человек, которого принуждают к аскетизму его ужасающая прозорливость, чистота и неспособность к компромиссу.

Существуют очень разумные люди, также не желающие идти на компромисс. Но они надевают волшебные очки, сквозь которые видят все в ином свете. Поэтому им не нужны компромиссы. Тогда они могут быстро печатать на машинке и иметь женщин. Он стоит рядом с ними и с удивлением смотрит на них, на все, и на эту пишущую машинку, и на этих женщин. Никогда ему не понять этого.

Что представляет собой его страх, я ощущаю всеми своими нервами. Он постоянно испытывал страх передо мной, пока не знал меня. Я узнала его страх прежде, чем узнала его самого. Осознав его, я оделась в броню, чтобы защитить себя от него. В течение четырех дней, когда Франк был со мной, он утратил его. Мы смеялись над этим страхом. Я точно знаю, ни одному санаторию не удастся излечить его. Он никогда не будет здоровым, Макс, пока будет испытывать этот страх. И никакое укрепление психики не сможет преодолеть этот страх, ибо страх препятствует этому укреплению. Этот страх касается не только меня, но и всего, что существует, потеряв всякий стыд, например, плоти. Плоть слишком обнажена, для него непереносимо видеть ее. Тогда я смогла справиться с этим. Ощущая этот страх, он смотрел мне в глаза, мы ждали какое-то время, так, словно не могли отдышаться или у нас болели ноги, и немного погодя все проходило. Не требовалось ни малейшего усилия, все было просто и ясно, я таскала его по холмам на окраине Вены, я убегала вперед, потому что он шел медленно, двигался за мной, тяжело ступая, и, закрывая глаза, я и сейчас вижу его белую рубашку и обгоревшую шею, и как он старается. Он бегал целый день, вверх, вниз, бродил под солнцем, ни разу не кашлял, ужасающе много ел и спал словно сурок, просто он был здоров, и его болезнь в эти дни воспринималась нами словно легкая простуда. Если бы тогда я уехала с ним в Прагу, то осталась бы для него тем, кем была для него. Но я обеими ногами беспредельно прочно вросла в эту землю, я не могла оставить своего мужа и, возможно, была слишком женщиной, чтобы иметь силу обречь себя на жизнь, которая, как мне было известно, означала бы строжайший аскетизм, навечно. Во мне же живет неистребимая жажда, даже неистовая жажда совсем иной жизни, нежели та, которой я живу и которой, пожалуй, буду когда-нибудь жить, жизни с ребенком, жизни, очень близкой земле. И это победило во мне, пожалуй, все остальное, любовь, любовь к полету, восхищение и еще раз любовь. Впрочем, что тут ни скажи, все будет только ложью. И эта, возможно, еще наименьшая. А тогда ведь было уже слишком поздно. Тогда эта борьба во мне стала

слишком явной, и это испугало его. Ведь это именно то, против чего он всю свою жизнь боролся, с другого боку. У меня он мог отдохнуть. Но потом это начало преследовать его и со мной. Против моей воли. Я очень хорошо сознавала, что случилось нечто, чего уже нельзя устранить. Я была слишком слаба, чтобы сделать и осуществить то, что, как мне было известно, помогло бы ему. Это и есть моя вина. И Вы тоже знаете, что в этом моя вина. То, что относят на счет ненормальности Франка, является как раз его достоинством. Женщины, с которыми он сходил, были обычными женщинами и не умели жить иначе, нежели просто женщины. Скорее я думаю, что все мы, весь мир и все люди больны, а он единственный здоров и правильно понимает, и правильно чувствует, единственный чистый человек. Я знаю, что он обороняется не от жизни, а только от такого рода жизни здесь обороняется он. Если бы я была в состоянии пойти с ним, он смог бы жить счастливо со мной. Но это я знаю только сегодня, все это. Тогда я была обычной женщиной, как все женщины на свете, маленькой, подвижной инстинктами самочкой. И отсюда возник его страх. Он был справедлив. Разве возможно, чтобы то, что чувствовал этот человек, было несправедливо? Он знает о мире в десять тысяч раз больше, нежели все люди мира. Этот его страх был справедлив. И Вы ошибаетесь, Франк не будет мне писать о себе. Нет ничего, что он мог бы написать мне. Нет, действительно, ни одного-единственного слова, которое он мог бы сказать мне в состоянии этого страха. Что он любит меня, я знаю. Он слишком добр и совестлив, чтобы перестать любить меня. Он считал бы это своей виной. Он ведь всегда считает себя виноватым и слабым. И при этом на всем свете нет другого такого человека, который обладал бы его неслыханной силой: этой абсолютной, бесспорной тягой к совершенству, к чистоте и к правде.

М. Брод:

Два последних письма Милены написаны уже в месяцы, последовавшие за смертью Кафки. Фактически встречами с Миленой можно считать только те "четыре дня" в Вене и то коротенькое злополучное свидание в Гмюнде, после которого началось уже их отдаление. И в романе о "Замке" доброе согласие между обоими возлюбленными непродолжительно. И после первой ночи любви говорится: "Слишком счастлив был он, держа в своих объятиях Фриду, и слишком пугающе счастлив, ведь ему казалось, если Фрида покинет его, его покинет всё, что у него есть".

Смерть Кафки прошла незамеченной литературным миром. Единственным откликом на нее стал некролог, опубликованный Миленой в пражской газете Народни листы. Возможно, это самые простые и самые лучшие слова, сказанные когда-нибудь об этом писателе:

/.../ Немногие знали его здесь, поскольку он шел сам своей дорогой, исполненный правды, испуганный миром. [Его болезнь] придала ему почти невероятную хрупкость и бескомпромиссную, почти устрашающую интеллектуальную изысканность /.../. Он был застенчив, беспокоен, нежен и добр, но написанные им книги жестоки и болезненны. Он видел мир, наполненный незримыми демонами, рвущими и уничтожающими беззащитного человека. Он был слишком прозорлив, слишком мудр, чтобы смочь жить, слишком слаб, чтобы бороться, слаб, как бывают существа прекрасные и благородные, не способные ввязаться в битву со страхом, испытывающие непонимание, отсутствие доброты, интеллектуальную ложь, потому что они знают наперед, что борьба напрасна и что побежденный противник покроет к тому же своим позором победителя /.../. Его книги наполнены жесткой иронией и чутким восприятием человека, видевшего мир столь ясно, что он не мог его выносить, и он должен был умереть, если не хотел подобно другим делать уступки и искать оправдания, даже самые благородные, в самых различных ошибках разума и подсознания /.../. Он был художником и человеком со столь чуткой совестью, что слышал даже там, где глухие ошибочно считали себя в безопасности.

Уникальный феномен: величайшая культура призрачной диффузной страны, непрестанно меняющей свои очертания, — еще одной Римской империи, отрицаемой большинством своего населения державы, не сумевшей переварить самое себя. Знатки скажут: гибель — судьба всех государств-монстров, не знавших удержу в своей экспансии, всех этих колоссов на глиняных ногах, всех империй-спрутов, всосавших десятки стран и народов. Но почему великая культура? Откуда?

Ведь именно эта страна дала миру музыку Гайдна и Глюка, Моцарта и Шуберта, Брукнера и Брамса, Штрауса и Малера, Шёнберга и Веберна, Шрекера и Берга, поэзию Рильке, живопись Кокошки, Либермана, Коринта, Слефогта, Климта, Куба-на, психологию Фрейда, философию Маха, Менгера, Brentano, Мейнонга, Витгенштейна, Шлика, Бубера, Эбнера, Шпанна, Поппера, Фейерабенда, науку Больцмана, Допплера, Менделя, Шредингера, Зюсса, Пирке.

Вальтер фон дер Фогельвейде и Генрих Тейхнер, Конрад Цельтес и Вольфганг Шмельцль, Алоис Блумауэр и Ленау, Гальма и Бек, Раймунд и Фогль, Нестрой и Кюрнберге, Бар и Альтенберг, Артур Шницлер и Гуго фон Гофмансталь, Верфель и Рот, Брох и Музиль, Цвейг и Мейринк, Краус и Базиль, Жан Поль, Штиф-тер, Грильпарцер, Шаукаль, Вильдганс, Эдшмит, Захер-Мазох, Винер, Браун, Додерер, Хандке, Тракл, Йонке, Гютерсло, Берн-хард, "Венская группа" — Артман, Байер, Рюм, Яндль...

Австрия начала XX века... "Затонувшая империя"... Легкомыслие Вены, констатировал Кафка; "лучшие австрийцы живут за границей", — острили зубоскалы и притом — какой-то взрыв культуры, целое небо "сверхновых" первой величины, смелость и размах философской мысли, какая-то одержимость театром, музыкой, литературой. Встреча и конкуренция культур, сотни и тысячи пересекающихся точек зрения, процесс демаркации знания. Витгенштейн против Фрейда — в итоге два величественных здания мысли. Впрочем, там, где Фрейд конкурирует с Витгенштейном, может ли быть иначе? Бьющая ключом культурная жизнь. Десятки, сотни художественных, поэтических, театральных, музыкальных союзов, школ, групп. Спектакли. Выставки. Импрессионисты. Экспрессионисты. Новые течения. Стиль модерн. "Сецессион".

Союз творческих музыкантов, новая венская школа. На поэтических вечерах утонченная, тонко нюансированная лирика Гуго фон Гофмансталя, Арно Гольца, Рихарда Демеля. Рильке. Гауптман. Экссессы в концертных залах. Мерцающие краски росписей Климта. Воцек и Лулу Берга. Последние дни человечества Карла Крауса. Полупечальный скепсис Шницлера. Зарисовки сновидений Кубана. Амок и Смятение чувств Цвейга. Кокошка со своим Тигрольвом. Везде фанатическая одержимость искусством.

И хотя все они, живущие в Вене, яростно порицали ее — Грильпарцер, Брамс, Брукнер, Вольф, Вагнер, — хотя считали, что родиться австрийцем несчастье, хотя страдали в ханжеской атмосфере и яростно боролись с конформизмом — "поддельная история, поддельная наука, поддельная религия...", — все они творили великую неподдельную культуру: зоркое, прозорливое, сверхчувствительное к боли искусство.

Грильпарцер и Карл Краус сатирически травестили пассивность и снобизм бюргерства и монархии, фразерство и ложь интеллигенции, словоблудие печати, музыканты создавали звуковые эквиваленты притч Кафки, Фрейд исследовал бессознательное и пересматривал культурологию.

Говорят: великая многонациональная культура. Римификация. Колонизация. Пройдет время, развалится империя, останутся споры: а существовала ли имперская культура как нечто самостоятельное? Где родина Песни о Нибелунгах? Что такое имперские национальные

традиции? Какой культуре служили такие пришельцы как Глюк, Геббель, Гайдн, Моцарт или Бетховен? Были ли "австрийцами" Ян Неруда или Иван Франко? Итало Свейво? Мирослав Крлежа? Ладислав Фукс? Карел Чапек? Мейринк? Вайс? Верфель? Еврей Кафка, живущий в Праге и пишущий по-немецки?

И вот когда надо отвечать на все эти не имеющие ответов каверзные вопросы, ничего не остается, кроме националистического: "Если бы австрийской империи не существовало, ее следовало бы выдумать...".

Но как бы ни относиться к экспансии, одного у нее не отнять культуротворчества, культурных влияний, обновления культуры, новой крови, имперской культурной силы. И в том, что сегодня крохотная Австрия имеет столь мощный культурный фундамент, она обязана и экспансионизму Габсбургов, и Священной Римской империи, и всей европейской культуре, влившей в нее свое семя.

Но как бы ни относиться к реакции и консерватизму, именно в их затхлой атмосфере зрели и давали великолепные плоды поэзия и драматургия Грильпарцера, проза Штифтера, театр Раймунда и Нестроя, музыка нововенцев, космос Музиля. Именно здесь художники видели гораздо острее, с фотографической точностью описывая события, которые произойдут много лет спустя.

В этом заключен некий символ: эпохи "расцвета" рожают сплошную ложь о человеке и государстве, эпохи упадка — гениальную правду о них. Именно на излете культур создаются апокалиптические версии, которые оказываются окончательными.

Перу Грильпарцера принадлежит первый вариант дюрренматтовского Ромула Великого — Вражда братьев в Габсбургском доме, мифологический смысл которого: неизбежность гибели и величие смирения.

Как некогда последний венценосец Римской империи, бездействующий при приближении гуннов, император Рудольф абсолютно пассивен по причине "в разное время проявляющегося слабоумия". И вот оказывается, что именно его правление — золотой век королевства. Потому что слабоумие и самоизоляция императора — зрелая политика мудреца:

Я умным видел мир, он — не таков. Терзаясь мыслями об угрожающем грядущем, я время почитал пронзенным тем же страхом и в колебании мудром усматривал к спасенью путь.

Это не просто мифологема: "Барахтающийся в болоте — быстрее утонет". Это консервативность, это австрийский образ мысли, это смысл музилевского Человека без свойств, это, наконец, историческая правда. При самом консервативном императоре Франце-Иосифе, единственной целью которого было избежать перемен, расцветают австрийская музыка и словесность, театр и поэзия, и вряд ли в истории империи можно найти другую такую эпоху, которая сравнится с этой по мощи культуротворчества.

И не только странные метаморфозы искусства — какому патриоту и монархисту эпохи царствования Франца Иосифа пришла бы в голову шальная мысль, что он живет в самом либеральном, просвещенном и передовом государстве мира? Думал ли Стефан Цвейг, живя в императорской Вене, что тридцать лет спустя, незадолго до самоубийства, он напишет о том времени как о золотом веке надежности? И, действительно, когда в этой-самой Европе воцарился уже не веселый, а настоящий Апокалипсис, почти дословно соответствующий Откровению Иоанна Богослова, как иначе должны были вечно и всем недовольные интеллигенты воспринимать разложившуюся империю, надежно гарантирующую покой и отсутствие перемен?

Конечно, можно сказать, что барочное мирозерцание порождает

консервативно-реакционное видение мира, но ведь речь идет не о сознании, а о бытии — а бытие, не грильпарцеровское и не французское, — мое бытие просто-таки вопит: когда дело идет к закату — сиди и не трепыхайся, дабы преждевременно не засмердеть... Благо, разложение империй медленный процесс, если утрачена бравада и эрекция.

В Грильпарцере уже жили все составляющие кафкианского мироощущения: недоверие к прогрессу, сознание неизбежности гибели империи, унижительное чувство вселенского стыда. "Дух человека и поступь мира при всех обстоятельствах и во все времена столь равны самим себе, что истинное редко оказывается вполне новым, а новое — вполне истинным".

Задолго до Кафки австрийская культурная традиция была бегством от мира в его недра. Даже уход Раймунда, Нестроя и Штифтера в идиллию на поверку оказывался катастрофичным. Айзенрайх так и говорил: Штифтер не был идилликом, он накладывал языковые скрепы на распадающийся вещный мир.

Т. Манн:

Часто подчеркивали противоречие между кроваво-самоубийственным концом Штифтера и благородной умиротворенностью его поэтического творчества. Но куда реже замечали, что за спокойной, вдумчивой пристальностью как раз и кроется тяготение ко всему экстраординарному, первозданно-катастрофическому, к патологии.

Веселый Апокалипсис — вот как называли это время, время Гофмансталья. И сам Гофмансталь, хранивший почти не знавшую сомнений верность империи Габсбургов, по словам Броха, ясно распознал окружавший его вакуум ценностей.

Если у Штифтера почти не было отрицательных героев, то у Шницлера положительных. Но он не судит этих своекорыстных эгоистов, а пытается чуть ли не в духе Фрейда понять психологические истоки человеческих качеств, и это проникновение в подсознание столь глубоко, что сам Фрейд увидит в Шницлере своего двойника, а Лейтенант Густль приобретет почти столь же скандальную славу, что и лекции Фрейда в Венском университете. "Подобно тому как Фрейд срывает покровы с тайн плоти, Шницлер разоблачает тайны личности на поверхности одержимой офицерской честью, а в глубине представляющей собой человеческое ничто".

Австрийскому гению, как никакому иному, выпала на долю эта проклятая чиновничья ляпка. Гофраты, пишущие драмы и стихи, клерки, создающие Процессы и Замки, ученые, между делом творящие литературные сенсации. Вот уж поистине их высшее искусство — для потомства: "Вы желаете стать знаменитым? Тогда потрудитесь скончаться".

Нет, они цеплялись за жалкое чиновничье существование вовсе не потому, что не верили в себя — при всех свойственных затворникам сомнениях — в глубине души они знали себе цену и то, что их время еще не пришло. (Не могу себе представить, чтобы человек, написавший тот же Процесс или тот же Замокда чего там — любую, самую маленькую из своих притч, — не знал, кто он). Кафка, Музиль, Хаймито фон Доде-рер, Элиас Канетти, Фриц фон Герцмановски-Орландо, Жорж Зайко годами и десятилетиями выдерживали свои написанные между делом шедевры в ящиках письменных столов не из боязни дилеттантизма — из знания человеческих свойств. Роберт Музиль голодал, но писал Человека без свойств, для Канетти Ослепление было побочным продуктом дающего хлеб многотомного научного труда Масса и власть, Герцмановски-Орландо, сатирик свифтовского толка, так и не отважился опубликовать свою Тараканию за 77 лет жизни...

В Массе и власти Элиаса Канетти я обнаружил прелюбопытную мысль, вложенную в уста параноика, говорящего, что он не является писателем и поэтом за ним можно следовать повсюду без опаски. Это очень глубокая максима, означающая, среди прочего, следующее: сила слова опасна, ибо несет в себе огромный потенциал заражения; проповедуемые

писателем идеи часто разрушительны, ибо под облаткой "великих идеалов" скрывают действительную некрофилию, глубоко спрятанные вожеления, волю к власти и т. п.; литература притязает "пасти народ", то есть частично берет на себя функцию власти; писательство есть выражение воли к власти над сознанием народа, а власть несет в себе смертельную угрозу (ибо угроза и смерть — глубинная сущность власти). Как бы не относиться к идеям Э. Канетти, нельзя не отметить того, что именно в стране, писатели которой ставили перед собой задачу "пасти народ" — я имею в виду, в первую очередь, Достоевского и Толстого — произошло всё то, о чем пишет Канетти. Еще один любопытный факт: когда возникла идея перевода Массы и власти на русский, автор — совершенно неожиданно — посчитал такое издание преждевременным: в стране векового рабства, страха, нестабильности, узурпации власти демонстрация тайных пружин и методов, используемых властью для подавления масс, может принести вред, снабдив рвущихся к власти авантюристов знанием механизмов угнетения и подавления масс. Трудно сказать, в какой мере справедлива вера в силу Книги, но истина действительно амбивалентна: неся миру свет и добро, она в равной мере открывает новые горизонты зла.

Для чего мне потребовалось это литературное отступление? Во-первых, для того, чтобы развенчать чисто "русскую" и чрезвычайно опасную идею "воспитания" народа посредством Книги, нередко благими намерениями устилающей дорогу в ад. Во-вторых, для того, чтобы противопоставить "модернизм" — "положительному герою", концепции "типичности", вообще "реализму", прячущему за "отражением" глубинное желание писателя вербовать инсургентов, "приравнивать перо к штыку"...

КАФКА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

ПРОДОЛЖЕНИЕ

Я увожу к отверженным селеньям,

Я увожу сквозь вековечный стон,

Я увожу к погибшим поколениям. Данте

Кафка — это сверхчеловеческий протест против нечеловечности, протест, восходящий к скепсису Аристофана, Лукиана, Данте, христианских еретиков, Вольтера, Шелли, Гёльдерлина, Леопарди. Это вечный, нескончаемый процесс, в котором отчуждение проникает из гёте-шиллеровского мира вещей в киркегорианский мир духа. Каждая эпоха имеет не только своего Прометея, но и своего Кафку. На что уж далек Аристофан, но разве в его Осах не витает дух Процесса?

Глубочайшая культура — от библейских пророков (травестия Евангелия содержится в его притчах, хотя они и не сводятся к ней) до титанов-современников (Гамсун, Брехт, Верфель, Му-зиль, Гауптман, Т. Манн, А. Франс) — питала его.

Мифологизм Кафки глубоко укоренен традицией романтиков: теориями Шлегеля и Шлейермахера, практикой Новалиса и Клопштока, болью Гёльдерлина и Клейста, трагическим одиночеством Леопарди. В известной мере он — средоточье их всех.

Но наиболее полнозвучно кафкианский экспрессионизм слышится у Арнима. Когда в Глухаре ноги беседующего с самим собой бастарда начинают удлиняться от скуки, а ветер

посвистывает в зубах, или когда в Наследниках в видениях молодого владельца майората на козлах коляски появляется смерть, а калеки, ее окружающие, требуют у страшного кучера вернуть им отрезанные руки и ноги, или на улице из картонных домиков появляются висящие на нитях шевелящиеся люди, или в снах Эсфири исчезают предметы внешнего мира, — это всё устами Арнима уже говорит Кафка.

А разве в Амфитрионе, Пентесилее и Михаэле Кольхаасе уже в полный голос не звучат темы трагического одиночества, униженности и абсурдности человеческого удела?

Фатальная безрезультатность борьбы — этим Кафка вторит Клейсту. Борьбаться за справедливость в мире, где зло неотделимо от добра, безнадежно. Малейшее усилие освободиться только еще туже затягивает удавку; все усилия Кольхааса вырваться из засасывающей его трясины ведут к гибели.

В одной из частей Аксиом Лессинга, которого, кстати, Кафка высоко ценил, можно прочитать притчу о лютеранском пастыре, отрешенном от сана и попавшем с семьей в кораблекрушение где-то в районе Бермуд. Даже тональностью повествование напоминает будущего автора Притчи:

Пережив кораблекрушение в районе Бермуд, семья оказалась на маленьком необитаемом острове, причем священник спас и катехизис. Несколько поколений спустя один гессенский миссионер обнаружил на острове потомков этой семьи. Они говорили на немецком, "в котором, как ему показалось, не было ничего, кроме речений и оборотов из лютеровского катехизиса". Потомки были ортодоксальны — "за некоторыми маленькими исключениями. Катехизис за полтора столетия, естественно, истрепался, и у них от него уже ничего не осталось, кроме дощечек переплета. "На этих дощечках, — сказали они, — начертано все, что мы знаем". — "Было начертано, дорогие мои", — сказал миссионер. "И осталось, и осталось начертано! — сказали они. — Хотя мы-то сами читать не умеем, да и не совсем понимаем, что значит читать, но наши отцы слышали, как их отцы оттуда читали. А те уже знали и того человека, который вырезал эти дощечки. Этого человека звали Лютер, и он жил вскоре после Христа"".

А разве Песочный человек не напоминает Деревенского врача Кафки? Тот же призрачный мир Натанаэля, те же сновидения и предчувствия, то же отчуждение и разорванность сознания.

Судьбы Кафки и Гофмана... Те же заботы о хлебе насущном, приковывающие к ненавистной службе, та же трагедия раздваивания, те же отчаяние и жгучая страсть, ненависть к действительности и презрение к филистерству, то же двойное бытие: мизерность службы и величие иллюзий, разлад между действительностью и мечтой, те же неврозы, страхи, галлюцинации...

Говорят: Гофман верил в искусство, в полный чудес Джиннистан, способный дать душе исполнение всего обетованного на земле... Но разве для него искусство — не трагедия, а художник не мученик и изгой? Разве сущность профессии творца — не боль, не острое чувство трагизма существования уже высокого духа и еще низменной материи?

Да, то же безумие мира, тот же фатализм, та же безысходность...

Даже говорящая обезьяна уже есть у Гофмана: "Вы должны научиться говорить, говорить, говорить, всё остальное придет само собой...". Отчет для академии явно навеян Крей-слерианой, а именно гофмановским "Письмом Мило, образованной обезьяны, к подруге Пиппи в Северную Америку".

