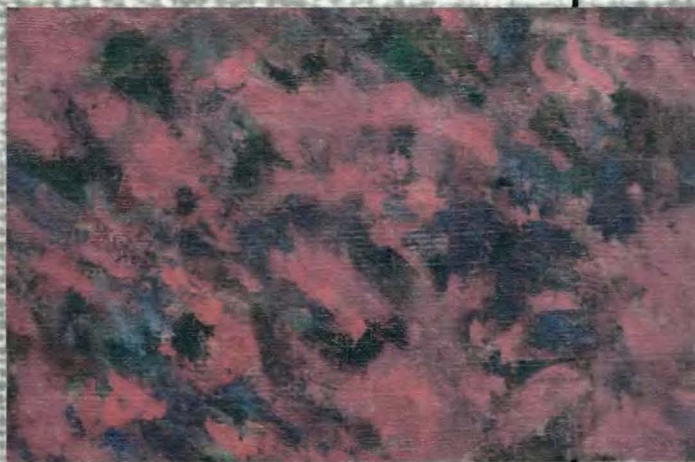


Российские
ропили

Самарий ВЕЛИКОВСКИЙ

Умозрение и словесность

Очерки
французской
культуры



PH



P. Penning

Самарий ВЕЛИКОВСКИЙ

Умозрение
и словесность
Очерки французской культуры

Главный редактор и автор проекта «Российские Пропилеи»
С.Я.Левит

Редакционная коллегия тома:
Л.В. Скворцов (председатель), Б.М. Бим-Бад, В.В. Бычков,
Н.Б.Иванов, Л.Г. Ионин, И.В. Кондаков, Л.Т. Мильская,
Ю.С. Пивоваров, М.М. Скибицкий,
П.В. Соснов, А.Л. Ястребицкая

Составители: Г.Э. Великовская, Ю.А. Гинзбург
Научное редактирование: Г.Э. Великовская
Послесловие А.А. Лебедева

Художник: П.П.Ефремов

В 27 Самарий Великовский. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. М.—СПб.: Университетская книга, 1998. 711 с. — (Российские Пропилеи)

ISBN 5-7914-0034-9 (Российские Пропилеи)
ISBN 5-7914-0033-0

В книге собраны наиболее значительные работы С.И.Великовского (1931-1990), отражающие круг его основных интересов в области литературы, философии, культурологии и идеологии. В настоящее издание вошли работы по французскому экзистенциализму («Философия «Смерти Бога», о творчестве Сартра, Камю, Мальро), статьи об эстетическом переломе в искусстве — от классики к «авангарду» — на рубеже XIX-XX вв. («К философии приема», о Бодлере, Рембо, Лотреамоне); литературно-критические эссе (о Стендале, Аполлинере, Элюаре, Мишо, Шаре, Френо и др.); исследования о духовно-идеологических поисках интеллигенции («Смущение умов», «Самосознание интеллигента» и др.); опыты культурологических размышлений («О единстве европейской культуры», «Культура как полагание смысла»).

ISBN 5-7914-0033-0

© С.Я. Левит, составление серии, 1999
© Г.Э. Великовская, 1999
Университетская книга. 1999

Со-размышление

1. Всерьез заниматься Францией и ее литературой начал в 1949 году, когда поступил на романо-германское отделение филологического факультета МГУ.

Сейчас, задним числом объяснить, что именно побудило избрать эту область главным своим делом, означает, пожалуй, придать слишком отчетливую осмысленность тяге, которая в годы ученичества была скорее смутной, произвольной, довольно стихийной. Сделав эту оговорку, попробую просто перечислить некоторые особенно для меня притягательные свойства французской литературы.

Прежде всего, не секрет весьма существенная роль, какую играли ее достижения чуть ли не на всех отрезках развития русской культуры с XVIII века. По-своему переосмысляя, вбирая или оспаривая эти достижения, наши мастера слова почти всегда удерживали их в поле своего пристального внимания. В свете этой унаследованной традиции старания, пусть с помощью рассказа и истолкования, способствовать знакомству в нашей стране с творчеством французских писателей былых времен или настоящего, пока едва известных или вовсе неизвестных, всегда мыслил не только как простое расширение запаса сведений, но и как посильное соучастие в духовных поисках отечественной культуры. Во всяком случае именно так пытался подойти к своим задачам, когда мне доводилось в журнальных статьях или предисловиях впервые представлять русскому читателю произведения Сенанкура, Элюара, Десноса, Сартра, Камю, Симоны де Бовуар, Мишо, Шара, Кено, Тардые, Бютора, Саррот и других.

Далее, чрезвычайно привлекательна для меня во французской литературе ее неизменная поисковость, дух первооткрывательства и обновления, словесного экспериментаторства. Последнее, прав-

да, отнюдь не всегда увенчивается бесспорными результатами, порой выглядит сугубо лабораторным: изощренность техники письма, бывает, не обеспечена неподдельной напряженностью жизненного чувства, страстью выношенной лично правды.

Но даже и такие случаи не лишены своей, если прибегнуть к языку естествоиспытателей, отрицательной плодотворности хотя бы потому, что указывают: искать предпочтительнее на других путях.

И еще одно тянущееся издавна достоинство французской литературы обладает для меня огромной ценностью. Это — особое сращение философского раздумья, художнического видения жизни и словесного мастерства, сопряжение, давшее французскую «моралистику», которая восходит к Монтеню и Паскалю и бережно сохраняется, живет вплоть до наших дней. Проследивая ходы и повороты острой, зачастую парадоксальной мысли французских моралистов, неизбежно обдумываешь собственные житейские, нравственные, интеллектуальные, исторические, онтологические выборы, и это делает историко-литературное исследование или статью о живущем писателе сопричастными работе самосознания, значимой и для себя, и, надеюсь, для других.

2. Помимо духовно-идеологических размежеваний внутри французской интеллигенции на ответственных перекрестках истории, вчерашней и сегодняшней (преимущественно социологические этюды: «Парижская коммуна и французские интеллигенты», «Левый взрыв» и культура», «Бастующая интеллигенция: май 1968»), можно, наверное, наметить два предпочитаемых поля литературоведческих занятий.

В первую очередь, это французская поэзия XIX и XX веков. Здесь в наших представлениях, несмотря на значительность уже сделанного, было и остается немало «белых пятен» — естественно желание содействовать тому, чтобы, в содружестве с переводчиками, по возможности заполнить пропуски. Существует, и не только у нас, расхожее мнение, а вернее предрассудок, будто «острый галльский смысл» (Александр Блок) обрекает французскую лирику на головную умозрительность, рассудочное витийство, и она страдает поэтому неизлечимой душевной недостаточностью. Мнение, думаю, отчасти не беспочвенное, и все же коренящееся в неполноте знакомства или трудностях передачи на русском языке многих блистательных взлетов этой поэзии, толчок которым в Новое время был задан Нервалем и Бодлером. Намерением

поколебать и рассеять подобную недооценку и были подспудно движимы, наряду с отдельными небольшими портретами французских поэтов от Агриппы д'Обинье до Гильвика, сборники, которые составлял и комментировал, в частности — антология поэтов эпохи Сопротивления «Я пишу твое имя, Свобода», и особенно очерк творческого пути Поля Элюара «...к горизонту всех людей» (1968). У всех этих работ была неизменная общая нацеленность — дойти как следует самому и постараться ввести других в мир непривычного, а зачастую неожиданно странного образотворчества, освоить его, обжить, с тем, чтобы он перестал казаться чужеродным, закрытым и вознаградил давших себе труд преодолеть первоначальные сложности драгоценными лирическими озарениями.

Другая область — круг писателей-мыслителей, которые, несмотря на всю учитываемую разницу между ними, по-моему, охватываются обозначением: «трагический гуманизм» во Франции XX столетия. Речь идет о Мальро, Сартре, Камю (о нем моя книга «Грани «несчастливого сознания», 1973) и некоторых других. Затронутая так или иначе кризисными поветриями века крутой ломки прежних устоев, их мысль коснулась ряда нравственно важных и наболевших — в пору Достоевского сказали бы: «проклятых» — вопросов человеческого бытия, крайне мучительных для усомнившейся в своих коренных ценностях цивилизации. И как бы ни относиться к предлагаемым в их книгах решениям, само по себе критическое обсуждение поставленных там вопросов способствует уяснению вещей отнюдь не снятых с повестки дня, весьма насущных и для обыденных поступков, повседневного жизненного чувства, и для культуры в целом, и для самоопределения личности в потоке окружающей истории. Достаточно упомянуть, скажем, вопрос об этических измерениях действия на историческом поприще или вопрос о природе и конечных предпосылках морального выбора в обстановке износа свяшенно-надмирных, религиозно-метафизических обоснований смысла отдельной и всей космической жизни, которые необратимо исчезают со «смертью Бога» в мирозерцании уже не просвещенных одиночек, а множества людей XX века.

3. Как раз работаю над книгой, где были бы аналитически описаны, с опорой на сочинения упомянутых трагических гуманистов, истоки, особое устройство, составные пласты, внутренние перемены, пути складывания и последующего становления, равно как и тупики духовно-мыслительных образований этого толка. Книга

задумана в виде эссе, располагающегося на стыке собственно литературоведения, социальной психологии, истории философии и еще чего-то трудноуловимого, что условно решился бы назвать *исповедальным со-размышлением*¹.

4. Среди замыслов на будущее — по возможности обстоятельная и широкая антология французской лирической поэзии от Андре Шенье до наших дней, подготовка которой, впрочем, исподволь ведется уже на протяжении нескольких лет.²

¹ Речь идет о книге «В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции». — М., 1979.

² Этот замысел был осуществлен лишь частично: «Poètes français XIX — XX siècles». Anthologie. Par Samari Vélikovsky. — М.: Ed. du Progres, 1982; антология «Поэзия Франции. Век XIX». — М.: Худож.лит., 1985. Работа над антологией «Поэзия Франции. Век XX» (в русских переводах) так и не была завершена. — *Примечания ред.*

Умозрение и словесность

Умозрение и словесность во французском экзистенциализме

Философия в XX веке весьма охотно и пространно выясняет свои отношения с научным знанием. Да и сама зачастую старается строить себя по его образу и подобию. Она поглощена этим настолько, что отныне ей вроде бы недосуг с былой серьезностью задумываться об узах кровного родства с художественной культурой, включая словесность, которую еще совсем недавно почитала она своей самой близкой, единоутробной сестрой. Случайно ли, скажем, эстетика, входившая на правах неперменного слагаемого почти в любой свод классической философии, особенно немецкой, а нередко и служившая ему увенчанием, в нашем столетии все откровеннее тяготеет к тому, чтобы существовать в виде частной и частичной отрасли науки, быть самой по себе, безотносительно к онтологии, учению о нравственности или к философии истории? И кстати: расплачивается за эту самостийность заметным уплощением и обеднением, утратой прежнего мощного мыслительного дыхания. Что же до развернутого в глубь веков самосознания собственно философии — а ведь им-то и является история философии, — то оно постепенно ослабило напряженность раздумья о взаимоотношениях мысли умозрительной с ее материально-художественным «инобытием».

И оттого не только расхожее, но и полагающее себя интеллектуально развитым мнение сплошь и рядом довольствуется по этому поводу суждениями крайне поверхностными. Историки философии, что греха таить, частенько бывают склонны толковать ее взаимосвязь с литературой как переложение на другой, беллетристический язык умозаключений, слишком трудных для непосвященных, и писательство в таком случае выглядит образным пропагандистским придатком теоретической рефлексии — чем-то вроде иллюстраций в картинках. Историки словесности в свою очередь ничуть не реже усматривают в философичности некоторых писателей досадный изъян, на который достаточно указать, дабы вскрыть неполноценность, вымученность и даже ущербность творчества художников слова. Когда же такого рода посылка доводится до предела — а это случилось, увы, правилом, которое лишь подтверждают встречающиеся иногда исключения, — разбор сочинений того или иного писателя выливается в неплодотворное их разятие на кое-как соединенные половинки: одну, позаимствованную у философии и потому якобы наносную, и другую, почерпнутую в самой жизни, и потому подлинную, заслуживающую похвал.

От подобной нехитрой описи «потерь» (из-за пристрастия к философствованию) и сравнительных достижений (как говорится, благодаря самой жизни), казалось, естественно обратиться к исследованию более содержательному. Не очевидно ли, что ни один из двух упомянутых подходов не в силах сколько-нибудь успешно справиться с такими, например, общеизвестными фактами культуры XX века, как исполненная нелегких поисков переработка Томасом Манном очень и очень многого из философии Ницше, Юнга, Адорно, как встреча Блока в ходе его становления с учением Соловьева, а молодого Горького — с иными из идей Ницше, как перекличка Джойса с Кассирером и Юнгом или соприкосновение Роллана и Пруста — по-разному — с кругом мыслей Бергсона? Каждый волен пополнить этот перечень по собственному вкусу, и имен хватило бы для длинного списка.

Но при любом, сколь угодно выборочном перечислении, едва ли не самыми первыми в этой веренице память подсказывает имена философов-писателей экзистенциалистского толка во Франции середины нашего века.

«Двуипостасность» французского экзистенциализма — сопряжение в одном лице почти всех ведущих его мыслителей и мастеров слова — не обходит, разумеется, молчанием никто из пишущих о Сартре, Камю, С. де Бовуар или Г.Марселе. Однако все дело сводится обычно к ссылке на то, что театр, проза и публицистика послужили здесь орудием прикладной и подчас не лишенной занимательности пропаганды спекулятивно-эзотерических построений. Она-то, мол, и обеспечила этой философии распространение в широких кругах западной, да и не только западной интеллигенции середины XX века, особенно среди деятелей культуры. При таком — достаточно все-таки поверхностном и лишь отчасти верном — толковании остаются даже не поставленными вопросы, которые, тем не менее, напрашиваются сами собой:

— почему экзистенциализм, в отличие от других западноевропейских философий нашего столетия, включая и те, что тяготеют преимущественно к поведенческой этике (скажем, прагматизм или персонализм), дал столь непосредственные и столь значительные ответвления в словесности?

— отчего этот феномен законченно и вполне осознанно выявился именно на французской почве?

— каковы место и функции литературного творчества в совокупной деятельности таких мыслителей-писателей, как Сартр, Камю, Г.Марсель, С. де Бовуар и другие?

— чем, наконец, обогащается критико-аналитическое осмысление их философского наследия от привлечения аналитиком в виде необходимых источников их художественных сочинений?

1

Врожденная предрасположенность, как уместно это назвать, «философии существования» к сближению с писательством и продолжению себя в этом последнем обозначилась в свернутом виде еще у предтеч

и зачинателей этого учения с их неизменным отталкиванием от самого уклада философствования, каким он законченно воплотился в спекулятивно-трактатном строе немецкого классического идеализма. Слагаемые этой подспудной тяги, по необходимости очень вкратце, можно наметить так:

— понимание истины у Кьеркегора как высвечивания сокровенных тайн единично-неповторимого бытия самого мыслящего («самости»), когда она истолковывается как душевная подлинность и, не обладая общеобязательностью достоверного знания, поддающегося строгой проверке, обретает особую общезначимость лирико-исповедального раздумья (не примиряться с «каменной стеной... законов природы, выводов естественных наук, математикой»;¹ — провозгласил несколько позже «подпольный человек» у Достоевского и подобную же «истину для меня», в которой «личность пребывает даже и тогда, когда она придерживается неистины»);² раздумье это к тому же подается очень часто в дневниково-эпистолярном жанре или как беседа вымышленных лиц, каждое из которых наделено псевдонимом, имеет нечто от самого философа и вместе с тем ему полностью не тождественно, находится в отношениях «дополнительности» к другим частичным носителям его внутренней «правды». «Неопровержимо, что те отношения между театром и философией, какие определяют мое творчество, мыслимы и попросту вообразимы лишь в свете перспектив, открытых Кьеркегором, — скажет со временем Г.Марсель. — Кьеркегор сам есть в высшей степени то, что я склонен назвать структурно драматическим человеческим опытом... Я подразумеваю не просто использование драматической формы, а нечто совсем иное: мысль драматически структурирована»;³

— закрепленный усилиями Ницше раскол между научно-постигнутым и с личностной «правдой», резкое разведение им истины и смысла, познания и истолкования и, соответственно, в самой манере философствования — подмена выстроенных в строгую логическую цепь посылок, выкладок и доводов россыпью броских афоризмов;

— отринувшее в «наукоучении» Гуссерля категориально-рассудочную сетку «схватывания вещей» в их целокупной свежести как бы впервые явленного взору, здесь и сейчас, который ухитрился вернуть себе детскую «невинность», «заклучив в скобки» все, чему учила предшествующая книжная культура, зато удерживала самоочевидность простодушного здравомыслия, обходящегося «без аппарата умозаключений и доказательств»;⁴ равно как и житейски-ценностную устремленность («различные акты веры... все модальности верования»);⁵ так что мыслящий выступает сотворцом всех содержательных значений мыслимого и без этого сотрудничества невозможно превращение сущего из хаоса в космос.

Вобрав все эти заветы своих предшественников и доведя до крайности их онтогносеологический скепсис, собственно экзистенциалисты относятся с вызывающей неприязнью ко всем попыткам искать на сугубо рассудочных, картезианских путях ключ к отдельному, будь оно материально-вещественным или, особенно, одушевленным, где-то позади его непосредственной «являемости», в сущностях и скры-

тых от невооруженного глаза структурах, когда они устанавливаются наукой или оглядываемым на нее философским разумом. Все нередко соперничающие между собой ветви «философии существования» решительно не приемлют отправную посылку западноевропейского рационализма, согласно которой человеческий ум и окружающее бытие в конечном счете обладают одинаковой природой, что и позволяет, с одной стороны, обосновать безграничные возможности разума постигать ход вещей и самого своего носителя — человека (Гегель: «скрытая сущность вселенной не обладает в себе силой, которая была бы в состоянии оказать сопротивление дерзновению познания»⁶), а с другой — полагать этот ход где-то в своих потаенных недрах законосообразным (и в этом смысле «разумным») даже тогда, когда секреты такой «разумности» (теологической, телеологической или причинно-следственной) пока не раскрыты или раскрыты не вполне. Радикальный гносеологический скепсис экзистенциалистски настроенных мыслителей дополняет и обслуживает не менее радикальную скептичность их онтологии — преимущественной, наряду с этикой, области их философских занятий.

А раз нашему уму не дано пролить свет на конечную и «последнюю» упорядоченность сущего, обнаружить смысл каждой без исключения составной его части и совершенно внятно объяснить каждую отдельную жизнь, то долгом философии провозглашается возврат к вещам, событиям, людским судьбам как таковым, не сводимым к их сущностным моделям и основополагающим законам, возврат к тому неизменно ускользающему от жестких определений «остатку», обыденному и вместе с тем бытийному, одновременно неповторимому и причастному к сокровенным загадкам всякого одухотворенного существования, который принципиально не улавливается сегодня и вряд ли вообще может быть уловлен сетями научно-рационалистического познания. Будь то «герменевтическая феноменология» Хайдеггера, «экзистенциальное прояснение» Ясперса, «дорефлексивное *cogito*» раннего Сартра или «вторая рефлексия» Марселя — во всех случаях мыслитель, отправляясь от отдельной «экзистенции», берет все явления «преднаучно», точнее — «вненаучно»: единичными, разрозненными между собой и неразложимыми дальше, не нуждающимися ни в каких оправданиях, не заботящимися о том, находятся ли для них причины и цели, — короче, попросту существующими в своей однократной случайности. И воспринимаются они не остранинно-аналитически, а непосредственно, в их непроницаемой плотности, очевидном наличии, емкой разнгранности и зависимости от модуса вбирающего их сознания — схоже с тем, как их видит художник, у которого интеллектуальное и чувственное постижение слиты, который «мыслит образами», прибегая к нерассудочному, нерационалистическому (не путать с иррационалистическим!) способу освоения действительности. С той только разницей, что философ не воссоздает жизнь в вымысле, а размышляет по поводу нее, пересказывая свое — нередко попросту житейское, не углубленное с помощью орудий безлично-отвлеченной науки и потому лично подсвеченное — «модальное» восприятие этой кажимости. Он не тшится ее объяснить, а истолковывает в свете сво-

ей жажды прорваться сквозь завалы превходящего к неподдельности своей сокровенной правды.

Понятно, что искусство и его язык, в отличие от упрямо развенчиваемой экзистенциалистами науки, постоянно к себе притягивают всех этих мыслителей, рисуются им последним убежищем вожделенной подлинности, сегодняшним увенчанием всей мудрости веков. Согласно Ясперсу, «мир искусства открывается как превосходящее откровение» философу, когда он исчерпал возможности умозрения, и тогда «вместе с искусством и как художник он волен делать то, чего не может в качестве философа»; в менее самоуничижительном виде та же мысль звучит так: «метафизическая спекуляция как попытка рационального чтения секретного шифра (мира. — С.В.) является аналогом искусства».⁷ Еще напряженнее, чем у Ясперса, этот искус преодолеть ограниченность философствования на путях если не тождественных, то сближающихся с художественной словесностью, сказывается у позднего Хайдеггера. За немногими исключениями, всю тысячелетиями складывающуюся рационалистическую линию западноевропейской мысли от Платона, в особенности же от Декарта до наших дней, он склонен отбрасывать как выхолощенную из-за своего пристрастия к науке «метафизику», поскольку она утратила присущую досократикам слитность интеллектуального и чувственного постижения жизни и, тщась «охватить живое существо как величину движения в пространстве и времени», как раз и «не охватывает живое существо».⁸ Для Хайдеггера мыслят по-настоящему философски не тогда, когда прибегают к логически строгим понятиям и приемам (*denken*), а скорее тогда, когда «мыслят образно», «сочинительски» (*dichten*).⁹ Отсюда — проявившееся в первых же сочинениях Хайдеггера (и при всех необходимых оговорках в чем-то напоминающее поиски, весьма распространенные в лирике XX века, в частности русской — В.Хлебников и его продолжатели) пристрастие к метафизическому языкотворчеству, к обнажению этимологической основы слов, его стремление по возможности отказаться от однозначного языкового инструментализма, присущего дискурсивной речи, его замыслы сильно очистить философию от орудийно-знаковой рассудочности слога, «вновь породнить вещь и имя» и с помощью освежения былой целостной многосмысленности слов опять сделать иссушенный картезианской логикой язык «обиталищем бытия», каким он был у древних магов и пророков, еще не размежевавшихся с певцами и сказителями.¹⁰ Поздний Хайдеггер, после так называемого «поворота», с головой уходит в толкование своих любимых лириков — Гёльдерлина, Тракля, Рильке, волей или неволей уравнивая философствование как таковое с этими занятиями, сводя к ним деятельность мыслителя.

Уже история экзистенциализма в Германии, где он не дал по-настоящему значительных всходов, следовательно, в определенной степени подтверждает мысль одного из знатоков этого учения, согласно которой то обстоятельство, что он «выступил одновременно и в философском, и в литературном облиии... не есть просто внешний признак, но коренится в самой его сути».¹¹

Во Франции «врожденная предрасположенность» экзистенциализма к писательству, которая все-таки осталась скорее подспудной в Германии, где он зародился и в основном сложился, была распознана сразу же, четко эксплицирована и широко использована.