Временами хандра заедает матросов,

И они, ради праздной забавы, тогда
Ловят птиц Океана, больших альбатросов,
Провожающих в бурной дороге суда.
Грубо кинут на палубу, жертва насилья,
Опозоренный царь высоты голубой,
Опустив исполинские белые крылья,
Он, как весла, их тяжело влачит за собой.
Лишь недавно прекрасный, взвивавшийся к тучам,
Стал таким он бессильным, нелепым, смешным!
Тот дымит ему в клюв табачищем вонючим,
Тот, глумясь, ковыляет вприпрыжку за ним.
Так, Поэт, ты паришь под грозой, в урагане,
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,
Но ходить по земле среди свиста и брани
Исполинские крылья мешают тебе.

А разве символы готорновского Пути паломника не напоминают Кафку? В их стиле, образе мышления, складе ума очень много общего — и грех, и возмездие, и искупление, и гордыня. "Воистину мы лишь тени, настоящая жизнь не дарована нам, всё вокруг, что кажется нам реальным, — лишь тончайшая субстанция сна".

Готорн и Мелвилл уже жили в мире загадочных кар и непостижимых прегрешений. Историю готорновского Векфилда и многие истории Кафки объединяют общие корни — гнев и кары Ветхого завета, еще, — по словам Хорхе Борхеса, — не только общая этическая основа, но также общая эстетическая позиция.

Тот факт, тот странный факт, что в рассказе Готорна [из "Дважды рассказанных историй"], написанном в начале XIX века, мы ощущаем тот же дух, что и в рассказах Кафки, работавшего в начале XX века, не должен заслонять от нас то обстоятельство, что дух Кафки создавался, определялся Кафкой. "Векфилд" предвещает Франца Кафку, однако Кафка изменяет, углубляет наше восприятие "Векфилда". Долг тут взаимный: великий писатель создает своих предшественников. Он их создает и в какой-то мере оправдывает их существование. Чем был бы Марло без Шекспира?

Макс Брод обратил внимание на связь материалов романа Замок с кругом чтения Кафки его гимназических лет, в частности с Бабушкой Божены Немцовой, где тоже некий загадочный замок господствует над деревней. Впрочем, у него совсем иное, так сказать, метафизическое (может быть, даже теологическое) господство. Перенимая у других фантазмогории или шизофренические видения мира, он придает безумию, следам помешательства (скажем, Роберта Вальзера) статус большей реальности, чем сам "здоровый" мир. В этом отличие

гениального заимствования от плагиата — новый срез.

Даже модный в начале века авантюрный роман находит свое отражение в мирах Кафки: приключения и робинзонаду он превращает в этапы мученического пути...

Среди собратьев, особенно привлекавших Кафку, был и Флобер. Ему импонировали флюберовская сухость, флюберовский прозаизм, флюберовское отвращение к громкой фразе, красочному образу. Кафку восхищал конец "Воспитания чувств", то есть фарсовый финал того, что имело все основания стать романтической драмой. Игрою густых теней ему импонировал Стриндберг. Его, может быть, самой любимой вещью был "Бедный музыкант" австрийского классика XIX века Франца Грильпарцера.

Раб богини по имени Литература, пожертвовавший во имя ее всем "слишком человеческим", Кафка долгое время находился под сильным впечатлением вычитанного им эпизода из жизни своего в этом смысле "близнеца" Гюстава Флобера, также добровольно приковавшего себя к тому же идолу. Автор Испытания Святого Антония видимо, отнюдь не случайно обратившийся к этому сюжету, как-то навел на себя со своей племянницей славную буржуазную чету и на протяжении дня наблюдал бесхитростную, простую и радостно-упорядоченную жизнь своих окруженных детьми друзей. По дороге домой Флобер сказал своей спутнице два слова, выразившие целую философию: "Они — правы!". Они правы, ибо жизнь их богоугодна!

Это прозрение французского аскета, поразившее в свое время Кафку, не стало, однако, принципом его собственной жизни, хотя временами, может быть, достаточно часто, он думал о том же, о чем в тот день размышлял Флобер.

...склонность к изображению моей фантастической внутренней жизни лишила всё остальное значения, и это всё остальное ужасно разрушено и не перестает разрушаться.

Часто меня охватывает какое-то печальное, но спокойное удивление моей бесчувственностью... только вследствие моего литературного предназначения я ко всему остальному безразличен, и следовательно, бессердечен.

Возможно, Кафка мучительно переживал эту всепоглощающую страсть к творчеству, эту литературоманию, трудоголию, понимая ее как форму жизнеотрицания, как болезнь и — одновременно — как единственное средство спасения и оправдания.

Пишу уже несколько дней, хоть бы это не кончилось! Моя жизнь получает оправдание. Я снова могу вести диалог с собой и уже не застываю так, устремив взгляд в абсолютную пустоту. Только на этом пути возможно для меня какое-то улучшение.

Самым большим было все-таки влияние Гёте, книги которого он почти никогда не выпускал из рук. Но Гёте — не случайно "жеребец", он слишком здоров для него, у Гёте Кафку волнуют, заставляют трепетать лишь признаки смятения, беспокойства — моменты, когда в Олимпийце он ощущает проигравшего, поверженного. То же с Бальзаком, но не "ломающим все преграды", а в редкие для Бальзака мгновения "сломленности от преград".

В этом отношении, конечно, ему ближе Клейст, в биографии которого он жадно ищет "Иов-ситуации", так напоминающие ему собственные.

Сам Кафка, говоря о влияниях, признавал, что Америка написана под впечатлением от Диккенса — Оливера Твиста и Дэвида Копперфильда.

С Диккенсом и Щедриным кончается унижение и высмеивание бюрократии, с Кафки начинается ее торжество. У первых она относительна и локальна, у второго абсолютна: начало и конец всех начал. У Щедрина она обороняется, у Диккенса становится активной, у

Кафки — она вездесуща, тотальна, беспощадна (гибнет каждый, кто "вошел"). К всепроникающему огромному организму суда причастны — все! Здесь всё связано со всем, все неизменно — "нет" становится все более бдительным, суровым, непреодолимым. Смеху, иронии, превосходству больше нет места, остается — страх. Страх незащищенного человека перед созданным человеком порядком.

Там, где Диккенс и Салтыков-Щедрин видели частности, Кафка узрел всеобщность. Не просто Министерство Волокиты или отдельно стоящий Холодный дом, не суд как учреждение, а мир как суд, жизнь как "присутствие", свобода как казус. Здесь претендентов на место подвергают изощреннейшей проверке, но затем принимают всех. Здесь все выслеживают всех, все всех травят, все шпионят, все помогают обвинению. Все — заодно, все — против одного. Мир судилище, жизнь — травля, бытие — абсурд.

Что за лица вокруг! Маленькие черные глазки беспокойно шныряли во все стороны, щеки обвисли, как у пьяниц, длинные бороды были реденькими и жесткими... Однако под бородами — это только сейчас обнаружил К. - блестящие на воротничках значки различной величины и окраски. Насколько можно было заметить, значки были у всех. Все были заодно — кажущиеся партии справа и слева, — и когда К. внезапно обернулся, он увидел такие же значки на воротнике следователя, спокойно сидевшего с руками на животе. — Вот как, вскричал К. и, потрясенный внезапным открытием, рывком поднял вверх руки, оказывается, все вы чиновники, та самая продажная банда, против которой я выступал...

"В своей основе мироустройство бюрократично. Даже честная и точно работающая чиновничья машина неизбежно действует против человека. Поэтому нельзя спрашивать: за что преследуют Йозефа К, в чем он провинился против системы, кому нужна его смерть? Вся суть, как полагает Кафка, состоит именно в том, чтобы вполне лояльного Йозефа К. судят ни за что. Кто же несет ответственность за это? Все вместе взятые, но никто в частности".

Ужас бюрократии, говорил Камю, имея в виду Кафку, усиливается обыденностью Процесса. Сила и могущество высокого учреждения — в его неотвратимой повседневности. Не доведение до абсурда, а именно эта проза суда и замка делают кафковскую прозу беспощадной.

Кафка считал необходимым иметь в учителях Иисуса и Достоевского, но на самом деле определяющим было влияние Киркегора. Читая записи позднего Киркегора об одиночестве человека в мире, удивляешься их созвучности со всем творчеством Кафки. Впрочем, и Киркегор, и Достоевский были страшно одиноки, хотя и делали из своего одиночества иные выводы о мире и человечестве, нежели Кафка.

При всем своем иудаизме (точнее сказать, каббализме) Кафка неокальвинист, последователь Киркегора, прозелит теологии кризиса. Человек не в силах спастись собственными усилиями, по сравнению с высшим все человеческие потенции и ценности — ничто. Одна из идей Процесса состоит в том, что никакие человеческие усилия не спасают — чем не еще одна версия протестантизма? Человек избран Богом, его место здесь на земле предопределено. Отнюдь не случайно Процесс Кафки и Комментарии послания к римлянам Барта появились практически одновременно.

В своем Дневнике Кафка подчеркивал, что при всем несходстве взглядов он объединен с Киркегором мистическими связями, одинаковой судьбой: драматические отношения с отцами, разрывы с невестами, жертвоприношение Авраама...

(Кстати, проклятая семьей и жителями деревни Амалия, отказавшаяся отдаться Сортини, — чем не негативная парафраза к притче об Аврааме?).

Хотя Кафка отрицал этический ригоризм Киркегора — или этика, или эстетика, — хотя крайности Датского Сократа представлялись ему выражением не смирения, а гордыни, в

главном они полностью сходились. Это главное: приоритет личностного начала, избранность человека Богом, абсурд бытия. Если хотите, Замок-художественная парафраза к Страху и Трепету, а Исправительная колония вполне может расцениваться как художественная иллюстрация к Наставлению в христианской вере (символ предназначения, судьбы, богооставленности).

У Кафки, Кальвина и Киркегора почти совпадают определения веры: верить — полностью довериться и покориться Богу, еще — не страшиться смерти:

Первым признаком возникновения сознания является желание смерти. Эта жизнь начинает казаться невыносимой, иная — недостижимой. Перестаешь стыдиться желания умереть.

При множестве параллелей и различий между Кафкой и Киркегором, их объединяло осознание своего писательства как божественного предопределения, как подчинения своей трагической судьбе. Возможно, здесь корень разгадок к загадкам их жизней. Во всяком случае, оба видели в страдании средство доступа к высшей истине, к духовному миру.

Бесспорно, Кафка — мистик, может быть, мистик негативный — я имею в виду Великого Отсутствующего: Бог Кафки проявляет себя гораздо больше в боли и страданиях, нежели в благодати избрания.

Бог Кафки — личностный, вера — персональна:

Бог достижим только для каждого в отдельности. Каждое человеческое существо обладает своей собственной жизнью и своим собственным богом. Бог его защитник и его судья. Священники и обряды — лишь костыли для поддержки парализованной души.

Мессия явится, когда станет возможной безграничная личностность, персональность веры.

Полагаю, Христос потому и воскрес, что был первым Лицом, осуществлением персональной веры, абсолютным Примером.

Личностность спасет мир, масса его погубит — такова философия и Киркегора, и Кафки.

КИРКЕГОР И КАФКА*

* Заметки Н. Болдырева

Отчего у меня такое чувство, будто Кафка каким-то таинственным образом причастен к творчеству Киркегора? Отчего это ощущение мелодии, переходящей в ей сопутствующую, а затем ведомую двумя голосами? Может, оттого, что атмосфера зависла в комнате — в пустынной большой затененной комнате, где только двое — отец и сын (фантазия Киркегора "Тихое отчаяние")? Где всегда только двое. И между ними всегда только молчание. И молчание это так или иначе хранит загадку меланхолии. "Бедный мальчик, ты живешь в тихом отчаянии!". Кто знал это состояние лучше, чем Киркегор и Кафка? Знал, то есть не только претерпевал, но и исследовал, проникая в его кажущуюся бездонность. Ибо живут, проживают жизнь в тихом отчаянии сонмы людей. Но они не знают об этом. Хорошо это или плохо? Бог весть. Хорошо это или плохо, что отец сказал как-то своему сыну, молча вглядываясь в его на поверхности столь беспечные черты: "Бедный мой мальчик, ты идешь по жизни в тихом отчаянии"? Хорошо это или плохо, что сын потом всю жизнь размышлял об этих отцовских словах? Хорошо это или плохо, что для истинного поэта все случающееся в жизни становится проблемой, тем более отношения с отцом, где родовое входит в бездонное противоречие с индивидуальным и неподсудным? Ведь и Соломон (в фантазии Киркегора "Сон Соломона") был сбит с ног лишь случайным ракурсом, в котором ему открылся неожиданный лик и обнажившаяся душа отца. Случайный ракурс, случайно сказанные слова... Но что есть случайность?

И Киркегор, и Кафка медленно умирали, будучи бледными и прозрачно-одухотворенными с детства, зная, предзная свою судьбу угасания и вытекающей из этого (хотя бы только из этого) меланхолии. Одному медленно ела чахотка, другой чувствовал беспричинную неуклонную утрату сил. Одному на момент смерти был 41 год, другому — 42. Но тому и другому (два ли это брата во времени-пространстве или воплощение одной души?) была внушена потребность петь. И это пение было раздумьем.

Трагичность диалога Кафки с отцом известна. Франц мог лишь мечтать о такой фразе: "Бедный мальчик, ты живешь в тихом отчаянии!". Мечтать как о милости и любви. Подобная новелла в его творчестве была бы сентиментальной грезой, замещающей тот страшный сон действительности, который рассматривал его в упор сонмом глаз. Однако в более глубоком смысле именно невозможность выхода из меланхолии и была этой зависающей в комнате земного пространства фигурой молчания. Эта невозможность разорвать, расколдовать молчание между столь обреченно близкими людьми — и есть исток той тщеты, что зовется последней. (В конце концов, отец и сын — лишь метафора любого человеческого общения).

Но эта тщета все же — кажущаяся. Ибо в мире действует воля к отчаянию. И если в одном смысле нет более страшного греха, чем отчаяние (отчаяться значит возомнить, что ты оставлен Им тоже!), то в смысле ином отчаяние предстоит человеку как его задача на пути. Следует постичь тщету жизни и потому отчаяться, отчаяться в тщетности стиля и ритма, которые царствуют в тебе метрономом биологического распада. И потому — такой могучий напор в исследовании пространства отчаяния. Это вечное безмолвие кафкианских коридоров, комнат, улиц, вечный иллюзионизм контактов, сближений, приближений. И этот единый в пространстве-времени человеческий дом у Киркегора, дом, куда не проникает историческое время, где царствует вечность, где над человеком, Симон ли он Прокаженный или Франц Кафка (впрочем, не вариант ли это прокаженного?), встает одна и та же Тень, простирается одно и то же Ожидание.

"Отчаивайся, отчаивайся глубже, отчаивайся до конца, до пределов своего отчаяния!". Вот совет Киркегора себе и своему духовному другу. Ибо иного пути к вере, к внезапному прыжку в нее, к прыжку в пробуждение от кошмарного жизненного сна, он не знает.

Выболит до каждого извива

наша ненасытная телесность.

Лишь тогда душа, бездонно сиротлива,

вдруг войдет в неведомую местность...

Не выболит в этой жизни — придется выбаливать в следующей. Но от боли и ужаса одиночества не деться никому. Знаю ли я кого-то более одинокого, чем были Киркегор и Кафка? Мне кажется, что нет. Однако что уж такого страшного было в их судьбах? Ничего кроме того, что они были одарены даром страдания. Звучит кощунственно, однако ведь это разные вещи: жить в страшном мире, в страшных обстоятельствах и — страдать. Сонмы людские живут в страшных обстоятельствах (да разве уже само по себе обстоятельство жизни, то есть пребывание на кресте распятия между телом и душой, не непомерно, не сюрреалистически страшно?), однако страдают, тем более глубоко или глубинно — немногие. А если, вдруг, говорить о наших нынешних, российских, обстоятельствах, то я бы поставил такой вопрос: а достаточно ли глубоко мы страдали? Не было ли наше страдание поверхностным, так сказать физического или медико-биологического свойства? Страдала ли наша душа? Достаточно глубоко ли, чтобы переплавить случившееся, чтобы духовно

превозмочь исторический кошмар? Чем иным, если не религиозным страданием, можно высветить бездну хаоса, рассеять сонм неразрешимых вопросов? Ведь не грудами же полых слов? Больше того: не есть ли страдание (тело не страдает, страдает лишь дух) — показатель напряженности в ощущении самой субстанции существования? Не есть ли страдание — сам момент соприкосновения с плазмой, сутью существования? И в подлинном смысле не тот ли воистину живет, кто страдает — страдает всей глубиной души, всеми ее тончайшими, таинственными переходами?

Для непоэта все вокруг представляется так или иначе понятным и естественным. Для поэта все предстает удивительным, невероятным, проблематичным, сюрреалистическим. Кто-то сказал: Кафке снились страшные сны. Увы, самым страшным сном была для Кафки его жизнь. И все, что он написал, было попыткой продвинуться в сторону пробуждения. А разве не сон, по версии Киркегора, изменил жизнь Соломона, перечеркнул намечавшуюся безмятежность судьбы? Сон, греза (то есть внезапный выпад сознания из обыденного состояния предсказуемости, спланированности будущего) вдруг осветили жизненный космос Соломона молниеносным светом, преобразив все смыслы. Но ведь и судьба Навуходоносора внезапно переломилась сном, сном божественным, смысла которого самостоятельно постичь он не мог. Через сон даются у Киркегора и Кафки ключи к неким жизненным парадоксам, ведущим к тайнам неба. Нереальность становится ключом и путем к сверхреальному. Оттого-то кафкианский сюрреализм построен на приеме сна. Пробудиться! Вот все желание, весь безнадежный порыв Йозефа К. Сон и открывает, и закрывает. В одном смысле надо пробудиться ко сну, к сновидческим парадоксам, стать вровень с их раскованной мудростью, с их мистическим символизмом и мужеством спонтанности. В другом же смысле надо пробудиться от сна тягучей, липкой, безнадежной невнятицы будней, от серого абсурдного тумана, в котором плывут наши незрячие души.

Киркегор прожил в физическом смысле комфортабельную жизнь. Почти то же можно сказать о Кафке (если снять обстоятельства их биологического раннего упадка). Однако спасло ли это их от самоедства вопрошаний? Но разве пытались они или хотели спастись от него? Разве не бежали они навстречу этому самоедству и самовопрошанию? Правы ли они были в этом? Кто знает. Одно ясно — никому нет спасения от шторма того отчаяния, которое начинается как тихое-тихое. И если кому-то кажется, что он ускользнул от него в этой жизни, его застигнет штормом в следующей. Рано или поздно каждому предстоит родиться Киркегором или Кафкой. Кто знает, быть может, юмор бытия в том и состоит, что каждому предстоит побывать в шкуре каждого. Как говорил один Поэт о рядовом своем современнике: "Когда-нибудь в иксовом поколении и эта душа, как все, будет поэтом, вооруженным всем небом".

А вся великая поэзия боли — от Данте до Рембо?

По вольным улицам брожу,

У вольной издавна реки.

На всех я лицах нахожу

Печать бессилья и тоски.

Мужская брань, и женский стон,

И плач испуганных детей

В моих ушах звучат, как звон

Законом созданных цепей.

Здесь трубочистов юных крики

Пугают сумрачный собор,

И кровь солдата-горемыки

Течет на королевский двор.

А от проклятий и угроз

Девчонки в закоулках мрачных

Чернеют капли детских слез

И катафалки новобрачных.

Разве уже не кроется Кафка в безумных лотреамоновых песнях Мальдорора, где кошмарный паук приходит по ночам сосать жизненные соки из груди спящего; где мать-сладострастница предаёт сына медленной казни в отместку за его отказ от кровосмесительства и невестка ей в этом помогает; где убийца-богатырь, взобравшись на Вандомскую колонну и раскрутив свою привязанную за ноги жертву, как пращу, забрасывает её тело на другой конец Парижа, где оно прошибает купол Пантеона, веревка цепляется за перекрытие и потом скелет ещё долгие дни качается на ней; где люди вселяются в свиней и сожительствуют с акулами, а упавший с головы распутника-изувера волос ростом с человека вслух вспоминает о похождениях своего хозяина в келье старинного монастыря, приспособленного под дом свиданий самого низкого пошиба; где кишат жабы, насекомые, осьминоги, хищные птицы, бездомные псы, гнусные твари неведомой породы — помесь растений и зверей; где вещи оборачиваются живыми существами и люди отвердевают, каменеют, претерпевают немислимые метаморфозы; где все эти фантазмагии, среди которых выделяется своей чудовищностью перечень омерзительных примет самого Мальдорора, прописаны тщательно, неспешно, с выпуклыми подробностями и порой естественнонаучными пояснениями, в изящно построенных периодах, способных выдержать самые строгие придишки блюстителей благородной гладкописи.

И разве не был его предтечей Рембо, на свою погибель ставший-таки коммерсантом? Параллели и ассоциации заходят столь далеко, что у Рембо есть свой домашний тиран — мать, которой он тоже пишет письмо. Называется оно Семилетние поэты:

И вот закрыла Мать предначертаний том

И, гордо удалясь, не думала о том,

Что в голубых глазах и подо лбом с буграми

Ребенок, сын ее, скрыл отвращенья пламя.

Страх перед жизнью — открытие вовсе не Кафки. В Господине Прохарчине эта вечная тема раскрыта вполне по-кафкиански. А садизм поручика Жеребятникова при экзекуциях — чем он отличается от зверства исправительной колонии? А расщепление сознания у героев Гоголя и Достоевского — бредовые видения Поприщина, галлюцинации человека из подполья? У

Достоевского вообще обилие символов подполья: Раскольников, как паук забившийся в угол (и хоть ненавидел эту конуру, а выходить из нее не хотел, все лежал), Ипполит, принимающий страшные формы чудовищного насекомого (вроде скорпиона, — нет еще гаже и ужаснее, — коричневого и скорлупчатого пресмыкающегося гада), Свидригайлов, представляющий вечность как закоптелую баню с пауками по углам, Великий Инквизитор, мечтающий о мире, где все превращены в самодовольное стадо, по-животному вззирающее на мир, — еще одно предвосхищение яви исправительных колоний.

Отчуждение человека от мира, враждебность мира человеку — то, что у Достоевского было глубоко спрятано в подсознании, Кафка сделал страшной явью, лихорадочной правдой...

Кстати, именно Достоевский определил высшей реальностью "не простое воспроизведение насущного", но то, что "огромною своей частью заключается в нем в виде подспудного, невысказанного слова", те скрытые духовные устремления человека, которые и есть пружины его жизни. Изредка являются пророки, говорил он, которые угадывают и высказывают это цельное слово.

Человек есть тайна — разгадать ее задача художника.

Всё поколение Кафки было воспитано Достоевским, в нем жил его дух. Но Кафку объединяет с ним нечто гораздо более интимное: отношение с отцом ненависть, объединенная с сыновним долгом; бедность; отношение с невестой как и Федор Михайлович с Анне Васильевне, он возвращает Фелице обручальное кольцо...

Кафка — гениальный наследник Достоевского, и все попытки наших разорвать эту связь — несостоятельны. А как изощряются! Мол, и подполье у них разное, и цель — иная. Мир Достоевского — кипение страстей, мир Кафки анемия и бесстрашие. Это-то у Кафки — бесстрашие? Это-то о художнике, сжегшем себя в огне собственной боли? У нас энергия обязана разрушать всё, что мы ненавидим. Если же она обращена против нас...

Д.Додд в книге Достоевский и Кафка назвал 1912–1915 гг. в творчестве Франца Кафки "русским периодом", "русским экспериментированием". В это время Кафка действительно проявлял большой интерес не только к Достоевскому и русской литературе, но — при всей своей аполитичности — пристально следил за событиями в России, испытывая чувства надежды и... разочарования. Одно время Гоголь, Достоевский и Толстой занимали в его сознании такое же место, как Шопенгауэр, Киркегор и еврейство. Он хорошо знал Чехова, интересовался Кропоткиным и Лениным, ставя последнего рядом с Кромвелем.