Причины этой повышенной чуткости к литературным возможностям всякого очередного умственного течения кроются, несомненно, в прошлом французской культуры, одну из неповторимых структурных примет которой как раз и составляет такое пересечение, а подчас и полная слитность философии и словесности. Здесь с давних пор совмещение в деятельности одного лица философствования и писательства — отнюдь не редкость, так что понадобилось иметь даже в языке особое слово «moraliste», лишь одним из своих значений совпадающее с русским «моралист» (назидательный нравоучитель, проповедник нравственности), другими же отсылающее к тому специфическому складу сочинительской работы и ее результатов, который как раз и зависит от подобного «совместительства». Имена таких «моралистов» — Монтеня, Паскаля, Ларошфуко, Вовенарга, Дидро, Вольтера, Руссо, Ренана, Алена, Сент-Экзюпери — с равным правом украшают здесь и истории национальной литературы, и истории философии, расстояние между которыми у французов вообще гораздо короче, чем у кого бы то ни было. Недаром эссеистика, располагающаяся на границе этих двух областей культуры, — прославленное детище именно французского духа, и хотя в других странах она нередко давала отдельные блистательные плоды, тем не менее нигде, по-видимому, не была столь же неотъемлемой и всегда присутствующей частью словесности. Недаром умозаключения Декарта, Гельвеция, Конта, Бергсона поразительно быстро и легко брались во Франции на вооружение писателями, получая всякий раз не просто отзвук в их идеях, но преломляясь в самой их художественной стилистике.

Понятно, почему именно французская почва оказалась особенно благодатной, чтобы на ней выявились до конца те методологические интенции «философии существования», которые, пожалуй, правомерно обозначить как ее «литературность». Так, молодой Сартр, едва познакомившись с трудами Гуссерля, расчищавшего путь для «философии существования», увлеченно заговорил о заново открытом в них «мире художников и пророков — ужасающем, враждебном, опасном, но со своими гаванями благодати и любви».¹² Двадцатидвухлетний Камю, живший в Алжире, но благодаря своему учителю Ж.Гренье успевший, помимо боготворимого им Ницше, основательно проработать Плотина, разобраться в Бергсоне и приобщиться к самым недавним поветриям немецкой идеалистической мысли и русской лирико-религиозной философии первых десятилетий XX века, в свою очередь, записывал в дневнике: «Думают только образами. Хочешь быть философом — пиши романы».¹³ Позже, в 1946 году, С. де Бовуар, словно подводя черту под обсуждениями, которые давно волновали околосартровский круг (потом она подробно рассказала об этом в своих мемуарах),¹⁴ заявила со свойственной ей решительностью: «Описание сущ-

ностей не открывает нам ничего, кроме самих слов, и только роман позволяет передать первородное бурление существования во всей его полной, особенной, отмеченной своим временем действительности».¹⁵ Примечательно особенно заявление, сделанное однажды Мерло-Понти, едва ли не единственным мыслителем, примыкавшим к этому кругу и не попробовавшим себя в писательстве: «Подлинная философия заново учится смотреть на мир, и в этом смысле рассказ может открыть нам его с большей «глубиной», чем целый философский трактат».¹⁶ Он же несколько позже четко выделил ведущее звено стыковки двух сфер: «Феноменологическая и экзистенциалистская философия имеет целью не объяснить мир или раскрыть условия его возможностей, а оформить переживание этого мира, соприкосновение с ним, предшествующее любой мысли об этом мире... Следовательно, задачи художественной словесности и задачи философии не могут быть разделены».¹⁷ К этой сводке самоопределений стоит присовокупить признание всегда шедшего своими особыми путями «христианского неосократика» Г. Марселя о том, что именно в пьесах его «мысль находится в естественном состоянии и первоначальном возникновении» и что «драма может поставить нас в столь преимущественное положение, когда истина делается для нас конкретной — положение, которое выше любого уровня абстрактных дефиниций».¹⁸ «Философ, отбрасывающий интеллектуальные абстракции в качестве отправных для себя опор, — верно описывает один из комментаторов эту достаточно необычную в истории культуры ситуацию, — находит в прямом выражении человеческого опыта, какое содержится в некоторых романах, единственное действительно удовлетворительное закрепление в словах первоначальных стадий своего собственного метафизического мышления».¹⁹

Привычное распределение обязанностей между философией и словесностью, судя по приведенным высказываниям, в пределах французского экзистенциализма как бы опрокидывалось: горделивое умозрение, которое многожды с покровительственной снисходительностью растолковывало сочинителям, работающим стихийно и на ощупь, что к чему в этой жизни, каково ими самими по-настоящему не уясненное существо их книжек, в чем их долг и как им следовало писать, здесь вдруг само соглашается почтительно и скромно отправиться к ним на выучку.

3

Единодушно, как видим, подчеркиваемая самими французскими экзистенциалистами относительная первичность, «первородство» (кстати, зачастую удостоверяемое и биографически) писательского овладения действительностью сравнительно с освоением философским и понуждает усомниться в распространенном стремлении отвести их художественному творчеству роль служебно-пропагандистского придатка к их теоретической работе. И постараться вникнуть в то, как на самом деле оно вписывается в их совокупную деятельность писателей-философов.

Уже простое знакомство с работами, им посвященными, наталкивает на некоторые небесполезные соображения по этому поводу. Случайно ли, скажем, в преизбыточно-обильном потоке книг и статей о Сартре крайне редко и без осязательного успеха предпринимались попытки истолковать содержательный смысл какой-нибудь из его театральных пьес при помощи сопоставления впрямую с тезисами «Бытия и небытия» или «Критики диалектического разума»? И не в том ли здесь затруднение, что столь, казалось бы, напрашивающийся сам собой прием не срабатывает: переключка, разумеется, всегда налицо, полного же совпадения никогда нет, а есть множество отклонений и расхождений? Зато всякое основательное критико-аналитическое изучение пути Сартра-мыслителя не может миновать его повестей и пьес (что было бы вполне оправданно, если они — разжевывающие «иллюстрации в картинках») как раз из-за этих «отклонений» и «зазоров» по той простой причине, что писательские вещи являются важными и относительно самостоятельными вехами становления философа — знаменуют собой сдвиги в ходе его поисков, частичный пересмотр, перестройку, обогащение (или обеднение), подготовку очередного поворота его мысли. Больше того, обещанная в конце «Бытия и небытия» этика Сартра так и не была им написана, однако основные ее очертания с достаточной долей надежности реконструируются по другим источникам, в первую очередь по незаконченной тетралогии «Дороги свободы» и тем же пьесам.²⁰ Этические искания Сартра, вытекающие из его онтологии и методологии, разработке которых посвящены чисто спекулятивные труды, видимо, вообще лучше «ложатся» на страницы театральных и беллетристических сочинений. С необходимыми поправками сказанное приложимо и к другим французским философам «существования»: у каждого из них теоретическая аналитика вырастает из «проб», «прикидок» на поисковом поле писательства и возвращается затем туда же свои выводы для испытания, проверки на жизненную пригодность, усовершенствования, частичных перестроек.

Работа мысли на этом поисково-испытательном поле дает всякому, кто расположен тщательно к ней присмотреться, весьма серьезные преимущества, в том числе и при обращении к философским плодам этой мысли как таковым. В 1946 году Сартр, представляя американским зрителям театр близких ему по духу и манере французских писателей своего поколения (Камю, С. де Бовуар, Ануй) в статье «Кузницы мифов», писал, что движущая пружина этого театра всегда не столько конфликт индивидуальных характеров, сколько столкновение несовместимых, подчас враждующих «правд», каждая из которых — «это порыв чувств, истоки которых глубоко в нас самих, и в то же время утверждение системы ценностей и прав, таких как гражданские права, права семейные, индивидуальные этические нормы, нормы коллективной этики, право убить другого, право открыть человеческим существам глаза на их достойный жалости удел и т.д.»²¹ Но коль скоро такие «правды», сохраняя всю свою интеллектуальную напряженность, существуют на театральных подмостках (или в повествовании) не иначе, как характер — как страсть, долг и призвание, овладевшие данной личностью без остатка, как выстрадавшая душевная уст-

ремленность, воплощенная в поступках и людских судьбах, как «пытка мыслью» и зачастую выбор перед лицом смерти, своей и других, — то отсюда следует, что:

— философская мысль являет тут себя не как совершенно готовый результат, а непосредственно в ходе нащупывания одного из возможных решений: цель ее посылка, аргументов, выкладок срашена с действительностью ума, протекающей скачкообразно, извилисто;

— мысль эта не замкнута на самой себе, не монологична, а встречается с мыслью других, смежной или противоположной, вбирая, перерабатывая поступления извне, либо им сопротивляясь, и потому внутренне диалогична;

— мысль здесь не тклет свою нить в разреженном воздухе чистой логики, а подключена одновременно и «внизу» — к своевольному потоку расхоже-повседневных умонастроений, и «вверху» — к более или менее стройному порядку умозрения, и между этими двумя уровнями безостановочно движется ее челнок;

— мысль здесь, следовательно, при всем старании сохранить верность своим отправным установкам, чутко отзывается на перемены в исторических обстоятельствах и очередные духовно-идеологические веяния, которые через ее посредство передаются в верхний, собственно философский отсек и зачастую понуждают его переоборудовать;

— мысль, наконец, по причине своей укорененности в питающей ее житейской почве и вдобавок неизбежной для литературы выпуклой очерченности характера своих носителей, всем обликом и строем, вплоть до самой стилистики высказывания, отсылает к общественному кругу, прослойке, к действительной социально-исторической среде, где она зародилась и преимущественно бытует.

4

Трудно переоценить значение обладающих такими свойствами писательских «источников» для критико-аналитической расшифровки осуществляемых теми же лицами построений в плоскости собственно философской, где им, этим учениям, вроде бы положено, по заведенному со времен Платона и Аристотеля церемониалу, показываться в обличье чистой «мудрости», отделенной от своей родословной расхожих «мнений», скрепленной изнутри беспримесными теоретическими связками и вырабатывающей истину исключительно в своих умозрительных недрах, без помощи извне и «порчи» со стороны вульгарной обыденности. Французский экзистенциализм с его двумя ипостасями — спекулятивной рефлексии и писательского творчества — уже самим фактом их сосуществования весьма откровенно оголяет провода своего заземления в житейско-историческом грунте. И в этом смысле он есть едва ли не уникальное явление в умственной жизни западноевропейских стран середины XX века.

Конечно, самосознание мыслителя-экзистенциалиста не исключение из общего правила, однако для наблюдателя со стороны дело в этом случае обстоит несколько иначе. Когда этот мыслитель попере-

менно оборачивается то художником слова, то философом, он волей-неволей откровеннее других — так сказать, добровольно и без особых к тому понуждений — приоткрывает перед искушенным взором занавес над тайной своей историчности, изрядно облегчает обзор насущных запросов и забот своего окружения — тех «упрямых фактов» самой действительной жизни, которые он переживает в качестве общественного индивида, вовлеченного в социальное бытие, а не парящего где-то над ним в неземном средоточии последних самодовлеющих истин. Переходя от теоретизирования к рассказу о судьбах детищ своего вымысла и обратно, он уже одним этим осуществляет медиацию умозрительного философствования и обыденного умонастроения в его выпуклом обличье, как бы материализованном с помощью художнического «человековедения», так что воображаемые, но живые лица выговаривают и на наших глазах воплощают в своих поступках на театральных подмостках или страницах повествований идеологически-обыденную установку, по-своему содержащуюся и в «чистых», отвлеченно-теоретических построениях. И поскольку образная структура писательского мышления благоприятствует кристаллизации прежде всего тех сторон душевного опыта, где отложились стихийные, «дорефлексивные» переживания людьми их наличного исторического и повседневного бытия, тогда как философия подвергает аналитико-понятийному осмыслению этот однажды уже прошедший обработку материал пережитого, ясен открывающийся в таких случаях доступ к первично-житейским предпосылкам и простейшим процедурам социально определенной духовной мыслительной работы, которая получает затем в специализированно-теоретическом философствовании гораздо более опосредованное и усложненное преломление.

И следовательно, как угодно совершенное, но раздельное описание каждой из двух «ипостасей» французского экзистенциализма не только упускает из вида чрезвычайно существенное его измерение — структуру их взаимосцепления. При всех своих достижениях, такой анализ проделывает все-таки лишь половину пути в исследовании социально-идеологической анатомии этого течения умственной жизни, ограничиваясь умозрительными же, хотя подчас и весьма плодотворными ее наметками. А потому и не вполне использует одну из возможностей на его примере тщательно и совершенно предметно разобратся в устройстве и механизмах взаимодействия обыденного сознания, идеологии, культуры, философии.

Наоборот, попытки вникнуть подробно в движение одной и той же мысли между двумя ее пластами — пластом экзистенциального умонастроения и пластом экзистенциалистского умозрения — есть несомненно один из способов придать дополнительную весомость критике их обоих,²² на деле вскрыв историческое происхождение и внутреннюю природу всего этого духовно-мыслительного образования.

1979

Примечания

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр.соч. — М., 1973. — Т.5. — С.105.

² Kierkegaard S. Gesammelte Werke. — Düsseldorf; Köln, 1950. — Bd.16 (1). — S.190.

³ *Marsel G.* Kierkegaard en ma pensée. — «Kierkegaard vivant». — P., 1966. — P. 78—79.

⁴ Гуссерль Э. Философия как строгая наука. — СПб.: Логос, 1911. — Кн. I — С. 56.

⁵ Husserliana. — 1959. — Bd VIII — S. 193.

⁶ Гегель Г. В. Ф. Соч. — М.: Л., 1929. — Т. I. — С. 16.

⁷ *Jaspers K.* Philosophie. — B.; Göttingen; Heidelberg, 1956. — Bd I. — S. 339—340.

⁸ *Heidegger M.* Holzwege. — Frankfurt a. M., 1963. — S. 49, 75.

⁹ *Heidegger M.* Unterwegs zur Sprache. — Pfullingen, 1959. — S. 160.

¹⁰ См. об этом: Огуцов А. П. Экзистенциалистская мифология языка: (М. Хайдеггер) // Философия марксизма и экзистенциализм. — М., 1971, а также: *Dufrenne M.* La mentalité primitive et Heidegger // Etudes philosophiques. — P., 1954. — N 3.

¹¹ *Bense M.* Was ist Existenzphilosophie? — Zürich, 1955. — S. I. Схожую убежденность высказывают, хотя редко обосновывая ее аналитически, и другие историки экзистенциализма: *Foulquié P.* L'Existentialisme. — P., 1964. — P. 33; *Natanson M.* Literature, philosophy and social science. — The Hague, 1962. — P. 107—108; *Barret W.* Irrational man: A study in existential philosophy. — N. Y., 1958. — P. 56.

¹² *Sartre J.-P.* La transcendance de l'Ego. — P., 1965. — P. 113.

¹³ *Camus A.* Carnets, I. — P., 1962. — P. 23.

¹⁴ *Beauvoir S. de.* La force de l'âge. — P., 1960. — P. 49—50.

¹⁵ *Beauvoir S. de.* Littérature et métaphysique // Les temps modernes. — P., 1946. — Avr. — P. 1160.

¹⁶ *Merleau-Ponty M.* La Phénoménologie de la perception. — P., 1945. — P. XVI.

¹⁷ *Merleau-Ponty M.* Sens et non-sens. — P., 1949. — P. 54.

¹⁸ *Marsel G.* Le mystère de l'Être. — P., s. d. — Vol. I. — P. 29, 58.

¹⁹ *Gruickshank J.* Some aspects of French fiction // The novelists a philosopher. — N. Y.; Toronto, 1962. — P. 10.

Необычность этих сложившихся взаимосвязей философии и словесности толкает некоторых из писавших об этом к заведомому преувеличению. Так, один из них, обнаружив разительную перекличку между идеями немецких основоположников этого течения и шедшими совершенно независимо поисками таких писателей, как Валери, Жид, Мальро, заключал: «Философия мало чему могла научить этих последних, зато они могли научить ее многому» (*Knight E.-W.* Literature considered as philosophy: The French example. — N. Y., 1959. — P. 125). Еще сильнее гиперболизация в выводе: «Такой писатель, как Камю, непосредственно изучающий «экзистенцию» человека, более философ-экзистенциалист, чем те представители экзистенциализма (например, Ясперс и Хайдеггер), которые мыслят отвлеченно» (*Мухайлова Л. П.* Некоторые аспекты гуманизма в философии А. Камю // Труды МИНХ. — М., 1967. — Вып. 47. — С. 53).

²⁰ На них прежде всего опираются наиболее адекватные своему предмету экспликации этики Сартра: *Jeanson F.* Sartre par lui-même. — P., 1955; *Murdock I.* Sartre — romantic rationalist. — L., 1963; *Verstraeten P.* Violence et éthique: Esquisse d'une critique de morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre. — P., 1972.; *Gorz A.* Fondaments pour une morale. — P., 1977.

²¹ *Sartre J.-P.* Un théâtre de situations. — P., 1973. — P. 59—60.

²² См. в особенности успешную постановку вопроса о социально-исторических предпосылках этой рефлексии в статьях: *Соловьев Э. Ю.* Экзистенциализм: (Историко-критический очерк) // Вopr. философии. — М., 1966. — N 12; 1967. — N 1. *Мамардашвили М. К.* Категория социального бытия и метод его анализа в экзистенциализме Сартра // Современный экзистенциализм. — М., 1966.

Философия «Смерти Бога» и пантрагическое во французской культуре XX века

Оглядываясь на крутую волну леворадикального бунтарства, опавшую к середине семидесятых годов, хотя и не ушедшую бесследно в песок забвения, и пробуя разобраться в мирозерцательных истоках этого безоглядного «оспаривания» привычных ценностных устоев, зарубежные истолкователи тогдашнего «взрыва» весьма настойчиво соотносят случившееся с историческим износом христианства в XX в. и преломлениями этого износа в культуре Запада. В «кризисе самосознания, который возник из-за утраты религиозной убежденности, веры в потустороннюю жизнь, рай и ад, а также вследствие изменившегося представления о непостижимой меже, отделяющей жизнь от совершеннейшей пустоты смерти», усматривает, скажем, Д.Белл, еще не так давно провозвестник так называемого постиндустриального общества, основное злосчастье сегодняшней цивилизации. И коль скоро причина опасных неурядиц установлена, при всей изощренно-внушительной оснастке доводов, почти на домостроевский лад: мол, вся беда и вина в том, что Бога забыли, — то и совет спасения подбирается в том же роде: следует если не попросту вернуться к вере отцов, то изыскать или изобрести заново что-нибудь попроще — некое «трансцендентное начало» как «средство обеспечить общественную солидарность», вылечив им от душевной маелы блудных — и заблудших — детей безвременья.¹

Со своей стороны, иные из вчерашних «левых» бунтарей, теперь одумавшиеся и склоняющиеся к философствованию охранительного толка, по-своему подхватывают те же объяснения превратностей своего века. «Является ли тоталитаризм новшеством нашего времени? — задается вопросом один из вожаков «новых философов» во Франции. — Да, это так, но следует сразу же уточнить, что изначален и решающ тут кризис Священного... Ныне впервые за всю историю мир обходится без помощи божественного... Исчезнувшая глубинная вера оставляет после себя пустоту — сумасбродного и безответственного пастыря, разнузданное и безнравственное стадо, бога, удалившегося окончательно в обитель бредовых сновидений. Отныне нет ограничений, нет оправдывающей и санкционирующей сверхструктуры. У десакрализованного, лишенного высшей цели государства нет другого выбора... кроме варварского своеволия, которое не держит ответа ни перед чем, не имеет ни собеседника, ни трансцендентного императива: невозможно, к примеру, ничего понять в гитлеризме, если забыть,

что одной из его мишеней для истребления было как раз запредельное — опора для личности подданных и ограничитель для правителей, лик трансцендентного, служащий пределом, полагаемым всемогуществу и смертоносному разгулу власти».²

В обоих случаях — и тогда, когда трагедию сегодняшнего Запада обнаруживают в духовном разброде, и тогда, когда ее обнаруживают в тиранической «заорганизованности», — неизменно указывается один и тот же источник потрясений: утрата умами потустороннего, надмирно-священного средоточия всех смыслов Вселенной как залога непререкаемых нравственных ценностей, т.е. «творца», промысла свыше, божества.

При критико-аналитической оценке этого запоздалого возрождения давнего ницшеанско-карамазовского философствования о «смерти Бога» и следствиях его «не-бытия» вряд ли правомерно сбрасывать со счетов то обстоятельство, что надлом одного из устоев западноевропейского самосознания, чем на протяжении полутора с лишним тысячелетий так или иначе служило христианство, и в самом деле усугубил главную, социально-историческую причину разброда умов и душ — всепроникающий кризис позднебуржуазного общественного уклада, расшатанного изнутри и поколебленного извне, уже дрогнувшего под натиском надвигающихся революций.

Но именно усугубил, а не лежит в его основе, как это получается, когда пытаются толковать упрощенно и потому превратно действительно имеющую место окольную зависимость между болезнью «западного духа» и износом христианства. Ведь трагический отклик — далеко не единственный и не преобладающий в том гулке разноголосье, каким отозвалась «гибель богов» и в обыденном жизнечувствовании, и в культуре Запада. Утрата веры в сверхразумный промысел небес отнюдь не всеми переносится сокрушенно, наоборот, очень и очень многими — с полнейшим безразличием, вздохом облегчения, а то и с восторгом духовного раскрепощения.

Отсюда проистекает целесообразность вникнуть в существо дела поглубже, уточнив, отчего сны западных мыслителей и деятелей культуры, причисляющих себя к неверующим, «богоутрата» и затмение «правды свыше» внутренне не освобождают, а гнетут, уязвляют, повергают в содрогание, заставляют подчас пророчить «светопреставление»? А для этого постараться, в свою очередь, вскрыть природу и состав тех духовно-мыслительных образований, при разработке которых, провозглашая решительный разрыв с христианством, находят, однако, это состояние столь тягостным, что побуждают заподозрить, так ли уж оправданы заверения относительно их безрелигиозности?

Для такой проверки философская история нашего столетия представляет вполне откристаллизовавшийся и вместе с тем достаточно свежий материал прежде всего в виде «атеистической» ветви экзистенциализма,³ преимущественно французского, в котором переживания «богоутраты» и трагического «абсурда» тесно переплетены и где поэтому зримо проступает суть умонастроения, вновь — после оттеснения на обочину структуралистски-сциентистскими вея-

ниями — возвращающегося как будто в мыслительный обиход стран Запада.⁴

Чуть ли не каждый раз, когда речь заходит о «философии существования», бывает так или иначе потревожена тень Достоевского. Имя Толстого всплывает куда реже. Между тем весьма уместно вспомнить, что сразу после казни пяти «поджигателей» Москвы, когда Пьер Безухов, стоявший шестым в очереди осужденных, по неведомой случайности избежал расстрела, в нем вдруг рухнуло доверие к жизни, и это повлекло за собой крах всех его былых понятий о сущем: «С той минуты, как Пьер увидел это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога... Мир завалился в его глазах, и остались одни бессмысленные развалины».⁵

Задавшись целью очертить предельно кратко содержание тех трагических «смыслоутрат», с какими сплошь и рядом сталкиваешься в одном из потоков западноевропейской культуры XX в., трудно найти что-нибудь точнее, проще и ближе к существу дела, чем эти толстовские строки. С одной только — и весьма важной — оговоркой: то, что у Толстого выглядит преходящим состоянием болезненной потрясенности — гранью, частью правды, что в конце концов преодолевается в более полном и здоровом воззрении на жизнь, которая и жестоко уязвляет, и врачует души, в пределах упомянутого умственного потока мыслится как вся правда о жизни — правда исчерпывающая, неопровержимая, последняя.