Что привлекало Кафку в Достоевском? Прежде всего мастерство гротеска, психологическая мощь, духовные кризисы.

Влияние Достоевского на Кафку особенно велико в Процессе, где можно обнаружить многие детали космоса Достоевского и даже прямые пересечения текстов.

Кафка высоко чтит Достоевского-писателя, но не Достоевского-человека. По-видимому он ничего не знал ни о шовинизме и антисемитизме Достоевского, ни о его мессианских притязаниях, тем не менее Достоевский-человек не был ему близок.

Достоевский был "злее", был борцом против овеществления, обезчеловечивания человека, против социальных обстоятельств, тому способствовавших И как борец, он сродни Бальзаку. Кафка не то чтобы "добрее" — он снисходительнее и беспомощнее. Его позиция довольно точно определяется словами "резиньяция" и "тупик".

У Кафки можно найти и толстовские мысли о величии крестьянства, и намеки на "слезинку ребенка", но в целом он был очень далек от "гуманизма" русских классиков, видимо, понимая трагедию и опасность сусального гуманизма, извечного стремления "пасти народ".

Парадигмы Великого Пилигрима и Голодаря слишком различны, чтобы отождествлять их. И все же у Толстого кафкианские мотивы слышатся не в одной Смерти Ивана Ильича. Они пронизывают вопреки духу Толстого все его позднее творчество. "От этого я так боюсь брака, что слишком строго и серьезно смотрю на это" — думаете это Кафка? Нет, это — Толстой...

Кафку часто и основательно сравнивают с Достоевским, но мне представляется, что в русской культуре самый близкий к нему человек и художник — Николай Васильевич Гоголь. Та же склонность к преувеличениям, то же отсутствие меры, те же гиперболы. Та же неуверенность в себе и отрицание всего им сделанного. Та же попытка уничтожить написанное.

Перечитывая своего Гоголя, я нахожу многие страницы, которые без изменения можно было бы включить в моего Кафку. "Страшно вспоминать о всех своих мараньях", "ничего я не сделал, как беден мой талант!", "появилась бы моль, которая съела бы все экземпляры "Ревизора" и всю прочую чепуху"...

Розанов и Брюсов видели силу Гоголя именно в гиперболизации, сгущении красок, несоразмерности частей. Стремясь к действительности, Гоголь [и Кафка] оставался фантастом, мечтателем. Он художник не внешней действительности, а внутренней... Всё, что изобразил Гоголь [и Кафка], происходило не в мире, а в душе. И у одного, и у другого — высшая психологическая реальность, вместо обыденного действия — душа напоказ. Не природа, не внешняя действительность, не события, а — "серая, обыденная, неинтересная жизнь, стирающая всё выдающееся, одни "безвестные могилы".

А он [Гоголь] именно это особенно и подчеркивает и выставляет и потому нет в нем ясного, светлого, гармоничного творчества, всё поставлено на дыбы, всё доведено до крайности, до судороги...

Иннокентий Анненский обратил внимание на то, что всё написанное Гоголем пропитано ужасом и страхом. Да и сам Гоголь признавался, что всё видит и развивает "в самых страшных призраках". Призраки эти его мучают до того, что не дают ему спать и совершенно истощают силы. Не только "мертвые души" связывают великого украинца с великим австрийским евреем, но — всё мироощущение, отношение к действительности: "О, как отвратительна действительность... что она против мечты!". Гоголь тоже творец предельных состояний, гипертрофированной, уродливо искаженной, доведенной до крайности реальности. Самое незначительное тоже становится у него вселенским (ибо душа человека). "Он преображал действительность и любил ее такой, какую сам выдумал" — это о Гоголе, но не в меньшей мере — о Кафке. Всё, что он видит, всё, что он знает, всё, о чем он пишет, — есть только предлог для выявления себя самого и своих мучений, — это тоже о Гоголе и о... Кафке.

В свое время психиатр В.Чиж и психоаналитик И.Ермаков написали интереснейшие книги о болезни Гоголя. К сожалению, я не знаю подобных о болезни Кафки, но полагаю, что многое, слишком многое, сказанное об авторе Мертвых душ, относится и к автору Процесса...

При всей неповторимости художников, в России жил еще один писатель, близкий к Кафке по мироощущению, восприятию "оголенных сущностей", острому восприятию драматизма человеческого существования. У них множество общих тем: человеческое одиночество, страдание, боль, несвобода, несбыточность мечтаний, беспомощность, ужас смерти, утрата цели и смысла жизни — всё это никак не связано с социальным устройством жизни, изначально, бытийно. У обоих трагическое восприятие жизни человека, неверие в "торжество правды", в возможность преодоления вездесущего зла. Даже стилистика этого писателя, тоже слышавшего голоса из грядущего, упреждает кафкианскую.

Л. Андреев:

Вижу картины одиночества, заброшенности, болезни: будто я в богадельне, на мне халат, и руки трясутся. Очень тяжела была моя прежняя жизнь, и стоит слегка обстричь меня как "модного" писателя — тотчас же покажется одинокий, отчаявшийся человек, боящийся людей и жизни.

Безгранично велик был мир, и я был один — больное, тоскующее сердце, мутящийся ум и злая, бессильная воля.

Л. Андреев тоже изображал не драму отдельного, конкретного человека, а трагедию человеческого бытия, безумие и ужас "жизни человека". В прологе пьесы с таким названием Некто в сером излагает идею пьесы, этапы жизни героя:

Родившись, он примет образ и имя человека и во всем станет подобен другим людям, уже живущим на земле. И их жестокая судьба станет его судьбою, и его жестокая судьба станет судьбою всех людей... Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий день, грядущий час, минута. И в слепом неведении своем, томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предначертания.

Когда Горький предложил Андрееву "оздоровить" рассказ Красный смех, выбросив из него кошмары и чудовищные видения, тот отвечал: "Оздоровить значит уничтожить; моя тема: безумие и ужас". "Факты важнее и значительнее твоего отношения" — совершенно не согласен... мое отношение — тоже факт, и весьма немаловажный".

И Кафка, и Андреев, остро переживая трагедию личности, писали не конкретного человека, а человеческий архетип, человека вообще, не привязанного к внешним обстоятельствам и конкретному времени:

Л. Андреев:

Не беда человеку, если сомнения его перейдут в мелкую травлю самого себя, в неустанную, беспощадную и бесцельную грызню своего я.

Вопрос об отдельных индивидуальностях как-то исчерпан, отошел; хочется все эти разношерстные индивидуальности так или иначе, войною или миром, связать с общим, с человеческим.

И Кафка, и Андреев считали, что человек начинается там, где кончается бездумное приятие мира, оба считали фантазию художника первичной, а внешние обстоятельства — вторичными.

Л. Андреев:

Натуру я не обожаю, — это правда; я люблю выдумку. Но как часто письма, факты, многое другое убеждают меня, что я прав в своей догадке.

И Кафка, и Андреев не воспринимали душевного комфорта, подлого спокойствия души.

Л. Андреев:

И сколько б я ни пояснял, никогда не поймет меня тот, кому чужды терзания совести бунтующей, печаль потерянных надежд, горе любви обманутой и дружбы попорченной... Никогда не поймет меня тот, чья спокойно комфортабельна душа, толстым здоровьем здорово ожирелое сердце, чей слух, обращенный к внешнему, никогда <не> обращался внутрь, никогда не слышал лязга сталкивающихся мечей, голосов безумия и боли, дикого шума той великой битвы, театром для которой издревле служит душа человека...

Черные маски в одноименной пьесе Андреева — "персонифицированные лживые мысли и темные страсти, действующие в человеческой душе, а черные маски, не ведающие ни Бога, ни Сатаны, — олицетворение мрака безумия, угрожающего ей.

782

Конечно, Леонид Андреев — это Леонид Андреев, а Франц Кафка — это Франц Кафка, два художника с разными судьбами и литературными путями, но — при всей неповторимости своей. — такие близкие...

Вот еще пример: Марина Цветаева — человек, казалось бы по всем качествам с Кафкой не совместимый, но ведь и у Марины Цветаевой есть вполне кафкианский образ Суда, Рока, возмездия, расплаты...

Закинув голову и опустив глаза,

Пред ликом Господа и всех святых — стою.

Сегодня праздник мой, сегодня — Суд.

Сонм юных ангелов смущен до слез.

Бесстрастны праведники. Только ты

На тронном облаке глядишь как друг.

Что хочешь — спрашивай. Ты добр и стар,

И ты поймешь, что с эдаким в груди

Кремлевским колоколом — лгать нельзя.

И ты поймешь, как страстно день и ночь

Боролись Промысел и Произвол

В ворочающей жернова — груди.

Так, смертной женщиной — опущен взор,

Так, гневным ангелом — закинут лоб,

В день Благовещенья, у Царских врат,

Перед лицом твоим — гляди! — стою.

А голос, голубем покинув грудь,

В червонном куполе обводит круг.

Душа подобна в этом стихотворении искупительной жертве: не понимая вины, она ее принимает, ибо над нею — рок... душа, явившаяся на Суд, не знает за собою вины, но не только готова к расплате, но и благодарна за предстоящую ей великую милость наказания. Такую ситуацию, напоминающую нравственные коллизии Достоевского, Цветаева в другом месте очень точно назвала "возвышением Бедою".

Кафкианский мотив этого шедевра — в том, что вина человека безусловна и достойна наказания, но неведома — как бы predetermined судьбою. "Вины, если судить по стихотворению, как бы еще и нет, но она неизбежна".

КАФКА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ

ОКОНЧАНИЕ

Кафка, Джойс, Беккет... Как говорил Адорно, в их искусстве звенит час, пробитый миром...

Я царь, я раб, я бог, я червь — восклицает Державин. Человек существо, равно способное на критику чистого разума и людоедство, вторит ему великий современник Кафки. Да, в каждом человеке живет неандерталец и Гёте, и еще не известно, кого больше. Неандертальца, — отвечает Кафка.

И хотя мы объявили, что Кафка — это тупик, именно из этого тупика берет начало широкая дорога в искусстве: Герман Казак и Элизабет Лангессер, Ионеско и Беккет, Адамов и Жене, Ильза Айхангер и Вальтер Томан, Арто и Мишо, Аррабель и Реверди, Роб-Грийе и Бютор, Кэтрин Мэнсилд и К. Эдшмид, Дюрренматт и Хильдесхаймер, Борхес и Кортасар, Краус и Фриш, Хершель-ман и Берроуз, ранний Гаскар, Гарсиа Маркес, Феллини и Бергман, сюрреализм Дали, экспрессионизм Клее, живопись Фрониуса, кино Балабанова и Уэллса, театр Фокина и Табори, танец Барышникова, музыка фон Айнема, наконец, хоры Крженека на слова самого Кафки.

В Постороннем Камю приговоренный к смертной казни Мерсо тоже встречается со священником. Это не просто реминисценция — у Камю та же главная тема: бессмысленность человеческого существования и бессмысленность самого убийства.

Тщательно закамуфлированная кафкианская жизнь, казалось, вдруг сбросила свои покровы, выставив напоказ безобразно-зловещую свою наготу.

Многим писателям, в том числе Сартру и де Бовуар, Кафка открывал совершенно новое отношение к миру, новую перспективу его видения. Кафка оспаривал существующие традиции ми-ровидения. Сравнивая Кафку с Фолкнером, Симона де Бовуар отмечала: "Фолкнер, как и все другие, рассказывал отстраненные от нас истории; Кафка говорил нам про нас; он обнажал наши проблемы перед лицом мира без Бога, мира, в котором на карту поставлено наше существование".

Нет литературы, если нет у писателя особенного голоса, а следовательно, и языка, который несет на себе печать его личности.

Литература не должна навязывать другому описываемого существования она демонстрирует возможность отличных от общепринятых существований. Кафка приучал читателя к существованию иной реальности, в которой он может опробовать свое "я".

Приглашение на казнь Набокова — в известной мере дань Кафке, хотя Сириг отказывался от такой параллели и от знакомства с Замком и Процессом. Впрочем, он отрицал и знакомство с Улиссом в период своего становления как писателя. Если это правда, то, следовательно, она еще раз подтверждает существование художественного эфира, питающего людей одной эпохи, не знающих творчества друг друга. Во всяком случае, в Приглашении всё то же растворение человека в торжествующем безличии массы, всё та же пассивность "маленького человека", всё то же единство жертвы и палача, всё тот же абсурд бытия.

Это царство двойников-дублеров. Адвокат ничем не отличается от прокурора: "закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями, но не всегда можно было подобрать, и тогда гримировались" Согласно обычаю, жертва и палач должны стать друзьями и вот мсье Пьер, которому предстоит привести приговор в исполнение, прикидывается сокамерником Цинцинната. Директор тюрьмы — он же врач; адвокат, он же помощник палача, роли всё время меняются.

Ирреальный, столь знакомый нам мир...

Мир "Приглашения на казнь" искусственный, мнимый мир. Паук, повисший в камере, сделан из латуни. На тюремных часах циферблат без стрелок. Судьбу Эммочки, дочери директора, предсказывает фотогороскоп. Слезы, что проливает похотливая жена героя, не солони и не сладки — просто капли комнатной воды.

Как и у Кафки, ирреальный, гротескный, жуткий мир выписан в живописной манере сверхреализма — ярко, рельефно, сочно, до боли знакомо: приглашающая на казнь Цинцинната афиша "Талоны циркового абонементов действительны" вывешена на обычной рекламной тумбе, а вся фантазмагория действия обрамлена житейскими подробностями таким образом, что теряется всякое представление о конце реальности и начале абсурда.

Реверди, Арто, Беккет довели кафковский стон до вопля, хотя нельзя не заметить и тенденции усиления патологии, отмеченной Лану:

Смотрите, смотрите, до чего же мы любим человека. Нет такого закоулка в сознании, нет такого нервного потрясения, такого оттенка шизофрении, паранойи или вызванного наркотиком состояния, которые бы оставили нас равнодушными.

Гарин в Завоевателях, Некий Плюм у Мишо, герои театра абсурда — версии Йозефа К. Все они подвергаются преследованию такими же, как они, по ничтожным поводам, все они становятся жертвами нелепых обвинений, выдвинутых самозванными пастырями и стражами закона. Я считаю общество не дурным, то есть поддающимся улучшению, говорит Гарин, я считаю его абсурдным. А это совсем другое дело... Абсурдным. Меня задевает вовсе не отсутствие справедливости, а нечто гораздо более глубокое — невозможность согласиться с социальной организацией, какой бы она ни была.

Не закон, а мир нелеп. Человек несет ответ, его ждет расправа — не за действие, по прихоти случая. Он виновен фактом своего существования, фактом своей слабости в мире силы. Вот смысл Процесса и всех его последующих разновидностей. Затем эта тема будет звучать со всё большей силой у Беккета, Ионеско (Пешком по воздуху), Адамова (Профессор Таран н), Пин-тера (День рождения), Дюрренматта (Двойник).

Слишком многое в "новом романе" — старый Кафка. Я понял это, прочитав Лабиринт Роб-Грийе. Всё, что происходит с солдатом, — продолжение истории землемера К. и Йозефа К...

Кафка и Джойс... Их герои имеют много общего: Йозеф К., как и Стивен, в глубине души несет комплекс вины; оба — отменяя при этом социальное давление. Землемер К., как и Блум, безуспешно пытается укорениться в жизни, и оба терпят крах. И там, и здесь — персонифицированные маски. Оба претендовали на всеобщность: "Я не рисую людей. Я рассказываю некую историю. Это образы, только образы". Для обоих единственное убежище — мир искусства.

Убежище и — страдание, сомнение, боль.

К творчеству Кафки, Джойса, Музиля тесно примыкают литературные искания писателя-философа Германа Броха, главная тема которого — человеческое сознание в эпоху

заката культуры и распада ценностей. Одна из глав его Лунатиков так и называется — Распад ценностей:

Обладает ли эта искаженная жизнь еще хоть какой-нибудь действительностью? Обладает ли эта гипертрофическая действительность еще хоть какой-нибудь жизнью? Патетический жест грандиозной готовности к смерти завершается пожатием плечами. Они не знают, почему умирают; лишенные всякой действительности, они валяются в пустоту, тем не менее окруженные и умерщвляемые действительностью, которая принадлежит им самим, ибо они постигают ее причинность.

Не-действительное — это нелогичное. И наше время представляется неспособным выйти из климатического нелогичного, антилогичного: будто чудовищная реальность войны перечеркнула реальность вселенной.

Цельное мировосприятие разрушалось с концом Средневековья. Ренессанс, Просвещение, эпоха "торжества разума" — не что иное, как последовательные стадии разрушения человеческого сознания, утраты духовных идеалов, постепенной деморализации. Смерть Вергилия — книга не о закате Рима, а о эпохе масс, ликующей черни, угрожающей существованию самой культуры, восставшей против труда. Когда держава становится выше человеческой личности, предупреждает Брехт, катастрофа неизбежна. Рим потому и рухнул, что блестящая "эпоха Августа" пренебрегла человеком, христианство потому и восторжествовало, что поставило личность выше идеи.

Почти всё, что Брехт написал об Улиссе, можно написать о его творчестве, а некоторые главы Невинных, вобравшие брехтовские искания, содержательно и стилистически перекликаются с романами Кафки:

Нужно было решаться. Направо лестница вела вверх, и, будто для пробы, как бы проверяя, выдержит ли, он поставил ногу на первую ступень. Но он просто не мог не оглянуться еще раз на ту маленькую дверь, которая теперь была слева: казалось, оттуда можно было ожидать еще большего соблазна. За грязными стеклами слепила глаза белая стена, залитая нещадным солнцем. Что же, там снова двор, а за ним еще, и так далее — один за другим, один за другим, целый город дворов? Внезапно горизонтальная протяженность опротивела ему, словно в горизонтальности и прячется подоплека всякого страха, как в лабиринте.

Тут за чьей-то дверью осы роились как стражи, чтобы никто не проник в сад. Разве шелканье и гул над лабиринтом города не то же самое, что жужжание насекомых над навозной кучей? Шум, который поднимает прокаженный страж, отпугивая прохожего и вынуждая идти окольными путями.

Значит, он их перехитрил, когда стал подниматься по лестнице, так сказать, обошел стражу; и с этой мыслью он ускорил шаг, двинулся наверх и на каждом этаже видел длинный коридор, тянувшийся в обе стороны от лестницы, а в нем — ряды крашенных светло-коричневых дверей и зарешеченных кухонных окон; он прислушался, не слышно ли за дверьми каких-либо звуков. Но слышно ничего не было, а если что-то и шелестело, так ведь это могли быть мыши или даже крысы. Конечно, тишину можно было объяснить полуденным часом, когда и человек, и зверь засыпают под неусыпной охраной ос и мух, но не стоило даже заходить в предположениях так далеко, скорее всего, эти квартиры постепенно превратились в задние помещения больших контор, правда малоиспользуемые, снятые вместе с остальными только ввиду будущего расширения дела и из-за их дешевизны; сюда лишь изредка забредал кто-нибудь из слуг.

Д. Затонский:

Новелла "Легкое разочарование" [романа "Невиновные"], в которой Мелита появляется впервые, — это произведение еще более кафкианское, чем "Каменный гость". Ее главные

герои — лабиринты, дом-лабиринт и лабиринт-сад, отрешенные от прочего города и связанные с ним неожиданными проходами. И всё это столь же абсурдно и столь же естественно, непреложно, как у Кафки.

ЙОЗЕФ К. — ЧЕЛОВЕК БЕЗ СВОЙСТВ

Они не выпрямлялись совсем, а стояли сгорбленные, как нищие. К., поджав идущего сзади курьера, тихо сказал:

— До какой степени они унижены!

— Да, — ответил курьер, — это ведь обвиняемые...

Ф. Кафка

Да, это верно: всё его творчество — работа в глубокой шахте. Он разрабатывал подземные пласты жизни, разрывал норы, никогда не выходя на поверхность. А здесь, в кромешной тьме, нет места подвигу, героизму, порыву, даже понятий этих не существует. Зато здесь исчезает утопический вымысел. Естественно, на этом горизонте жизнь не раскрывается во всей своей полноте ее цветы отсюда не видны, — зато хорошо видны корни...

788

Т. Манн окрестил его искусство поэзией сновидений, но это поэтическое преувеличение: сновидениями живем мы, на поверхности. Он же писал ту подпольную жизнь, которая всех касается, но которую вовсе не хотят замечать. Мы люди здравого смысла, антиздоровость жизни — не про нас.

Но почему-то именно в этом подземном мире легко узреть, что за статьями закона скрывается грубейшее, построенное на круговой поруке беззаконие, за равенством и справедливостью скрываются извечные кастовость и иерархия, за святой правдой — ложь и что вообще этот человек, для и ради которого всё у нас делается, — самое ненужное, мешающее, подлежащее жестокому подавлению существо.

Если учесть, что Процесс и Замок создавались в годы крупнейших мировых катаклизмов и взрыва активности масс, то тотальная пассивность их героев видится в новом ракурсе; не как свидетельство его слепоты, а как доказательство его сверхзрячести. В то время как "всевидящие" демонстрировали свои солидарность и героизм, Кафка в своей норе исследовал корни — разобщенность и страх, то всеобщее безразличие, равнодушие, эгоизм и личный интерес, которые всё сильнее высвечивались этими катаклизмами и этой активностью. Ведь самый неумолимый процесс — революция масс: они, может быть и солидарны, но окончательный приговор истории неумолим...

К сожалению, потребовалось слишком много нечеловеческих страданий, граничащих с уже не вымышленным экзистенциальным, а — реальным абсурдом, чтобы осознать то, что знал Кафка: в герое живет поработанный собственными страстями, беззащитный и бессильный, отчужденный от всех и неприспособленный к нормальной жизни, зверствующий и ничтожный перст божий — человек. Нет, мнимость человека, чудовище, способное на всё.

Нет, он не был певцом зла — зло сделало его отпевальщиком. Бывают люди-гальванометры, люди-камертоны, люди-медиумы. Они — великая редкость. Ведь не чувствует же эвримен могучей, всепроникающей радиации мировой воли. Он же был тем счетчиком, который не просто фиксировал микродозы, но уже в микродозах ощущал мощь этой грозной стихии.

Он ощущал бессмысленность борьбы или неспособность человека вмешаться в то, что им движет, а, может быть, слишком хорошо понимал последствия такого вмешательства. Отсюда — позиция созерцателя, страшящегося собственных страхов и своей причастности ко всему.

Что общего у меня с евреями? У меня едва ли есть что-либо общее и с самим собой, я только и способен тихохонько, радуясь тому, что дышу, забиться в угол...

Он знал, что темная жизнь не поддается ни рассудочному анализу, ни упорядочению, ни рациональному закону. Она беспорядочна, алогична, бессвязна. За темной волей, стремлением, усилием скрывается страшная, разрушительная стихия, хаос, тайна. Здесь вместо единства царит разорванность, вместо связи — изоляция, вместо определенности неуловимость. Сколько бы мы не знали о человеке, ни одно его действие не поддается обобщению.

У каждой эпохи свой герой. Античный бог, Святой Антоний, Гаргантюа и Пантагрюэль, галантный рыцарь куртуазной литературы, страждущий Вертер, байроновский бунтарь, мечтатель, отвергающий бунт, маленький человек, безжалостно преследуемый цивилизацией, житель норы. В этом переходе от Бога к норе — трагический символ нашей культуры, это и есть тот закат, о котором вещал Шпенглер, даже если его прогнозы и не сбылись.

Герои Кафки — Карл Россман, Грегор Замза, Йозеф К., землемер К. каждый "один против всех". И не потому, что они особенные, просто так устроен этот мир: любой из массы — один, все остальные — все. Всё его творчество — персонификация категории отчуждения, но не временного и преходящего, взятого из трудов наших демиургов, а абсолютного, отчуждения-эйдоса, отчуждения-сути человеческой трагедии, когда один всегда против всех.

Орсон Уэллс визуализировал это кафкианское отчуждение, это расщепленное сознание, эту неопределенность человеческого бытия.

Анализируя природу визионерских переживаний, Олдос Хаксли высказал предположение, что наряду с видениями Рая существуют inferнальные, негативные видения — визионерский ад, "зримая тьма" Мильтона, "дымный свет" Тибетской книги мертвых, ужас Жерико. Кафка — типичный негативный визионер, терзаемый зловещими видениями, Непреходящим Ужасом, комплексом вины и наказания. Тексты Кафки, творимые в пограничном состоянии "зримой тьмы", действительно отвечают диагностике Хаксли, скажем, герой Превращения соответствует следующему описанию состояния сознания негативного визионера:

Негативное визионерское переживание зачастую сопровождается специфическими и весьма характерными телесными ощущениями. Блаженные видения в основном ассоциируются с чувством отделения от тела, ощущением деиндивидуализации.

Когда же визионерское переживание чудовищно, а мир преображается в худшую сторону, то усиливается индивидуализация, и негативный визионер обнаруживает себя связанным с телом, которое начинает казаться ему все более твердым, более плотным, пока он, наконец, не обнаруживает себя сведенным до истерзанного сознания некоего сгустка материи — не больше камешка, который можно зажать в кулаке.

Другая важнейшая категория поэтики Кафки — вина. Не чья-то вина, а личная, не абстрактное понятие, а самоотрицание, ненависть к злу в себе. Только самым высоким, самым одухотворенным присущ этот уникальный вид экстремизма: чувство первородного греха в сфере собственного сознания.

Как никто другой, Кафка проникся главной мыслью Датского Сократа: требования религии и логики несовместимы. Его мифология глубоко теологична: это и новое прочтение библейских

текстов и неожиданный комментарий к ним. В сущности Процесс — парафраза к мифологеме Иова — невинного страдальца в руках "Отца". Как и бедный Иов, Йозеф К. не знает, что справедливость "Отца" выше понимания сына. Можно обнаружить множество прямых и косвенных параллелей: Йозеф К. — Иов, судебные исполнители, признающие справедливость закона, — друзья Иова, банк — мир материи и т. д., и т. п. Отличается лишь финал: в отличие от Иова Йозеф К. завершает свою инициацию саморазрушением.

Религиозные мотивы творчества Кафки явно недооценены. Можно сказать, он не только "дописывал" Апокалипсис, но и творил покаянную книгу человечества, рисуя дьявольский перечень человеческих соблазнов и грехов. Макс Брод, видевший в канцеляриях Замка "промежуточные инстанции" между человеком и Богом, выразился неточно: канцелярии — земной Лимб, место "отбора"...

Лишь сравнительно недавно обратили внимание на то, что эмоциональным фоном творчества Кафки является травестия иудаистского мифа, столь глубоко спрятанная автором, что для обнаружения этого факта потребовалась мощь современного структурализма.

Все творчество Кафки — модернистское богоискательство человека, который мог любить "лишь то, что мог поставить недостижимо высоко над собой":

Я никогда не был неверующим в этом смысле (предшествующий фрагмент письма, к несчастью, утерян), но удивлен, обеспокоен, в голове столько вопросов, сколько мошкеры на этой лужайке. Я примерно в той же самой ситуации, что цветок рядом со мной, который не слишком хорошо себя чувствует, который, конечно, тянет головку к солнцу — кто бы поступил иначе? — но который полон тайного беспокойства по причине болезненно проистекающих в его корнях и в его соке явлений; там что-то случилось, там продолжает что-то происходить, но он получает лишь смутные новости, болезненно-смутные, и он не может тем не менее склониться и разрыть почву, чтобы посмотреть туда, а ему остается вести себя, как другие, и держать высоко головку, что он и делает, но делает с усталостью и безразличием.

Перед нами богоискатель, терзаемый ностальгией по вере, вечно размышляющий об абсолюте, о содержащемся в нас "неразрушимом", о цели и смысле человеческого существования.

Вера — это присутствие неразрушимого внутри себя, познание — движение сознания, направленное на его поиск, затрудненное множеством ошибок, заблуждений, ложных мотиваций, уводящих от искомого: "Зло — это всё, что отвлекает".

Вера может быть только живой, будоражащей, просветляющей. Кафка далек от иудаистской ортодоксии, но Талмуд влечет его будоражащей мистикой богоприсутствия.

"До чего же коротка жизнь! Когда я вспоминаю прожитое, все так тесно сдвигается передо мной, что мне трудно понять, как молодой человек отваживается ну хотя бы поехать верхом в соседнюю деревню, не боясь, я уже не говорю — несчастного случая, но и того, что обычной, даже вполне благополучной жизни далеко не хватит ему для такой прогулки". Эти идеи, перенесенные в свободную теологию Кафки, приводят к выводам, которые неожиданно опрокидывают всякие перспективы. Так, изгнание из рая, описанное в Бытии, не могло происходить в какой-либо момент истории. В реальности речь идет о вечном мгновении. Мы не перестаем находиться в каждый момент у ворот рая — это еще можно понять. Но эта же фраза в то же время значит, что мы его никогда по-настоящему не покидали; мы находимся еще в раю, но мы его забыли. Рай не является отдельным местом, где будут компенсированы земные несчастья. Существует только один мир, и, кроме него, нет никакого другого, чтобы открыть новую реальность. Вся реальность нам дана с самого начала, и только мы сами не умеем ее ухватить.

Бог изгнал человека из рая не для того, чтобы запретить познание, которое может привести только к нему его творение, а чтобы не позволить последнему испробовать от древа жизни. Он запретил людям участвовать в жизни. И если этим он не захотел наказать непослушание, то это значит, что он так решил независимым постановлением. Он нас лишил жизни, чтобы мы не перестали взирать на него. Потому что земное существование, столь печальное, столь тягостное, содержит в себе силу убеждения, от которой нельзя избавиться: "Ведь нельзя же не жить". Именно в этом "нельзя же" заключена безумная сила веры; именно в этом отрицании она получает облик".

Даже практикуя отречение, Кафка не проповедует мораль, он не обучает искусству жить; он описывает религиозный опыт. Нам не дано разрушить мир: во-первых, потому что мы это не сможем сделать, и, во-вторых, потому что данный нам мир неразрушим в себе самом и желаем как таковой. Только доведя его до пределов его возможностей, мы взорвем его бесцельность и сможем от него освободиться.

"Делать отрицательное, — пишет Кафка, — это для нас еще возможно; положительное дано нам уже". Значит, для достижения этой цели у нас нет лучшего оружия, чем страдание. "То, что называется страданием в этом мире, становится блаженством в другом мире, без всякого изменения, освободившись лишь от своей противоположности".

Существующие религии придуманы, чтобы успокаивать, та же, которую желает он, должна походить на резак. Обычные религии — языковые системы, рано утратившие силу убеждения; истины, о которых в них идет речь, невыразимы, а те, которые провозглашаются, уже сомнительны: "Выражение, говорит он, — не значит, в принципе, ослабление убеждения, а — тут не место об этом плакать — слабость убеждения". Истинные убеждения — это бесплатный дар, это озарения, которых невозможно ни домогаться, ни заслужить; "Кто ищет, не находит, кто не ищет, найдет".

Мы вошли, что хорошо видно, в область мистики, и мистические формулы следуют одна за другой: "Верить — значит освободить неразрушимое в себе, или лучше, освободиться, или лучше: быть неразрушимым, или лучше: быть". В тот же день: "Слово быть (sein) обозначает на немецком языке и существование и принадлежность кому-то". Или еще: "Иметь" не существует, есть только "быть", быть, которое испаряется, ищет удушья". И еще рано утром 25 января 1918 года: "Прежде чем ступить на порог Святой Святых, ты должен снять обувь, и не только обувь, а все — твой дорожный костюм и багаж, и твою обнаженность, которая под ним, и все то, что скрывается под обнаженностью, и все, что находится дальше, затем ядро и ядро ядра, и то, что остается, затем остаток и затем еще искру вечного огня. Только сам огонь поглощается Святой Святых и позволяет себя им поглощать; один не может противостоять другому". Чтобы дойти до этого состояния крайнего обнажения, нужно ждать, оставаться пассивным: "Только деятельность, происходящая от созерцания, или, скорее, та, которая к нему возвращает, является истиной".

Бог Кафки носит все признаки иудаистского Яхве, бог Книги Бытия, без каких-либо следов антропоморфизма — надмирная сила, могущество, лишённое формы, определений, лица, желания. Впрочем, такой человек, как Кафка, не может быть ортодоксом. Хотя в Израиле о нем часто говорят как об обновителе Каббалы, он далек от проторенных религиозных путей. Свидетельство тому — его собственное сокровенное признание, затерявшееся в томике Свадебных приготовлений в деревне, уникальность которого в финальном признании, типичном для пророков:

Не инертность, не злая воля, не неумелость... заставили меня потерпеть неудачу во всем или даже позволили мне потерпеть неудачу, а отсутствие почвы, воздуха, закона. Моя задача состояла в том, чтобы создать их, и не потому, что я мог бы когда-нибудь получить все, чего мне не доставало, а я хотел по крайней мере ничего не упустить, и эта задача стоила того. Это самая простая из всех задач или всего лишь малейший их отблеск... Это, впрочем, не

исключительная задача, она, конечно же, часто стояла и перед другими. Однако была ли она когда-нибудь таких размеров? Я не знаю... Меня не вела по жизни, по правде говоря, уже трясущая рука христианства, как Киркегора, и я не смог ухватиться за кончик ускользающего еврейского плаща, как это сделали сионисты. Я конец или начало.

Как религиозный писатель и последователь Киркегора, усвоивший идею абсурда человеческого существования и божественную непостижимость, Кафка не мог пройти мимо старозаветных историй жертвоприношения Авраама и испытаний Иова, модернистская версия которых является одним из подтекстов Процесса, Замка и Превращения.

Ф. Дюрренматт:

Подобно другим религиозным писателям, смысл этого мира он полагает в Боге. Но вне мира. Поэтому для Кафки смысл этого мира непостижим. Все, что есть Бог, невольно предстает лишенным смысла — бессмысленна справедливость, бессмысленна небесная милость. Человек не знает, почему он виновен, почему над ним устроен процесс, почему он приговорен к смерти и казнен и каким образом можно обрести милость. Кафка отклоняет не веру в Бога, но веру в возможность его постижения. Поэтому для него не имеет смысла вопрос, справедлив Бог или несправедлив, милостив или нет, так же как и вопрос, бессмыслен ли этот мир или исполнен смысла. Человек должен подчиниться абсурдности Бога, или он обречен на то, чтобы задавать бессмысленные вопросы, на которые нет ответа.

В Процессе сказанное выражено более кратко — в вопросе, заданном прокурису К.: как ты можешь утверждать, что невиновен, когда не знаешь, по какому закону тебя судят? Как зло и добро, вина и невиновность не противостоят друг другу, но являются двумя взаимосвязанными и взаимообусловленными неотделимыми друг от друга реалиями человеческого существования. Вина — суть существования, у Кафки есть даже выражение: "дьявольский в своей невиновности", означающее, что в человеке нет ничего, что могло бы прельстить дьявола...

В притче об Иове выражена убежденность европейского человека, воспитанного в иудео-христианской религиозной традиции в том, что происходящее в мире имеет свой смысл на метафизическом уровне. Это убеждение может воплощаться в наивной вере в то, что Бог воздает человеку по внятным последнему меркам справедливости. Отсюда убеждение друзей Иова, пришедших его утешить в реальной вине Иова. Из этой убежденности фактически возникает проблема теодицеи — оправдания Бога в том зле, которое он допускает в мире [ведь в мире без зла сама необходимость Бога проблематична]. Прототипная Иов-ситуация в Библии разрешается отнюдь не на пути теодицеи — ситуация приобретает смысл, когда Бог вступает в разговор с Иовом, и тот не только перестает ощущать свою богооставленность, но и получает подтверждение правомерности своих вопрошаний.

Радикальное отличие Йозефа К. от Иова в том, что ему не хватило сил "достучаться до Бога". Самая замечательная, центральная сцена Процесса рассказ священника пришедшему в собор Йозефу о стражнике, не пропустившем поселянина через ворота закона. Поселянин так и этак уговаривает пропустить его через ворота, подкупает, льстит, но так и не может дождаться заветного "Проходи!". Стражник ведет долгий разговор с поселянином, уговаривая того в бессмысленности затеи, не препятствуя, однако, пройти через ворота силой. Когда, отчаявшись добиться разрешения, поселянин оказывается на пороге смерти, стражник говорит: "Я сейчас уйду, потому что я тут стоял в воротах, которые были предназначены для тебя. Это были ворота только для тебя, больше они никому были не нужны". Иными словами, поселянин не смог воспользоваться единственным путем, данным ему Богом, не достучался, как Иов, не воспользовался наставлением Писания: "Стучите и отверзется вам". Йозеф К. тоже не исполняет евангельскую заповедь. Он ищет оправдания поселянину: "Ведь привратник обманул поселянина, он не сказал ему главного". Но ведь он не сказал

поселянину и "уйди прочь!".

У Йозефа К. происходит странное отождествление. Он отождествляет мысленно себя с поселянином, а привратника со священником. И тем самым, раз привратник обманщик, то и священник обманщик. Йозеф К. говорит это в лицо священнику, хотя священник пытается ему говорить о вине, о вине метафизической, а не только о вине, по которой возможен процесс. Потому что здесь грозит наказание не только за конкретную, совершенную им юридическую вину, а здесь речь идет о некоей метафизической вине, вине не перед людьми, о вине перед истоками бытия.

Среди множества прочтений Процесса — процесса, идущего в душе самого Кафки, есть и такое: мир абсурден, пока в нем нет Бога, пока человек не способен достучаться до него. Но поскольку Процесс автобиографичен, поскольку он идет в душе, поскольку он — исповедь, то смысл исповеди — в недостатке у героя дерзновения, в согласии на абсурд бытия. Процесс потому столь близок всем нам, что в сталинские времена все были Йозефами К., со всеми "происходил абсурд", все рассуждали одинаково: "С другими происходит правильно, но вот я-то не виноват".

В Библии про Иова заранее говорится, что "был человек этот непорочен, справедлив и богобоязнен, и удалялся от зла". Невинность в данном случае означает больше, чем отсутствие дурных поступков, — это еще и справедливость к окружающим и почитание Бога. В отношении Йозефа К. можно сказать только то, что дурного за ним не числилось. Невинно пострадавшим часто чувствует себя тот, кто уверен, что он не хуже других.

С психологической точки зрения существенно лишь то, считает ли себя действующее лицо невинно страдающим. Но с теологической позиции смысл ситуации зависит от того, является ли ее субъект праведником или на нем лежит определенная вина?

В первом случае речь идет об испытании субъекта, во втором — о наказании и одновременно предупреждении. Библейскому Иову окончательный вердикт выносит тюремный капеллан, решительно отвергающий правоту суждений героя. Верное суждение героя о собственной ситуации засчитывается ему в оправдание, а ложное — вменяется в вину. Итак, осознание и оценка героем своего положения есть важный компонент ситуации, в которую тот попал. Этот смысл доносят до читателя библейская притча и ее рефрен, созданный Ф. Кафкой. Иначе говоря, мало быть праведником в поступках и помыслах, надо еще быть верным в рефлексивной оценке того и другого. Пока нет верной оценки происходящего, нет и обретения смысла, экзистенциальная ситуация неразрешима, а вопрошаниям суждено остаться безответными. Таков общий итог библейского и кафкианского повествований.

Итог, не исчерпывающий и далеко не единственный... Рационализация абсурда не ликвидирует его, судьба, будучи проясненной, перестает быть судьбой.

Х. Л. Борхес:

Сюжет, как обычно у Кафки, ужасающе прост. Герой, подавленный непонятным ему бессмысленным процессом, не может ни выяснить, в чем он обвинен, ни даже встретиться с неуловимыми судьями, которым предстоит судить его; суд же, без предварительного рассмотрения дела, приговаривает его к обезглавливанию. В другом романе Кафки герой — землемер — вызван в замок, но ему не удается ни проникнуть в замок, ни познакомиться с теми, кто замком управляет.

В одном из рассказов Кафки речь идет об императорском послании, которое не доходит до адресата из-за того, что люди задерживают гонца; в другом человек умирает, не сумев выбраться в ближайшее селение...

Никто еще не догадался, что произведения Кафки — кошмары, кошмары вплоть до безумных

подробностей. Например, человек, который в первой главе "Процесса" задерживает Йозефа К., одет в превосходно пригнанный черный костюм, "снабженный различными пряжками, петлями, пуговицами, кармашками и поясом, что придавало ему очень практичный вид, хотя было непонятно, что для чего могло служить". Например, зал заседаний суда с таким низким сводом, что люди, переполняющие галереи, кажутся горбатыми, "а некоторые берут с собой диванные подушки, чтобы не ушибиться о потолок".

Мощь Кафки бесспорна. В Германии существует множество теологических интерпретаций его произведений. Нельзя считать их неверными — известно, что Франц Кафка был приверженцем Паскаля и Киркегора, — но они и не обязательны. Один из моих друзей назвал мне человека, предвосхитившего фантазии Кафки с их немыслимыми провалами и бесчисленными мелкими препонами: это элеат Зенон, придумавший бесконечное состязание Ахиллеса с черепахой.

Э. Фромм при интерпретации Процесса исходил из трех посылок: что роман — описание сна Йозефа К., что жизненная установка героя — бессилие и панический страх перед угрозой покинутости людьми и что никто, кроме самого человека, не сможет увидеть истину о себе. Итог анализа таков:

Всю жизнь К. пытался найти ответы, вернее, получить ответы от других, а теперь он сам задавал вопросы, и правильные вопросы. Только перед смертью благодаря страху он смог увидеть, что бывает на свете любовь и дружба, и как это ни парадоксально, в тот момент, когда он умирал, он впервые поверил в жизнь.

Мне трудно согласиться с версией сна, разве что вещего — вестью Кафки о грядущем. Что до Йозефа К., то мне претит как доктрина бессилия, так и доктрина предсмертного прозрения. Даже если и то, и другое — правда, более высокой правдой мне представляется идея судьбы — того процесса, который каждый ведет с предопределением. Ключевую мысль священника о суде, который принимает, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь, я понимаю в смысле единственной защиты против рока — человеческой установке на собственную жизнь: при всей фатальности судьбы необходимо согласие человека покориться ей. Установка на жизнь или смерть — только это защищает или лишает человека главной защиты...

Эрих Фромм интерпретировал Процесс как теологическое видение мира, близкое к кальвиновскому варианту. Человека осуждают или милуют по божественному предопределению. Он может лишь трепетать и отдаться на милость Божью. Кафка предполагает кальвиновскую концепцию вины, представляющей крайнее выражение авторитарной совести.

Однако в одном отношении авторитеты "Процесса" существенно отличаются от кальвиновского Бога. Вместо того, чтобы быть славными и величественными, они растлены и грязны. Этот аспект символизирует протест К. против этих авторитетов.

Он чувствует себя подавленным ими и виноватым, и тем не менее он ненавидит их и чувствует отсутствие у них хоть какого-то морального начала. Эта смесь подчиненности и протеста характерна для многих людей, поочередно то покорных авторитетам, то восстающих против них...

По мнению Фромма, ключевая фраза священника: "Суду ничего от тебя не нужно. Суд принимает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь" — выражает сущность уже не авторитарной, а гуманистической совести: никакая внешняя сила не может предъявить человеку моральных требований, человек ответствен только перед собой за то, как он распорядился своей жизнью. Он сам должен слушать голос своей совести и отвечать за свои поступки. "Если же он не понимает этого, он погибнет; никто кроме него самого, не может помочь ему".

Взгляд его [К.] упал на верхний этаж дома, примыкающего к каменоломне. И как вспыхивает свет, так вдруг распахнулось окно там, наверху, и человек, казавшийся издали, в высоте, слабым и тонким, порывисто наклонился далеко вперед и протянул руки еще дальше. Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Существовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь? Может быть, забыты еще какие-нибудь аргументы? Несомненно, такие аргументы существовали, и хотя логика непоколебима, но против человека, который хочет жить, и она устоять не может. Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони.

Комментарий Э. Фромма:

В первый раз К. мысленно представил себе солидарность человечества, возможность дружбы и обязанность человека по отношению к самому себе. Он задается вопросом, что это был за высший суд, но высший суд, о котором он спрашивает теперь, это не иррациональный авторитет, в какой он раньше верил, а высший суд его совести, который и есть настоящий обвинитель и который он не умел распознать. К. осознавал лишь свою авторитарную совесть и пытался манипулировать авторитетами, которые она представляет. Он был настолько занят этой самозащитой от чего-то трансцендентного ему, что совсем потерял из виду свою действительную проблему. Сознательно он считал себя виноватым, потому что авторитеты осудили его, но он был виновен потому, что растратил свою жизнь впустую и не мог ничего изменить из-за неспособности понять свою вину. Трагедия в том, что только когда было слишком поздно, он обрел понимание того, в чем она могла состоять.

Прочитав в 1925-м Процесс, Г. Гессе писал:

Вот еще одна редкостная, захватывающая, дарящая радость книга! Она, как и все произведения поэта, представляет собой сплетение тонких нитей грезы, умело сконструированный вымышленный мир, выполненный с таким изысканным умением, с такой напряженной силой воображения, что возникает жуткая, напоминающая отражение в вогнутом зеркале мнимая реальность. Поначалу она действует, как ужасный сон, подавляя и утрашая, пока читатель не постигнет тайного смысла этого сочинения. Тогда прихотливые, фантастические произведения Кафки начинают излучать утешение, ибо смысл его поэзии совсем не тот, о каком можно подумать, видя необыкновенную тщательность этой ювелирной работы; смысл ее — не в искусстве исполнения, а в религиозном чувстве. Произведения эти дышат кротостью, пробуждают покорность и благоговение. Так же и "Процесс".

Гессе увидел в процессе не столкновение человека с обществом или государством, не поглощение индивида Системой, не отношение бесправия и всемогущества на земле, но извечную греховность всякой жизни, не подлежащую искуплению.

Большинство обвиняемых осуждены в этом бесконечном процессе, немногих счастливых полностью оправдывают, остальных же осуждают "условно", то есть в любой момент против них может быть возбуждено новое дело, может последовать новый арест. Короче, этот "процесс" — не что иное, как греховность самой жизни, а "осужденные" — в отличие от невиновных — те подавленные, полные предчувствий люди, у которых от одного взгляда на эту греховную жизнь щемит сердце. Но они могут обрести спасение, идя стезей покорности, кротко принося себя в жертву неизбежному.

Имеет ли право на существование столь оригинальная, неожиданная интерпретация? Естественно, тем более, что выдвинута столь необыкновенно глубоким и проницательным человеком!

Впрочем, и у самого Гессе она не была единственной. В более поздней рецензии он писал:

Основная проблема Кафки — отчаянное одиночество человека, конфликт между глубоким,

страстным желанием понять смысл жизни и сомнительностью любой попытки наделить ее таковым — исследована в этом великолепном, увлекательном романе с пронизательностью, от которой приходишь в отчаяние, это устрашающее и почти жестокое произведение.

Но в гнетущем, по сути дела, лишаящем надежд романе каждая деталь несет в себе столько красоты, столько нежности и тонких наблюдений, дышит такой любовью и выполнена с таким искусством, что злые чары обращаются в благие, неизбывная трагедия бессмысленности существования оказывается проникнутой предчувствием благодати и внушает мысли не кощунственные, а смиренные.