С тех пор, как «страшное убийство» приняло облик Верденов и Герник, лагерей истребления и газовых душегубок, Орадуров и Хиросим, а угроза стократ худших бед и по сей день не исключена, попытки осмыслить пронзительно-горькие озарения смятенных умов не просто участились в странах Запада. Усугубилась завороченность пережитым и передуманным в этих путешествиях на край ночи. Чувство не просто собственной проблематичности, мучившее когда-то Паскаля, а коренной бессмыслицы всего на свете, когда скрепы внутреннего равновесия, вчера еще не слишком изношенные, внезапно, перед лицом неминуемой гибели, вдобавок насильственной, обрастают в кучу сора; разъедающие мозг сомнения и в добрых задатках рода людского, вложенных «творцом» в «венец творения» или присущих человеку от природы, и в «благоустройстве» мироздания, залогом чему истари служила вера в божественный промысл или просто в естественную разумность хода вещей на земле, — «смыслоутраты», подобные той, что описана столь емко у Толстого, в нашем столетии пропитывают воздух буржуазной культуры. С ними здесь поневоле сживаются, привыкают считать основополагающими и непрекаемыми: ни философский разум, ни художественный вымысел не находят мало-мальски убедительных противовесов гнету таких «смыслоутрат». Трагическое жизнечувствие сгущается, донельзя уплотняется, безбрежно разрастается — переходит в пантрагическое

умонастроение. И в русле, им заданном, разворачивается все онтологическое мировидение или, если угодно, пантрагическая метафизика: то, как личность определяется относительно бытия как такового, относительно других, себе подобных, и не в последнюю очередь — относительно самой себя.

При таком чреватом срывах расположении духа оползень «смыслоутраты» отнюдь не обязательно вызывается обстоятельствами, из ряда вон выходящими. Отныне достаточно и толчков обыденно-жизнейских: доверие к бытию настолько подточено, что опрокидывается иной раз мелочами быта. И даже совсем вроде бы пустяками. Ну, скажем, — как в повести Сартра «Тошнота» (1938) — слегка смещенным взглядом на обыкновенный камень или корень дерева.

Заурядность подобных поводов имеет, впрочем, и свои преимущества для тех, кто хочет разобраться в философском существе трагедии вдумчиво, по порядку, не минуя ее завязки. При удивленно-настороженном взгляде на привычное, примелькавшееся, обозначается в своей почти беспримерной первозданности тот сдвиг умонастроений, который, собственно, и влечет за собой «смыслоутрату» как некое — словесный парадокс тут оправдан — полое ядро пантрагического в жизни, философии и культуре нашего века.

...К своим тридцати годам успевший с избытком накопить душевную усталость холостяк Антуан Рокантен ведет бесприютную жизнь в провинциальном приморском городке. Он остановился в замызганной гостинице после скитаний по дальним странам, чтобы поработать в местной библиотеке, где хранится архив одного знатного французского авантюриста конца XVIII — начала XIX в. Быть может, из этих разысканий когда-нибудь получится книга. Затея с жизнеописанием вельможи-проходимца, предпринятая для того, чтобы хоть чем-нибудь занять себя, лишена особого смысла и, естественно, не клеится. Промаявшись час-другой в читальном зале, Рокантен обычно остаток дня неприкаянно бродит по улицам, заходит в кафе поесть или просто так посидеть тоскливыми вечерами. Мелкие происшествия, наблюдения, смутные ощущения, мысли по тем или иным незначительным поводам он записывает в тетрадь, и эти дневниковые заметки образуют повесть. С их помощью он надеется разобраться в странных и крайне неприятных состояниях, которые иногда его охватывают. И постепенно обнаруживает, что уяснить себе эти приливы дурного до болезненности настроения означает не больше не меньше, как докопаться мыслью до самых что ни на есть первооснов человеческого бытия. «Тошнота» — лирическая исповедь, где дан предварительный, еще не очищенный от житейской плоти и прибегающий пока к обыденному языку набросок целой онтологии, вскоре и выстроенной Сартром в его труде «Бытие и ничто» (1943).

Толчком, побудившим Рокантена заняться пристальным самоанализом, послужил как будто бы совсем ничтожный случай. Однажды, бродя по берегу моря, он привычно нагнулся и взял в руки камешек, сухой с одного конца, мокрый и грязный с той стороны, что находилась в песке. И вдруг ощутил какую-то неизъяснимую тревогу, брезгливую неприязнь — нечто вроде приторно-сладковатого отвра-

щения.⁶ С тех пор подобные мутящие приливы откуда-то из самого нутра стали повторяться все чаще и нарастать в силе. Поводом для них бывало не обязательно прямое прикосновение, но и созерцание издалека разных предметов, а потом и лиц, частей тела, чужих и своих, вплоть до собственной руки или головы, отразившейся в зеркале. Все материальное, вещественное, телесное, все, что существует, просто-напросто пребывая здесь и сейчас, превращается для Рокантена в источник смутного беспокойства, раздражения, перерастающего в позывы тошноты. Она может подкатить к горлу в любую минуту. И Рокантен отныне вынужден всегда и повсюду жить в противном предощущении этих головокружительных приступов отвращения, стараясь каждый раз, когда они обрушиваются на него, постичь их природу и значение — ту истину относительно бытия, которую он в них подзревает.

Озарение, приносящее окончательную ясность, посещает его в разгар самого мучительного припадка. Очнувшись, Рокантен спешит сбивчиво записать: «Недавно я сидел в городском саду. Корень каштанового дерева уходил в землю как раз под моей скамьей... Я сидел слегка нагнувшись, опустив голову, один на один с этой черной узловатой плотью, совершенно первозданной и внушавшей мне страх. И затем мне было откровение — от него перехватило дыхание. Никогда раньше, до этих последних дней, я даже не предчувствовал, что такое «существовать»... Обычно существование спрятано. Оно всегда присутствует и вокруг нас, и в нас, оно — это мы сами, нельзя и слова произнести, не упомянув о нем, и все-таки к нему самому никак не прикоснуться... И вот вдруг все стало ясно как день: существование внезапно сбросило покровы. Оно утратило облик безобидной отвлеченности и оказалось самым тестом вещей, корень был весь из теста существования. Или, вернее, корень, решетка садовой ограды, скамейка, реденький газон лужайки — все исчезло; разнообразие вещей, особые черты каждой из них обернулись поверхностной видимостью, наружным слоем лака. Лак растаял, остались одни чудовищные и дряблые сгустки месива, совершенно неупорядоченные, ужасающие в своей бесстыдной наготе».

Откровение потрясенного Рокантена как бы «распредмечивает» вещи, выделяя в чистом виде их «вещность», материальное нечто, на деле встречающееся только воплощенным в них, оформленным и только таким данное обычному взгляду. Но оставаясь при подобном «растопливании лака» в пределах непосредственного, ничем дополнительно — научно или философски — не вооруженного восприятия, помыслить и даже вообразить себе «существование» становится почти невозможно. В результате полная хаотичность и простое наличие — два признака, исчерпывающие в глазах Рокантена (и угадываемого за ним Сартра) возможности положительно высказаться об этом действительно «не-что».

Все остальные его свойства сводятся к отсутствию определений, благодаря которым человек способен так или иначе различать, обозначать и использовать окружающие предметы. Разлитое везде, присутствующее во всем и пребывающее всегда «существование ограни-

чено только существованием», не протекает во времени — оно вечно, не располагается в пространстве — оно безбрежно. Нет у него и цвета, запаха, вкуса, размеров и прочих качеств — все это «заключено в скобки», поскольку этим обладают лишь отдельные вещи. Когда же «существование» являет себя Рокантену в своей скинувшей предметные одежды оголенности, оно не поддается усилиям наложить на него хоть какую-нибудь сколь угодно приблизительную сетку показателей. «Я чувствовал произвольность всяких соотношений (а я упорно за них цеплялся, чтобы отсрочить крушение человеческого мира — мира измерений, количеств, направленностей), они никак не прикладывались к вещам».

Больше того, «перед огромной шершавой лапой корня невежество или знание теряли какой бы то ни было смысл — мир объяснений и доказательств не был миром существования». Ведь если это последнее само по себе аморфно, лишено отличительных примет, чтобы мысль человеческая, ухватившись за них, смогла как-то его освоить, то ей, разумеется, не дано проникнуть и в его причины, закономерности, цели. Почему «существующее» возникло, как именно оно существует и особенно зачем — все такого рода вопросы представляются Рокантену не то чтобы напрасными и неуместными, но заведомо неразрешимыми. «Как раз сильнее всего меня раздражало бесспорное отсутствие *любых оснований* к тому, чтобы эта текучая плазма существовала». Подобно мистiku-ясновидцу, Рокантен словно прозревает суть вселенской жизни, только выносит из своего «прорыва в запредельное» прямо противоположные заключения: вместо уверенности в сверхъестественной разумной воле, направляющей бытие, — убежденность в том, что оно изнутри поло. «Вещи всецело есть их кажимость — за нею... нет ничего», кроме плотной пустоты. А раз так, подводит итог ошеломленный созерцатель вязкой магмы «существования», «самое главное в ней — это ее случайность... Думаю, что уже были люди, которые это поняли. Только они попытались как-то совладать со случайностью, избротя носителя необходимости и причину самого себя. Но никакой живой носитель необходимости не может объяснить существования: случайность не мнима, она не есть видимость, которую легко рассеять; она абсолютен, а следовательно, совершеннейшая беспричинность и бесцельность».

Отсылка к тем, кто в смятении перед неведомым «изобрел носителя необходимости», проливает свет на воззрения, от которых отталкивается Сартр и его Рокантен. Прежде всего это любые представления, покоящиеся на вере в божественный первотолчок и скрытую провиденциальную пружину сущего во всех его проявлениях. Однако отмежевывающаяся мысль Сартра, устремляясь дальше, отвергает и взгляд на природу как упорядоченное самостановление, которое заключает в себе собственную «первопричину», «двигатель» и «целесообразность». Употребленное сартровским Рокантенем понятие «причина самого себя» недвусмысленно намекает на учение Спинозы о *causa sui*. Бога, выступающего у средневековых мыслителей и даже у Декарта внеприродным творцом Вселенной, порождающим ее и приводящим в движение с помощью мистического «первотолчка», Спино-

за внедрил в саму природу и растворил в ней без остатка, сделав ее первопричиной самой себя и всех составляющих ее конечных слагаемых вплоть до человека. У Спинозы причинно-следственная необходимость еще сохраняла вид совершенно жесткого предопределения, исключающего все случайное. Но, избирая своей мишенью это крайнее заострение, Сартр подразумевает, что в нем открыто договорено то, что подспудно присуще любым, в том числе и гибко-диалектическим, истолкованиям закономерности. Для экзистенциалиста Сартра все природно-материальное бесструктурно рыхло и «инертно», и лишь человеческое сознание привносит туда некую условную упорядоченность, сообщает вещам значение, которое в онтологическом смысле неподлинно, хотя и позволяет человеку в ходе деятельности прагматически использовать окружающие предметы.

Ум, ухитрившийся уравнять столь решительно веками враждовавшие миропонимания — религиозное и материалистическое — и одним махом с порога отмести их оба, немедленно расплачивается за свою самонадеянность потерей всех опор и вех, пригодных к тому, чтобы выверить относительно них местоположение личности. Коль скоро «существование» — сплошь неопределенность, то и самоопределиться в нем нельзя. Вещи, люди, он сам видятся Рокантену одинаково необязательными — «грудой существующих, которые повергнуты в смущение, испытывают неловкость за себя, невесть отчего находясь именно здесь. Всяк существующий сбит с толку, снедаем смутным беспокойством, ощущает себя излишним... И я, весь вялый, расслабленный, переваривающий, приводящий в колыхание тусклые мысли, — *я тоже был излишен*».

В перспективе последующих перепаутин французской культуры Сартр, водящий пером Рокантена, выглядит здесь учеником чародея из легенды: в «Тошноте» «застолблено» почти все, что позднее, спустя 15-20 лет, вынудит Сартра переместиться, возражая, обличая и сопротивляясь, из самого средоточия литературно-философской жизни Парижа ближе к ее окраинам. Умозаключения сартровского мученика метафизической «тошноты» уже предвещают и кошмарно-причудливые притчи «театра абсурда» Беккета и Ионеско, где бредовые выходы вещей повергают в полнейшую растерянность замордованных этой несуразицей людей, и сочинения неороманиста Роб-Грийе, у которого геометрически-бесстрастная опись случайно очутившихся рядом предметов прорастает, поглощая человеческую былинку, фантазмагорией вселенской «груды существующих».

Самочувствие такого рода насковзь скептически по той простой причине, что им утрачены мало-мальски надежные мерила, на основе которых оно могло бы судить о сравнительной ценности тех или иных явлений, намерений, шагов, действий, их разнице, степени важности, вреде или пользе, смысле или бессмыслице. В царстве всеуравнивающей равнозначности даже сама жизнь не имеет ни значения, ни оправдания — исчезли предпосылки, исходя из которых ей отдается предпочтение перед смертью. И когда перо Рокантена ненароком выводит слово «абсурд», оно кажется самому пишущему венцом осенившей его мудрости: «Я нашел-таки ключ к существованию, к своей тошноте, к

собственной жизни. На деле все, что я сумел уловить, сводится к этой коренной абсурдности».

Истина, томительно безотрадная, выбивающая почву из-под ног, делает того, кто ее открыл для себя, пасынком и отщепенцем бытия, затерянным в дебрях всесветного беспорядка. Но, согласно Сартру, это истина в ее совершенной полноте. В этой «смыслоутрате» и в самом деле вся соль пантрагического умонастроения, и сколь бы болезненное смущение духа она ни приносила, учет ее служит, в глазах Сартра, залогом подлинности и жизнечувствия, и ценностно-поведенческих выборов.

Соблазн отмахнуться от этой изначальной данности, намеренно или неосознанно спрятать голову под крыло вполне понятен, но является уступкой лжи, и даже искреннее неведение отнюдь не извиняет. Сартр полагает краеугольным камнем достоинства личности трезвое признание нелепицы «существования». В любых попытках мыслить и строить свою жизнь так, будто она имеет оправдание в умопостигаемом сцеплении причин, следствий и целей, а тем более в некоем разумно-доброжелательном к нам устройстве Вселенной, он усматривает самообольщение — плод умственной слепоты, душевной слабости или корыстного сокрытия правды. В «Тошноте» Рокантен ведет настойчивый спор с двумя разновидностями мышления, поставляющими доводы в пользу подобного метафизического и одновременно житейского самообмана — *mauvaise foi*: «дурной веры», «ловчашей совести», «недобросовестного верования».

Первая, пошлая и низменно-свокорыстная разновидность — довольное собой, тупо уверенное в себе мешанское правильномыслие. Оно особенно сквозит в облике, повадках, разговорах и даже одежде «отцов города» — торговой, деловой и чиновничьей верхушки его обитателей. Терзаемого сомнениями Рокантена выводит из себя сытая степенность этих «хозяев жизни». Приземленно-крохоборческий здравый рассудок, который они почитают за Мудрость, надежно стережет их душевное спокойствие. Он пресекает в самом зародыше малейшие поползновения задуматься об оправданности раз и навсегда заведенных, передаваемых из поколения в поколение нравов, представлений о должном и предосудительном, о деловых и семейных обязанностях, о своем месте в мироздании.

Самое глупое и самое раздражающее во всех этих, как показывает их Рокантен, «мерзавцах»⁷ — ревностная серьезность, с какой они деловито прозябают сами и насаждают вокруг уклад своего повседневного прозябания. Понятия «существователей» о порядке и подобающем жизненном укладе внушены заботой о выгоде и преуспевании, но приобретают в их услужливо-оборотистых умах мнимо бескорыстный ореол освященных свыше, дарованных волей Божьей. Поддерживаемое удовлетворенным благополучием собственников чувство полного согласия с небесным устроителем их земного процветания не покидает их даже на смертном одре, в час последнего причастия. Из рода в род оно закрепляется в непробиваемой убежденности, будто им даровано неотчуждаемое право быть блюстителями здешнего — нравственного и социального — порядка как прямого следствия и продол-

жения порядка природного, мирового. Они и невыносимы в первую очередь этим сознанием своего наследственного «права на все: на жизнь, работу, богатство, хозяйничанье, уважение, вплоть до права на бессмертную память».

Желчная и хлесткая издевка Сартра над этим раздутым «правосознанием» не минует ни корыстной подоплеки, ни охранительных сверхзадач всех помыслов и поступков малопочтенных столпов буржуазного «порядка». Однако порок, подлежащий первоочередному разоблачению и рассматриваемый как источник всех прочих изъязов куцего рассудка «мерзавцев», имеет, согласно Сартру, преимущественно миросозерцательные корни и заключается в онтологически совершенно превратной посылке мышления. Как это следует из метафизического открытия Рокантена, она произвольно полагает мировое бытие некоей предустановленной упорядоченностью. Кивок в сторону божественного придает первичному допущению мнимую непреложность священного, принимаемого на веру, не подлежащего проверке. И чем внушительнее такая отсылка, тем надежнее обоснованы права «мерзавцев», тем благороднее выглядит их заинтересованность в существующем порядке. Сартр пробует взорвать сплав собственничества и христианства, метя в отправную философскую бездоказательность этого последнего, как, впрочем, и любого другого миросозерцания, замешенного на слепой вере.

Сартровский подход к делу по-своему напоминал бы давние споры рационалистического просветительства против богословия и, очевидно, «неразумного» суеверия, если бы опорная площадка гуманистов, уповающих на всемогущество и ценности разума, не казалась Сартру столь же шаткой, что и у «мерзавцев», которые тоже ведь не прочь прослыть гуманистами, только христианскими, выводящими свои права и обязанности из воли Божьей. Правда, преемники возрожденчески-просветительского гуманизма в глазах Сартра несравненно великодушнее выжиг-«правоблюстителей». Но и простодушнее. Они беспомощны, крайне недалеки и потому зачастую жалки. В «Тошноте» этих вторых мировоззренческих противников Сартра олицетворяет невзрачный, помятый жизнью бедняга, которому Рокантен дал про себя прозвище «Самоучка».

Почти каждый день, придя заниматься в библиотеку, Рокантен встречает там нелепого человечка, с виду мелкого служащего, который прилежно изучает от корки до корки книги, беря их подряд по алфавиту. Медицина, география, физика, история — все отрасли знания усваиваются вперемешку по мере продвижения от одной буквы к другой. Самоучка, пока застрявший где-то на переходе от «л» к «м», упоает на то, что по завершении своего «алфавитного» образования он сделается поистине энциклопедистом, будет сведущ во всем на свете и тогда ему откроется самая что ни на есть последняя правда. Столь несуразное книгочеительство призвано в «Тошноте» заострить до нелепицы и тем обнажить худосочие, ущербность кабинетного гуманизма с его культом книжной премудрости как основного способа добыть исчерпывающее знание, а следовательно, определить смысл каждой вещи и каждой жизни. Предположение о том, что таковой су-

ществует и его возможно найти, вдохновляет исполненную серьезности и тем паче смехотворную затею.

А вслед за этим не менее решительно объявляется беспочвенной и главная ценность гуманизма, с большей или меньшей долей осознанности извлекаемая из предположения, что человек есть самое совершенное чудо, высшее достижение и вместе с тем доказательство целесообразной устремленности всего сущего. Она, эта ценность, без которой вообще нет гуманизма, как бы он ни толковался, — в благоговении перед личностью ближнего, в возведении братской приязни к себе подобному (для верующих еще и «богоподобному») в степень высшего долга совести и самого достойного указателя для собственных поступков. Короче, во всем том, что подразумевается под словом человеколюбие.

Однажды Самоучка, преклоняющийся перед ученостью своего соседа по читальному залу, интеллигента Рокантена, делает робкую попытку сблизиться с ним и приглашает его пообедать вместе. Во время встречи за столом он, смущаясь и робея, переводит разговор на самое для него заветное — изливает перед собеседником душу в сбивчивом и неловком исповедании веры. Сначала снисходительно молчащему, но постепенно выведенному из себя Рокантену приходится выслушать трогательную историю о том, как смолоду душевно одинокий Самоучка, очутившись в немецком плену, в один прекрасный день возлюбил своих товарищей по несчастью, а через них — весь род людской. Случилось это в тесноте и давке толпы пленных, загнанных от дождя в холодный грязный сарай. В первый раз, когда их там заперли, Самоучке сделалось дурно от дыхания соседей, от прикосновения вплотную прижатых друг к другу тел. Но вскоре, вспоминает он, «мощная радость вдруг поднялась во мне, и я почувствовал, что люблю этих людей как братьев, мне хотелось всех их обнять». С тех пор он неоднократно сам приходил в сарай, сделавший для него местом святого причастия. Точно так же он, неверующий — ведь «наука опровергает существование Бога», — ходил затем и в церковь, чтобы вновь и вновь изведать восторг приобщения к соборному братству. А вернувшись с войны, из тех же побуждений записался в ячейку социал-демократов.

Чем воодушевленное изливается Самоучка, не подозревая, что имеет дело отнюдь не с единомышленником, тем злее досада слушателя, опознающего в собеседнике одного из «гуманистов... которые посвящают благу униженных свою пресловутую классическую культуру». В памяти отчужденно молчащего Рокантена всплывает череда знакомых и постылых ему «жалельщиков и благодетелей человечества», пока в конце концов он не взрывается, когда и его хотят — из вящего уважения — причислить к разряду гуманистов. Самоучка просто-напросто не способен взять в толк, чтобы такой умный, образованный собеседник к ним не принадлежал, и даже мизантропию готов посчитать страдающим от недостатков людских человеколюбием. В этой попытке во что бы то ни стало повесить на него почетный ярлык Рокантену чудится то же бездумное упоение своей правотой, та же «глухая стена самодовольства», какую он пуше всего презирает в обыкновенных «мерзавцах», а главное, та же самая

христианская закваска, хотя и стыдливо, бессознательно спрятанная за речами о неверии.

Рокантен убежден, что Самоучка берет свои понятия о жизни в вероисповедном источнике, только по узколобости и невежеству не отдает себе отчета в их настоящем происхождении, внушая себе и окружающим, будто они вполне светские, безрелигиозные. Отсюда — взгляд на человека как на «венец творения», что уже само по себе подразумевает небесного Творца, благосклонно выделившего среди всего им созданного свое любимое детище, даровав ему особо драгоценную крупицу божественного совершенства — мысль, душу. Отсюда же и ревностно отправляемый самоучкой обряд праздничного единения с другими в сарае или на собраниях — слепок воскресных церковных служб. Все, крайне сомнительные в глазах Рокантена «преимущества» подобного гуманизма сводятся к переносу основания веры с того, что было вообразимо лишь где-то за пределами действительного, на то, что усмотрено в самом действительном: с промысла Бога на «умысел» естественного становления.

Но вера остается верой — произвольным полаганием изначальной, до и вне нас наличествующей «разумности», существование которой никаким подтверждениям со стороны ума не поддается, да в них и не нуждается. Светский гуманизм, согласно Сартру, есть всего лишь обмирщенное христианство, псевдорационалистическая надстройка над суеверием. Отповедь Рокантена Самоучке имеет весьма дальний философский прицел: «вывести на чистую воду» гуманистический культ разума и знания как простое производное от бездоказательного предрассудка.

Но, если вникнуть, победоносность этой расправы раннего Сартра над гуманизмом совсем не бесспорна. Хотя бы потому, что «не-гуманизм» Рокантена, всячески заверяющего о трезвости своего взгляда на вещи, в свою очередь, зиждется на недоказуемом «откровении»: прозрение «смыслоутраты» сталкивается с прозрением смысла бытийного устройства в «благодати братства» как одна вера с другой. И в чисто познавательной плоскости сколь угодно хитроумным исхищрениям логики, действительно, вряд ли под силу обосновать аксиоматические допущения, лежащие в сердцевине каждой из этих «вер», а тем более склонить чашу весов на чью-нибудь сторону.

Зато сравнительная оценка их возможностей — дело отнюдь не безнадежное и складывается далеко не в пользу ясновидца «существования». Ведь Рокантен открывает повсюду лишь хаос и ничего, кроме хаоса, что обрекает его на бесплодие всяких поползновений в чем-нибудь разобраться, продвинуться в понимании окружающего. Установки такого рода обладают если не отрицательной, то нулевой эвристической ценностью. Самоучка же, при всей его интеллектуальной неискушенности, пусть ошибаясь в замыслах достичь исчерпывающего всезнания, тем не менее делает ставку на то, что разуму доступно поле для поисков, по-своему их поощряет и благословляет. Скептическая вера поэтому напрасно кичится полнейшей свободой от предрассудков: накладывая запрет на постигающую деятельность ума как за-

ранее обреченную, она гораздо догматичнее своей, как выясняется, не такой уж наивной соперницы.

Не исключено, кстати, что неосознанное ощущение слабости своей позиции и подталкивает Сартра к тому, чтобы в конце книги «добить» философски недобитого Самоучку, пустив в ход не совсем дозволенный прием. Оказывается, бедняга питает страсть к мальчикам, и в этом свете «любовь к себе подобным» получает оттенок чего-то постыдного, разоблачает себя. Облегченность такого рода снижающе-фарсовой победы над гуманизмом, даже в повествовании вымышленном, не делает «торжество» достойным, а лишь увеличивает его шаткость. Не лишенное, видимо, доли неуверенности сомнение обладателя абсурдистской истины из «Тошноты» парадоксально сближает его скепсис скорее с «недобросовестной верой» ревнителей порядка — «мерзавцев».

Еще заметнее проигрыш с точки зрения нравственно-поведенческой. Разбитый было — не без помощи оглушения — гуманизм и в духовно-ценностном отношении куда плодотворнее, чем изысканное на последних страницах «Тошноты» снадобье, долженствующее если не излечить от «смыслоутраты», то частично залечить причиненные ею душевные раны. После долгих метаний между разочарованностью в любом виде жизненных занятий внутри царства «абсурда» и повелительной потребностью к чему-то прислониться, чтобы продолжать жить, Рокантен неожиданно для себя нащупывает, как ему кажется, выход. И заключается он в том, чтобы постараться произвести на свет нечто непричастное к мерзкому «существованию», раз оно и так преизбыточно, — нечто незапятнанное абсурдом и самостийное в своей упорядоченности.

Подобной незамутненностью, предполагает Сартр, может обладать лишь рожденное в лоне невещественного, беспредметного — плод бесплотного духа, воображения. Вымысел — единственное, что не вязнет в «существовании», а отрывается от липкой материальности, воспаряет над ней. Перед самым отъездом из городка в привокзальном кафе Рокантен в последний раз слушает заезженную пластинку с записью немудрящей джазовой песенки, которую исполняет негритянская певица. И ему внезапно приходит в голову, что сочиненная кем-то неведомым музыка являет собой совершенный порядок, где каждый следующий звук действительно не случаен, не лишен, непреложен. А вместе с тем она и не сводится к доносящим ее до слуха бранным «существованиям» — певице, инструментам и тем, кто на них играет, патефонной игле, разъезженным канавкам диска... «Сквозь толщи и толщи существования она обнаруживает себя, тоненькая и твердая, и когда ее хотят схватить, наталкивается лишь на существующих, упираются в существования, лишённые смысла. Она же остается где-то за ними... пребывает все той же, молодой и нерушимой, как беспощадный свидетель». И благодаря этой вечной сохранности все, кто причастен к ее созданию — композитор, певица, музыканты, «спасены. Они, вероятно, думали, что затерялись бесследно, утонули в существовании. И все же... они смыли с себя грех существования. Конечно, не вполне, но в той мере,

в какой это дано человеку. Эта мысль меня переворачивает, ведь я уже потерял было надежду. Оказывается, можно-таки оправдать свое существование? Ну хотя бы чуть-чуть?» Рокантен решает пойти подобным же путем — написать книгу. Только не историческую, не посвященную тому, что однажды существовало, а полностью вымышленную. «Вот последнее слово, завет моей жизни, — заключает он свою исповедь. — В глубине моих вроде бы бессвязных попыток я обнаруживаю единое желание: изгнать из себя существование, очистить мгновения от налипшей на них смазки, протереть их, отскреести, высушить, а самому отвердеть, чтобы издавать чистое и четкое звучание».

Чем, однако, задуманная книга будет так уж отличаться от тех, что берет подряд с полок Самоучка и на досуге почитывают прочие «мерзавцы»? Из этого порочного круга, куда втянута мысль Сартра в «Тошноте», выход только один: всячески настаивать на безотносительности того, что предстоит сочинить, к «существованию». Но, увы, выход мнимый. Ведь сочинение Рокантена, будь оно порождено и самым вольным вымыслом, вряд ли достигнет вожденной «чистоты» по той простой причине, что слова не просто буквы и звуки, но и знаки, отсылающие к обозначаемому ими. Брезгливо избегая «грязи существующего», будущая книга обречена лишь тяготеть к тому, чтобы быть буквально ни о чем, предельно пустой, в содержательном отношении полой, — намерение, если оно вообще выполнимо, по необходимости выльется в никчемное нанизывание более или менее беспредметных фраз с крайне ослабленным смысловым накалом. Бессодержательность результатов такого труда сделает бессодержательным и сам труд, самую жизнь, потраченную на добывание беспримесного «не-».

Смысл, померещившийся было в занятии поистине «излишнем», не может не быть рано или поздно обращен в труху червоточиною догадки о собственной призрачности, равно как и тщете надежд «спастись» таким путем от тошнотворного «существования».

Мнимость «оправданий» своей жизни при помощи столь напрасных выхолащенных дел и поступков задана самим составом тех мирозеркальных пластов, толща которых приоткрывается в «Тошноте» уже при встрече взгляда с разрозненными простейшими вещами.

«Смыслоутрата» происходит здесь, собственно, из сартровской убежденности в том, что невозможно сколько-нибудь обоснованно помыслить вселенский порядок, куда без зазоров встраивалась бы каждая отдельная вещь и где бы человек чувствовал себя бытийно «оправданным», раз нет одаренного всеблагим разумом устроителя бытия — Бога. Неверующий Сартр как бы воспроизводит, только с противоположной целью и в обратном направлении, построенное когда-то верующим Кантом «онтологическое доказательство» существования Бога: «Красота и совершенство во всем, что возможно, предполагает некоторое существо, в свойствах которого эти отношения обоснованы... Большая правильность и благоустройство в многогранном гармоническом целом приводят в изумление, и даже обыкновенный разум не бывает в состоянии признать их существование без до-

пушения некоего разумного виновника мира».⁸ Если для Канта Бог есть, потому что сущее — царство порядка, то для Сартра сущее — царство беспорядка, потому что Бога нет. Выходит, что окружающее обесмысливается из-за смены веры неверием.

Странности такого безбожия не ускользают даже при беглом знакомстве: оно вроде бы всерьез соглашается с предупреждениями истовой благочестивости, что от потери веры одна беда, в душе поселяется недобрая смута, когда «Божье творение» начинает казаться кучкой праха. И, словно взявшись доказать это своим воцарением, само проникается смущенной уязвленностью, а свою правоту возвещает в тоске сердечного омрачения и неприкаянности. Во всяком случае, это неверие выглядит своего рода доказательством от противного той точки зрения, что в «человеческой жизни или вообще нет никакого смысла, или он зависит от такой цели, которая осуществляется вне жизни человеческого рода, его прошлого, настоящего и будущего», как писал когда-то русский неокантианец А. Введенский.⁹ Да и поныне на Западе это убеждение отнюдь не анахронично даже для внецерковно самоопределяющейся мысли — достаточно напомнить установку Э. Фромма или так или иначе подхватывающих ее богостроителей от молодежной «контркультуры». По этим представлениям, дехристианизация не должна быть равнозначна отходу от религиозного сознания как такового, поскольку «предотвратить крах нашей нравственной структуры» возможно лишь при бережном сохранении врожденной и извечной потребности человека в вере — потребности столь же непреложной, как чувство голода или сексуальное влечение, хотя это «спасение устоев» и предполагает разрыв с церковностью «организованной, традиционной религии»¹⁰ и богоискательство ошупью где-то на перекрестках психоаналитического «врачевания душ», восточной мистики и иногда замыслов учредить в разгар XX века нечто вроде «катакомбных братств» ранних христиан.

Чьи бы, впрочем, предостережения — богословов старой закваски или постхристианско-гуманистических богостроителей — по-своему ни подтверждали безбожие, которое при своем утверждении само же впадает в отчаяние, нельзя не признать, что его особые приметы и впрямь довольно необычны, во всяком случае, заставляют внимательнее проверить подлинность его заверений о разрыве с христианством. А для этого уточнить, в частности, что именно вкладывается этим неверием в те пары противостоящих понятий: «упорядоченность» — «случайность», «познаваемость» — «непостижимость», «присутствие» — «отсутствие» смысла, посредством которых оно отмежевывается от веры, а заодно и от заподозренного в тайных пристрастиях к ней наследия европейского гуманизма.

Уяснить действительное наполнение этих слов удобнее всего, обратившись к самому, пожалуй, крайнему, заостренно выявленному истолкованию «смыслоутраты», своего рода манифесту «абсурдизма» в западноевропейской мысли и культуре — к эссе Альбера Камю «Миф о Сизифе» (1942).

Смущение духа, подобное запечатленной в «Тошноте» внезапной «смыслоутрате», описано на первых страницах «Мифа о Сизифе» как

нечто весьма распространенное, могущее постигнуть чуть ли не каждого. Все последующее философствование строит мировоззренческое учение, которое бы удерживало в поле своего зрения нужды простейшего житейского здравомыслия и их обслуживало. Охваченный мучительными недоумениями обыденный рассудок, отчаявшись справиться с ними самостоятельно, пробует призвать себе на подмогу искусственное умозрение — «ученую классическую диалектику».¹¹ И в самом этом запросе, в пронизывающих его ожиданиях во многом уже задан особый способ употребления тех собственно философских, в частности гносеологических, понятий, которые привлекаются, чтобы разрешить испытываемые трудности.

А они, эти затруднения, согласно Камю, осаждают отнюдь не одних избранных прозорливцев. Они подстерегают и ничем не примечательного «человека из толпы» за ближайшим углом, ими чревато самое невинное происшествие, любой неловкий шаг. До поры до времени жизнь протекает сама собой, гладко, не внушая сомнений: «Пробуждение утром, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон — понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же распорядке изо дня в день вплоть до пенсии, а там уж и до могилы рукой подать». И вот однажды от случайного, едва заметного повода в мозгу вдруг проскальзывает: а зачем это унылое круговращение, стоит ли тянуть и впредь постылую лямку?

Независимо от того или иного толчка, послужившего причиной для изумленной растерянности, она всякий раз выбивает из наезженной колеи и вынуждает задуматься о «нелепости сложившейся привычки, отсутствии каких бы то ни было глубоких оснований продолжать жить, тщете повседневных занятий и ненужности страданий». Споткнувшийся обескураженный ум одним скачком добирается до «проклятых вопросов», тревожащих мыслителей с тех пор, как стоит мир. Скажем, о том, какие именно побудители заставляют брести и дальше чредой дней по дороге от колыбели до могилы, прилежно исполняя очередные дела и в поте лица добывая свой хлеб? Не проще ли махнуть на все рукой и, приблизив час все равно неминуемой смерти, взять да и покончить с собой вместо того, чтобы влачить до гробовой доски бремя забот и обязательств?

В свете этих буднично-общедоступных наметок задачи, подлежащей разрешению в книге, понятен броский афоризм, каким открывается «Миф о Сизифе»: «Есть лишь одна поистине важная философская проблема — проблема самоубийства». Все дальнейшие мыслительные выкладки и должны в конце концов обосновать выбор в пользу жизни в обстоятельствах, когда ее самооценность по каким-то причинам перестала рисоваться несомненной и ее смысл приходится отыскивать, поскольку он неведь куда запропастился, исчез. Философская оценка знания у Камю и предъявляет научному разуму требования поставить личности твердые доводы для отказа предпочесть смерть земным тяготам.

Движимый подобными побуждениями рассудок, естественно, добивается совершеннейшей, самой последней ясности — ведь найденный

смысл, будь он обнаружен, без нее всегда останется под угрозой пересмотра, утраты вновь. Но, согласно Камю, при обращении к сокровищнице, накопленной за века ученой премудрости, восхищение ее богатствами постепенно уступает место разочарованию. Научные истины, сколь бы высокой степенью точности они ни обладали, всегда подлежат дальнейшему уточнению. Они неизменно частичны, упускают что-то ими неохваченное, неосвещенное, загадочное. И к тому же они рано или поздно устаревают, вытесняются или поглощаются истинами, более широкими и глубокими, хотя, в свою очередь, тоже неполными, неокончательными, приблизительными. Камю готов признать известные заслуги и права разума, следуя здесь за «ограниченным рационализмом» Паскаля, который писал в «Мыслях»: «Последний шаг разума состоит в установлении бесконечности существующих вещей... Две крайности: исключать разум, полагаться на один только разум».¹² Соответственно и в «Мифе о Сизифе» оговорено: «Мы можем многое понять и объяснить... бесполезно вовсе отрицать разум: есть пределы, внутри которых он действен». Но коль скоро это именно пределы, вне и вокруг которых простирается безбрежность таинственного, то научно-рационалистический подход к миру расценивается как применимое в сравнительно узкой области исключение. Всякий познанный в своей упорядоченности космос — только часть неисчерпаемого хаоса. Поэтому «есть множество истин, но нет Истины».

Поскольку же для целей Камю в общем-то неважно, какую именно долю заблуждения будет заключать в себе «истина» как очередное приближение к Истине, тут неполнота равносильна провалу, поскольку относительность всякого знания воспринимается им как неистребимая примесь химеричности. Взыскующий «предельной», окончательной, всеобъемлющей Истины, будучи повергнут в уныние тем, что так и не смог ее заполучить, он оплакивает немощь попыток разорвать пелену мнимых достоверностей: «Ничто не ясно, все — хаос, человек... довольствуется лишь точным знанием стен, которые его окружают». Он даже не в праве утверждать, что мир абсурден, это было бы, считает Камю, слишком самонадеянно. «Сам по себе мир попросту не разумен, это все, что можно о нем сказать. Столкновение этой иррациональности с отчаянным желанием ясности, зов которой раздается в глубинах человеческого существа, — вот что абсурдно».

Но ведь в таком случае подразумевается, что не-абсурдно, удовлетворяет жажду ясности, походит на завидное любовное согласие только приобщение — заранее подозреваемое, правда, в несбыточности — к Истине-всеведению, которая бы являла собой совершеннейшее средоточие всех без изъятия смыслов Вселенной. «Если бы мысль обнаружила в изменчивых зеркалах явлений вечные сущности, способные исчерпывающе объяснить и эти явления, и ее саму, сведя все к одному-единственному принципу, то можно было бы говорить о счастье, сравнительно с которым легенда о блаженных островах выглядит смехотворной безделицей».

Наука, когда она трезво смотрит на себя и не впадает в мифологизирующее ее сциентистское наукопоклонство, подобных сверхъес-

тественных намерений, конечно, не питает. Зато в человеческой истории упования на такой единый источник света, в лучах которого кажется прозрачной упорядоченность мирового целого и любых его составляемых, неоднократно воплощались в виде либо верооткровенного полагания Бога, либо его отвлеченных философских заменителей, вроде платоновских вечных сущностей или гегелевского самостановящегося духа. Поэтому, доведись кому-нибудь спросить у Камю или близких ему мыслителей, не сдача ли перед мракобесием утверждать в век расцвета наук о природе, будто знание и разум вовсе беспомощны, он наверняка получил бы ответ: имеется в виду не то, совсем другое. И в самом деле, когда в «Мифе о Сизифе» высказывается неудовлетворенность знанием, то за ней различим совершенно определенный — и отнюдь не научный, а скорее как раз религиозный взгляд, по которому Истина, если бы она была достижима, должна раскрывать раз и навсегда предустановленную, метафизическую благоустроенность сущего, непогрешимую мудрость божественного Творца.

Да и само овладение такой — после сказанного приходится брать слово в кавычки — «истиной» точь-в-точь напоминает вожеленное, хотя, увы, заказанное, магическое заклятие, призванное избавить от страхов, тревоги, малейшей неуверенности. Оно рисуется не воспроизведением в уме внутренней структуры предметов и их взаимосцеплений, как они существуют независимо от сознания, а неким одухотворяющим обживанием материальной среды. «Понять мир означает для человека свести его к человеческому... Если бы человек открыл, что Вселенная тоже может любить и страдать, он бы почувствовал себя примиренным». Обретение «безмятежности сердца», личной правды, приносящей покой и душевное благополучие, — вот, собственно, упование, приписанное в «Мифе о Сизифе» познавательной деятельности, а затем с досадой развеянное как напрасное. «Раз мне не дано знания, нет и счастья». Год спустя после выхода «Мифа о Сизифе» Камю в частном письме соглашался: «Вы правы, усматривая в книге тоску по потерянному раю».¹³

Смыслоискательство, скроенное по образу и подобию богоискательства и уязвлено сокрушающееся по поводу неоправданности взлелеянных им надежд расчислить каждому при помощи науки его неслучайное место в природном и человеческом распорядке, его нравственную правду, смысл появления на свет, жизни и смерти, а вдобавок снискать еще и нечто вроде земной благодати, — такой оказывается на деле философия знания у Камю. Предпринятое в «Мифе о Сизифе» низложение разума есть своего рода иносказание о рассыпавшейся в пыль вере в такую благожелательную осмысленность творения, залогом которой выступало бы провидение, облаченное в одежды рационалистической истины. По существу, эпистемологический скептицизм Камю, несущий на своем знамени девиз: «Я знаю, что ничего (почти ничего) не знаю», — предстает как подмена, как гносеология незаконная, самозванная — плод поглощения и переработки вопросов собственно познавательных неверием, утратившим небесного вседержителя Истины и Смысла. Поэтому действительные значения таких употребляемых в абсурдистской псевдогносеологии слов, как «не-

упорядоченность» или «непостижимость», помещены в не подобающий им смысловой ряд и отсылают к отсутствию сверхразумного промысла, точнее, к его сокрытости, к невозможности проникнуть в его святая святых.

Вероподобие обманутых надежд на то, что научный разум — коренная ценность гуманизма, взращенного в лоне возрожденчески-просветительской культуры, — обеспечит устойчивое личностное самосознание умопостигаемыми вечными сущностями, не есть, конечно, простое тождество с христианским жизнечувствием.

Несостоятельность старых теоцентристских оправданий веры предполагается в «Мифе о Сизифе» само собой разумеющейся, не нуждающейся в том, чтобы изыскивать дополнительные опровержения. Зато против учений веро-откровенно-экзистенциального толка, на свой лад принявших в расчет широкую распространенность безрелигиозного знания в XVIII-XIX вв., Камю ведет достаточно жестких спор в одном из разделов своей книги, озаглавленном «Философское самоубийство».

Вписываясь в контекст французской мысли и словесности XX в., этот спор именно отсюда получил свою особую направленность. Дело в том, что культура Франции в нашем столетии, после двух с лишним веков преобладания в ней духа решительно светского даже и тогда, когда иные из ее ценнейших достижений выходили из-под пера таких верующих, как Бальзак, Гюго или Бодлер, неожиданно выдвинула внушительный ряд мастеров, напрямую поставивших свой дар на службу защиты и прославления христианских ценностей. Если к громким именам писателей: Пеги, Клодель, Жув, Мориак, Бернанос, Ж.Грин, Эмманюэль — добавить (в обоих случаях не исчерпывая перечня) имена таких философов, как Маритен, Марсель, Мунье, Тейяр де Шарден, которые по-разному, но с усердием возделывали своей мыслью пустеющий «вертоград Господень», то разговоры о чем-то вроде «христианского возрождения» во французской культуре XX в. и в самом деле не беспочвенное преувеличение. Вспышка эта, питаемая, судя по всему, иссякающим источником, может быть объяснена, если иметь в виду слова Маркса о вере как «духе бездушных порядков» и «сердце бессердечного мира»¹⁴: огонь веры взметнулся прощальным пламенем в культуре как раз тогда, когда он затухал в жизни с ее всепроникающим бездушием. Недаром в философском и литературном творчестве большинства служителей все реже посещаемого храма — а порой и в их личных судьбах — «правда не от мира сего» обычно не столько дарованное заранее, поддержанное непоколебимой непосредственной уверенностью и потому неотъемлемое достояние, сколько соломинка, за которую хватается измаявшаяся душа на исходе своих блужданий среди здешней, предательски засасывающей неправды. Упор богополагания мало-помалу смещается извне вовнутрь: с бытия как такового, теперь погруженного в молчание, на отдельную личность, которой при свидании наедине с собой слышится голос, смутно доносящийся из потаенных душевных глубин. Зиждитель сущего постепенно лишается многих своих обличий

и все чаще довольствуется одним-единственным — хранителя ключей от совести и, вопреки всему, надежды. В конце концов вера исподволь перестраивается, вбирая и пробуя как-то по-своему пересилить жуть, охватившую при взгляде на мглу там, где до сих пор брезжил свет верооткровения. «Христианское возрождение» во Франции, развивающееся под знаком постепенного перехода от трансцендентно-томистского понимания Бога к персоналистски-имманентному, — из тех, подчас мощных, возвратных волн, что гонят свои закрученные гребни к берегу, когда море на отливе.