Реальность Кафки страшна своей фантастичностью. В отличие от "ночного" абсурда Улисса реалии Процесса яркие, обыденны, неотвратимы. Как Йозеф К. не пытается игнорировать ускользающий суд, как не отстаивает свое право на прежнюю жизнь, эта почти не существующая "высшая реальность" всё сильнее вытесняет "бывшую видимость": казнь становится неминуемой...

Сколько не толкуй, будто "Процесс" или "В исправительной колонии" химера болезненного ума, читатель упрямо ставит его в контекст собственного исторического и житейского опыта. И сколько не досадуй на Кафку за то, что он строил коварные мифы-конструкции вместо того, чтобы в добротной реалистической манере рисовать картины нравов, для читателя эти фантастические "абстракции" не так уж фантастичны и вовсе не абстрактны.

Какие уж тут абстракции, когда участников десятки миллионов, не считая судей, доносчиков и тюремщиков...

Читая "Процесс", легко, видимо, испытать на себе то состояние души, в котором Кафка решил избавить мир от всех своих трудов и уничтожить их. Здесь преобладает атмосфера страха и одиночества, невыносимая не только для филистеров, в ней нелегко дышать и посвященному; здесь видна склонность к фатализму, который всякому человеку преграждает любой доступ к божеству, кроме мужественного приятия неизбежного. Не удивительно, что такой умный, хрупкий и так ясно сознававший свою ответственность человек, каким был Кафка, мог вдруг счесть свои произведения и некоторые мысли разрушительными, вредоносными.

Но сожжением рукописей и оперативным удалением симптомов болезни века не излечить, это станет лишь уловкой, приведет к вытеснению и помешает зрелому и мужественному пониманию проблемы. Франц Кафка был не только поэтом с редкостно острым взглядом, но также и кротким, верующим человеком, правда, одним из тех сложных людей, к типу которых принадлежал Киркегор. Его фантастика страстное постижение реальности, настойчивая постановка глубинных вопросов бытия.

Основополагающая идея всех творений Кафки — та, что беспощадные силы, противостоящие человеку, действуют не извне, а изнутри самого человека. Социальные преобразования ничего не меняют, ибо не меняют источник зла в мире — человека. Виновен каждый и все. Искать бесовщину вне ее носителей деформировать мир. Не случайно жители деревни относятся к бюрократической машине Замка с трепетным благоговением. Не случайно все — жители своих Нор, жертвы и палачи Исправительных Колоний. Угнетение человека безмерно, но главный угнетатель — сам человек. Мотив совинности каждого — величайшая этическая идея, наиболее трудно усваиваемая человеком, главные качества которого — слепота и нетерпимость.

"Трилогия одиночества", особенно Процесс — это еще и тексты, повествующие о возникновении текстов, о процессе письма, так что путь землемера К. в Замке, как и К. в Процессе, становится путем автора к своему Роману. "Глубинная тема "письма" у Кафки предстает как модель самого письма".

Все великие книги изготовлены из шагреновой кожи людей, их написавших: материализуется фантазия — сокращается жизнь. Да, самые изощренные фантазии художника питаются его жизнью — не только как платой, но и как первичным материалом.

Лучшие книги из написанных людьми исповедальны. Это в такой же мере относится к Паскалю, Свифту, Достоевскому, Толстому, в какой к Кафке. Может быть, к последнему даже больше. "Кафкианский мир" — мир его книг, но прежде всего личный опыт, перенесенный в книги. При всей злободневности, социальности, символичности, мифологичности произведений Кафки почти всё, что он написал, прежде всего и до всего — это его жизнь, его переживания, его мировосприятие.

Начало работы над Процессом не случайно совпало с разрывом с Фелицей Бауэр — по собственному признанию Кафки это его процесс, суд над ним самим, судилище семьи Бауэр над "отказником", еще — трибунал, состоявшийся в отеле "Асканишер хоф" 12 июля 1914 года. Дневниковая запись за 23 июля этого года не случайно начинается словами: "Заседание суда в отеле".

Помолвка претворилась в описанный в первой главе арест, а суд воплотился в казнь в главе последней.

О том, что Нора тоже автобиографична, свидетельствует мечта Кафки быть запертым в глубоком подвале, в самом дальнем его углу, и строка из письма Фелице от 26 июня 1913 г.: "Для моей работы я должен быть от всего отгорожен, даже не как отшельник, этого недостаточно, но как мертвец".

Точно так же автобиографичен и З а м о к: землемер К. — Кафка, Фрида Милена Есенская, Кламм — Эрнст Полан, ее муж. Крик Милены под дверью Кламма: "А я с землемером! А я с землемером!" — это вопль Милены, брошенный ею в лицо мужа-предателя. И слова Ольги (Юлии Вохрыцек) о землемере К. (Кафке): "Командир над женщинами, он приказывает то одной, то другой явиться к нему, никого долго не терпит, и как приказал явиться, так приказывает и обратиться", — тоже взяты из жизни. Его жизни...

М. Брод:

В романе "Замок" можно увидеть любовные отношения Кафки с Миленой, отраженные с особым скепсисом и уничижительным образом, своеобразную резкую деформацию событий. Возможно, только это и могло спасти его от кризиса. Милена, крайне карикатурно изображенная в романе в образе Фриды, предпринимает решительные шаги, чтобы спасти Кафку (К.): она заключает с ним союз, заводит с ним хозяйство — в бедности и самоотречении, но радостно и решительно, — она хочет всегда принадлежать ему и именно таким путем вернуть его к наивности и непосредственности истинной жизни, но как только К. соглашается, хватает протянутую руку, заявляют о себе прежние связи, имеющие власть над этой женщиной ("Замок", национальность, общество, но прежде всего таинственный господин Кламм, в котором можно увидеть гротескный и демонический, страшный образ законного супруга, от которого Милена внутренне несвободна). Пригрезившемуся счастью быстро приходит конец, ибо К. не способен на половинчатость и Фрида нужна ему как супруга, и он не хочет, чтобы она постоянно подчинялась посланцам "Замка", таинственным помощникам, и Кламму. Она же предает его, возвращается в сферу "Замка", откуда пришла. Ясно, что вспыхнувшая воля к совместному спасению гораздо более бескомпромиссна у К., чем у Фриды, довольствующейся кратковременной вспышкой или же слишком быстро разочаровывающейся.

В беседе со мной Милена поведала о том, что ее муж вновь заинтересовался ею, узнав, что Кафка — его соперник и она хочет выйти за него замуж.

Параллель между романом и событиями реальной жизни можно продолжить и далее, причем

очень явной становится склонность К. к самоистязанию. В романе он видит себя мошенником, заявляющим, будто у него есть приглашение, назначение на некую должность. Подруги Милены, отговаривающие ее, гротескно преобразились в мифическую, даже обладающую чертами Парки фигуру "Хозяйки". В известной степени она представляет собой хор античной трагедии. Удивительная ревность и презрение Фриды к Ольге (в романе) напоминают позицию, которую заняла Милена, согласно письмам, по отношению к Ю. В., с которой был тогда помолвлен Кафка. Она потребовала категорически, чтобы Кафка полностью порвал с В. и ее семьей. В своем требовании она была настойчива и даже несправедлива, как противоречит себе Кафка, все же подчинившийся ей. То, что семья Ольги была отвергнута, также подтверждается соответствующими реальными событиями. Подобную реальную подоплеку в "Замке" можно обнаружить и во множестве всяческих деталей, причем, естественно, еще больше увлекаешься романом, когда видишь сооружение, далеко превзошедшее строительный материал, послуживший его основой, — то полное предчувствий, постоянно витающее в сумерках и притом признанное пророческим единство, в котором автор с присущей ему фантазией преобразил и воссоздал все эти житейские элементы.

Кафка никогда и не скрывал автобиографичности им написанного: "Роман это я, мои истории — это я".

"Приговор" — это воссоздание отношений с отцом; "Сельский врач" переведенная на язык символов история горлового кровотечения и второго разрыва с Фелицей; "Голодарь" — кривое зеркало кафковских отношений с искусством и одновременно нечто трагически личное (из-за боли в горле он не мог глотать и буквально умирал с голоду).

В своем дневнике Кафка писал:

Желание изобразить мою исполненную фантазией внутреннюю жизнь сделало несущественным все другое, которое потому и хирело и продолжает хиреть самым плачевным образом.

На самом деле речь шла не только о внутренней жизни, но и жизни "внешней", что, впрочем, для художников, подобных Кафке, почти полностью совпадает.

Как же могло так случиться, что книги, в сущности автобиографические, исповедальные, никак не претендующие на социальную критику, стали провидческими, потрясающими глубиной социальных прозрений? Ответ, как это ни странно, прост: тоталитаризм — явление внутреннее, а не внешнее, каждый носит его внутри себя. Сверхчувствительный Кафка из ограниченного личного опыта, из отношений с отцом, из огромного внутреннего мира извлек мир внешний, расширив личные переживания до глобальных символов и обобщений. Не лучшее ли свидетельство приоритета субъективности перед социальностью? Не это ли доказательство первичности "Я" художника в отношении к окружающему его миру?

Сам Йозеф К. - плоть от плоти всей этой анонимной системы, вершащей свой суд над каждым и над собой. Как и Кафка, он остро переживает свою причастность к ней, к чудовищной и бессмысленной организации цивилизации. В этом смысле Процесс — суд человека над собой — за соучастие, за согласие, за причастность...

Кафка не был политическим писателем. Процесс, Замок, Превращение и т. д. — записи сна, травестия мифа, правда о беспомощности человека в мире, реакция на судилище, которое устроило семейство Бауэр несостоявшемуся жениху и пр., и пр., и пр. Но среди этого прочего, рядом со сновиденческой, мифологической, символической природой творчества стоит и та данность, что книги, написанные до революции в России, до прихода Гитлера к власти, до возникновения тоталитарных режимов, с потрясающей точностью предвосхитили их дух и их суть, неизбежность появления Наполеонов Бонапартов и "ига новой бюрократии", даже, как

свидетельствуют кафковеды, выноса тела Сталина из Мавзолея... По мнению Н. Саррот, автор Процесса предугадал "желтые звезды", крематории и концлагеря. При всем том, что Кафка — не политический писатель, именно его Э. Канетти назвал "величайшим экспертом по вопросам власти". На самом деле Кафка — величайший эксперт по вопросам абсурда, следовательно, по вопросам человеческого существования, следовательно, среди прочего, по природе столкновения человека и государства, личности и власти.

Когда Э. Канетти называл Кафку "величайшим экспертом по вопросам власти", то это следует понимать и в том смысле, что власть вездесуща и ото всюду происходит, что власть, несправедливость, мировое зло — это всего лишь человек, существующий в мире, где "всё зависимо, всё сковано".

Провидческие открытия Кафки не сводятся к предвосхищению отдельных явлений социальной жизни, даже таких крупных, как тоталитаризм, потому что они шире общественных систем — они глобальны, общечеловечны, как глобальны и всечеловечны все те же "мелочи жизни", из которых она состоит и которые ее облик определяют. По той же причине мир Кафки пессимистичен, ибо алармизм глубже и фундаментальней поверхностной жизнерадостности и жизнеутверждения. Ведь даже профессиональных оптимистов "заедает" быт. "Мелочи жизни" для большинства были и остаются непреодолимой преградой к небесам.

В этом смысле тоталитаризм, обнаруженный исследователями в Замке, Процессе, Братоубийстве или Исправительной колонии, может быть, даже страшнее государственного — он внутри человека. Героев Кафки никто не принуждает — несвобода, рабство, уязвимость внутри них, свои цепи они носят внутри себя...

В Разговорах с Кафкой Г. Яноуха есть фрагмент, состоящий из 9 строк, который, как мне кажется, глубже всех "открытий" Маркса. Вот он:

Толстяк в цилиндре сидит у бедняков на шее. Это верно. Но толстяк олицетворяет капитализм, и это уже не совсем верно. Толстяк властвует над бедняком в рамках определенной системы. Но он не есть сама система. Он даже не властелин ее. Напротив, толстяк тоже носит оковы, которые не показаны. Изображение нелепо. Потому оно и не хорошо. Капитализм — система зависимостей, идущих изнутри наружу, снаружи вовнутрь, сверху вниз и снизу вверх. Всё зависимо, всё сковано. Капитализм — состояние мира и души...

Это не отождествление капитализма с определенной цивилизацией — это понимание связи капитализма с человеком реальным, таким, каков он есть, с "мелочами жизни", которые и есть сама жизнь...

Руководители существовали искони, и тут ни при чем северные народы, вообразившие, что они всему виной, и ни при чем достойный император, вообразивший, что это он приказал построить стену.

Ибо все "китайские стены", когда либо возводившиеся в мире, в том числе те, которые строили и продолжаем строить мы, созданы, прежде всего, в нас самих, — как говорил Шекспир, из материалов "наших снов".

Нигде еще, — сказано в Замке, — К. не видел такого переплетения служебной и личной жизни, как тут, — они до того переплелись, что иногда могло показаться, что служба и личная жизнь поменялись местами. Что значила, например, чисто формальная власть, которую проявлял Кламм в отношении служебных дел К., по сравнению с той реальной властью, какой обладал Кламм в спальне К.?

Кафка действительно крупнейший эксперт по вопросам власти, но не той, что существует вне

нас, но той, что от нас исходит, — наиболее тоталитарной, потому что вездесущей и никого не минующей. Не это ли имела в виду Милена Есенская, когда говорила о Кафке, что "он знает об этом мире в десять тысяч раз больше, чем все люди мира", желающие знать всё, кроме себя самих...

Испытав силу зла власти, распространив подавление сына отцом на мир и бытие, Кафка, естественно, противился всякому социальному вовлечению, довел собственную асоциальность до "безобъектной аутичности" Киркегора, возвел бескомпромиссное отчуждение в мировой принцип. Эта "победа" Кафки над миром оказалась — в силу его этики взаимозависимости и взаимопроникновения добра и зла — его поражением.

По словам Т. Адорно, когда дух полностью освобождается от природы, познавая ее лишь в качестве демонической реальности, природа завладевает им там, где он выступает наиболее историчным, — в безобъектной аутичности. Чем больше "я" захвачено самим собой, тем более оно становится похожим на исключенный вещный мир.

Сам роман "Процесс" представляет собой процесс над процессом. Мотивы киркегоровского "Страха и трепета" близки Кафке не как наследнику, а как критику. В кафковских апелляциях к тому, кого это может касаться, суд над человеком описывается с целью изобличения права, в мифическом характере которого он не оставляет никаких сомнений. В одном месте "Процесса" упоминается богиня справедливости, которая по совместительству является также богиней войны и охоты. Киркегоровское учение об объективном отчаянии распространяется на самую абсолютную аутичность. Абсолютное отчуждение, покинувшее существование, из которого оно себя вычло, рассматривается как ад, каковым оно в самом себе было, еще не зная этого, уже у Киркегора. Если рассматривать этот ад с точки зрения спасения, кафкианское художественное отчуждение как средство сделать видимым объективное отчуждение легитимизируется содержанием. Своим творчеством Кафка строит некое мнимое изображение, в котором творение выглядит таким поврежденным и "пугающим", каким, по его представлениям, должен был бы выглядеть ад.

Для Кафки, Верфеля, Музиля проблема поколений, оппозиции отцам выходит за пределы семейных отношений или воспитания — это проблема духовного насилия, реакция на немецкий культ патернализма, предчувствие жуткой опасности "эры пастырей", фюреров, вождей. Только яблоко должно падать недалеко от яблони — человек лишь тогда человек, когда "предает" "дело отцов", когда отказывается от пафоса служения мертвым идеям.

Ф. Верфель:

Каждый отец — это Лай, породивший Эдипа; каждый отец изгнал своего сына в безлюдные горы в страхе, что тот отнимет у него власть, то есть станет чем-то иным, выберет иное занятие, не станет продолжателем мировоззрения, замыслов, намерений, идей отца, а отринет их, свергнет с пьедестала и водрузит на их место собственный произвол.

Власть над собой отца, которую Бенъямин назвал властью свирепствующих патриархов, Кафка возвел в мировой принцип, в принцип подавления и пожирания жизни. Собственно, все, что он написал, — об этом. Не испытай он тиранической власти отца, он был бы иным писателем, а, может быть, просто не стал бы им — это еще раз к вопросу о парадоксальной этике: без зла нет добра...

Любопытно, что к близкому выводу, исходя из совсем иных посылок (теории речевой деятельности Дж. Остина) пришел В. Руднев:

Кафка признает, что именно таким, каким он вырос — запуганным, вечно боящимся отца, никуда не годным, именно таким он является как непосредственный и прямой результат этого злодейского воспитания, которое в этом смысле, как это ни странно, может считаться гиперуспешным. Может быть, если бы не отец, Кафка женился, сделал карьеру и умер бы не

так рано. Но тогда, возможно, он не написал бы "Замка"...

В этой книге я несколько раз возвращался к модернистской этике добра-зла и правды-лжи, покончившей с противопоставлениями и осознавшей необходимость присутствия дьявола в мире.

Именно Зло является двигателем мира; только из-за него совершается все движение здесь внизу. Перефразируя обычную формулу, Кафка пишет: если Зло хорошо знает, что такое Добро, то Добро в свою очередь ничего не знает о Зле. Одним словом, Земля — место обитания демона. И если нет необходимости поклоняться ему, никогда не нужно забывать о его силе и "в Дьяволе всегда почитать Дьявола".

Поскольку в действительности существует только духовный мир, Зло — это осадок, накипь, которая образуется по мере удаления от центрального огня. "То, что мы называем чувственным миром, — пишет Кафка, — есть Зло в мире духовном". Оно — внешний облик, который держит нас в оковах, пока нам не удастся освободиться от чувственной оболочки.

Подобным образом, неизменным условием бытия, его отличительным качеством наряду со злом является ложь. С тех пор, как человек заговорил, он лгал: "Признание и ложь идентичны. Лгут, чтобы мочь признаться. То, что ты есть, нельзя выразить, поскольку это действительно то, что ты есть: нельзя сообщить то, чем ты не являешься, то есть ложь".

Модернистская философия и этика Кафки — философия и этика парадокса, во многом аналогичные ницшеанским. Мир — не добр и зол, не хорош и не дурен — и еще меньше лучший или худший из миров; сила жизни в неизбывности сосуществования и взаимопревращения противоположных начал. Пороки и добродетели связаны генетически: "Праздность — мать всех пороков и дочь всех добродетелей". Негативное, что мы творим, производно от позитивного, что нам дано. В силу одного этого было бы ошибкой причислять Кафку к "певцам отчаяния" или "учителям спасения" — его стихия неопределенность, балансирование на грани, "серединное царство":

Оптимальный источник света — тот, который позволяет увидеть сияние ада в разломах этого мира. Но то, что было светом и тенью в диалектической теологии, меняется местами. Абсолютное не поворачивается к ограниченному созданию своей абсурдной стороной (доктрина, которая уже у Киркегора вела не только к парадоксальности, но и к вещам похуже, а у Кафки привела к интронизации безумия) — это мир, саморазоблачаясь, показывает себя таким абсурдным, каким воспринял бы его *intellectus archetypus* *. Серединное царство ограниченного, увиденное ангельским взглядом художника, предстает inferнальным. В такие дали заводит Кафка экспрессионизм. Субъект объективирует себя, расторгая последнее соглашение с миром. Этому, однако, как будто противоречит то, что по хрестоматии положено вычитывать из Кафки, — равно как и предания о том византийском почтении, которое он как частное лицо по-своему выражал властям предержавшим. Но многими отмечавшаяся ирония подобных его изъятий сама уже стала хрестоматийной. Не смирение Кафка проповедовал, а рекомендовал самое испытанное средство противодействия мифу: хитрость. Для него единственная, мельчайшая, слабейшая возможность не допустить, чтобы мир оказался в конечном счете прав, — это признать его правоту. Нужно, как младшему сыну из сказки, быть тише воды и ниже травы, прикидываться беззащитной жертвой, не требовать себе справедливой доли по мирскому обычаю — по тому обычаю обмена, который беспрестанно воспроизводит несправедливость.

* Архетипичный интеллект (латин.).

Философия Кафки — не бегство от мира, не отказ, не подчинение, а ненасилие. Только отказ от давления, подавления, силы может образовать власть. Только перед ненасильственным сопротивлением власть способна признать себя тем, что она есть.

Герои "Процесса" и "Замок" виновны не потому, что на них лежит вина, нет ее на них; они виновны в том, что попытались добиться для себя справедливости. ("Первородный грех, то есть древняя несправедливость, совершенная человеком, это тот упрек, который человек высказал и от которого не отказался, — упрек в том, что несправедливость совершена по отношению к нему, что первородно согрешили против него").

ЗАМОК

Страдание — позитивный элемент этого мира и, больше того, это единственное соединение между этим миром и позитивным.

А. Эльсберг

Кафке удалось невозможное: представить человечность без личности, продемонстрировать бессмысленность всего внеиндивидуального. Его герой — не конкретный человек, но — каждый. А каждый — всегда чужой, это он знал по себе, знал задолго до того, как Сартр или Камю напишут своих чужих.

В сущности, у него нет ничего, кроме символов, схем, но суд, замок, превращение, процесс — не просто глубинные, подспудные состояния сознания, которые появляются в момент пробуждения от сна, когда контроль рассудка ослаблен, — но именно эти образы, символы, схемы, которые в конечном счете оказываются полнокровней самой живой жизни.

Да, психологизм в значительной мере замещен символикой, да, реалистическая модель мира заменена мифологической, да, творческий интерес почти полностью перенесен на вечные проблемы и неразрешимые антиномии бытия, но... но что мы видим? Это же мы!

Землемер К. ненавидит Замок, но — в этом всё величие правды Кафки — в глубине души почитает его. Желание землемера поселиться в деревне — его дань патриотизму. Человек генетически осужден на приспособление к породившему его обществу, каким бы оно ни было. Любой ценой — адаптироваться, приспособиться, вписаться, иного пути выжить — нет.

Добровольность рабства. Не привратник запрещает человеку войти во врата Закона, он сам не входит. Не Замок принуждает жителей деревни к служению они служат добровольно. Более того, землемер К. вступает в борьбу с Замком не за освобождение, а за вид на жительство — за разрешение закабалиться. Есть и такой срез существования — жажда подчиниться, упоение несвободой, отказ от воли.

Вам эти чувства не знакомы?

Но речь идет о еще более серьезном и близком: о подчинении анонимов анониму, массы безликих еще более безликому. Хозяин Замка — Вест-Вест. Мы даже не знаем, существует ли он...

Вообще все мы — большие любители свободы, только вот страшимся ее. Перестройка — это растерянность. Это чувство знакомо всем рабам и невольникам, которым показалось, что они внезапно обрели свободу...

В этой какофонии всеобщей униженности самая несчастная, конечно же, женщина. Больше всех жаждет она счастья, ее природа такова — она тянется к любви, но обретает всегда только рабство.

Да и сущность ее любви страшна: нет, не принцев жаждет она, она мечтает стать беспечной

наложницей чиновника из Замка — только из Замка.

Она прекрасна, кто с этим спорит, она слаба, тонка и нежна — видимо, поэтому растлению, унижению, грязи легче просочиться в мир сквозь это нежное создание, самой природой созданное для поругания.

Вот почему у Кафки насилие над женщиной беспредельно. Она свыклась с ним, она его уже не замечает. Свое падение она воспринимает как обязанность, как долг, как предназначение. Она перегорела. Она свыклась. Она устала.

Всеобщность растления — один из лейтмотивов Замка. Виновны все. И когда Амалия, чье тело служит важному государственному делу — удовлетворению похоти высших чинов, — когда она восстает, все отворачиваются от нее и от семьи преступницы. Но и семья отторгает безумную бунтовщицу. Путем самых гнусных пресмыканий, посредством полнейшего самоунижения отец молит чиновника о снисхождении, а сестра Амалии Ольга ради одной только иллюзии спасения отдается первому попавшемуся из замковой челяди в нечистотах свиного хлева.