В результате бросающаяся в глаза примета большинства выдвинутых в XX в. теодицей «второго дыхания» — отчаянная надрывность их парадоксалистской, от головы идущей мистики. Вера не переживает в них как безотчетная самоочевидность, гораздо чаще она бывает вынуждена преподнести себя единственно спасительным выходом из состояния духовной невесомости, сопряженной среди прочего с крахом притязаний получить от научного разума или иных секуляризованных ценностей последнюю смыслоизлучающую Истину — заместительницу Святого Духа. Отнюдь не изжитая нужда в метафизическом освящении каждой отдельной жизни вкупе с убежденностью, будто оно должно быть непременно «абсолютной санкцией» или его попросту нет, заставляет судорожно хвататься за соломинку веры. Боязнь очутиться в пустоте подталкивает к самовнушению, в ходе которого износ подточенных религиозных подпорок удастся мнимо приостановить, возведя собственную застарелую потребность доверяться им в свидетельство их несокрушимости. Бог утверждается не потому, что его представляют себе существующим, а потому, что думают, будто без него не обойтись.

Во всех таких случаях интеллект совершает, по оценке Камю, самоубийственный «прыжок». Различные по своим вероисповеданиям мыслители — С.Кьеркегор, К.Ясперс, Л.Шестов, о которых непосредственно заходит речь в «Мифе о Сизифе», — одинаково расстаются со своим философским первородством, перекидывая мостик от умозрения к откровению. Провозвестники абсурдистской правды, они, согласно Камю, и отступники от нее.

С одной стороны, все трое оповещают о терзающих их недоумениях относительно несообразности того обстоятельства, что существа, наделенные даром мышления, не властны, однако, дознаться до самой окончательной сути вещей. Но, с другой стороны, беда прозорливцев, дерзнувших во всеуслышанье возвестить свою догадку об этой изначальной и неустранимой несущезности положения «мыслящего тростника», о «скандале» смертного человеческого удела, состоит в нехватке мужества, чтобы удержаться на уровне собственного открытия. И Кьеркегор, и Шестов, и Ясперс, каждый по-своему, сначала прилагают немало стараний для показа нашей обреченности испытывать, после самых головокружительных побед разума, разочарование и трепет перед пространствами мировой бездны, которая ускользнула и впредь будет ускользать от наших вопрошаний, во веки веков пряча свои недомолвки. Однако на самом дне безнадежности, когда уже признаны неизбежными и отлученность от изыску-

емой полноты истины всех истин, и вытекающая отсюда тоска изгнанничества во Вселенной, упоминаемые Камю философы, вдруг дрогнув, не выдерживают и допускают «умысел» божественного творца, чьи предначертания неисповедимы, но чье незримое повсеместное присутствие объявляется бесспорным вопреки любым доводам против. «Отправляясь от абсурда, возобладавшему на развалинах разума... они в конце концов обожествляют то, что их подавляет, и обретают залог надежды в том, что их обездоливает».

Тягостной очевидности предпочтается утешительный самообман. И чем безуспешнее попытки уловить признаки доброжелательного покровительства свыше, тем упорнее упование на него, тем настойчивее привносится в посюстороннее «неразумие» сомнительная воля потустороннего создателя. Потому-то, заключает Камю, парадоксальный скачок к Богу первых пророков «абсурда», одним махом перечеркивающий их же собственные послылки, есть не что иное, как самоубийство мысли. Сгоревшая было при испытании на огне логики вера в провиденциальный смысл, оправдывающий все на свете, вплоть до самой вопиющей бессмыслицы, возрождается из пепла. Философия, громко возвестившая свою неустрашимую прозорливость, кончает пугливой слепотой. Добытой при помощи мистического откровения благодатной мудростью небес она отменяет свои же предыдущие сетования на земную юдоль, задним числом соглашается с ней и примиряется.

Но коль скоро причина срыва предшественников усмотрена не в самой установке, не в направленности их философствования, а в его половинчатости, понятно намерение поставить точку над «i», нетвердо начертанную в их трудах. Камю преисполнен решимости построить свою разновидность «абсурдизма» снизу доверху без малейших уступок вере как философию неверия, исправляющую отступничество слишком робких предтеч.

Быть последовательным до конца означает, по мнению Камю, сохранить, невзирая на всю мучительную трудность, равновесие на «головокружительном горном хребте» между притягивающими безднами двух искусов и не позволить себе соблазниться ни одним из них. «Я могу от всего отречься, кроме собственной жажды ясности и упорядоченности. Я могу всем пренебречь в окружающем меня мире, кроме его хаоса, его всевластной случайности. Я не знаю, есть ли в этом мире превосходящий его смысл. Но я знаю, что я этого смысла не знаю и что у меня сейчас нет возможности узнать его... И я знаю также, что не могу примирить обе эти уверенности — мою жажду абсолюта, единства, и несводимость мира к одному рациональному разумному принципу». В обрисованных таким образом обстоятельствах, очевидно, единственно оправданным будет напряженное удерживание сразу обеих несопрягающихся данностей — темноты Вселенной и нашей тяги к ясности. «Домогательство невозможной прозрачности... не есть упование и не ведает надежды. Такой бунт есть лишь твердое знание о давящем гнете судьбы за вычетом сопутствующего обычно смирения». Правда, которой Камю присягает на верность, — вечное столкновение неподатливого в своей скрытности бытия и тщетно пы-

тающегося высветить его ума, заранее, впрочем, убежденного в своем неуспехе и все-таки упорствующего вновь и вновь возобновлять ту же стычку, ни на шаг не продвигаясь вперед.

Подтверждая несомненность размежевания Камю как одного из глашатаев трагической «смыслоутраты» с собственно вероисповедными учениями, такой поворот спора в «Мифе о Сизифе» против их приверженцев позволяет вместе с тем вникнуть в особый способ этого разрыва, а следовательно, в природу учреждаемого им неверия. В самом деле, Камю ведь не настаивает безоговорочно: Бога нет. Он гораздо осторожнее и уклончивее: у меня нет оснований ни полагать, будто божественный разум существует, ни надеяться установить это в будущем; может, он где-то есть, а может, его и вовсе нет, мне же дано сейчас и навеки лишь его молчание. По поводу такой «обезбоженности» М.Хайдеггер писал, что она «не означает простого устранения богов, грубого атеизма» и «не исключает религиозности», а «есть состояние, при котором невозможно вынести решение относительно Бога и богов».¹⁵ А придерживающийся схожих взглядов Мальро не раз удачно уточнял суть своей безрелигиозности, прибегая взамен слова «атеистическая» к слову «агностическая»,¹⁶ т.е. ограничивающая себя заключением о непостижимости чего-то, в данном случае — сверхразумного существа. Сартр, в свою очередь, отмечал неатеистичность подобного безбожия, неоднократно возникавшего в духовной истории XX в. после того, как признанный его первым пророком Ницше устами своего «безумца» в «Веселой науке» огласил «благую весть», на сей раз «антихристову»: «Где Бог? — восклицает он. — Я вам скажу! Мы его убили — вы и я! И это мы его умертвили! Как утешимся мы, убийцы из убийц? Самое могущественное и святое существо, какое только было в мире, истекло кровью под нашими ножами».¹⁷ «Бог умер, — описывает Сартр подкладку такого «умерщвления Бога» в душах людских. — Не станем подразумевать под этим, будто он не существует совсем, ни даже того, будто он не существует отныне. Он умер: он говорил с нами, и он замолчал, мы имеем дело с трупом. Возможно, он удалился куда-нибудь в мир иной, подобно душе умершего человека... Бог умер, но человек не сделался от этого атеистом».¹⁸

Примечательно, что весьма похожая «агностика», безусловно не уместная — пока? — в жестких рамках католической ортодоксии, по-прежнему ведущей свою родословную от Фомы Аквинского, оказывается, однако, допустимой в пределах доктринально более гибкого протестантизма, по крайней мере его последних разновидностей, и тем свидетельствует о довольно зыбкой двусмысленности своего отграничения от собственно религиозного жизнечувствия. Так, нынешняя «радикальная теология смерти Бога» в англосаксонских странах без ущерба для веры соглашается с тем, что «людям сегодня не дано переживания другого бога, кроме бога утраченного, отсутствующего, молчащего», однако речь следует вести «не об отсутствии переживания Бога, а о переживании отсутствия Бога». Столь парадоксальное приобщение к Богу, в отличие от «исторического христианства», протекает не как обретение благодати, а как трагический бунт, на свой негативный лад

полагающий Бога уже самым вызовом опустевшим небесам: «Бог присутствует для нас своим отсутствием, и постигнуть отсутствие или утраченность Бога значит постигнуть пустоту, которую следует заполнить отчаянием и мятежом, значит познать страх, вытекающий из досады»¹⁹ на незанятость «святого места». Не выдает ли здесь это совпадение с безбожием французов Мальро, Сартра, Камю тайну их неверия — тайну, состоящую в том, что оно есть скорее очередная и крайне изощренная философская ересь внутри христианской мысли XX столетия,²⁰ сходящая за чисто атеистические воззрения из-за обстановки в романо-католических странах, где даже подновленное богословие отличается столь архаичной нетерпимостью, что до сих пор не смогло толком переварить даже «шатаний» отечественного янсенизма, — ведь уже у Паскаля и Расина три века назад «Бог молчал»²¹? Не оправдывается ли в обоих случаях «пророчество» Ницше, чей Заратустра внес важную оговорку в весть о «богоубийстве»: «Вы называете это саморазложением Бога; однако это только линька; он сбрасывает свою... шкуру!»²²

Как бы то ни было, но вернувшись к «Мифу о Сизифе», нетрудно заметить: структурообразующий стержень любого религиозного мирозерцания — основополагающая соотнесенность с лоном метафизически священного, пусть на сей раз опустевшим, вернее, не подающим доступных человеческому разумению признаков жизни, — у Камю сохраняется. Больше того, это всегда присутствующее отсутствие завораживает до такой степени, что уму пока недосуг заботиться о чем-либо другом, кроме самоопределения перед лицом зияющей над головой пустоты²³ и подготовки всего остального мыслительного оснащения к принятой им за исходную «богоутрате».

Отрыв от христианства тут налицо, но включает и подспудную зависимость. Ведь именно оттуда полностью заимствовано предположение, что смысл жизни, как одиночной, так и космической, имеет своим единственным поставщиком и хранителем Бога, безотносительно к последнему невозможен и исчезает вместе с иссяканием своего поустороннего источника.

Неспособность допустить и вообразить другое местонахождение смысла, чем то, где отныне разверзлась «дыра», «ничто», и служит подлинной причиной, из-за которой все рисуется царством случайности, хаоса, нелепицы. «Из всех отметин, отпечатавшихся в нас, — справедливо указывал на источники этой неспособности Мальро, — христианство оставило особенно глубокий шрам в самой нашей плоти. Церковь выстроила, словно собор, наше виденье мира, по сей день тяготеющее над нами... и наша слабость — слабость тех, кто уже не принадлежит к числу христиан, — проистекает из потребности воспринимать мир, накладывая на него христианскую «сетку».²⁴ Избавление от духовного гнета неземного хозяина не знаменует поэтому удовлетворенного раскрепощения, а обрекает на скованность и переживается как злосчастье, крайняя несвобода, проклятие. Как поистине *пан*-трагедия.

Трагедия здесь предельно усугублена, во всяком случае, лежащая на ней печать безысходности по-своему даже сильнее, чем у самой

мрачной христианской апокалиптики с ее упованиями на нечто брезжащее впереди после «светопреставления».

Загробное воздаяние, бессмертие души, промысл Всевышнего как залог ненаправности земных испытаний — всех этих утешений веры у неверия при всей их близости все-таки нет. Иными же оно, всецело поглощенное выяснением своих запутанных отношений с немощствующим небом, обзавестись не успело. Неразрешимость этого межумочного состояния и грозит приступами уныния, упадка духа, когда жажда избавиться от маеты внушает помыслы о самоубийстве — теперь уже не философском, а вполне обыкновенном, настоящем. Однако после того, как в «Мифе о Сизифе» уже вынесен не подлежащий обжалованию приговор: жизнь человеческая есть и во веки веков пребудет «абсурдом» — вразумительных причин возражать против отказа от нее вроде бы не сыскать. Разве что сослаться на врожденное, нерассуждающее отвращение живого к смерти. Тем не менее Камю пытается опереть свое решительное «против» как раз на внятные умозаключения.

Согласно им, самоубийством убирается один из участников встречи между сознанием и окружающим миром, из которой, собственно, и проистекает «абсурд». И тогда, следовательно, задачу просто обходят, от нее избавляются, так и не попробовав решить. Самоубийство уничтожает человеческий полюс противостояния: «тяга к ясности — темнота Вселенной» — и являет собой неверность по отношению к единственно несомненной истине — истине «абсурда». Раз последний «сохраняется лишь постольку, поскольку с ним не соглашаются», то гибель по собственному избранию нелогична, есть отступничество, измена себе. От равнодушно-отчужденного молчания сущего не следует убегать или прятаться, нельзя самоустраниться. Достоинство мужественной и ответственной личности в том, что она бросает свое дерзкое несогласие натиску обстоятельств, упрямо исповедует культ непокорности и вопреки всем напастям продолжает жить. «Единственная правда — это вызов».

Отведя самоубийство прежде всего из соображений логики, как этого требует первоначальная философская постановка вопроса в его эссе, Камю вместе с тем отдает себе отчет, что в таких вещах одних доводов рассудка мало. Тут важно приглушить, посильно устранить еще и неосознанные душевные поползновения поддаться губительному соблазну.

Если разобраться во всех этих обескураживающих срывах, то обнаружится, что опасность таится в задолго их предвещающих несбыточных надеждах: сначала маня напрасными обещаниями и потом не осуществляясь, они стократ увеличивают испытываемую боль. Однако пока исходят из презумпции, будто бытие где-то в своих недрах упорядочено, несмотря на неразумие непосредственно обозреваемых обстоятельств, до тех пор самые глухие тупики для упершихся в них не лишены просветов впереди. Пища для надежды не исчерпана, а тем самым не исключены и худшие, горчайшие разочарования. Заблаговременно предотвратить их, считает Камю, можно только одним: выкорчевать лженадежду вместе с ее корнями — верой в даруемую от-

кровению или разуму благоустроенность бытия, в каких бы ипостасях этот «идеализм блаженных» ни выступал: мистически-провиденциальным «все к лучшему в этом лучшем из миров» у незадачливого вольтеровского горемыки-лейбнищианца Панглоса или философическим «все действительное разумно» у многомудрого Гегеля. «Утрата надежды и будущего влечет за собой возрастание возможностей человека». Неверие гордится тем, что, предлагая исповедать «не-надежду» на провидение, оно закаляет личность от болезненной сломленности при поражениях и просто блужданиях по ухабистым житейским дорогам гораздо успешнее, чем его соперница — вера, когда последняя кивает на «призыв свыше» — божественный или богоподобный глас. Клин вышибается клином: не-надежда служит лекарством от отчаяния.

Наряду с врачеванием души по этому старому способу у Камю предусмотрено и другое следствие «корчевки» христианских надежд. Готовность к худшему призвана вернуть вкус к быстротекущей жизни. Когда человек лелеет упования на грядущее потустороннее блаженство, он склонен воспарять над налично данным, пренебрегать отпущенными ему на земле скромными радостями и всеми помыслами прилепляться к воображаемому запредельному. И тогда он во многом потерян для жизни здешней, в своей погоне за химерами сам себя обкрадывает, проходя мимо малых наслаждений, доступных ему в настоящем. Чувство «абсурда» с неизменно ему сопутствующей отрешенностью от хлопот о божественном «смысле» и памятью о смерти как рубеже перед окончательным ничто, напротив, резко обостряет чуткость к потоку повседневности, обеспечивает насыщенность переживанию всего доброго и дурного, что несет с собой каждый очередной миг. «Если существует грех против жизни, — записывал Камю в пору подготовки к «Мифу о Сизифе», — то он, видимо, не в том, что не питают надежд, а в том, что полагаются на жизнь в мире ином и уклоняются от беспощадного величия жизни посюсторонней... Последней из ящика Пандоры, где кишели беды человечества, греки выпустили именно надежду как ужаснейшее из всех зол. Я не знаю более впечатляющего символа. Ибо надежда, вопреки обычному мнению, равносильна смирению. А жить означает не смиряться».²⁵

В дополнение к приговору христианской вере именем дорожащего своей строгой трезвостью рассудка Камю учиняет ей проверку на жизнестойкость и жизнелюбие — и оправданий не находит. Помимо своей необоснованности, она неудовлетворительна в его глазах еще и потому, что, во-первых, тшится оправдать лишения, болезни, беды, служит благословением мировому злу. Во-вторых, она разобщает дух и тело, понуждая жертвовать потребностями живой плоти ради надличных, неосязаемых, сомнительных благ. А в-третьих, она обманывает своей ставкой на грядущее воздаяние, тогда как «в окружающем нас мире насилия и смерти нет места надежде» и «нашей цивилизации нечего с надеждой делать. Человек здесь живет своими собственными истинами».²⁶

Однако и здесь, в плоскости житейско-поведенческой, — в советах «Мифа о Сизифе», «как поступать, если не веришь ни в разум, ни в Бога», — неверие Камю во многом остается в плену у той самой

веры, от которой он отталкивается. Между не-надеждой на провидение и отсутствием любых надежд на лучшее проведен знак равенства, подобно тому как он ставился в плоскости познавательной между частичным знанием и незнанием, а в плоскости онтологической — между «богоутратой» и «смыслоутратой». Поэтому земная участь по-прежнему расценивается как неизбывное изгнаничество. А крохи выпадающего иногда счастья отравлены убеждением в мимолетности их посреди царства всезатопляющего злосчастья, мало чем отличного от христианской «юдоли».

Да и может ли дело обстоять иначе, когда счастье жить не сопряжено со смыслом жизни и оттого неполноценно, ущербно, знает об этом и вынуждено вновь и вновь внушать себе, что оно доподлинно, а не померещилось? Когда Камю, намереваясь раскрыть наглядно, что такое «абсурдный стиль жизни», набрасывает ряд аллегорических «масок» таких искателей счастья, как Дон Жуан, Актер, Завоеватель, Творец-Художник, то именно погоня за все время ускользающим миром оказывается основной пружиной их поступков. Всем им свойственна, согласно «Мифу о Сизифе», мозаичная дробность, чересполосица жизни в смене самоутверждений (очередных любовных утех, сыгранных ролях, одержанных победах, написанных сочинениях и полотнах), уже назавтра оказывающихся тленными. На поверку — поражениями сравнительно с вложенными в них замыслами. Неудовлетворенность побуждает спешить навстречу следующим авантюрам тела и духа, которые будут опять столь же ненадежны, зыбки, обречены очень скоро померкнуть. Каждое из начинаний — попытка неосознанно соперничать с «творением», ухватить и присвоить в острейшем наслаждении (роли, успехе, произведении) нечто самое главное, корневое и тем осветить общим смыслом собственное существование. Но всякий раз прикосновение к вожделенному средоточию жизни оборачивается крайне недолговечным обладанием ее крупницей, ничтожной гранью, моментально испаряющимся призраком. После множества таких разочарований к перенесшим их приходит умудренность: заманчивая добыча, если она вообще бывает на свете, не дается и никогда не дается в руки. Остается снова и снова бросать вызов неподатливости, понимая, однако, свою обреченность гнаться за тенями, не надеясь когда-нибудь исчерпать их бесчисленность и отдаваясь в каждый данный миг занятию, приносящему сомнительные плоды, которые уже в следующую минуту обратятся в горстку праха. Здесь усилие — все, оно и есть цель. Охотники за вспышками бытия на своих разных поприщах не собиратели, а перебиратели «урожая бездны», ибо сколько ни копи, все равно накопленное ничтожно рядом с огромностью целого и канет в небытие — чуть раньше, чуть позже, какая разница!

Так, художественное творчество — едва ли не наиболее показательная для писателя Камю разновидность «сизифова труда». Ведь даже самый честолюбивый создатель не может не догадываться, что его произведениям суждено разрушиться или быть забытыми. Тем не менее мастер самоотверженно вкладывает весь свой пыл, упорство, умение в работу над тем, чему не миновать гибели. А стало быть, по

Камю, «само по себе произведение менее важно, чем испытание, которому ради него подвергает себя человек». Испытание в духе того, что выпало на долю Сизифа: «Трудиться и творить «ни для чего», строить на песке, зная, что у построенного нет будущего... и что в конечном счете все это столь же несущественно, как и строить на века, — вот трудная мудрость, полагаемая абсурдной мыслью». Выдержавшие такого рода проверку свидетельствуют для всех остальных о достоинстве человека, о его упрямом несогласии с брэнностью и его самого, и его творений. Упражнения в этом «аскетическом подвижничестве» — «школа упорства и ясности» и для тех, кто отважился ее посещать, и для тех, кто наблюдает происходящее там со стороны. Предметные же результаты этих трудов — книги, полотна, скульптуры, музыка — не так уж насущно нужны, необязательны, «их могло бы не быть вовсе».

Самосознание, кроющееся за подобными «иконаборческими» низложениями дела, которому, как Камю, посвящаешь жизнь, позволяет окинуть взглядом дорогу, пройденную от тех рубежей столетней давности, когда на трагическое еще не лег полностью гнет бытийной «смыслоутраты». Европа не даром распространила понятие «творец» с божественного создателя всего существующего на создателей культуры. Когда, скажем, в сочинениях, переписке, дневниках мыслителей, ученых или художников XIX века речь заходила об оценке духовного творчества, оно обычно выглядело вполне сопоставимым со жреческим служением — неколебимо уверенным в живой причастности тех, кто его отправляет, к сонму избранных, допущенных в сокровищницу эзотерических тайн, святилище правды.²⁷ Применительно к естествоиспытателям это мнение особенно ярко выражено Фихте: «Слова, с которыми основатель христианской религии обратился к своим ученикам, относятся, собственно, полностью к ученому: вы соль земли, если соль земли теряет силу, то чем тогда солить?... Я (ученый) призван для того, чтобы свидетельствовать об истине... Я — жрец истины, я служу ей».²⁸ Гегелевский философ, не испытывавший и тени сомнений в том, что «скрытая сущность Вселенной не обладает в себе силой, которая была бы в состоянии оказать сопротивление дерзновению познания»,²⁹ внутренне причисляет себя к тому же братству апостолов, чьими устами глаголет, обретая завершенную самотождественность, Дух космического становления и всемирно-исторических судеб рода людского. Общеизвестно благоговение романтиков перед гением, подвизающимся на ниве искусства, которое, по словам Шеллинга, «открывает взору святая святых, где как бы в едином светоче изначального вечного единения представлено то, что истории и природе ведомо лишь в своей обособленности и что вечно от нас ускользает в жизни и действовании».³⁰ За пределами романтизма как такового следы его «провидческого» самочувствия («...вечный судия мне дал всеведение пророка») отнюдь не стерлись: суверенно, «богоравно» всезнающий рассказчик бальзаковских повествований и редко сужает свою точку зрения до взгляда скромного «частичного» очевидца; к касте глашатаев подлинно прекрасного, мудрого, нетленного, вознесенной над невежественной толпой, высокомерно относит себя Флобер, да и

не он один; «маяками» светят человечеству в его путешествии сквозь века прославленные художники у Бодлера, и подвигов «ясновидца» требует от себя Рембо. «А мы, мудрецы и поэты, хранители тайны и веры»,³¹ — скажет уже в нашем веке преемник этого обмирщенного «жречества» Брюсов. Занятия на попрishе духовной культуры, за редким исключением, мыслятся теми, кто отдает им свои труды и дни, как нечто протекающее в разреженно-прозрачном воздухе близ средоточия Истины и прикосновенное к ее стержневому Смыслу. Простая саморефлексия и самовыражение во многом уже обеспечивают здесь доступ к алтарю в храме мироздания. Мыслитель и лирик равно наследуют сакральные обязанности служителей культа, только прибегая вместо «боговдохновенно»-мифологического проповедничества к языку «естественной разумности» в одном случае, к языку исповеди — в другом. При таком положении автора рассказываемая им трагедия может быть безысходной, рассказ о ней — нет, коль скоро само рассказывание свидетельствует по-своему, что трагичный разлад с бытием не безнадежен. его возможно снять.

И даже в тех довольно редких случаях, когда у отдельных предтеч бого- и смыслоутраты XX века, живших и работавших в середине XIX-го, подобный разлад намечается, он все же мыслится в конце концов преодолимым. Так, в первых трех сонетах пятисонетного «венка» «Гефсиманский сад» Жерара де Нерваля весть о «смерти Бога» вложена в уста самого Христа, который оглашает ее почти так же, как это сделают позднейшие пророки пантрагического:

*Твердил Он: «Все мертво! Пустыня — мирозданье;
Я обошел весь свет, по млечным брел путям,
К истокам вечных рек меня влекло скитанье
По серебру воды и золотым пескам, —*

*Везде безжизненных земель и вод молчанье,
Лишь океан валы вздымает к небесам,
Покой межзвездных сфер тревожит их дыханье,
Но разума, — увы! — не существует там.*

*Я Божий взор искал, но впадина глазная
Зияла надо мной, откуда тьма ночная
На мир спускается, густея с каждым днем;*

*И смутной радугой очерчен круг колодца,
Преддверье хаоса, где мрак спиралью вьется, —
Во мгле Миры и Дни бесследно гибнут в нем!»*

Пер. Н.Стрижевской

Если взять изолированно один этот сонет, нетрудно принять его за написанный сверстником-единомышленником Ницше или даже Мальро. Нерваль, в свою очередь, почерпнул у Жан Поля, немецкого писателя рубежа XVIII-XIX вв., эпиграф: «Бог умер! Небеса пусты!.. Плачьте, дети! У вас нет отныне отца...». Но, с одной стороны, тогда эта «весть» обречена была кануть в безответную пустоту, и Христос у

Нерваля — похоже, не только для соблюдения деталей евангельского эпизода — тщетно вызывает к своим апостолам, погруженным в сон:

И изнемог Господь и крикнул: «Бога нет!»

«О, бездна! Бездна! Ложь, обман мое ученье!

Не освящен алтарь, нет в жертве искупленья...

Нет Бога! Боги нет!» Все спали крепким сном.³²

Зато «весть» громово отозвалась, когда ее обнарудовал Ницше, и дело здесь в бодрствовании слушателей, а не в силе голоса.

А с другой стороны, заключительные строки последнего, пятого сонета «Гефсиманского сада» возвращают к уверенности, что был «один-единственный, кто мог объяснить тайну сию, — тот, кто вдохнул душу в детей праха».³³ Иными словами, создавший людей и пребывающий повсюду в «тварном» мире Бог, хотя Нервалю, который намеренно смешивал разные мифологии, не суть важно его библейское первородство. Однако и с такой, отдаленной, мимолетной и тут же рассеянной, догадкой о «смерти Бога» Нерваль во французской, да и не только французской, культуре прошлого века — среди исключений, тогда как для нашего столетия это скорее правило,³⁴ и не случайно он, признанный ныне одним из самых проникновенных лириков Франции, в свое время умер в безвестности и нищете, наложив на себя руки.

Что касается пронзенных смыслоутратой ее истолкователей в культуре XX в., то у них отчасти сохраняется восприятие духовного творчества как моделирующего образца всякой жизнедеятельности. По Камю, «в произведении искусства обнаруживаются все противоречия мысли, вовлеченной в абсурд».³⁵ Однако сходство внешнее только подчеркивает внутреннюю разницу. Для Камю толчок к тому, чтобы взяться за кисть, резец, перо, — не обладание смыслом, а утраченность смысла. Когда вопрошающий ум уясняет себе напрасность надежд получить всерасшифровывающий ответ на свои «зачем» и «почему», он волей-неволей меняет установки и довольствуется тем, что просто запечатлевает непроницаемую материальную поверхность жизни в ее бесконечном — и хаотичном — разнообразии. Отныне «он не поддается искушению добавлять к описанному некое более глубокое значение, осознав его неправомочность». Вот тогда-то и бьет час искусства. В «Мифе о Сизифе» оно сведено к воспроизведению осязаемых обличей мира при убежденности в том, что «любой принцип объяснения бесполезен и что чувственная оболочка сама по себе поучительна». «Не в состоянии постичь действительность, мысль ограничивается тем, что подражает ей», отрекается от своих «самообольщений и покорно соглашается на то, чтобы быть лишь духовной силой, которая пускает в ход видимости и облекает в образы то, в чем не содержится смысла. Будь мир ясен, искусства бы не существовало».

Выходит, что творчество художника есть занятие сущностное лишь постольку, поскольку вызвано к жизни «спрятанной», недосыгаемой сущностью вещей и зримо напоминает о сущностной нелепице человеческих дел. Плоды последних в таком случае могут

быть какими угодно, а то и уничтожаться в момент их завершения. По-настоящему важно только одно: вкладывать всю страсть, умение и упорство в затеваемое именно сегодня, хотя твердо знаешь, что завтра у твоего «Сизифова труда» нет, что особого смысла тут вообще не сыскать и взяться ему неоткуда. Разве что удовлетвориться содержательно полым «как бы смыслом» самодостаточного и наверняка тщетного усилия справиться с враждебными обстоятельствами — воплощенного в поступке укора, который брошен отсутствию всезначимого смысла, как в сартровской «Тошноте» книга о несуществующем — вызов существованию. Не ждущий оправданий от плодотворности созданного, этот «как бы смысл» жизненных выборов — побудитель к продолжению своего дела вопреки всесветной бессмыслице — предназначен для краткого личного утешения посреди неодолимых невзгод. Оно-то и названо в «Мифе о Сизифе» счастьем, хотя оно даже не просвет, не передышка в череде бед и его уместнее тоже обозначить «как бы счастьем».

Отпечаток условности, невсамделишности, выражаемым этим «как бы», делает призрачными и все нравственно-поведенческие ценности. Под замолкшими небесами, где все сущее повергнуто в неупорядоченность, управляется слепым случаем, иерархия ценностей бесполезна, потому что у нее нет точки отсчета, нет «санкции» — освящающей первосущности и смысла. Любой выбор, следовательно, оправдан, лишь бы осознавалось это «отсутствие». Вообще же «важно не прожить жизнь лучше, а пережить побольше». Качественный подход к поведению заменяется количественным, надо лишь научиться со вкусом использовать каждое пробегающее мгновение. «Настоящий момент и смена настоящих моментов — вот идеал абсурдного человека, хотя само слово «идеал» здесь звучит ложно», — ведь ценностные определения к такой области не приложимы, нет различителя, позволяющего сказать, что достойно, а что дурно, что добро и что зло. Сиюминутное желание тут безраздельный хозяин и, невзирая ни на что, должно удовлетворяться.

Своеволие — вне-моральное, без-нравственное — и образует самое слабое, ломкое «звено разрыва» во всей цепочке философствования, берущего истоки в признании бессмыслицы сущего, которая якобы восторгествовала со «смертью Бога». «Чувство бессмыслицы, когда из нее берутся извлечь правила действия, — самокритично описывал Камю позже нравственные следствия такого бытийного нигилизма, — делает убийство по меньшей мере безразличным и, следовательно, допустимым. Если не во что верить, если ни в чем нет смысла и нельзя утверждать ценность чего бы то ни было, тогда все позволено и все неважно. Нет «за» и «против», убийца ни прав, ни неправ... Злодейство или добродетель — все чистая случайность и прихоть».³⁶ С понятной в данном случае чуткостью это не преминула заметить та критика «Мифа о Сизифе» и близких ему по духу сочинений, которая исходила из христианско-католического лагеря. «Коль скоро смерть есть последняя данность, — писал Г.Марсель по поводу всей линии трагического безбожия от Ницше до Камю, — все ценности рушатся». Суждение справедливое, хотя отсюда само по себе еще не вытекает мар-

селевское поучение: «Ценность не может быть действительной, если она не соотносится с сознанием, которому дарована вера в бессмертие души».³⁷ Марсель не представляет себе иного спасения скитальцев, заблудших в пустыне «богооставленности» и «смыслоутраты», кроме возврата к прямой вере. Все дело, однако, в том, что как раз не утрата Бога, а скрытая за нападками неокончателъность этой утраты, побуждающая строить нравственность как изначальное отражение положительной морали христианства. и есть настоящая причина неудовлетворительной шаткости этических надстроек «агностического безбожия». И средство укрепить их, видимо, — в нащупывании иной, от начала до конца земной опоры для них в плоскости совершенно мирских, веками действующих социально-исторических взаимозависимостей: «человек — другие люди — общество — человечество», а не в плоскости замкнутого на себе и нравственно полого отношения: «одинокий человек» — «отсутствующий Бог».

Есть, следовательно, своя примечательная неслучайность в том, во-первых, что все приверженцы философии «смерти Бога» во Франции на ранних стадиях становления своей мысли, не будучи порой сверстниками, равно склоняются к философскому иммориализму, который затем в их же собственных глазах не выдерживает испытания текущей историей, и это вынуждает каждого из них к серьезной мировоззренческой самокритике, поиску заново опорных ценностных посылок, могущих послужить основанием для поступков личности в обстоятельствах трудного нравственного выбора. Коль скоро, однако, само их мышление по-прежнему во многом структурировано неизжитой зависимостью от христианского подхода к бытию и этике, этот поиск, во-вторых, чаще всего протекает в виде полагания той или иной положительно-абсолютной санкции, по внешнему облику светской, но в своем внутреннем существе впрямую воспроизводящей исходные измерения религиозно-священного.

Культурфилософия позднего Мальро особенно отчетливо обнажает, так сказать, «возвратную» логику подобных исканий. Тысячестраничные глыбы трудов об искусстве, выпускавшиеся им в последние тридцать лет жизни, на все лады и с привлечением громадного запаса сведений по истории цивилизаций обосновывают одну дорогую Мальро мысль, высказанную в конце книги «Голоса безмолвия» (1951): «Искусство — это анти-судьба».³⁸ Афоризм получает достаточно ясную расшифровку, если иметь в виду, что под «судьбой» — одним из ключевых своих понятий, в некотором роде обмирщенной мифологемой «юдоли» и «первородного греха» в христианстве — Мальро подразумевал «совокупность всего того, что навязывает человеку сознание его брeнного удела»,³⁹ что угрожающе напоминает «о равнодушном к нему и смертоносном космосе, Вселенной и времени, земле и смерти».⁴⁰ Духовное творчество всегда и везде, полагает Мальро, было движимо упорно возобновлявшимся порывом восполнить недостаточность, беспорядок, незавершенность наличного положения вещей, «исправить», «приручить» и «очеловечить» сущее. Не будь этой неутолимой и ничем другим не удовлетворяемой потребности, зачем бы понадобилось людям тратить усилия на то, чего нет, — плоды вымыс-

ла? Художник бросает вызов своей смертной доле, ходатайствуя о бессмертии в детищах своего воображения. Он пробует превозмочь мимолетную частичность своего отдельного существования, причаститься всеобщей вечности. Своей зависимости и несвободе в действительной жизни, своему «уделу человеческому» он противопоставляет творение собственных рук и ума, согласно с его запросом быть независимым и свободным хозяином во Вселенной. «Искусство рождается из решимости вырвать формы у мира, где человек — страдательное существо, и включить их в мир, где он сам повелевает»;⁴¹ оно есть «преображение судьбы претерпеваемой в судьбу покоренную».⁴²

Так истолкованное искусство выглядит воплощением самонадеянной мечты поколений смертных о богоравной свободе. Заявка на то, чтобы уподобиться небесному творцу, который создал сущее *ad libitum*, по собственной воле и разумению, живопись всегда «вырабатывала систему линий, дабы с их помощью вырвать людей из власти человеческого удела и приобщить к уделу священному».⁴³ И потому, считает Мальро, не случайно во всех предшествующих цивилизациях, чтивших тех или иных богов как владык мироздания, оно обрамляло религиозный культ и им вдохновлялось. Творчество было заклинанием, обращенным к надмирным зиждителям конечных смыслов, смешивалось и переплеталось с молитвой о даровании верующему нездешнего могущества и совершенства. Служение красоте и правде было сродни подвижничеству, сопутствовало служению святыням, примыкало к жреческому обряду.

Однако все решительнее расходящаяся с верой культура XX в. расщепила окончательно это сращение, и без того в последние два-три столетия в Европе довольно непрочное. Она впервые вычленила собственное призвание художественного творчества во всей его чистоте и самодостаточности. Искусство отшвырнуло подпорки религиозно-священного и нашло оправдание в самом себе. «Воля к творчеству не уходит вместе со священным, она становится высшей ценностью, перестав быть подчиненным этому священному способом его достижения».⁴⁴ Орудие превращается в самоцель. Вот почему «новейшее искусство не есть искусство, лишенное духовных ценностей, как иногда болтают, впустую тратя время, оно — искусство, ставшее собственной фундаментальной ценностью. Ни искусство, ни, шире, культура не являются украшением праздности; они суть яростные завоевания человека, дабы воздвигнуть в противовес миру действительному — мир, принадлежащий только человеку».⁴⁵

Но, сделавшись полностью мирским, искусство отнюдь не переродилось. Оно не потеряло своей священной устремленности, а только окончательно в ней утвердилось, ибо что есть «священное», как не удовлетворение снедающей человека страсти «спастись», одолев «судьбу», обуздав хаос, осмыслив бессмыслицу, из раба преобразившись во властелина? Творчество художника, по Мальро, как раз и несет в себе все это или по крайней мере возвещает и обещает. А значит, оно может и должно быть лекарством от «бogoоставленности», последним земным прибежищем «священного». Искусство, и только оно, способно еще на Западе утолять хоть как-то извечную метафизическую жаж-

ду трансцендентного абсолюта, которая вовсе не исчезает вместе с насыщавшим ее христианством, а лишь обостряется у пересохшего источника. Духовная культура, по Мальро, — единственное, что в нашем безрелигиозном столетии откликается на личностно-бытийную потребность в подлинном и последнем смысле жизни, которого не сыщешь ни в накоплении материальных благ, ни в безудержном росте наук и умения, уже успевших обнаружить свои угрожающие задатки. Мальро-культурфилософ неколебимо убежден, что в XX в., когда напор знаний теснит куда-то на задворки веру в божественно-священное, когда «цивилизация науки угрожает сделаться едва ли не самой подчиненной слепым инстинктам и первобытным вождениям за всю человеческую историю», ибо «наши боги мертвы, а демоны полны жизни»,⁴⁶ — в эту сумеречную пору как раз искусство призвано послужить поставщиком обмирщенного «священного», а музей — храмом мирских духовных ценностей, хранительницей коих прежде независимо от вероисповедания бралась выступать церковь. «Что делать душе, если не веришь ни в Бога, ни в Христа?» — маялся один из героев романа Мальро «Удел человеческий» (1933). Революцию — отвечал Мальро в свою бытность «попутчиком» освободительных движений; культуру — отвечает Мальро — министр культуры Франции, резко разводя теперь эти два поприща, прежде для него смежные, прямо смыкавшиеся. Искусство будущего «должно вернуть богов в человеческую жизнь»,⁴⁷ оно видится позднему Мальро всеохватывающей мирской церковью со своими соборами — домами культуры в каждом поселении, своими прихожанами — зрителями и слушателями, своими священниками — живописцами, писателями, музыкантами.

Культурфилософское «богостроительство» Мальро под пустыми небесами на свой лад возрождало эстетические утопии, неоднократно вслед за Шиллером возникавшие в Европе, неизменно преисполненные доброй воли и, увы, равно несбыточные. В полувекowych приключениях его мысли — да и на самом деле, в обстановке Франции второй половины XX в., — этот культ искусства был попыткой подставить собранные в музеях художественные ценности всех веков и народов на место изрядно выдохшегося католичества, придав им заодно то же назначение посильного заслона от «подрывного духа» исторической переделки общества.⁴⁸ При всей внушительной торжественности словесных одежд, в какие Мальро сумел облечь эти свои начинания, самый замысел его слишком походил на орудие сравнительно безболезненного, но во много мнимого снятия мировоззренческих трудностей, издавна одолевавших его ум. И в первую очередь главной из них — обоснования волевого действия в жизни, разъеденной изнутри, по его же приговору, пантрагической бессмыслицей. С одной стороны, художественное творчество — вполне действие, созидание. С другой, будучи расшифровано в ключе Мальро как вечная тяжба личности с несокрушимым «уделом», оно словно парит над историей, взирает на нее свысока. В таком случае это созерцание как единственное дело, причастное к подлинно бытийному, есть деятельное не-действие. На поверку — отдушина для угнетенной совести, которая удручена крайним неблагополучием окружающего уклада жизни, злосчастием вы-

павшей ей доли быть вовлеченной в духовно-исторический излет своей цивилизации и вместе с тем зареклась пытаться круто изменить трагическое положение вещей. «Искусство никаких вопросов не разрешает, — пояснял Мальро, — оно только осуществляет их трансценденцию».⁴⁹ Жизнь-против-Судьбы, как мыслил сам Мальро пафос своего творчества,⁵⁰ в конце концов преобразуется в со-жительство, когда заклятые недруги взаимно притираются, скрепя сердце, но — приспособляются друг к другу.

Сравнительно с Мальро Камю, двигаясь примерно в том же направлении от «Мифа о Сизифе» к своей второй философской книге «Бунтующий человек» (1951), шел скорее окольными путями и не столь охотно оголял реликтовые верообразования, скрытые в самой мыслительной ткани его «философии бунта».

В узловые положения этой философии, пришедшей на смену «философии абсурда», он вводит краткое описание мятежа раба, открывающее эссе. Раб, восстав на хозяина, отнюдь не обязательно, по мысли Камю, учреждает дурную бесконечность схватки двух сознаний за господство одного над другим, как эта ситуация отчасти предстала уже в «Феноменологии духа» Гегеля и затем особенно у Сартра в трактате «Бытие и ничто». Камю склонен усматривать в ней совсем иное — указание на залог их возможного примирения. Ведь своим протестом подчиненный как бы очерчивает границу, дальше которой он не намерен терпеть произвол и не согласен сносить унижения. Но тем самым он словно заявляет: есть какая-то часть его самого, «нечто», с чем он в данный момент отождествляет себя целиком и на что нельзя ни в коем случае посягать другому. Поэтому взбунтовавшийся раб говорит сразу «да» и «нет».⁵¹ Причем то, к чему обращено это «да», не просто личное, индивидуальное благо, но и благо сверхличное, на-индивидуальное, раз его отстаивают ценой самопожертвования, раз оно дороже повстанцу, чем собственная жизнь. Оно, это благо, в ходе бунта возводится в ранг неотчуждаемого права, равно принадлежащего и самому мятежнику, и всем прочим ему подобным, включая в конечном счете и его угнетателя. Оно — «достоинство, общее для всех людей», «место встречи» лучшего, что в них есть.⁵² Бунт раба выявляет всеохватывающую — поверх всех различий, раздоров, соперничества — «метафизическую солидарность»⁵³ рода людского, которая, по Камю, и должна быть обозначена философским понятием «человеческая сущность» или «человеческая природа», принята за изначальный корень всех ответвлений от нее, называемых ценностями и «предшествующих всякому действию», выбору поведения, свершению поступка. «Анализ бунта ведет по меньшей мере к догадке, что человеческая природа существует, — как думали греки», в отличие от нынешних «чисто исторических философских систем, где ценность обретается (если обретается вообще) в конечном результате действия». Словом, в «повседневном испытании, составляющем нашу жизнь, бунт играет ту же роль, что *coqûlo* в царстве мысли: здесь он — первичная очевидность. Но эта очевидность извлекает человека из одиночества. Она и есть общее место, которое позволяет сделать основанием первичной

ценности весь род людской: «Я восстаю, следовательно, мы существуем».

В этой философской теореме-притче, предпосланной основным разделам «Бунтующего человека», важно отметить четыре момента. Во-первых, Камю если не вовсе отвергает, то существенно пересматривает исходное понятие своих умозаключений: вместо «абсурда» ключевым звеном всех выкладок становится «бунт». Во-вторых, сам «бунт» обогащается категорией «граница», «мера», «предел» и в итоге из ценностно неопределенного, всеядного («все равнозначно и все позволено» или, как сказано было в «Мифе о Сизифе», «ничто не запрещено») делается утверждающим, защитой некоторых незыблемых нравственно-поведенческих ценностей. В-третьих, ценности эти истолкованы не эгоистически, но и не коллективистски, в смысле их принятия определенным социальным кругом, кланом, племенем, прослойкой, а общечеловечески: они возвышаются, скажем, над общественно-исторической враждой угнетателей и угнетенных, служат абсолютным критерием для разграничения добра и зла. В-четвертых, их сущностное основание мыслится антропологически — это присущая человеку как родовому существу «человеческая природа» или «человеческая сущность».

Последняя вводится в прямой спор с философией, исповедуемой экзистенциалистами, в том числе окружением Сартра, куда дотоле входил и Камю. Продолжая заимствовать из сартровской «философии свободы» определение человеческого существования как «проекта» (в глазах Камю и теперь «человек есть единственное существо, которое отказывается быть тем, чем оно является»), Камю тем не менее в дальнейшем отменяет знаменитую и ставшую своего рода девизом аксиому сартровского экзистенциализма: «Существование предшествует сущности». Согласно «Бунтующему человеку», это положение являет собой бессодержательный парадокс, игру спекулятивного ума: «Невозможно утверждать, будто бытие — это одно только существование. То, что всегда становится, не может само по себе быть, тут необходимо начало. Бытие обретает себя только в становлении, и становление ничто без бытия». Сущность, по Камю, присутствует в любом становящемся существовании в качестве предпосылки и возможности, а не в качестве невесты откуда взявшегося результата. Без нее развертывание пусто, лишено наполнения, есть совершеннейшее отсутствие, небытие, относительно которого нельзя даже определенно сказать, становится оно или топчется на месте — ведь к этому способно нечто, а не ничто. Правда, «сущность уловима только на уровне существования и становления», так что последнее есть неременное условие самопроявления бытия и нашего к нему приобщения, однако это уточнение не меняет сути дела. И не случайно Сартр, чье имя в книге Камю напрямую названо не было, тем не менее не преминул узнать себя между строк и уязвленно сосредоточил философскую часть своего ответа Камю на том, что свобода не знает ничего предустановленного, никакого заранее данного масштаба, «сущности», основания. — она есть «отрыв, отщепление, нарушение непрерывности, тогда как концепция «человеческой приро-

ды» способна человека раздавить». ⁵⁴ Камю вызывающе опрокидывает сартровский афоризм, преобразуя его в противоположный постулат: сущность предшествует существованию, которое в своей свободе обязано считаться с этой сущностью. «Бунтующий человек» знаменует собой поэтому отход от экзистенциалистских воззрений и поворот в сторону эссенциалистской философии человека.