Внутреннее рабство беспредельно, сопротивление абсурдно, интересы Замка превыше всего — вот тайная и явная мораль — не та, о которой болтают, та, по которой живут...

При всем том формула Замка: ничего не случилось. Всё о'кей!

Нет, Кафка не обеднял мир, не упрощал его, не создавал мифы, а вскрывал сущность и формы бытия. Он исследовал не личности, а эйдосы: в переплетении причин и следствий, фактов и вымыслов, в бесконечном разнообразии характеров и лиц постигал суть человека. И если всё его творчество — абстракция, то аксиоматическая универсалия жизни.

Первый писатель абсурда, он показал, что проза абсурда и есть наилучший способ изображения того абсурдного мира, в котором мы живем.

Мир Замка — это мир, в котором жил сам Кафка, одинокий среди "жителей деревни", отчужденный от них всем — "пришлостью", менталитетом, мировидением, пессимизмом. Как и землемер К., Кафка стремится укорениться, "вступить в ряды", стать "как все", жаждет "благословенной обыкновенности", мечтает из чужака превратиться в аборигена, в более широком плане, наладить отношение с "Замком"- "Градом", прийти к Богу, снискать милость Его.

Кафка любил и во многих письмах комментировал "Страх и трепет" Киркегора. Теологическое понимание этического как принадлежащего не религиозному, а мирскому, может привести к отречению от земной жизни. К., напротив, упрямо, до изнеможения старается устроить свою жизнь по указаниям Замка, несмотря на то, что все замковые бюрократы грубо отталкивают его. Этим вызваны его весьма непочтительные суждения и высказывания о Замке, перед которым он в глубине души все-таки неизменно благоговеет. Это живительный воздух поэзии, ироническая атмосфера романа.

В гротесковой символике сна деревня в романе — это образ жизни, земли, общества, добропорядочной нормальности, благословенность человеческих, бюргерских связей, замок же — это божественное, небесное управление, вышняя милость во всей ее загадочности, недостижимости, непостижимости, и ни в одной книге это божественно-надчеловеческое не рассмотрено, не пережито, не передано такими удивительными, комически-отважными средствами, с таким неисчерпаемым богатством священно-кощунственного психологизма, как в этой книге непоколебимо верующего, милости взыскующего и так страстно-безысходно в ней нуждающегося, что он даже пытается хитрить и обманывать — лишь бы снискать ее.

В одном из предисловий к Замку читаем:

Замок... — это то, что теологи называют "милостью", это божественное управление человеческой судьбой, это власть случайностей, таинственные предопределения, подарки и удары, незаслуженное и недостижимое, это вечное Non liquet * над жизнью каждого.

* Не ясно (латин). (Формула римского судопроизводства, которой судья воздерживался при голосовании приговора).

И в другом месте:

Жизнь — это непрерывное отклонение, она не позволяет нам даже дать себе отчет, от чего она нас отклоняет.

Кафка не осуждал бесстрастный вечно существующий мир Замка, в котором всё предопределено и где даже "все осужденные прекрасны". Мир не стоит перестраивать — его необходимо понять и простить. Надо понять, почему новые люди, землемеры К., внушают подозрение и страх, хотя только они и живут полноценной жизнью, и простить самое страшное — всеобщую безликость, вечное спокойствие душ...

Униженные и оскорбленные были и раньше, но, в отличие от прежних, — и это самое провиденциальное! — они более не чувствуют себя таковыми. Самодовольство упадка, написанное им с такой мощью, если чему-то и уступает, то только нам: "Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек...".

Порой в своих произведениях Кафка начинает говорить языком своего Дневника. Мне кажется, рассуждает Землемер, что нужно различать две вещи: первое — это то, что происходит в учреждениях и по поводу чего учреждения могут иметь то или иное мнение; и второе — это моя собственная личность, реальная личность; я существую вне учреждений, и учреждения угрожают мне обвинением столь бессмысленным, что я даже не могу поверить в реальность этой опасности.

М. Брод:

Заключительную главу ["Замка"] Кафка не написал. Но однажды — в ответ на мой вопрос, как должен кончаться роман, — рассказал следующее. Мнимый землемер получает по крайней мере частичное удовлетворение. Он не прекращает своей борьбы, однако умирает от истощения сил. У его смертного одра собирается община, и приходит решение Замка, гласящее, что, хотя от К. и не поступило соответствующее ходатайство, ему, с учетом некоторых побочных обстоятельств, разрешается жить и работать в Деревне.

В. Руднев:

По свидетельству Макса Брода, роман должен был закончиться тем, что Замок принимает К., когда тот находится на пороге смерти. Вот еще один пример неуспешности или гиперуспешности (если Замок уподобить Царствию Небесному, а возможна, вероятно, и такая интерпретация). По сути все люди получают полное отпущение грехов лишь перед смертью.

Такова была судьба и самого Кафки — ранимый, неуверенный в себе и окружающих чиновник после смерти стал одним из величайших писателей XX века.

Мне представляется, что незавершенность романов Кафки божественно "предопределена": незавершенность модернистски необходима и входит в авторскую манеру, это своеобразная форма раскрытия замысла. Возможно, как и Музиль, Кафка действительно имел планы "концовки", но — Бог воспрепятствовал...

Гессе считал, что проблема Замка — желание человека служить и повиноваться кому-то, кто слишком высоко, кто недоступен, неспособность "мыслящего тростника" привлечь к себе

внимание Великой Пустоты, Господина, чьим слугой человек себя считает, но кого не способен узреть. Иными словами, это чисто религиозное произведение, где небеса спущены на землю и Град Небесный представлен почти как Земной.

Содержание этих устрашающих сказок трагично, как и всё творчество Кафки. Слуга не находит господина, жизнь его лишена смысла. Но мы чувствуем везде и всюду, что есть возможность их встречи, что слугу ждет милость и спасение — только герой сказки так и не обретает их, он еще не созрел для них, он слишком усердствовал, он сам всё время преграждал себе путь.

"Религиозные" писатели (в смысле расхожей назидательной литературы) позволили бы бедняге найти свой путь, пострадав и помучившись немного вместе с ним и облегченно вздохнув при виде того, как он входит в нужную дверь. Кафка не ведет нас так далеко, зато он ведет в такие глубины замешательства и отчаяния, каких у современных художников и не найдешь — разве что у Жюльена Грина*.

* Французский писатель американского происхождения, писавший о космической скуке жизни, доводившей до сумасшествия чувствительные души.

Гессе находил Замок более "теплым" произведением Кафки по сравнению с Процессом, даже "более податливым и радостным".

В противоположность устрашающему "Процессу" в этом своеобразном романе, или скорее длинной сказке, где, несмотря на всё пугающее и проблематичное, царит тепло и мягкий колорит, есть нечто от игры и милосердия; всё произведение вибрирует от напряжения и неизвестности, в которых отчаяние и надежда находят разрешение и уравнивают друг друга. Все сочинения Кафки в высшей степени напоминают притчи, в них много поучения; но лучшие его творения подобны кристаллической тверди, пронизанной живописно играющим светом, что достигается иногда очень чистым, часто холодным и точно выдержанным строем языка. "Замок" — произведение как раз такого рода. И здесь речь идет о проблеме, важнейшей для Кафки: о сомнительности нашего существования, о неясности его происхождения, о Боге, что скрыт от нас, о шаткости наших представлений о нем, о попытках найти Его либо дать Ему найти нас. Но то, что в "Процессе" было твердым и неумолимым, в "Замке" оказывается более податливым и радостным.

Ж. Батай обратил внимание на то, что герои романов Кафки наделены авторскими комплексами инфантилизма, амбивалентности, одновременно самовластности и униженности, упрямства и жертвенности.

Можно ли найти более ребячливого, или молчаливого и несуразного человека, чем К. из "Замка" или Йозеф К. из "Процесса"? Сей двойной персонаж, "одинаковый для обеих книг", мрачно, бескорыстно и беспричинно агрессивен: он гибнет от нелепой прихоти и слепого упрямства. "Он многого ожидает от доброжелательности непреклонных властей, ведет себя как бессовестный нахал в присутственном месте (в присутствии чиновников), в школьном дворе, у своего адвоката... в зале для аудиенций Дворца Правосудия. В "Приговоре" сын высмеивает отца, всегда уверенного в том, что основательное, изнурительное, неотвратимое, непреднамеренное уничтожение смысла его целей будет отмщено; инициатор беспорядка, спустив собак и не удостоверившись в наличии убежища, сам станет первой жертвой, потерпев поражение в темноте. Видимо, такова судьба всего, что самовластно по-человечески, самовластность может стать длительной только в самоотрицании (самый незначительный расчет, и все повержено, не остается ничего, кроме рабства и главенства расчета над текущим моментом) или в дрящейся смерти. Смерть — единственный способ не допустить отречения самовластности. После смерти нет рабства. После смерти нет ничего.

Кафка долго шел к своему читателю. При жизни называл свое творчество "литературой без

публики", но и после смерти тираж Замка долго не могли распродать и его сожгли фашисты после оккупации Чехии.

НАДЕЖДА И АБСУРД В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦА КАФКИ (ИЗ КАМЮ)

Искусство Кафки вынуждает вновь и вновь перечитывать его произведения. Его развязки (или отсутствие таковых) подсказывают объяснения, но последние только приоткрывают завесу и требуют — чтобы выглядеть обоснованными чтения заново, под иным углом зрения. Иногда возможны два истолкования, откуда также возникает необходимость повторного прочтения. Этого и добивается автор. Но детальная интерпретация Кафки невозможна. Символ пребывает в стихии всеобщего, и, сколь бы точным ни был перевод, с его помощью передается лишь общее направление движения; буквальный перевод символа невозможен. Нет ничего труднее понимания символического произведения. Символ всегда возвышается над тем, кто к нему прибегает: автор неизбежно говорит больше, чем хотел. Поэтому самым верным средством уловления символа будет отказ от употребления других символов при истолковании, подход к произведению без предвзятых схем, без отыскания его тайных истоков. В случае Кафки следует честно принять правила игры, подойти к драме со стороны ее внешнего проявления, а к роману — через его форму.

На первый взгляд (и для равнодушного читателя) у Кафки речь идет о каких-то странных приключениях, ставящих перед дрожащими от страха или упрямыми героями проблемы, которые они даже не могут толком сформулировать. В "Процессе" Иозеф К. обвиняется — он и сам не знает, в чем. Конечно, он намерен защищаться, но не знает, от чего. Адвокаты находят его положение трудным. Между тем он не пренебрегает любовными интрижками, продолжает есть, пить и почитать газету. Затем его судят. Но в зале заседаний темно, он мало что понимает. У него есть основания предполагать, что он осужден, но едва ли он разобрал, каков приговор. Иногда у него даже появляются сомнения, осужден ли он в самом деле. Он продолжает жить как прежде. По прошествии достаточно долгого времени к нему являются два прилично одетых, вежливых господина и приглашают следовать за ними. С величайшей учтивостью они ведут его в глухое предместье, кладут головой на камень и перерезают глотку. Перед тем как умереть, осужденный успевает только сказать: "Как собаку".

Трудно говорить о символе, имея дело с повествованием, самым осязаемым качеством которого является натурализм происходящего. Натурализм — это нелегкая для понимания категория. Имеются произведения, все события которых кажутся читателю естественными. Но встречаются и другие (правда, реже), герои которых считают естественным то, что с ними происходит. Парадоксально, но факт: чем необычайнее приключения героя, тем заметнее естественность повествования. Она прямо пропорциональна расхождению между необычностью жизни человека и той простотой, с какой он ее принимает. Именно таков натурализм Кафки. Вполне понятно, что в "Процессе" речь идет о человеческом уделе. Это несомненно, но в то же время все и проще, и сложнее. Я хочу сказать, что у романа особый, глубоко личный смысл. В известной мере он говорит от первого лица, словно исповедуется. Он живет, и он осужден. Он осознает это на первых страницах романа, действие которого разворачивается в этом мире, и даже, пытаясь избежать кары, не удивляется ей. Удивительней всего то, что он вообще ничему не удивляется. По этим противоречиям узнаются черты абсурдного романа. Трагедия ума перенесена в конкретное. Эта проекция осуществляется при помощи постоянно возобновляющихся парадоксов, позволяющих выразить пустоту посредством цвета и дающих повседневному жестам возможность претворения вечных устремлений.

Точно так же "Замок", быть может, представляет собой законченную теологическую систему, но прежде всего это — индивидуальное приключение души, взыскующей благодати; история человека, выведывающего у предметов мира сего их царственные тайны, а у женщин — дремлющие в них признаки божества. В свою очередь, "Превращение" является ужасной фантазией на тему этики ясности. Но оно отображает также изумление человека, почувствовавшего, насколько легко превратиться в животное. Секрет Кафки в этой фундаментальной двусмысленности. Он все время балансирует между естественным и необычным, личным и универсальным, трагическим и повседневным, абсурдом и логикой. Эти колебания проходят сквозь все его произведения и придают им звучание и значимость. Для понимания абсурдного произведения необходимо перебрать все парадоксы, придать силу всем противоречиям.

Действительно, символ предполагает два плана, мир идей и мир впечатлений, а также словарь соответствий между ними. Трудней всего установить лексику словаря. Но осознать наличие двух миров — значит пойти по пути их тайных взаимоотражений. Для Кафки эти два мира представлены, с одной стороны, повседневной жизнью, и с другой — сверхъестественным беспокойством *. Кажется, будто мы являемся свидетелями бесконечной эксплуатации слов Ницше: "Вечные вопросы ходят по улице".

* Заметим, что столь же обоснованным было бы истолкование произведений Кафки как социальной критики (например, "Процесс"). Впрочем, тут даже не встает вопрос о выборе, обе интерпретации одинаково хороши. С точки зрения абсурда, как мы уже видели, бунт против людей обращен также и против Бога: великие революции всегда метафизичны.

Общим местом литературы является констатация фундаментальной абсурдности и неумолимого величия человеческого удела. Противоположности совпадают, и обе они проявляются в том смехотворном разладе, который отделяет неумеренность нашей души от бранных радостей тела. Абсурдно то, что душа принадлежит этому телу, которое столь безмерно ее превосходит. Тот, кто хотел бы выразить эту абсурдность, должен придать ей жизненность с помощью игры противоборствующих контрастов. Именно так Кафка выражает трагедию через повседневность, абсурд через логику.

Трагическая роль тем лучше удается актеру, чем меньше он впадает в крайности. Безмерный ужас порождается именно умеренностью. Показательна в этом отношении греческая трагедия. В трагедии судьба всегда более ощутима под маской логики и естественности. Судьба Эдипа заранее известна. Свыше предрешено, что он совершит убийство и инцест. Вся драма сводится к тому, чтобы показать логичность системы, в которой дедуктивно выводится несчастье героя. Простое сообщение о столь необычной судьбе героя, пожалуй, не покажется страшным, поскольку судьба невероятна. Но если необходимость подобной судьбы доказывается в нашей повседневной жизни, в рамках общества, государства, знакомых нам человеческих чувств, то ужас становится священным. В потрясающем человеке бунте, который заставляет его сказать: "Это невозможно", уже содержится отчаянная уверенность в том, что "это" возможно.

В этом весь секрет греческой трагедии или, по крайней мере, одного из ее аспектов. Ведь имеется и другой аспект, позволяющий нам с помощью доказательства от противного лучше понять Кафку. Человеческое сердце обладает досадной склонностью именовать судьбой только то, что его сокрушает. Но и счастье по-своему лишено разумного основания, так как зависит от фортуны. Современный человек воздаст должное счастью, если только не заблуждается на его счет. И, напротив, можно было бы немало сказать об избранниках судьбы в греческой трагедии, о любимцах легенд, вроде Улисса, выходящего сухим из воды в самых трудных положениях.

Во всяком случае, заслуживает внимания тайная причастность, объединяющая в трагическом логику и повседневность. Вот почему Замза, герой "Превращения", выведен простым

коммивояжером. Вот почему превращение в насекомое заботит его только потому, что патрон будет недоволен его отсутствием. Вырастают лапки, пробиваются усики, изгибается хребет, белые точки обсыпают живот — не скажу, чтобы это совсем его не удивляло, пропал бы эффект, — но все это вызывает лишь "легкую досаду".

Все искусство Кафки в этом нюансе. В "Замке", его центральном произведении, детали повседневной жизни берут верх, и все же в этом странном романе, где ничто не заканчивается и все начинается заново, изображены странствия души в поисках спасения. Перевод проблемы в действие, совпадение общего и частного узнаются даже в мелких приемах, используемых каждым великим творцом. В "Процессе" герой мог бы называться Шмидтом или Францем Кафкой. Но его зовут Йозеф К. Это не Кафка, и все-таки это он. Это средний европеец, ничем не примечательный, но в то же время некая сущность К., некий "икс", помещенный в это уравнение плоти.

Точно так же, желая выразить абсурд, Кафка прибегает к логике. Известен анекдот о сумасшедшем, ловившем рыбу в ванне.

Врач, у которого были свои идеи о психиатрическом лечении, спросил его: "А если клюнет?" — и получил суровую отповедь: "Быть того не может, идиот, это же ванна". Это, конечно, всего лишь забавная история. Но в ней проглядывает то, насколько абсурд связан с избытком логики. Мир Кафки поистине невыразимая вселенная, в которой человек предается мучительной роскоши: удит в ванне, зная, что из этого ничего не выйдет.

Так что я узнаю здесь абсурдное произведение в главных его чертах, причем, если взять для примера "Процесс", я могу сказать, что тут одержан полный успех. Плоть торжествует победу. Ни в чем нет недостатка: есть и невыразимый бунт (он водит рукой писателя), и ясное в своей немоте отчаяние (это оно творит), и эта удивительно свободная поступь, с какой живут персонажи романа вплоть до смерти в финале.

Однако этот мир не настолько замкнут, как может показаться. В эту лишенную развития вселенную Кафка привносит надежду, в особой ее форме. В этом смысле "Процесс" и "Замок" расходятся, дополняя друг друга. Неощутимое движение от одного к другому представляет собой огромное завоевание, но завоевание в ходе бегства. "Процесс" ставит проблему, которую в известной мере решает "Замок". Первый роман представляет собой описание с помощью чуть ли не научного метода, и в нем Кафка воздерживается от выводов. Второй — в определенной степени объяснение. "Процесс" устанавливает диагноз, "Замок" предлагает лечение. Но предложенное лекарство не исцеляет, а лишь возвращает больного к нормальной жизни, помогает ему принять болезнь. В известном смысле (вспомним о Киркегоре) лекарство лелеет болезнь. Землемер К. находится во власти мучительной заботы. В эту пустоту, в эту безымянную боль влюбляются все окружающие, словно страдание стало здесь знаком избранничества. "Как ты мне нужен, — говорит К. Фрида, — я чувствую себя покинутой, с тех пор как узнала тебя, когда тебя нет рядом". Хитроумное лекарство, заставляющее любить то, что нас сокрушает, рождающее надежду в безысходном мире; неожиданный "скачок", который все меняет, — вот секрет экзистенциальной революции и самого "Замка".

Немного найдется произведений, которые были бы столь же строгими по методу, как "Замок". К. назначен землемером Замка, он прибывает в деревню. Но с Замком невозможно связаться. На протяжении сотен страниц К. упрямо ищет путь к Замку, изучает все подходы, хитрит, разыскивает окольные тропинки, никогда не теряет самообладания, но с приводящей в замешательство верой желает приступить к своим обязанностям. Каждая глава заканчивается неудачей, но одновременно является и возобновлением. Тут действует не логика, но дух последовательности. Размах этого упорства делает произведение трагическим. Когда К. звонит в Замок, он слышит смутные, сбивчивые голоса, неясный смех, далекий зов. Этого достаточно, чтобы питать его надежды: так небесные знамения дают нам

силу жить дальше, так вечер является залогом утра. Здесь обнаруживается тайна меланхолии Кафки. Она же одушевляет и произведения Пруста, и пейзажи Плотина: это тоска по потерянному раю. "Меня охватила такая тоска, когда Варнава сказал мне утром, что он отправился в Замок. Вероятно, бесцельное путешествие, вероятно, напрасная надежда", — говорит Ольга. "Вероятно" — этот оттенок обыгрывается Кафкой на всем протяжении романа. Но поиски вечного не становятся от этого менее кропотливыми. И вдохновленные ими автоматы — персонажи Кафки — дают нам образ того, во что бы мы превратились, если бы были лишены развлечений * и предоставлены целиком божественному самоуничтожению.

* В "Замке", как кажется, "развлечения", в паскалевском смысле, воплощаются в помощниках, "отклоняющих" К. от его заботы. Если Фрида стала в конце концов любовницей одного из помощников, это означает, что она предпочла видимость истине, повседневную жизнь — разделяемой с другим тревоге.

В "Замке" подчиненность повседневному становится этикой. К. живет надеждой, что будет допущен в Замок. Он не в состоянии достичь этого в одиночку, и все его силы уходят на то, чтобы заслужить эту милость. Он становится обитателем деревни, теряет статус чужака, который все давали ему почувствовать. Ему хочется иметь профессию, свой очаг, жить жизнью нормального, здорового человека. Он устал от безумства, он хочет быть благоразумным, мечтает избавиться от проклятия, делающего его посторонним в деревне. Знаменателен в этом отношении эпизод с Фридой. Он вступает в любовную связь с этой женщиной, когда-то знававшей одного из служителей Замка, только из-за ее прошлого. Он открывает в ней нечто, выходящее за пределы его разумения, причем одновременно понимает, что именно отсутствие этого "нечто" делает его навсегда недостойным Замка. В связи с этим можно вспомнить о своеобразной любви Киркегора к Регине Ольсен. У иных людей пожирающий их огонь вечности настолько силен, что обжигает сердца окружающих. Пагубная ошибка, состоящая в том, что Богу отдается и то, что не от Бога, также является сюжетом данного эпизода "Замка". Но для Кафки, кажется, здесь нет никакой ошибки. Это уже доктрина, и это "скачок". Нет ничего, что было бы не от Бога.

Еще более знаменательно то, что землемер покидает Фриду и уходит к сестрам Варнавы. Знаменательно потому, что только семейство Варнавы полностью отложилось и от Замка, и от самой деревни. Амалия, старшая сестра, отвергла постыдные предложения одного из служителей Замка. Последовавшее проклятие безнравственности навсегда сделало ее отверженной для божественной любви. Тот, кто не способен пожертвовать честью ради Бога, достоин и его милости. Мы узнаем здесь привычную тему экзистенциальной философии: истина, которая противостоит морали. В данном случае это имеет далеко идущие последствия, так как путь героя — от Фриды к сестрам Варнавы — тот же, что ведет от доверчивой любви к обожествлению абсурда. Здесь Кафка вновь идет по стопам Киркегора. Неудивительно, что "рассказ Варнавы" помещен в конце книги. Последняя попытка землемера — найти Бога в том, что его отрицает, познать его не в категориях добра и красоты, но в пустых и безобразных личинах его безразличия, его несправедливости, его злобы. Под конец путешествия этот чужак оказывается в еще большем изгнании, поскольку на сей раз он утратил верность, отбросил мораль, логику и истины духа, чтобы попытаться войти в Замок, не имея ничего, кроме безумной надежды в пустыне божественного милосердия *.

* Все это, понятно, относится к неоконченному варианту "Замка", оставленному нам Кафкой. Однако сомнительно, чтобы писатель изменил в последних главах единую тональность романа.

О надежде здесь говорится без всякой иронии. Наоборот, чем трагичнее изображаемый Кафкой удел человека, тем более непреклонной и вызывающей становится надежда. Чем подлиннее выглядит абсурд "Процесса", тем более трогательным, во всей своей неоправданности, кажется экзальтированный "скачок" в "Замке". Мы обнаруживаем здесь, во

всей ее чистоте, парадоксальность экзистенциального мышления, как она, например, выражалась Киркегором: "Нужно забить до смерти надежду земную, лишь тогда спасешься в надежде истинной"**. Что можно перевести так: "Необходимо было написать "Процесс", чтобы взяться за "Замок".

** "Чистота сердца".

Большинство писавших о Кафке так и определяли его творчество — крик отчаяния, где человеку не остается никакого выхода. Но это мнение нуждается в пересмотре. Надежда надежде рознь. Оптимистические писания Анри Бордо кажутся мне просто унылыми. В них нет ничего, что необходимо хоть сколько-нибудь требовательным сердцам. И, напротив, мысль Мальро всегда животворна. Но в этих двух случаях речь идет не об одних и тех же надеждах и безнадежности. Для меня очевидно лишь то, что и абсурдное произведение может вести к нечестности, которой хотелось бы избежать. Произведение, которое было исключительно беспредельным повторением бесплодного существования, апофеозом преходящего, превращается здесь в колыбель иллюзий. Оно объясняет, оно придает надежде форму. Творец не может более обходиться без надежды. Произведение перестает быть трагической игрой, которой оно должно быть. Оно придает смысл жизни автора.

ПРИТЧИ, ИЛИ СОН РАЗОБЛАЧАЕТ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Наше искусство — ослепленность истиной; только свет на отшатнувшемся перекошенном лице — правда; больше ничего. Ф. Кафка

Человек оголенной, незащищенной души, он выбрал притчу как наиболее адекватный способ передачи самосознания человека.

Даже Письмо к отцу — притча: это и письмо, и сатирическая мифологема, реакция на габсбургский патернализм, это результат конфликта отца с сыном, но и травестия на государственную опеку и тотальное насилие, вселенский "синдром сдавливания".

Даже письма Милене...

У тебя есть твоя родина, и поэтому ты можешь даже от нее отказаться, и это, наверное, самое лучшее, что можно сделать со своей родиной, особенно потому, что от того, от чего в ней нельзя отказаться, и не отказываются.

Здесь всё потрясает: глубина провидения грядущих массовых нарушений законности, будущего всемогущества государственного аппарата, тоталитарности, тусклой жизни множества одиночек под властью неполноценного руководства. Потрясают невероятные ассоциации и кошмары, но еще более невероятные совпадения: будущие концлагеря, будущие Рудольфы Ланги, будущее бесправие, будущий абсолютизм государственного аппарата, жуткая, управляемая жизнь людей-роботов. Потрясает неотвратимость злодеяния (Братоубийство). Потрясает невероятно яркая экспрессивная речь. Потрясает емкость, заключенная во фрагментарности. Потрясает спрессованность идей.

Кто впервые попадает в этот поэтический мир, в это необычное, своеобразное смешение еврейских теологических изысканий и немецкой поэзии, тот вдруг обнаруживает, что заблудился в царстве видений, то совершенно нереальных, то наделенных фантастической сверхреальностью; к тому же этот еврей из немецкой Богемии писал мастерскую, умную,

живую немецкую прозу.

Так откликнулся Герман Гессе на притчи еврейского Киркегора.

Эти сочинения напоминают страшные сны (так же как и многие книги французского писателя Жюльена Грина — единственного из нынешних, с кем хоть отчасти можно сравнить Кафку). Они с необыкновенной точностью, даже педантизмом живописуют мир, где человек и прочие твари подвластны священным, но смутным, не доступным полному пониманию законам; они ведут опасную для жизни игру, выйти из которой не в силах. Правила этой игры удивительны, сложны и, видимо, отличаются глубиной и полны смысла, но полное овладение ими в течение одной человеческой жизни невозможно, а значение их, как бы по прихоти неведомой силы, царящей тут, постоянно меняется. Чувствуешь себя совсем рядом с великими, божественнейшими тайнами, но лишь догадываешься о них, ведь их нельзя увидеть, нельзя потрогать, нельзя понять.

В этом мире царит взаимное непонимание, все безнадежно запутались в себе, все готовы повиноваться, но не знают кому. Люди готовы творить добро, но получается зло, они ищут Бога — находят дьявола.

Непонимание и страх образуют этот мир, богатый населяющими его существами, богатый событиями, богатый восхитительными поэтическими находками и глубоко трогаящими притчами о невыразимом, ибо этот еврейский Киркегор, этот талмудически мыслящий богоискатель всегда к тому же еще и поэт высокого таланта: его изыскания облечены в плоть и кровь, а его ужасные видения — прекрасны, часто поистине волшебная поэзия. Мы уже теперь чувствуем, что Кафка был одинокими предтечей, что адскую бездну кризиса духа и всей жизни, в которую мы ввергнуты, он пережил до нас, выносил в себе самом и воплотил в произведениях, которые мы в состоянии понять лишь сейчас.

Люди принципиально необъединяемы, ибо тех, кому надлежит строить Великие стены и Вавилонские башни, волнует не солидарность, а хлебность. Они необъединяемы, потому что от рождения покорны. И еще потому, что те, кто искренне страдает направить их к счастью, не способны донести благую весть до страждущих, а те, что способны, далеки от благого.

Смысл Притчи о Вестнике в непреодолимой пропасти между идеей и теми, для кого она предназначена. Подвижники в лучшем случае способны изменить микромир вокруг них, но их ничтожно мало. Вот почему массы способны осуществлять титанические, но бессмысленные проекты, но не могут сделать ничего путного для микрокосма единиц, из которых состоят.

Китайская стена — не просто бессмысленность и незавершенность защиты от врагов внешних, не эталон силы, но — и это главное! — символ слабости, дурной потребности дурного самоутверждения в собственном народе, например, у столь далеких от китайщины народов центральной Европы, граждан рассыпающейся европейской империи. Сказывается и недостаточная сила веры у народа, которому никак не удается извлечь на свет затерявшийся в Пекине образ императора и во всей его живости и современности прижать к своей верноподданнической груди... "Именно эта слабость и служит одним из важнейших средств объединения нашего народа; и если позволить себе еще более смелый вывод, это именно та почва, на которой мы живем".

Великая китайская стена Ф. Кафки — одновременно реминисценция на тему тоталитарного мифа, связанного с императором-монстром Ши Хуанди, который приказал возвести Стену и уничтожить все ранее написанные книги, и гениальное предвидение реалий тоталитаризма: железного занавеса и истории, начинающейся с нас...

Когда почуял деспот Ши Хуанди,

Что ополчится на него готово

Духовное наследие былого,
Он приказал смести его с пути.
Все книги он велел собрать и сжечь,
А мудрецов убить. На страх народу
Двенадцать лет, властителю в угоду,
Вершили суд в стране огонь и меч...

Э. Канетти:

В двести тринадцатом году до рождества Христова по приказу китайского императора Ши Хуанди, жестокого узурпатора, отважившегося присвоить себе титул Первый, Величественный, Божественный, были сожжены все книги Китая... Признаюсь, меня и сегодня еще преследует запах гари, стоящий в те дни.

Миф о китайском императоре, нашедший пламенный отклик в душах крупнейших деятелей культуры — Кафки, Музиля, Канетти, Гаусгофера, Борхеса, — это глубочайшее проникновение в адские недра антикультуры тоталитаризма, выстроившего вокруг себя Стену и отрешившегося от всей прежней культуры.

Огородить империю и сжечь книги — идеи одного и того же китайского императора Ши Хуанди, Сталина древнего Китая. Он возвел Стену и сжег книги, к которым могли обратиться диссиденты, дабы восславить правителей древности. Он возжелал огородиться от мира и уничтожить память трех тысяч лет, Чжуанцзы, Лао-цзы, Конфуция. Он запретил говорить о смерти и искал эликсир бессмертия. Возможно, Стеной и Костром он мечтал задержать смерть.

Х. Л. Борхес:

Все вещи хотят продлить свое существование, писал Барух Спиноза; возможно. Император и его маги полагали, что бессмертие изначально и что в замкнутый мир тлению не проникнуть. Возможно. Император хотел воссоздать начало времен и назвал себя Первым, чтобы в самом деле быть первым, и назвал себя Хуанди, чтобы каким-то образом стать Хуанди, легендарным императором, который изобрел письменность и компас. Он, согласно "Книге ритуалов", дал вещам их истинные имена; и Ши Хуанди, как свидетельствуют записи, хвалился, что в его царствование все вещи носят названия, которые им подобают. Он мечтал основать бессмертную династию; он отдал приказ, чтобы его наследники именовали себя Вторым Императором, Третьим Императором, Четвертым Императором, и так до бесконечности.

Я говорю о цели магической; похоже, сооружение стены и сожжение книг не были одновременными действиями. Это (в зависимости от последовательности, которую мы предпочтем) даст нам правителя, решившего сберечь то, что он раньше разрушил, или разочарованного правителя, разрушающего то, что прежде берег. Обе догадки полны драматизма, но, насколько мне известно, лишены исторической основы. Герберт Аллен Джайлс сообщает, что прятавших книги клеймили раскаленным железом и приговаривали строить нескончаемую стену вплоть до самой смерти. Эти сведения допускают и другое толкование, которому можно отдать предпочтение. Быть может, стена была метафорой; быть может Ши Хуанди обрекал тех, кто любит прошлое, на труд, столь же огромный, как прошлое,

столь же бессмысленный и бесполезный. Быть может, стена была вызовом, и Ши Хуанди думал: "Люди любят прошлое, и с этой любовью ничего не поделаться ни мне, ни моим палачам, но когда-нибудь появится человек, который чувствует, как я, и он уничтожит мою стену, как я уничтожил книги, и он сотрет память обо мне, станет моей тенью и моим отражением, не подозревая об этом". Быть может, Ши Хуанди окружил стеной империю, осознав ее непрочность, и уничтожил книги, поняв, что они священны или содержат то, что заключено во всей вселенной и в сознании каждого человека. Быть может, сожжение библиотек и возведение стены — действия, таинственным образом уничтожающие друг друга.

Трудно судить о том, знал ли Кафка, все это, но одно непреложно: в Стене подспудно, метафизически содержится все это.

ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЕ ПАССАЖИРЫ

Если поглядеть на нас просто, по-житейски, мы находимся в положении пассажиров, попавших в крушение в длинном железнодорожном туннеле, и притом в таком месте, где уже не видно света начала, а свет конца настолько слаб, что взгляд то и дело ищет его и снова теряет, и даже в существовании начала и конца нельзя быть уверенным. А вокруг себя, то ли от смятения чувств, то ли от их обострения, мы видим одних только чудищ да еще, в зависимости от настроения и от раны, захватывающую или утомительную игру, точно в калейдоскопе.

"Что мне делать?" или "Зачем мне это делать?" — не спрашивают в этих местах.

Почему призрачна и беспросветна жизнь? Почему одинок человек? Что разобщает людей? Самое страшное в жизни — ее тягостная, тоскливая, однообразная повседневность, эта затягивающая трясина обыденности, равнодушия, безразличия, бессердечия, эта невозможность "выпрыгнуть из колеи", преодолеть рутину, поделиться теплом. Данте был опрометчив, поместив во льды Коцита лжецов и предателей — рядом с Сатаной место равнодушным...

Уголь кончился; ведро пусто, совок бесполезен; печь дышит холодом, комната промерзла насквозь, перед окном деревья окованы инеем; небо — как серебряный щит против тех, кто молит о помощи. Надо добыть угля; не замерзнуть же мне окончательно! Позади — не знающая жалости печь, впереди такое же безжалостное небо; надо ловко прошмыгнуть между ними, чтобы просить помощи у торговца углем. Но обычные мои просьбы ему приелись...

Почему невозможна и неосуществима человеческая солидарность? Что делает человека "мостом", перекинувшимся над бездной и предназначенным для прохода других?

Я был холодным и твердым, я был мостом, я лежал над пропастью. По эту сторону в землю вошли пальцы ног, по ту сторону — руки; я вцепился зубами в рассыпчатый суглинок...

Он подошел, выстукал меня железным наконечником своей трости, затем поднял и поправил ею фалды моего сюртука. Он погрузил наконечник в мои взъерошенные волосы и долго не вынимал его оттуда, по-видимому дико озираясь по сторонам. А потом — я как раз уносился за ним в мечтах за горы и долины — он прыгнул обеими ногами на середину моего тела. Я содрогнулся от дикой боли, в полном неведении. Кто это был? Ребенок? Видение? Разбойник с большой дороги? Самоубийца? Искуситель? Разрушитель? И я стал поворачиваться, чтобы увидеть его... Мост поворачивается! Не успел я повернуться, как уже рухнул. Я рухнул и уже был изодран и проткнут заостренными голышами, которые всегда так приветливо глядели на меня из бурлящей воды.

Почему одни всегда служили, служат и будут служить мостами для других? Почему, уносясь в

мечтах за горы и доли, одним даны выси, другим "заостренные голыши"? Что есть судьба человека и где, в каких неведомых глубинах ее корни или истоки? Что отличает палачей и жертв, создателей "исправительных колоний" от их жителей? В чем правда о Дон Кихоте и Санчо Пансе?

Говорят, художественный мир Кафки бессобытиен. На самом деле, его герои находятся в постоянном напряжении. Они ищут ответы на вопросы, которыми мучались и мучаются многие поколения людей, многие художники — от Иеронима Босха до Сальвадора Дали.

Все еще недостаточно исследована тема музыкальности в творчестве Кафки. Его контрапунктическая проза состоит из столкновения музыки-шума и музыки-магии и в этом отношении созвучна восприятию музыки Шёнбергом, Веберном и Бергом. Кафка додекафоничен: шум и мелодия сталкиваются в тексте, создавая эффект катастрофичности бытия, подавления смысла, разименовывания. Его тексты могут быть уподоблены также "звуковым кластерам" Г. Кауэлла, членящим и деформирующим мир.

Эти произведения, часто такие тревожные и так безмерно радующие, останутся не только документом нашего времени, запечатлевшим редкую высоту духа, отражением глубоких вопросов и сомнений, внушаемых нашей эпохой. Это еще и художественные создания, плод фантазии, творящей символы, порождения не только рафинированной, но и первозданной, истинной творческой энергии. Кроме того, содержанию всех этих сочинений, которые кто-то может счесть проявлением чрезмерной увлеченности, экзальтированности или просто патологии, всем этим весьма и весьма проблематичным и глубоко сомнительным ходам неповторимой фантазии чувство языка и поэтическая мощь Кафки сообщили волшебную красоту, придали благословенную форму.

Отвечая одному из своих корреспондентов о возможных толкованиях притч Кафки, Гессе писал:

Рассказы Кафки — не статьи о религиозных, метафизических или моральных проблемах, а поэтические произведения. Кто в состоянии просто читать поэта, то есть не задавая вопросов, не ожидая интеллектуального либо морального результата, кто готов воспринять то, что дает этот поэт, тому его произведение даст ответ на любые вопросы, какие только можно вообразить. Кафка сказал нам нечто не как теолог либо философ, но единственно как поэт. А если его величественные произведения вошли в моду, если их читают люди, не способные и не желающие воспринимать поэзию, то он в этом невиновен.

Кафка принес нам мечты и видения своей одинокой, тяжелой жизни, притчи о пережитом, о бедах и счастье; и именно эти мечты и видения есть то, что мы можем воспринять от него, а не те "толкования", какие дают его сочинениям остроумные интерпретаторы. Эти "толкования" — своего рода игра интеллекта, часто очень милая игра, принятая умными, но чуждыми искусству людьми, которые могут читать и писать книги о негритянской скульптуре или атональной музыке, но никогда не найдут доступа к глубинам произведения искусства. Они словно стоят перед дверью, перепробовали сотню ключей, но не видят, что дверь-то не заперта.

ПРАВДА О САНЧО ПАНСЕ

Занимая его в вечерние и ночные часы романами о рыцарях и разбойниках, Санчо Панса, хоть он никогда этим не хвастался, умудрился с годами настолько отвлечь себя от своего беса, которого он позже назвал Дон Кихотом, что тот стал совершать один за другим безумнейшие поступки, каковы, однако, благодаря отсутствию облюбованного объекта — а им-то как раз и должен был стать Санчо Панса — никому не причиняли вреда. Человек свободный, Санчо Панса, по-видимому, из какого-то чувства ответственности хладнокровно сопровождал Дон Кихота в его странствиях, до конца его дней находя в этом увлекательное и

полезное занятие.

Рыцарь печального образа, защитник обиженных и обездоленных, изображается в притче "Правда о Санчо Пансе" как глупый, прирученный Пансой демон. Боевой конь Александра Македонского, участник битв, потрясавших вселенную и менявших облик мира, предстает в притче "Новый адвокат" как скромный, потертый служащий, господин Буцефал, сочувственно принятый его сослуживцами по адвокатскому бюро. Хотя умение убивать в нашем веке не поубавилось и многим тесна их собственная Македония, но времена великих Александров миновали, и потому Буцефалу остается только одно — приспособливаться к монотонной, лишенной величия жизни. Даже память о дерзновенном подвиге Прометея, похитителя небесного огня, гаснет, ибо она бессильна преодолеть невероятную усталость и богов и людей, убедившихся в полной бесцельности борьбы (притча "Прометей").

Дело вовсе не в релятивности добра и зла — дело в зле "дерзновенного подвига", в зле "борьбы за справедливость", извечно ведущей к торжеству несправедливости, в зле "спасителей человечества", которому, как свидетельствует история, всегда приходится расплачиваться за "спасение" свободой и кровью...

ПРОМЕТЕЙ

О Прометее существует четыре предания. По первому, он предал богов людям и был за это прикован к скале на Кавказе, а орлы, которых посылали боги, пожирали его печень по мере того, как она росла.

По второму, истерзанный Прометей, спасаясь от орлов, все глубже втискивался в скалу, куда не слился с ней вовсе.

По третьему, прошли тысячи лет, и об его измене забыли — боги забыли, орлы забыли, забыл он сам.

По четвертому, все устали от такой беспричинности. Боги устали, устали орлы, устало закрылась рана.

Остались необъяснимые скалы... Предание пытается объяснить необъяснимое. Имея своей основой правду, предание поневоле возвращается к необъяснимому.

Смысл кафкианского Прометея, как мне представляется, заключен в четвертом сказании: "все устали от бесцельности происходящего" — героизм, непримиримость, страсть, мука бросившего вызов богам растворяются во всеобщей "усталости" — Прометея, богов, людей. Страстность оборачивается равнодушием, целеустремленность — бесцельностью, несгибаемость — усталостью. Даже то, что столкнуло Прометея с богами, становится со временем случайным, преходящим. Конец героизма во все времена один — забвение, обреченность, упадок сил...

Самое страшное в жизни — повседневность, но не менее страшен — героизм. "Неверие Кафки в созидательные возможности масс" сопоставимо лишь с его неверием в Прометеев, дающих огонь. Пожалуй, Прометеи даже страшнее...

РУЛЕВОЙ

— Разве я не рулевой? — воскликнул я.

— Ты? — удивился смуглый рослый человек и провел рукой по глазам, словно желая отогнать какой-то сон.

Я стоял у штурвала, была темная ночь, над моей головой едва светил фонарь, и вот явился этот человек и хотел меня оттолкнуть. И так как я не двинулся с места, он уперся ногою мне в

грудь и медленно стал валить меня наземь, а я все еще висел на спицах штурвала и, падая, дергал его во все стороны. Но тут незнакомец схватился за него, выправил, меня же отпихнул прочь. Однако я быстро опомнился, побежал к люку, который вел в помещение команды, и стал кричать:

— Команда! Товарищи! Скорее сюда! Пришел чужак, отобрал у меня руль!

Медленно стали появляться снизу усталые мощные фигуры; пошатываясь, всходили они по трапу.

— Разве не я здесь рулевой? — спросил я.

Они кивнули, но смотрели только на незнакомца, они выстроились возле него полукругом и, когда он властно сказал: "Не мешайте мне", — собрались кучкой, кивнули мне и снова спустились по лестнице в трюм. Что за народ! Думают они о чем-нибудь или только, бессмысленно шаркая, проходят по земле?

Новые мифы развенчивают старые: похититель небесного огня безмерно устает, рыцарь печального образа приручается Пансой, Посейдон становится бухгалтером, Буцефал уходит на службу в адвокатское бюро. Впрочем, многие новые герои торят старые тропы: охотник Гракх — это Агасфер, носящийся в ладье и не способный достичь царства мертвых, землемер К. древнеавилонский Гильгамеш, так и не сумевший воспользоваться добытой у Утнапишtimas травой бессмертия, но он же и Парцифаль, не достигший цели поиска, Йозеф К. - герой-сын, испытываемый Богом-отцом. И все эти новые Дедалы терпят фиаско и сами в том повинны: им кажется, что они богоборцы, а они жертвы богоборчества.

При всем том Притча о глубокой тоске имеет своим финалом вовсе не безысходную, но мужественную, не строящую никаких иллюзий моральность.

ПРОХОДЯЩИЕ МИМО

Если гуляешь ночью по улице и навстречу бежит человек, видный уже издалека — ведь улица идет в гору и на небе полная луна, — ты не удержишь его, даже если он тщедушный оборванец, даже если кто-то гонится за ним и кричит; нет, пусть бежит, куда бежал.

Ведь сейчас ночь, и ты ни при чем, что светит луна, а улица идет в гору, а потом, может быть, они для собственного удовольствия гонятся друг за другом, может быть, они оба преследуют третьего, может быть, первый ни в чем не виноват и его преследуют понапрасну, может быть, второй хочет убить его и ты будешь соучастником убийства, может быть, они ничего не знают друг о друге и каждый сам по себе спешит домой, может быть, это лунатики, может быть, первый вооружен.

Да, наконец, разве не может быть, что ты устал, что ты выпил излишне много вина? И ты рад, что уже и второй скрылся из виду.

ОХОТНИК ГРАКХУС

Я любил жить и так же охотно умер. Я был счастлив и прежде, чем ступить на борт лодки мертвых, я сбросил с себя неприятную ношу: ружье, сумку, которые я всегда носил с гордостью. И в саван я влез, как девушка влезает в свадебное платье. Потом я лежал и ждал и потом случилось несчастье... Моя лодка мертвых заблудилась, неправильный поворот руля, невнимательность рулевого, отвлечение, вызванное пейзажами моей прекрасной родины — я не знаю, что именно случилось, знаю только, что я остался на земле и что с тех пор моя лодка плавает по земным водам. Так я, желавший жить только в моих горах, путешествую после моей смерти по всем странам мира.

Читатель! Если ты понял Охотника Гракхуса, тебе уже нет надобности углубляться в дебри экзистенциализма. Здесь сказано всё!

Похоже, как Гракхус, Кафка чувствовал свою промежуточность между жизнью и смертью, свою обреченность вечно блуждать в снежной пустыне на границе бытия и небытия.

Мы не верим в ясновидение, а ведь Исправительная колония родилась в 1914-м. Пройдет двадцать лет и во имя всеобщего блага целые материки станут архипелагами. "Каждому — свое", — напишут на воротах. Виновность несомненна, подтвердят наши ни в чем и никогда не сомневающиеся учителя.

А, может быть, это правда, что нет мучеников и мучителей — только идеи?.. Ведь офицер из мучителя добровольно становится жертвой. Слепящая тьма? Исключение? Но ведь вся наша практика — подтверждение правила! А разве история революции — не иллюстрация того, как мученичество в одночасье оборачивается палачеством?

Так что же: палач и жертва — все-таки одно?..

Исправительная колония — символ и прототип мира, в котором воплощаются на практике мечтания социальных утопистов, мира единственно возможного, ибо к нему ведет единственно возможный путь установления справедливости — то есть через кровавую жестокость. Нет, это говорю не я, упаси Боже, это я вычитал из наших книг.