Оценка этого поворота во многом зависит от того, как именно самоопределяется теперь Камю на философской карте XX в., от чего он отталкивается, где проводит разграничения. По ходу движения мысли в «Бунтующем человеке» выясняется, что отсутствие ценностно-аксиологического стержня усматривается, помимо экзистенциализма, еще и во всем западноевропейском «метафизическом бунтарстве» — в тянущемся от маркиза де Сада до Ницше и его преемников романтико-нигилистическом умонастроении, которое на каждом шагу срывается в иррационалистический имморализм, а будучи внедрено в действительную историю, дает «кровавую перелицовку философии» в виде фашистского человеконенавистничества. ⁵⁵

Однако на этом разоблачительном прошании, в частности и с прошлым собственной мысли, Камю не останавливается. Всеразъедающий порок нравственной всеядности обнаруживается им, далее, в рационализме философий, представляющих в его глазах идеологию также «исторического бунта» — в просветительстве, затем гегельянстве; панлогизм последнего, подчинив этику историческому становлению Духа и объявив добродетелью все, что на пользу этой железной необходимости, особенно опасно релятивизировал оценку нравственных ориентаций и впал, согласно «Бунтующему человеку», в рационалистический нигилизм, когда «действие рассчитывает себя в зависимости от результатов, а не принципов».

В конечном итоге почти вся двухвековая философская история Европы с кануна Французской революции XVIII в., да и история гражданская, есть, по Камю, история разномастного, но повсеместного нигилистического падения. Остановить это последнее можно только одним — возвратом к эссенциалистской, безоговорочно универсальной, метафизически-трансцендентной категории «человеческая природа», что после провозглашенной еще Ницше «смерти Бога» в душах людских якобы только и может скрепить расшатанную донельзя нравственность, «введя в человеческое существование ценность, постороннюю истории».

Преодоление экзистенциалистского «абсурдизма» в «Бунтующем человеке» ведется, таким образом, отнюдь не в направлении зрелой философской культуры XX в., не к тому, что достигнуто научно-историческим подходом к гуманизму, а, напротив, является откатом к былому отвлеченному антропологизму — этому томлению по «немой всеобщности», связующей индивидов «только *природными* узами», ⁵⁶ если воспользоваться словами К.Маркса по поводу философии Фейербаха. Антропологизм Камю скорее лирически заявлен в виде смутного и зыбкого пожелания, чем обстоятельно философски проработан, мыслительно выстроен в учение.

Но чем беднее содержанием подобная «заявочная» антропология, тем легче прослеживается и вызвавшая ее к жизни потребность, и возложенное на нее предназначение.

Сама по себе забота о непременно метафизическом, «трансцендентном» оправдании ответственных жизненных выборов в кризисных конфликтных ситуациях, когда произвольно-беспредпосылочная поведенческая установка («зов совести») и в самом деле нуждается в соотношении с благом высшего порядка, которое бы служило обоснованием самой этой установки, уже выдает стремление опереться на «санкцию», которая бы структурно обладала религиозными признаками.

Тяга именно к такому «освящению» поступков сопряжена с тем, что нравственность, замешенная на вере, не только осмотрительно-расчетлива, поскольку уповает на воздаяние если не в земной юдоли, то в царстве Божьем, — она еще и чувствует себя заранее подстрахованной, «трансцендентно» обеспеченной в своих тылах, имеющей право хотя бы отчасти разделить бремя ответственности за свой выбор с вышестоящим «провиденциальным» законодательством. Тщательно скрываемое малодушие этики, оглядывающейся на мистическое откровение, выявляет, а вместе с тем преодолевает та этика, которая сообщает моральной «санкции» подлинность вовсе не обращением к трансцендентному абсолюту (хотя бы и земного, светского покроя в виде «человеческой природы» или возведенной в онтологический статус совести, как будто последняя не разнится от одной цивилизации к другой), а обретением действительной почвы морали как порождения человеческой истории. Нравственные предпочтения при таком перевертывании аксиологической проблемы с головы на ноги получают возможность опереться на осмысленную совокупность целого ряда социально-исторических по своим истокам духовных образований, включая как складывавшиеся веками (и лишь в этом смысле «метаисторические») общечеловеческие понятия о добре и зле, и преломления этих идеальных поведенческих норм в свете запросов различных сил, сталкивающихся в истории, да и повседневной жизни. Сопряжение всех этих подчас далеко не однонаправленных составляющих в единой основе для этического действия, бесспорно, дело нелегкое, не обходящееся без трений между ними, однако непрестанно возобновляемый поиск их оптимального, никогда заранее не данного и не всегда полного совмещения, собственно, и есть нравственная свобода исторического поступка, выбора, означающая тем самым и громадный подчас риск, серьезнейшую ответственность. Она, эта трудная свобода, далека от чистого произвола сартровской экзистенции, пустой «щели», «дыры» в наличном бытии, от «ничто», единственная примета которого — сугубо негативная «инакость» по отношению к косному и вязкому окружающему ходу вещей; но она не спасается от самостоятельности и при помощи трансцендентно-эссенциалистских талисманов.

Вне- и надисторическая «человеческая природа» и служит Камю — подобно тому как божественное откровение служит верующему — душевной страховкой на все слишком для него тягостно-противоречи-

вые случаи жизни. Есть, конечно, такие случаи, когда она на самом деле выручает — оказывается противоядием от разъедающих кислот нишеанского нигилизма. Но сдерживанием своеволия дело здесь не ограничивается. Собственные былые имморалистические прегрешения мысли отбили у Камю охоту всякий раз мучиться нахождением изменчивого равновесия неоднородных, порой конфликтующих, но одинаково поставляемых историей в ее прошлом и настоящем слагаемых. И тогда он спешит запастись совершенно однозначной «трансцендентностью», сотворенной в спекулятивной лаборатории эссенциалистского антропологизма по образу и подобию трансцендентности божественной. Отрекаясь от Бога как трансцендентного субъекта, Камю восстанавливает в правах его универсально-абсолютные предикаты и полагает обмирщенного заместителя священного — «человеческую природу». Евангелическая окраска моралистического гуманизма позднего Камю, взыскующего «святости без Бога» (притча «Чума», 1947; пьеса «Праведные», 1951), уповая на заимствованную из христианско-иудаистской традиции заповедь «не убий!», — добавочное тому подтверждение. Фундировав в «Бунтующем человеке» этот завет антропологическим эссенциализмом и затем как бы доставив с помощью ракеты-носителя в виде «человеческой природы» на историческую орбиту, Камю стремится доказать способность к развертке таких житейско-очевидных истин обыденного поведения в целую стратегию общественно-политического действия.

В пределах обсуждения философского существа этой императивной моралистики важно вникнуть в умственный настрой, составляющий ее подпочву. Ведь для того, чтобы заговорить в «Бунтующем человеке» от имени трансцендентного абсолюта, выступив провозвестником санкционируемых им столь же абсолютных предписаний долга, Камю понадобилось одно вольное или невольное мыслительное допущение: сознание самого мыслящего должно было присвоить себе метафизические прерогативы, разместившись где-то вне потока меняющейся житейской относительности с ее страстями — вне текущей истории, рассматриваемой в таком случае сверху или со стороны. Камю проясняет сокровенную установку, а заодно и само внутреннее устройство своей рефлексии, когда пишет: «Бунтарь, далекий от преклонения перед историей, отвергает ее и оспаривает во имя представлений о своей природе. Он отвергает свой удел, а его удел в значительной степени предопределен историей. Несправедливость, быстротечность жизни, смерть проявляют себя через историю. Отвергая их, отвергают вместе с ними и историю».⁵⁷ Подобный «спор» с историей возможен только тогда, когда «оспариватель» выступает в виде внемирного, неотмирного обладателя ничем незамутненной — по сути поистине «божественной» — правды, который существует до истории или чудесным образом из нее вдруг выпал. Иными словами, в виде трансцендентного субъекта мышления и действия, который наделен насковозь эссенциалистским самосознанием.

В конечном счете моралистический гуманизм позднего Камю и в своих этических заповедях, и в подведенной под них зыбковатой лирико-философской антропологии своих основоположений выглядит од-

ной из не столь уж редких в XX в. попыток откатиться вспять под видом движения вперед, и восстановить в правах интеллектуальное ядро религиозного сознания, пожертвовав «суеверием» — чересчур устаревшей мистико-мифологической оболочкой. Изнаночное, «отрицательное полагание» Бога в рамках удрученного его «смертью» неверия, ужаснувшись своих опустошительных имморалистических следствий, исподволь снова преобразуется в гораздо более прямое полагание светской кальки священного.

Уловить совершенно отчетливо мыслительную этимологию понятия «человеческая сущность (природа)», как оно возникает у Камю в «Бунтующем человеке», помогает одно эвристическое сопоставление с лирико-философским репортажем Сент-Экзюпери «Военный летчик» (1942). Сравнение тут правомерно хотя бы потому, что Сент-Экзюпери, рассказывая об одном своем разведывательном вылете в мае 1940 г., в дни поражения Франции, уясняет для самого себя вещи, над которыми несколько лет спустя столь же мучительно будет размышлять Камю в своей хронике-притче «Чума» (1947): что побуждает сопротивляться, сражаться и идти на смерть в обстановке, когда надежды на успех нет, когда действие заведомо обречено быть бессмыслицей с точки зрения здравого рассудка и непосредственной пользы, когда доводы разума теряют свою убедительность, а взамен приходит некая не поддающаяся чисто логическому выведению душевная непреложность, которая заставляет вновь и вновь возвращаться в пекло боя, хотя он наверняка в конце концов будет проигран, а подвиг и жертва вряд ли причинят заметный ущерб врагу и сколько-нибудь ощутимо помогут своим. Подобно «врачевателям», лечащим у Камю чумных больных со смертельным риском для себя и без надежды пресечь недуг своим вмешательством, летчики у Сент-Экзюпери, исполняя свой долг так, «как совершают обряды, когда в них уже нет религиозного смысла», «похожи на христианина, которого покинула благодать». И, подобно Камю, Сент-Экзюпери нащупывает властный побудитель к действию «вопреки правде логиков» в чувстве ответственности перед товарищами по отряду, соотечественниками, собратьями-людьми в целом. Каждая из этих все более широких общностей рисуется ему собором, любой камень которого получает свою подлинную значимость от смысла всей постройки, призванной служить местом поклонения святыне. Святыней храма «соборного человечества», которая придает каждому из составляющих его людей свойство «соборности», и является, по мысли Сент-Экзюпери, Сущность или понятие Человека с большой буквы. Присутствуя в любом отдельном человеке, эта Сущность вместе с тем ему не тождественна, а больше и выше его, так сказать, трансцендентна по отношению к его частичности, т.е. является тем же самым, что в «Бунтующем человеке» Камю обозначено как «человеческая природа».

До сих пор ход рассуждений обоих мыслителей-писателей, как видим, совпадает, но если Камю прерывает здесь свои выкладки, то Сент-Экзюпери их продолжает, пробуя вскрыть, в свою очередь, содержание самой категории «человеческая Сущность» и тем как бы высвечивая

то, что у Камю остается подспудным. Выдержки из этого самотолкования не нуждаются в особых комментариях, подтверждая выводы о скрытой христианской подкладке эссенциалистского поиска, в котором Сент-Экзюпери и Камю родственны: «Моя духовная культура стремилась положить в основу человеческих отношений культ Человека, стоящего выше отдельной личности... Моя духовная культура стремилась сделать из каждого человека Посланца одного и того же владыки. Она рассматривала личность как путь или проявление того, кто выше ее; она предоставляла ей свободу восхождения туда, куда влекли ее силы притяжения. Я знаю, откуда взялось это силовое поле. Веками моя духовная культура сквозь людей созерцала Бога. Человек был создан по образу и подобию Божию. И в человеке почитали Бога. Люди были братьями в Боге. Этот отблеск сообщал каждому человеку неотъемлемое достоинство. Отношение человека к Богу ясно определяло каждого перед самим собой и перед другими. Моя духовная культура — наследница христианских ценностей». Далее идут умозаключения, в которых, по существу, уже дано все необходимое для принципа милосердной меры, выражающегося у Камю в запрете посягать на жизнь другого, поскольку это есть посягательство на «человеческую природу», т.е. на сущностно-человеческое, а согласно Сент-Экзюпери, и «божественное», наличное и в том, кто посягает: «Я понимаю, откуда приходит уважение людей друг к другу. Ученый должен был уважать грузчика, потому что в этом грузчике он почитал Бога, чьим посланцем грузчик являлся наравне с ним... Любовь к ближнему была служением Богу через личность. Она была данью, воздаваемой Богу, сколь бы посредственна ни была личность... Долг врача состоял в том, чтобы, рискуя жизнью, лечить зачумленного, кем бы он ни был. Врач служил Богу... Моя духовная культура, наследуя Богу, превратила любовь к ближнему в дар Человеку, приносимый через личность».⁵⁸

В свете этой сопоставительно-пояснительной расшифровки «Бунтующий человек» Камю предстает как одна из недостроенных теодицей развоплощенного, безипостасного «Святого Духа» по имени «человеческая природа». Онтология здесь по самой своей структуре теологична, так что не будет ошибкой назвать ее онто(тео)логией.

Культура искони была и пребудет духовным домогательством жизненного Смысла — согласия между предполагаемой правдой сущего и полагаемой правдой личности. Из века в век возобновляется искание возможностей такой встречи: чаяние, сомнение, предвосхищение, обретение, разочарование, утверждение, привнесение.

Но раз для этого понадобилось поддерживать в безостановочной работе весьма непростое смыслодобывающее и смыслоизготавливающее орудие культуры, стало быть, нужный, как воздух и хлеб, смысл жизни далеко не всегда налично, отнюдь не самоочевиден и без труда, непосредственно недоступен. Он имеет обыкновение в свой час угасать, постепенно истончаться или вдруг иссякать. И сменяющие одна другую цивилизации вынуждены опять и опять открывать его для себя заново, каждая на свой особый лад. Недаром трагическое — а оно-то, собственно, и знаменует собой убыль, помраченность правды на земле, есть содрогание от этой пропажи и воление заполнить разверзшу-

юся пустоту — крайне изменчиво, подвижно. Почитаемое самым благородным, самым непреходяще-вечным достоянием каждой из культур, оно насквозь исторично и всякий раз удостоверяет их неповторимость.

В культуре XX в. трагическое не просто в очередной раз подновило свои обличья. Не испытало оно недостатка и в новшествах по существу, хотя резко между собой несхожих, друг друга отвергающих. С одной стороны, — «трагедия оптимистическая», подчеркивающая свой вызов привычному уже самим сращением двух как будто несовместимых понятий. С другой, на Западе, — «пантрагедия».

Бытует, впрочем, и довольно широко, мнение, будто эта до предела, а то и сверх предела насыщенная разновидность трагического есть просто-напросто мёрзок умов злокозненно-химеричных, одолеваемых дурными наваждениями и низменными наклонностями, а поэтому — вроде бы незаконнорожденное дитя («а-литература», «анти-театр») в почтенном семействе, ведущем родословную от самой Мельпомены. По-человечески понятные, высказываемые подчас находчиво и хлестко самозащитно-заклинательные изобличения пантрагического мировиденья в беспочвенности и несуразности страдают, однако, один изъяном, обрекающим их скользить по поверхности вещей. Ведь боль, включая боль душевную, не снять, объяснив ее почудившейся блажью, толком не установив вызвавший ее недуг.

Разумеется, основная из всей совокупности причин этого нездорового жизнечувствия коренится в потрясениях позднебуржуазного общественного устройства. Но, как свидетельствует обзор онтологических, гносеологических, этических концептуализаций пантрагического, оно настояно еще и на продуктах, так сказать, полураспада христианства, которое почти два тысячелетия входило так или иначе в состав «генетического кода» западноевропейской цивилизации. По своему виду вполне безрелигиозные, подчас даже богоборческие, они могут иногда воспроизводить выработанные христианством мыслительные привычки и душевную настроенность впрямую, попросту перенося самый уклад его запросов на совсем иные, светские, но перетолкованные в старом ключе духовно-исторические образования, скажем, науку. В других, осложненных случаях вторичные отходы христианской религиозности могут давать опрокинутые, соперничающие с обмиршенно-вероподобными культами изнаночные слепки с веры — обиженное на «пустые небеса» безбожие, своего рода скрытую иконоборческую ересь нашего времени. Она-то и служит переключателем трагического в сверхнапряженный, пантрагический режим работы — в угнетенное, тоскующее осознание бытийной «смыслоутраты», в досаду на немотствующего «Творца», на все его «творение».

Взращенная в лоне этого пантрагического умонастроения установка на самодостаточную и «беззаконную» — исключительно внутри себя черпающую все, что ей необходимо для жизнедеятельности, — одиночную свободу обрекает, однако, проваливаться в ямы имморалистического своеволия. Тогда-то, чтобы избежать вырождения свободы в произвол, и делаются отчаянные попытки все-таки

обзавестись «священным», почерпнув его в несвященных источниках. Обжегшись на собственных уступках моральной неразборчивости, оглядываются назад и пробуют мыслить подставное «священное» подобным тому, что было недавно смыто утратой веры, во всем, кроме самого верооткровения, которое и полагало раньше смыслоизлучающий источник.

Непосредственный побудитель к такому движению украдкой вспять — соприкосновение впрямую с тем сокрушительно усугубленным ныне парадоксом, который проистекает из государственно-монополистического присвоения труда и был установлен еще применительно к раннебуржуазному укладу: уже там «полное выявление внутренней сущности человека выступает как полнейшее опустошение»⁵⁹ и «его проявление в жизни оказывается его отчуждением от жизни, его приобщение к действительности — исключением его из действительности, *чужой для него действительностью*».⁶⁰ Рывок навстречу безрелигиозному самосознанию, провозглашенный во всеуслышанье и в самом деле было предпринятый, пресекается и сворачивает на окольную тропу стыдливого «богостроительства» тогда и там, где и когда созданное разумом и трудом людей отделяется волей общественных обстоятельств от своих создателей, выходит из-под их власти и против них же обращается. При столь сбивающих с толку превратностях распрощаться с христианством как одним из «священных образов человеческого самоотчуждения» бывает способна лишь мысль, преисполненная решимости вопреки всему непосредственно очевидному уповать на возможности преодолеть «самоотчуждение в его *несвященных образах*».⁶¹ В противном случае ей не обойтись без квазирелигиозных подпорок. Святыня культуры у Мальро и не менее вечная святыня «человеческой природы» у Камю — два таких философских заменителя божественного, два близких усилия бытийно укоренить личность.

1982

Примечания

¹ См.: *Bell D.* The cultural contradictions of capitalism. — N.Y., 1976. — P. 47, 167, 171.

² *Lévy B.-H.* La Barbarie au visage humain. — P., 1977. — P. 159-161. См. также его следующую книгу: *Lévy B.-H.* Le Testament du Dieu. — P., 1979.

³ Сомнительная атеистичность философствования «безрелигиозных» экзистенциалистов, равно как и их предшественников, так или иначе отмечалась и в зарубежных работах о них, и нашими историками философии — А.С. Богомоловым, Ю.Н. Давыдовым, М.А. Кисселем, В.Н. Кузнецовым, И.С. Нарским, С.Ф. Одуевым, Э.Ю. Соловьевым, Г.М. Тавризян. В данном случае вскрытие этой квазиатеистичности подчинено задаче наметить некоторые особенности трагического умонастроения в буржуазной культуре XX столетия.

⁴ Как на одну из первых ласточек этого возврата на очередном витке к личностно-бытийному философствованию во Франции — из тех самых ласточек, что погоды еще не делают, но смену ее уже предвешают, — можно сослаться на выход в 1977 г. трактата близкого соратника Сартра, леворадикального идеолога Андре Горца «Основание морали» (*André Gorce. Fondements pour une morale*). Книга писалась в 1946-1954 гг. и была задумана как свод экзи-

стенциалистской этики, который был обещан под занавес сартровского «Бытия и ничто», но так и не был построен. Объемистая рукопись Горца, просмотренная и в целом одобренная Сартром, тогда, однако, не была напечатана. Зато теперь, судя по откликам на нее, книга пришлось вполне ко времени. «Сейчас, в 1977 г., — писал обозреватель одного из журналов в «досье» «Последние двадцать лет философии во Франции», — Горц анализирует предпосылки будущей морали, набрасывает ее предварительные очертания, описывает возможные преимущества. Так порой закладывают первый камень» («Magazine littéraire», — 1977. — N 127/128. — P.22).

⁵ Толстой Л.Н. Собр. соч. — М., 1981. — Т.7. — С.49.

⁶ Sartre J.-P. La Nausée. — P., 1968. — P.25. — Здесь и далее цитаты приводятся по указанному изданию.

⁷ Французское «les salauds» можно перевести и резче: «сволочи».

⁸ Кант И. Единственно возможное основание для доказательства бытия бога// Соч. — М., 1940. — Т.2. — С.60, 93-94.

⁹ Введенский А. Условия позволительности веры в смысл жизни// Введенский А. Философские очерки. — СПб., 1901. — Вып.1. — С.123.

¹⁰ Fromm E. Psychoanalysis and religion. — New Haven, 1950. — P.34.

¹¹ Camus A. Essais. — P.:Bibl. de la Pléiade, 1965. — P.99-100. — Далее цитаты из «Мифа о Сизифе» приводятся по указанному изданию (в переводе С.Великовского).

¹² Pascal B. Pensées. — P., 1882. — P.90-91.

¹³ Camus A. Essais. — P.1423.

¹⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т.1. — С.415.

¹⁵ Heidegger M. Die Zeit des Weltbildes// Heidegger M. Holzwege. — Frankfurt a.M., 1963. — S.70.

¹⁶ Malraux A. Les voix du silence. — P., 1951. — P.416; Malraux A. Antimémoires. — P., 1967. — P.596.

¹⁷ Nietzsche F. Die fröhliche Wissenschaft, aph.125// Werke. — München, 1963. Bd 2. — S.127.

¹⁸ Sartre J.-P. Situations I. — P., 1947. — P.153.

¹⁹ Altizer Th.J., Hamilton W. Radical theology and the death of God. — L., 1968. — P.14, 139.

²⁰ Впрочем, встречавшаяся в тех или иных видах и гораздо раньше. «...Атеизм, как *голое* отрицание религии, ссылающийся постоянно на религию, — писал Ф.Энгельс, — сам по себе без нее ничего не представляет и поэтому сам еще является религией» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т.36. — С.161). Возможность переноса верооткровенных упований на вполне мирские, посюсторонние ценности, — переноса, новейшие парадоксальные механизмы которого описываются в настоящем очерке, — также обращала на себя внимание Ф.Энгельса, который разделял, например, мнение, что многое в идеологии Французской революции конца XVIII в. было по сути «теологическим мировоззрением, которому придали светский характер. Место догмы, божественного права заняло право человека, место церкви заняло государство» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т.21. — С.496).

²¹ См.: Goldmann I. Le Dieu caché: Étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine. — P., 1959.