Почему Кафка раз за разом возвращается к теме зверя, животного? Его интересовало как "выдελывание" человека из животного состояния, так и возвращение в оное... "Ребенок, дабы стать человеком, должен быть как можно раньше избавлен от животного состояния". Но в очеловечивании тоже таится опасность: путь от свободы инстинкта к цивилизации — это опасность порабощения или обезличивания. "Я уже научился плевать", — говорит шимпанзе. У человека два предельных выхода — зоопарк и сцена, учиться плевать и лицедействовать, лицемерить...

В Гамбурге, попав к моему первому дрессировщику, я вскоре понял, что для меня существует две возможности: зоологический сад или варьете. Я не колебался ни секунды. Я сказал себе так: "Надо приложить все силы, чтобы попасть в варьете, это единственный выход; зоологический сад — не что иное, как новая клетка. Попадешь в нее — и ты погиб".

И тут, господа, я начал учиться. Эх, что и говорить, когда надо, хочешь не хочешь, а приходится учиться. Мне необходимо было найти выход, и я учился как одержимый. Я не давал себе ни минуты покоя, я нещадно вытраивал из себя всё, что мне мешало. Обезьяний дух вылетал из меня с такой силой, что мой первый дрессировщик чуть было сам не превратился в обезьяну; уроки пришлось прекратить, потому что его отправили в лечебницу.

Животные необходимы Кафке для того же, для чего Свифту его йеху и гуингны — для безжалостной, черной сатиры на род человеческий. "Свободу причисляют к самым возвышенным чувствам, поэтому и ложь о свободе считается возвышенной". Свобода, о которой сказано столько выпрених слов, — самая большая фикция, хочет сказать Кафка Отчетом для Академии: "свобода" обезьяны суть ее приобщение к людским порокам. Дрессированная обезьяна — это человек культурный и с культурной же альтернативой: решетка или дрессировка...

Нора — многоплановый символ, целое напластование: беззащитность, угроза, жизнь под землей, жажда жизни, тупики жизни, слабости человеческие... В одном из писем Милене Кафка признается: "Человек, этот старый крот, роет все новые и новые норы". Но все эти норы, башни, китайские стены не защищают человека. Почему? Потому что они — внешние, а защита должна быть — внутри. Вот почему: "подальше отсюда — вот моя цель", вот почему: "есть цель, но нет к ней пути".

Но я старею, многие противники сильнее меня, а их бесчисленное множество, и может случиться, что я, убегая от одного врага, попаду в лапы к другому... Ах, может случиться все, что угодно! Во всяком случае, я должен быть уверен, что где-то есть легко доступный, совершенно открытый выход и что мне, если я захочу выбраться, совсем не нужно для этого еще новых усилий, — ведь в ту минуту, когда я буду отчаянно рыть землю, хотя бы и очень рыхлую, я вдруг — боже, упаси меня от этого — могу ощутить, как мой преследователь впиивается зубами в мою ляжку. И угрожают мне не только внешние враги. Есть они и в недрах земли. Я их еще никогда не видел, но о них повествуют легенды, и я твердо в них верю.

Комментарий Р. Гароди:

Безопасность возможна лишь в пустоте, и неизбежное давление безграничной реальности ломает нашу оборону, гордые и ничтожные мысли об одиночестве. Мы еще не вышли из животного состояния.

ЗАВЕЩАНИЕ

Ниже приведен записанный карандашом, нотариально не заверенный текст завещания Кафки, найденный после его смерти:

Дорогой Макс, возможно, на этот раз я больше уже не поднимусь, после легочной лихорадки в течение месяца воспаление легких достаточно вероятно, и даже то, что я пишу об этом, не предотвратит его, хотя известную силу это имеет.

На этот случай моя последняя воля относительно всего написанного мною:

Из всего, что я написал, действительны только книги: "Приговор", "Кочегар", "Превращение", "В исправительной колонии", "Сельский врач" и новелла "Голодарь".

(Существующие несколько экземпляров "Созерцания" пускай остаются, я никому не хочу доставлять хлопот по уничтожению, но заново ничего оттуда печататься не должно). Когда я говорю, что те пять книг и новелла действительные, я не имею этим в виду, что желаю, чтобы они переиздавались и сохранились на будущие времена, напротив, если они полностью потеряются, это будет соответствовать моему истинному желанию. Я только никому не препятствую, раз они уж имеются, сохранять их, если хочется.

Все же остальное из написанного мною (опубликованное в газетах, рукописи или письма) без исключения, насколько это возможно достать или выпросить у адресатов (большинство адресатов ты ведь знаешь, речь идет главным образом о... *, в особенности не забудь о нескольких тетрадях, которые имеются у...**), — всё это без исключения, лучше всего нечитанное (я не запрещаю Тебе заглянуть туда, но мне, конечно, было бы приятнее, если бы Ты не делал этого, во всяком случае никто другой не должен заглядывать туда), — всё это без исключения должно быть сожжено, и сделать это я прошу тебя как можно скорее. Франц.

* Видимо, Фелица Бауэр.

** Видимо, Милена Есенская.

Сакраментальные вопросы: Отчего Кафка завещал Макс Броду уничтожить его наследие? Почему не сделал этого сам? Или другой: Хорошо ли поступил Макс Брод, не выполнив завещания, последней воли друга? Или еще один: Хотел ли в глубине своего существа умирающий писатель, чтобы воля его была исполнена?..

НАШИ, ИЛИ "ЖЕЧЬ КАФКУ!"

Двигаясь в романной традиции XIX века, Кафка, однако, эту традицию обеднил и по праву вместе с Прустом и Джойсом считается зачинателем того направления в искусстве романа, которое уводит этот главенствующий жанр литературы от познания и воспроизведения живой реальности и истории. Б. Сучков

Еще один зловещий символ единства: было время, когда фашисты и мы, не сговариваясь, включали произведения Кафки в список запрещенных книг.

Я нахожу у себя: минули времена шукаевых, видящих в его творчестве впечатляющую выразительность душевнобольного и искаженность бреда: "Кто знает, был ли у Кафки талант, не имеющий источником болезнь?" — шукаевых, именующих освоение его наследия "возней, затеянной вокруг писателя-безумца". Нет, не минули! Просто на смену злопыхательскому примитиву шла не менее злонамеренная изошренность: "агент Запада", "вершина навозной кучи", оказывающий "дурное влияние на молодежь", "мешающий идти дорогой, на которую нас позвали Маркс и Ленин", "антигуманист", "клеветник", "равнодушный созерцатель, не сознающий смысл собственных произведений", "мелкий буржуа, охваченный разъедающим декадентским пессимизмом", "махровый реакционер", "поверхностный лжевиизионер, неспособный проникнуть в подспудные тайники и глубины, где переплетаются корни причин и следствий" — вдруг превращался в констататора разложения капитализма, летописца гибели империи Габсбургов, даже союзника в борьбе с фантомами прошлого...

Почему сегодня, когда Кафка занимает приличествующее ему место в сонме великих художников, необходимо напоминать о гнусностях вчерашних "служивых", профессией которых стало изничтожение человеческой культуры. Актуально ли сегодня сражаться со вчерашним днем? Да, актуально! Во-первых, потому, что генетика истории непреодолима: из семян чертополоха не вырастают розы. Во-вторых, потому, что когда не сражаются с прошлым, оно возвращается! Живы и не бедствуют академики и профессора, сделавшие карьеру на этом изничтожении... В третьих, потому, что пришлось долгие годы бороться с шариковыми от культуры за мемориальную доску на его доме, открытие музея, название его именем маленькой площади в Праге...

В чем же наши во времена не столь отдаленные обвиняли страдальца? А в том, что жил внутри себя, воспринимал мир в себе и через себя — будто человек и художник может иначе... В том, что был нагим перед ужасами лжи культуры и большой цивилизации. В том, что не разоблачал, не отвергал, не критиковал, не учил — страдал. В том, что сражался не столько с реальным злом, сколько с собственной тенью, выбрал себе удел беззащитной жертвы, был субъективным эгоцентриком, обломком больного мира, потерянной щепкой: не мир ненормален, а художник смотрит на него больными глазами; не мир гадов гадов тот, кто видит его таковым...

В 1968 году конференцию "Франц Кафка в пражской перспективе" наши назвали "началом контрреволюции" (Пражской весны).

В этом была доля истины: Кафка предвосхитил абсурд 1968-го. "То был настоящий театр абсурда", — писал Млынарж.

Небольшое отступление о здоровье. Два с половиной тысячелетия тому назад великий мудрец предостерегал: "Если что-либо не здорово, то не потому ли, что я не здоров...". Нет сомнений, что болезнь откладывает печать на мировидение, даже на саму гениальность. Некоторые полагают, что сама гениальность — болезнь... Наш "инженер человеческих душ" номер один так и говорил: "Писатель должен быть физически здоров... как топор, как железная лопата, как пешня, как молот!". Не оттого ли — топором, железной лопатой, пешней, молотом?..

Великий художник не может творить, не страдая. Да, Кафка олицетворение страдания. Но можно ли страдать, не сострадая? Можно ли любить людей, не испытав страдания?.. Некогда Достоевский, выслушав пятнадцатилетнего Мережковского, сказал ему: необходимо страдать и сострадать, чтобы хорошо писать. Впрочем, самому Достоевскому досталось не меньше, вспомним хотя бы зоре-и судьбоносный Первый съезд советских писателей...

Да, Кафка был больным — трагической совестью мира, в котором подлость прощается, если не прикрыта привычным лицемерием, а человечность беззащитна и отдана на поругание "здоровым". Да, Кафка был пассивным, но пассивность эта оказалась дерзким вызовом, пощечиной, возможно, самой хлесткой и отчаянной после Свифта. А вот наша активность не обернулась ли стадностью, безопасным конформизмом, диким лицемерием, поруганием и произволом? Ничего в мире не изменив, всё обгадив и изнасиловав, "активисты" придумали самую легкую самозащиту — пафос. Пафос поругания. Пафос извращения. Пафос осквернения. Пафос обмана. Никогда еще за всю историю человек не был так извращен, оболванен, растлен. — И чем? — Всемогущей, всезнающей, безошибочной, единственно верной, объективной, "здоровой" Идеей. Эта-то манипулирующая человеком и обществом идея и стала непереносимой, зловещей, кошмарной, жестокой.

А чем, собственно, предустановленная дисгармония Кафки отличается от нашей общеобязательной гармонии? Его высокоорганизованная нелепость от нашего абсурдного порядка? Неразумность его мира от разумности нашего лучшего из миров? Читаешь и ежестрочно потрясаешься: ведь это же мы, мы во всем, в обобщениях и деталях. Мы до появления нас: недоступность и извращенность людей из замка, рабская покорность людей из деревни, тотальный бюрократизм Системы, судебная волокита, освящение идолов. Герои Достоевского еще остро переживали свою униженность и оскорбленность. Мы — жители деревни, что около Замка, — уже ничего не чувствуем и не переживаем. Мы усвоили точку зрения людей из краснокаменного Замка, и она стала нашим мировоззрением. Нет, товарищи днепровы, мистик не Кафка, мистики — мы, живущие в мире, которого не существует. Настолько не существует, что становится жутко от истерической веры в его существование.

Его обвиняли в том, что он претендовал на постижение жизненной тайны, создавал видимость такого постижения. То, что претендовал и создавал видимость — чушь, а вот что вычислил нас будущих в окружавшем его прошлом это уж точно.

Пассивность Кафки?

Нет, нет и нет! — Своим негромким и некрикливым талантом, своим небольшим наследием он открыл душераздирающую правду, трагедию человеческого существования, жуть человеческих глубин.

Кафка нарисовал потрясающий образ отвергнутого просителя, символизирующий суть отношений человека и тоталитарной власти. В рассказе Новые лампы пред нами проникновенная зарисовка "светлого будущего": шахтер предлагает дирекции улучшить условия труда, переоборудовать освещение в штольнях, и неожиданно встречает не только поддержку, но обещание внедрения превосходных новшеств: мы-де печемся об условиях труда горняков: "Как только все будет готово, вы получите новые лампы. А своим внизу скажи: пока мы не превратим ваши штольни в салоны, мы здесь не успокоимся, и если вы не начнете наконец погибать в лакированных башмаках, то не успокоимся вообще. Засим всех благ!".

В Отклоненном ходатайстве — типовая ситуация с "жалобами трудящихся": все знают и понимают, что любая скольнибудь серьезная жалоба будет отклонена, и все жалуются, сознавая, что отказ "в некотором роде необходим". "Предпринятое усилие имело ценность само по себе и приносило успокоение, добиться реального успеха и не хотели". Важен не результат — важна идея, важна не ужасающая жизнь — важно обещание. Но Кафка идет

дальше — он демонстрирует плоды "двойных стандартов", человеческого расщепления: тщетность надежд порождает разрушительность, безнадежность — мать отчаяния. Символом больного общества становится постель — место бессонных страданий автора. У Кафки раз за разом повторяется гротескная ситуация: проситель обращается за помощью к человеку, лежащему в постели: больные ищут защиты у больных, директора не покидают кроватей...

Клаус Манн имел основания уподобить кафкианский миропорядок "новому порядку" тоталитаризма, но это только первый план, поверхностный подход. Да, сбылись пророчества террора и пыток, да, под лозунгом "Государство и партия" заседали на чердаках (подвалах) и буйствовали в трактирах, да, судили "ни за что" и насильовали "просто так", но за всем этим скрывалось неизмеримо более страшное: между деревней и замком разницы нет... Фашизм, коммунизм страшны не всевластием и террором, а укорененностью в безликой массе, "гигантским охватом", вечной анонимностью насилия, обыденностью зла и ужаса на земле.

Добровольный отказ от индивидуальных черт, выползание на свет ужасов, кишаших под камнем культуры, означают гибель индивидуальности как таковой. Но весь ужас в том, что бюргер не найдет себе преемника: "никто этого не сделал". Видимо, в этом смысл рассказа о Гракхе — уже не о диком охотнике, а о человеке насилия, которому не удалось умереть. Вот так же не удалось это и бюргерству. История становится у Кафки адом, ибо спасительный шанс упущен. Этот ад открыло само позднее бюргерство. В концентрационных лагерях фашизма была стерта демаркационная линия между жизнью и смертью; живые скелеты и разлагающиеся тела, жертвы, которым не удалось самоубийство, создали некое промежуточное состояние — насмешку сатаны над надеждой отменить смерть. Как в перевернутых эпосах Кафки, там погибало то, что дает меру опыта, выжившая из себя, до конца изжитая жизнь. Гракх есть полная противоположность той возможности, которая была изгнана из мира: умереть в старости, насытившись жизнью.

По мнению Т. Адорно, герои Кафки виновны не потому, что совершили преступление, но потому, что пытались добиться справедливости — в этом тоже предвидение тоталитаризма, но и его недооценка: виновны все, но справедливости уже не ищет никто... Впрочем, есть и это: внутренняя податливость обвинению.

Если ограничить множественность толкований "замка" победой бюрократии над бытием, то образ "необозримой администрации" гораздо шире тоталитарного абсурда: Кафка предвосхитил раковую болезнь "темных веков" современности пожирание государства властью. По словам Фридриха Дюрренматта, "если в XV веке германский император Фридрих III вместе со своей администрацией, состоящей из канцлера и, вероятно, нескольких писарей, проехал через всю страну на одной бычьей повозке, то сегодня все быки федеративной Республики были бы не в состоянии перевезти ее администрацию".

В коммунистических же странах господствующее положение администрации выражается и в языке. Правит не президент или премьер-министр, а секретарь...

Говорят: он не дал рецептов. А кто дал? Сегодня мы знаем цену рецептам некрофилов-вождей, догмам мрачных мессий, обещаниям насильников и лжецов. Упаси нас Бог от таких рецептов, от таких лекарей-социалистов. Лучше уж страдание, вопль — боль хоть оставляет место надежде. А вот реакция наших на Кафку — не оставляет: если камнями по самому страданию, то спасения нет...

Пристегивая его к разлагающейся империи и к своему времени, наши хотели показать, что бесперспективность его государства определила бесперспективность его взгляда на мир. А как быть с нашими нынешними "перспективами"? Что до Кафки, то он, воочию наблюдая разложение предпоследней империи, понял нечто важное для последней: что Система нередко бывает сильна своей слабостью, неотвязной вездесущностью, хаосом, но эта "сила" все равно не спасает...

Но главная сила Кафки как раз не в конкретности, а во внеисторичности, безвременности: его парадоксальная фантазия вмещала действительность всех времен, — особенно же — грядущего времени, нашего.

Кое-кому и сегодня хотелось бы представить Кафку "разоблачителем" частного, преходящего, временного, конкретного. Но Кафка ничего не разоблачал и ничего не предсказывал — осмысливал сущность "мирового" и "человеческого" — и, судя по всему, осмысливал безошибочно: не потому ли сплошной поток сбывшихся пророчеств, которых он не хотел? Вот уж воистину "наше прошлое и наше будущее держит нас"...

Кафка потому взял верх над сучковыми, что не разоблачал и не предсказывал, а только живописал оголенные сущности, платоновские идеи, эйдосы; видел движущую силу не в массах и иных химерах, а в исторических судьбах и человеческих сущностях.

Коммунистический и социалистический рай за полвека своего существования дал бесчисленные примеры обращения с человеком, которые едва ли не ближе к видениям Кафки, чем худшие образцы гнета и насилия в прошлом. В сталинских застенках тысячи и тысячи людей гибли в таком же бесправии, в таком же безмолвии, в таком же неведении своей вины, как Йозеф К. Следовало бы об этом вспомнить, прежде чем наставительно повторять азы будто бы высоко гуманной, благодетельной партийной мудрости и говорить о партийной незрелости Кафки.

Искусство до Кафки интересовалось большей частью необыкновенным, исключительным, величественным, историческим, судьбоносным. Он же сделал "исключительным" обыденное, повседневное, анонимное, невидимое. Оказалось, что таинственная Судьба вершит свои дела не на подмостках истории, а на заплеванных чердаках, в жутких коридорах, подвалах, норах — везде, где "кишит" и "копошится" жизнь.

Пришла пора отказываться от Прометеев, переключаться на Дедалов, Блумов, Йозефов К. К сонмищу Прометеев мне хотелось бы добавить еще одного, нового, о коем несколько заключительных слов:

Прометей принес людям не только огонь, но и костер инквизиции, и порох, и пожарища, и атомную бомбу. Мы славим нашего Прометея! И было бы нелепо не славить того, кто принял вечную боль ради нас. Новый Прометей принес нам горькую и жестокую правду — эту чистую боль: свои страдания. Не будем же бить его камнями, как привыкли...

Величайшим злом человечества Кафка считал нетерпение: "Из-за нетерпения нас изгнали из рая... из-за нетерпеливости мы вернуться не можем". Именно революционное нетерпение превратило богатейшую страну в гнилицу — этого Кафка не говорил, но это следует из всего сказанного им.

В заключение еще одно из великолепных провидений Кафки, удивительным образом касающееся его посмертной судьбы:

Причина того, что потомки судят о человеке более правильно, чем современники, заключается в самих мертвецах. Человек раскрывается в своем своеобразии лишь после смерти, когда он остается один. Быть мертвым для человека значит то же, что субботний вечер для трубочиста, — с тела смывается копоть. Становится очевидным, кто кому больше вредил современники ему или он современникам; если верно второе, значит, он был великим человеком.

Мы всегда обладаем силой отрицания, этим самым естественным выражением постоянно изменяющегося, обновляющегося, умирая — возрождающегося, человеческого борцовского организма, но не обладаем мужеством к отрицанию, в то время как жизнь — это ведь отрицание, следовательно, отрицание утверждение.

ВРЕМЯ

Мы моты, — сказал Алабанда, — мы убиваем время в безумствах. И. Х. Ф. Гёльдерлин

Что было, будет вновь.

Что было, будет не однажды. Ф. К. Сологуб

Романы Кафки — трилогия одиночества, вины и мистического отказа, уникальное соединение сказочности и политичности, мифа и сверхреальности, чуда и беспросветности жизни.

Техника "рассказываемого сна" и поэтика "мнимых величин" позволили Кафке изобразить "парадоксы бытия" — таковы человек-насекомое, мышиная певичка, возвращение тела охотника Гракха из мира мертвых в мир живых и т. д. Здесь важны свойственные художественному миру Кафки категории "чуда" и "возможности", опробывания "неопределенности" и "мнимости" в качестве категорий бытия. В. Г. Зусман полагает, что новелла о Гракхе отвечает духу современной физики с ее "вывернутым пространством" и "обращенным временем".

Кафка вообще любит "эксперименты" с пространством и временем: исследует точки соприкосновения бытия и небытия, земного и неземного, посю- и потустороннего, границу социума, сна и чуда. Его мир, его пространство и время носят синтетический характер, здесь "все возможно" — вплоть до обращения и взаимопроникновения времени и пространства, прошлого, настоящего и будущего, мистики и яви.

Кафка показал, что пространство личности, "Я", соизмеримо с внешним пространством, более того, что одно может увеличиваться за счет сжатия другого. Чем больше внутреннее пространство, тем человечнее человек.

Время Кафки мифологично, теологично — пустое повторение, бессмысленная круговерть, вечно длящееся мгновение, воспроизводящееся в судьбах людей разных эпох и поколений.

Мы, очевидно, находимся в плену всеобщей дряхлости, непрочности всего сущего. И все же с того момента, как мир стал миром, еще ничего не произошло. Жизнь — это вечный натиск на границы, но натиск неподвижный, ибо ничего не изменяется и один и тот же вечный беспокойный бой продолжается из столетия в столетие.

Для обеспокоенных вечностью бытие и время кошмарны: ужас неразрешимости вечных вопросов плюс отчаяние молниеносности отпущенного времени.

Он называл время самой возвышенной и наименее осязаемой частью творения. Имея в виду уже человеческое, а не божественное время, он говорил: оно втиснуто в сеть нечистых деловых интересов. Тем самым унижается и пачкается всё творение.

Время, изгаженное человеком...

А вот в его искусстве время остановилось. Или вышло из своей колеи.

Это даже не отсутствие времени, а его брэнность. Брэнность у врат закона, никогда не

меняющегося и ничего не меняющего. Мнимость времени Иозефа К., Грегора Замзы и землемера К. Абсурд времени Улисса, Великое Никогда Эльзы Триоле. Вымышленность времени у Вирджинии Вулф. Расчленение и непрерывное ускользание времени — у Пруста, Фолкнера, Жида, Хаксли.

Невыносима жизнь, или, точнее, ее монотонность. Часы не совпадают. Часы внутренние бегут дьявольски, демонически, во всяком случае не по-человечески, часы наружные идут своим обычным ходом. Что может произойти, когда два разных мира разделяются или по крайней мере отрываются друг от друга самым ужасным образом.

Для меня это двойственное существование ужасно, выход из него, вероятно, только в безумии.

Время Кафки — внеисторично. Потому-то его искусство времени не боится.

Из посылки, что каждый — сын своего времени, никак не следует, что он его болезнь.

Все — дети времени, но только такие, как Кафка, — дети вечности.

Мы живем в эпоху ломки времени. Часы — есть, но время — себя исчерпало. Новизна утрачивается, открытия приходится "закрывать". Почти всем ясно, что ничто не ново под луной. Даже — мы. Наши изыски — возврат к первобытному примитиву, одномерность вульгарного сознания. Да и часы наши уже сплющились, искривились, расплавились, потекли. В них поселились черви. — Упорство памяти, Сальвадор Дали.

Если у Пруста стрелки часов, толкаемые пружиной памяти, движутся вспять, а у Джойса они, колеблемые силою ассоциаций, мечутся, как одержимые, в разных направлениях, — то у Кафки они стоят на месте.

Это потрясающе: болезненный, поглощенный своими страхами клерк, вобрал в свое искусство всю неизменность всечеловеческого времени...

Остается еще время личное, внутри неподвижного целого — да и оно движется к концу, к угасанию.

Иных вестей не слышу: вечно мчится

Вдогон за мною Время в колеснице...