²² Nietzsche Fr. Nachgelassene Werke, 1881-1886// Werke. — Leipzig, 1901. — Bd 12. — S.329.

²³ «Отношения человека с Богом всегда казались мне важнее и интереснее, чем отношения людей между собой», — заметил в своем дневнике один из заочных наставников Камю Андре Жид. «иммoralизм» которого был весьма близок к «агностическому неверию», тянущемуся от Ницше (Gide A. Journal II. — P., 1954. — P.1175).

²⁴ *Malraux A.* D'une jeunesse européenne// *Ecrits.* — *Les Cahiers Verts.* — P., 1927. — N 70. — P.135-137.

²⁵ *Camus A.* *Essais.* — P.76.

²⁶ Там же. — С.1327.

²⁷ См. обстоятельное двухтомное исследование «жреческого» самосознания интеллигента-романтика во Франции XIX в.: *Bénichou P.* *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne.* — P., 1973; *Le temps des prophètes: Doctrines de l'âge romantique.* — P., 1977.

²⁸ *Фухте И.Г.* О назначении ученого. — М., 1935. — С.113-114.

²⁹ *Гегель Г.В.Ф.* *Соч.* — М.:Л., 1929. — Т.1. — С.16. Подробнее о «классическом» устройстве философской рефлексии и отходе от него буржуазных мыслителей XX в. см.: *Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С.* *Классическая и современная буржуазная философия: Опыт эпистемологического сопоставления//* *Вопр.философии.* — М., 1970. — № 12; 1971. — № 4.

³⁰ *Шеллинг Ф.В.И.* *Система трансцендентального идеализма.* — Л., 1936. — С.39.

³¹ *Брюсов В.* — Стихи. М., 1972. — С.150.

³² *Европейская поэзия XIX века.* — М., 1977. — С.661—662. — (БВЛ).

³³ *Nerval G.de.* *Œuvres.* — P., 1958. — Vol.1. — P.708.

³⁴ «Правило», разумеется, не просто по причине частоты и распространенности в культуре Запада признаний, заверений, умозаключений относительно несводимости всего разноликого множества мира к какому-либо единому — мыслимому или наличному — устройению, в пределе имеющему единый центр и, быть может, строителя. Гораздо существеннее то обстоятельство, что из обширного набора «инструментов» этой культуры некоторые, вероятно, вряд ли были бы вообще изобретены и пригодились всерьез, не утрать она прежнего «центростремительного» виденья вещей. Представляется допустимым, например, высказать предположение, что среди таких неклассических ее орудий — принципы относительности и дополнительности в науках о природе, делающих ныне упор на аксиоматичности предпосылок даже точного знания и соответственно оставляющих право опереться на другой ряд аксиом; — свойство некоторых математических утверждений в теории множеств, состоящее в том, что для доказательства их непротиворечивости необходим выход за пределы данной системы;

— замена исходящей из одной идеальной точки пространственной перспективы в живописи передачей становления мира во времени, плоскостной декоративностью или развернутым на полотне круговым обзором предмета;

— отказ в музыке от лада и тональности и признание всех ступеней звуко-ряда равноправными;

— «освобожденный» или вовсе «свободный» стих, в котором постоянство размера и ритма уступает место контрапункту словесных отрезков, каждый раз по-своему организованных;

— приемы повествования, так или иначе подчеркивающие частичность и личностность рассказываемого, его преломленность в восприятии одного или нескольких повествователей, из коих всей правдой о происходящем не обладает никто, поскольку иначе он волей-неволей претендовал бы на почти божественное всезнание, и т.п.

Перечень возможно продолжить, дополнив материалами геометрии или квантовой механики, но, конечно, пока он будет включать лишь сугубо гипотетические наброски возможного — и, судя по всему, бесплодного — истолкования так называемых авангардистских течений в различных областях культуры.

³⁵ *Camus A.* *Essais.* — P.175.

³⁶ Сартр, в свою очередь, оглядываясь на пройденный путь, обозначал период, когда он придерживался подобного нигилизма в особом, «историческом» повороте (рубеж 40-50-х годов, время постановки пьес «Грязные руки» и «Дьявол и Господь Бог»), как период «аморалистического реализма». См.: Gavi Ph., Sartre J.-P., Victor P. «On a raison de se révolter»: Discussions. — P., 1974. — P.79.

³⁷ Marcel G. Homo Viator. — P., 1945. — P.211.

³⁸ Писатели Франции о литературе. — М., 1978. — С.294.

³⁹ Malraux A. Les voix du silence. — P.628.

⁴⁰ Malraux A. De la représentation en Orient et en Occident// Verve. — 1968. — N 3. — P.69.

⁴¹ Malraux A. Les voix du silence. — P.318.

⁴² Malraux A. L'Homme précaire et la littérature. — P., 1977. — P.145.

⁴³ Malraux A. Adresse aux intellectuels. Цит. по кн.: Mounier E. L'Espoir des désespérés. — P., 1970. — P.57.

⁴⁴ Malraux A. Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale. — P., 1954. — P.45.

⁴⁵ André Malraux nous dit...// Arts. — 1951. — 30 nov. — P.10.

⁴⁶ Malraux A. Antimémoires. — P. 348-349.

⁴⁷ Malraux A. L'Homme et le Fantôme// L'Express. — 1955. — 21 mai. — P.15.

⁴⁸ Избегая обнажать политико-идеологическую подкладку своей философии культуры в искусствоведческих эссе, Мальро-министр в парламентских речах бывал вынужден это делать, когда ему приходилось убеждать депутатов не скупиться на бюджетные расходы. «Наша цивилизация постепенно осознает, — говорил он в ноябре 1967 г., — что ее атакуют мощные силы, которые воздействуют на ее дух и от которых ей надо защищаться. Каким способом? Сегодня следует на уровне государства обеспечить постоянную оборону от атаки. Через пятьдесят лет культура станет бесплатной» (Цит. по кн.: Dorenlot F.E. Malraux ou l'unité de la pensée. — P., 1970. — P.204.

⁴⁹ См.: L'Esprit. — 1948. — Oct. — P.467.

⁵⁰ Когда один из истолкователей этой устремленности предложил обозначить ее почерпнутым у Хайдеггера понятием «бытие-к-смерти», Мальро счет нужным внести от себя поправку: «бытие-против-смерти». См.: Picon G. Malraux par lui-même. — P., 1953. — P.74-75.

⁵¹ Камю А. Бунтующий человек: (Отрывок)// Вопр.лит. — 1980. — № 2. — С.182. — Далее цитаты приводятся по указанному изданию.

⁵² Camus A. Essais. — P.428, 432.

⁵³ Камю А. Бунтующий человек. — С.185.

⁵⁴ Sartre J.-P. Réponse à Camus// Situations IV. — P., 1964. — P.108-109.

⁵⁵ Camus A. Essais. — P.485.

⁵⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т.3. — С.3.

⁵⁷ Camus A. Essais. — P.653.

⁵⁸ Сент-Экзюпери А. Соч. — М., 1964. — С.302, 338, 406-408.

⁵⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т.46, ч.1. — С. 476.

⁶⁰ Там же. — Т.42. — С.119.

⁶¹ Там же. — Т.1. — С.415.

На перекрестках истории

(По страницам книг Андре Мальро)

Дотошные умы с обуревающей их ныне страстью к цифрам высчитали: участь писателя в памяти потомков — сохранятся ли его книги в живой культуре или обречены на забвение — решается примерно поколение спустя после того, как он закончил свой путь. Внуки, а не сверстники и даже не дети, вершат этот первый «суд вечности», подлежащий, конечно, множеству обжалований и пересмотров, но все-таки с немалой долей надежности выносящий свой приговор. Обычно к этому судному часу — увенчания или сдачи в архив — самого писателя уже нет на свете. Но бывают исключения: те нечастые случаи, когда писательский путь гораздо короче жизненного.

Если все эти выкладки верны, то в последние годы во Франции одним из счастливых, успевших поприсутствовать при собственном посвящении в классики, выглядит Андре Мальро. Выпустив свой последний и незавершенный роман ровно тридцать лет назад, он теперь уже перешагнул порог своего семидесятилетия. И на этом чуть ли не патриаршем рубеже его застала крутая смена подхода к нему со стороны критики. Он и прежде не был обойден ее вниманием — и благожелательным и разгневанным. Сейчас, однако, о нем пишут иначе: заметно поубавилось шума и суеты вокруг его имени, зато все обильнее поток обстоятельных аналитических работ. Не только на родине Мальро, но и в прочих странах, опережая друг друга, появляются труды о нем — их наберется, пожалуй, на изрядную полку. В серьезных историях французской литературы XX века, в хрестоматиях разного рода и назначения ему неизменно отведено весьма почетное место — едва ли не вровень с Мориаком, Элюаром, Сент-Экзюпери. Похоже на то, что за Мальро прочно закрепляется звание одного из крупнейших писателей Франции в нашем столетии.

В этом развертывающемся основательном истолковании написанного Мальро пора бы, видимо, и нашему голосу прозвучать без запальчивой спешки. Восторги, когда-то мешавшие уловить шаткость его поисков, давно стали достоянием вчерашнего дня. Их судьбу разделяют теперь и лихие разносы сплеча, учинявшиеся прежним его сочинениям в отместку за совершенные им потом «смены кожи». Все то, что высказывалось по горячим следам, вдогонку, — стоит учесть, но нет нужды повторять. Заявления Мальро недавнего, а они отнюдь не настраивают по отношению к нему на благостно-всепрощающий

лад, все же принадлежат текущей газетной хронике и потихоньку покрываются пылью; книги молодого Мальро принадлежат духовной истории Запада в нашем веке и продолжают в ней работать. Есть смысл разобраться, как именно они работают в умах, что за уроки из них извлекаются. И какие могут, должны быть извлечены.

Всякий раз при упоминании Мальро где-то поблизости с его именем мелькает слово, сейчас почти выпавшее из употребления, а лет сорок назад бывшее в широком ходу, — «попутчик». В ту пору, отодвигающуюся мало-помалу в полуполюбопытное прошлое, им обозначали за рубежом мастеров культуры, которых угроза фашизма побудила примкнуть к революционному лагерю, выступить друзьями нашей страны. Позже их дороги разошлись: одни навсегда остались в рядах коммунистов, иных уж нет, а те далече. Мальро был среди самых прославленных «попутчиков», гордился своей причастностью к ним, оправдывал эту честь и тем, что делал, и тем, что писал. А потом отрекся и покинул их ряды. С треском хлопнул дверью.

Сегодня мощный взрыв левых умонастроений на Западе придал небывалый размах той самой насущной потребности, что владела когда-то «попутчиками»: к рабочему движению тяготеют уже не отдельные «блудные сыновья» буржуазной интеллигенции, а целые ее пласты. История прихода и ухода Мальро, как и многих ему подобных, вовлечена поэтому в круг размышлений и споров о вещах чрезвычайно существенных. Нынешним ревнителям Порядка-во-что-бы-то-ни-стало, на поверку же — прочно утвердившегося беспорядка, тем из них, кто задался целью удержать интеллигентов подальше от остальных охваченных недовольством трудящихся, и впрямь грешно удержаться от кивка в сторону Мальро: взгляните, мол, уж он ли не был мятежен, он ли не самоотверженно служил революции, сам лез под пули, дрался с оружием в руках в Испании, а ведь не выдержал, отшатнулся, вернулся под крылышко охранительности и, значит, лично подтвердил, что приход был ошибкой, уход — прозрением. Что ж, если — свято веруя в заповедь плоского здравомыслия: «вижу стол — говорю стол» — скользить по сугубо внешней биографической канве «случай» вроде бы исчерпывается. Но достаточно копнуть чуточку поглубже, задуматься над поступками Мальро в свете сопровождающих их книг, где непрямая, хотя вполне очевидная, исповедальность обнажает подспудные духовно-идеологические пружины, самый механизм жизненных выборов и поворотов, чтобы обозначились другие грани «случая» и смысл его оказался гораздо более содержательным.

Да, Мальро пришел и ушел. Что, однако, мировоззренчески, а не просто событийно, означало это «пришел», от чего он отталкивался и почему? Каков, далее, облик и уклад революционности «попутчика», что в нее привнесено от прежних его установок и какую структуру сознания они ей задают? Если вникнуть да пораскинуть умом, не обнаружатся ли причины ухода как раз внутри, в исходном постоянстве сути при всех ее изменчивых преломлениях, в неизжитом былом, которое даже бунту против себя принудительно навязывает собственные изъяны? И не проступит ли тогда явственно тот незримый ру-

беж, где «попутчику» труднее всего, где он спотыкается и вынужден либо в корне перестраивать привычное ему мышление, либо обречь себя на душевный разлад столь неистребимый и столь мучительный, что, сохранившись, хотя бы и подавленным, он рано или поздно непременно прорвется наружу, толкнет в лучшем случае умыть руки, забиться в тихую щель, а в худшем — опять переменить стан, бежать назад? Короче, не стоит ли перечитать старые книги Мальро как свидетельства, принадлежащие перу мыслителя и даровитого писателя, как документы духовных чашоб и распутий, через которые прокладывал и поныне прокладывает себе дорогу западный интеллигент, коль скоро он полон решимости до конца проделать путь, покинутый когда-то Мальро на середине?

Самого по себе перечня всех этих вопросов, всплывающих в связи с Мальро, довольно, чтобы обосновывать немаловажность, причем с самых разных точек зрения, замысла вернуться к творчеству этого писателя.

1

В расхожем мнении облик Мальро дwoится, даже множится. Трудно примирить Мальро той поры, когда он добровольно и безоглядно рвался в самую гущу исторических схваток, будь то первые шаги революции в Китае, гражданская война в Испании, партизанское Сопротивление во Франции, — и Мальро последующих лет, пылко-го правительственного глашатая, министра, с тщетным рвением принявшегося наспех латать давно им замеченные роковые трещины в здании буржуазной цивилизации. Еще труднее укладывается в голове, что одной и той же рукой писались книги, причисленные некогда к вершинам революционной литературы во Франции, а затем широковещательные речи, которые приобрели сомнительную славу манифестов «холодной войны» в культуре. Словом, совсем не случайно едва ли не самый привычный и неотразимый ход публицистов, оспаривающих позднего Мальро, — лобовая сшибка его прежних и теперешних высказываний, поскольку они очевидно побивают друг друга. К этим двум исходным ипостасям Мальро — в первом и грубом приближении их можно обозначить как революционную и охранительную — следует добавить сопряжение в одной личности не слишком часто сопрягающихся обличий: восходящее светило парижского литературно-артистического небосклона — и отчаянный искатель приключений на краю земли, незаурядный мастер слова — и заслуженный боевой командир, знаток древних цивилизаций — и красноречивый оратор, предприимчивый деятель — и культурфилософ, обладающий обширными познаниями и остротой ума, так что истины, угаданные им на ошупь и разбросанные афористическими сгустками по страницам его сочинений, легли в основу целого литературно-философского потока во Франции.

И все же при тщательном сопоставлении несхожие лики Мальро не так уж решительно опровергают друг друга, как это кажется пона-

чалу. Они еще и взаимно друг друга высвечивают. Проступают незамеченные сквозные линии, позволяя гибче, точнее вникнуть в далеко не однозначное существо каждого из них и вместе с тем обнаружить общий мировоззренческий корень такой чересполосицы.

Редко писатели с такой легкостью, как Мальро, столь охотно и чуть ли не навязчиво выпячивают на всеобщее обозрение самое свое заветное, самое корневое слово — ключ ко всем своим сочинениям. Ключевое слово Мальро — «судьба». Иногда оно может замешаться другими, тождественными — «удел человеческого»,¹ может получать несколько суженную, но заостренную расшифровку — «смерть», может вовсе не быть высказано впрямую и мерцать между строк, угадываться, витать над страницами. Мальро не раз пытался раскрыть значение сокровеннейшего из своих слов, в частности в одной из статей 1938 года: «Под судьбой здесь подразумевается нечто вполне отчетливое: осознание человеком того, что ему чуждо и что его затягивает — безразличного к нему и смертоносного космоса, вселенной и времени, земли и смерти». Судьба, по Мальро, — это «расщелина между каждым из нас и вселенской жизнью», ежечасно напоминающая нам о неминуемой гибели, это уязвленное переживание личностью своей бездомной чужеродности в мироздании, которое не подвластно ее воле, подавляет своими безднами и в конце концов бесследно ее поглощает. Трагический «удел человека» обнаруживается очевиднее всего в самом простом и непреложном для каждого обстоятельстве — в том, что все без исключения смертны, жизнь преходяща и любой шаг приближает к могиле, а люди — единственные существа на земле, которым дано об этом знать, думать и помнить. Недобрая эта доля преломляется также, согласно Мальро, в нашей подверженности болезням и одряхлению, немощам — предвестникам ухода в полное небытие, в подчинении необратимо спешащему времени, в нашей замкнутой на себе неповторимости, которая не позволяет нам слиться с другими, включая очень близких и родных, проникнуть в их душу, как в свою собственную. Мальро, даже ранний, в своих эссе «Искушение Запада» (1926) и «О европейской молодежи» (1927) как будто уже нашупал многие из слагаемых — пусть они пока свернуты и подспудны — экзистенциалистской метафизики, одновременно разрабатывавшейся с помощью умозрительных построений в Германии Хайдеггером и Ясперсом, во Франции — Г.Марселем, а позже подхваченной Сартром, Камю.

Есть, однако, существенные оттенки в этом философствовании о «судьбе», отличающие Мальро. В первую очередь он упорно подчеркивает укорененность подобной мыслительной установки в совершенно определенной исторической почве, а не предлагает ее в качестве наконец-то открытой, хотя извечно присущей всем векам и народам, онтологии. Мальро не обнаруживает ее в древних цивилизациях Востока, самой сердцевинной мудрости которых ему рисуется достижение благодатной слитности с вешней плотью вселенной, прозрачной ясности духа, не желающего ведать своей выделенности из космического окружения и в каждой своей клеточке счастливо ощущающего таинственное биение мировых стихий. Напряженное лич-

ностное самосознание, которое противопоставляет его обладателя — человека — и бездуховное природное царство, утверждая самоценность отдельной жизни, наделенной разумом, есть, по мнению Мальро, детище Запада, плод греческого рационализма и христианства с его легендой о грехопадении. Последняя прочно закрепила в умах европейцев взгляд на себя как на изгнанников творения, выломившихся из естественного круговорота и предоставленных свободе самостоятельного выбора. Западное аналитическое мышление зиждется на разнице созерцающего и созерцаемого, да и помыслы христианина о «небесном спасении» предполагают личную ответственность за свои поступки, а значит — подспудное чувство частицы, отлученной от целого, хотя и располагающей возможностью когда-нибудь снова вернуться в его лоно.

Однако, при всей своей богочеловеческой окраске, сделавшей христианство в глазах Мальро одной из ранних промежуточных вех на извилистых дорогах становящегося гуманизма, оно, как всякая религия, продолжало сковывать порыв человека к вполне независимому самочувствию, духовно его закрепощало уже тем, что вынуждало поверять свои поступки ценностями сверхличными, надмирными, мнимо вечными, которые почитались как раз и навсегда изреченные истина и благо. Земные нужды подавлялись этой вечной оглядкой на небеса, земные дела взвешивались на весах нездешней справедливости, земные беды предписывалось сносить ради потустороннего блаженства. Просветительский XVIII век пробил широкую брешь в этом мистическом отчуждении человека от собственной сущности, а бурный расцвет в XIX веке исторического и научного знания и вовсе подорвал его опоры. «Смерть Бога» в душах людских, возвешенная Ницше, прозвучала на пороге XX века, по заключению Мальро, как отходная былому невольничеству и благовест окончательного возврата личности к самой себе. Пробил час первой насквозь светской цивилизации.

Вместе с тем обрыв религиозной пуповины, которая прикрепляла умы к некоему средоточию конечных смыслов вселенной, нес с собой, помимо обретенной самостийности, и свои утраты. У верующего был некий собеседник-всезнайка, бравшийся худо-бедно распутывать самые мучительные загадки. От живого Бога можно было надеяться, например, получить если не вполне достоверный, то утешительный ответ на «проклятый вопрос»: «зачем смерть?»; мертвый Бог хранил гробовое молчание. Тщетно было бы ждать облегчения подобной боли и заботы и от тех насущных занятий, в которые с головой ушел потерявший веру. Они попросту служили совсем другому, «спасение души» было не по их части. К тому же они довольно скоро обнаружили свою изнанку. Культ знания и инженерно-технического устройства жизни, наряду с материальными успехами, был чреват и наращиванием огромной разрушительной мощи, угрозой катастрофических потрясений. Культ поступательного хода истории как высшего освящения всякой деятельности ставился под удар невиданными приступами взаимоистребления в мировых войнах. Культ собственной личности у буржуазного человека обернулся разгулом

индивидуалистического своеволия, когда она иной раз утверждала свою «самость» на костях других под лозунгом «все дозволено», вплоть до пыток и лагерей смерти. XX век изрядно поколебал прекраснодушную обмирщенную веру XIX-го в разумную упорядоченность необратимого победного шествия вперед общества, сложившегося на Западе. Повороты мировых событий то и дело сбивали с толку, повергали в изумление коварными подвохами, и личности, протиставившись с божественным советчиком, считает Мальро, отныне не к кому было прибегнуть, чтобы унять свою растерянность и тревогу. Предоставленная самой себе, она усматривала повсюду разгул враждебной судьбы, слепого рока. «Удел человеческий» и мыслится Мальро как болезненно преломившийся в строе распространенных умонастроений результат духовно-исторических сдвигов в кризисную пору заката человечества религиозного и серых предрасветных сумерек человечества безрелигиозного. «Расщелина» между личностью и бытием есть знамение этой переходной поры.

Вовлекая в круг своих выкладок немалый запас научных, исторических, культурных, философских данных эпохи, Мальро перерабатывает их под углом зрения, заданным его целью — очертить и обосновать трагизм «человеческого удела», «богооставленность» личности, ее покинутость в мироздании, истории, каждодневной частной жизни, внутренней душевной сумятице. Здесь-то — в исповедально-личных признаниях, поднятых до уровня философии, выстроенных в вереницу доводов и сразу же выдающих смущение ума, которому вдруг стало не на что опереться окрест себя, — и распознается во всей его сложности зародыш того недовольства, что зачастую побуждает буржуазного интеллигента в XX веке выламываться из окружающего уклада, толкает его на ненадежные тропы «блудного сына». Семейное благополучие не прививает ему с детства обостренного чутья к материальной неустроенности других, удален он и от тех узлов предельной социальной напряженности — заводов, политических образований, — где впрямую сталкиваются верхи и низы. В первую очередь его настораживает, больно ранит и заставляет метаться духовное художосочие, мнимость тех оправданий, к каким прибегает данное ему от рождения общество, опустошенность провозглашаемых ценностей, их неприглядная изнанка, неразумие бесчинствующих вокруг стихий, — короче, нравственная изжитость в цивилизации, клонящейся к своему историческому закату, всего того, в чем ее обитатели, когда она еще шла в гору, черпали для себя смысл жизни. Отрыв будущего «попутчика» от интеллигентской прослойки, взрастившей его среди прочих относительно привилегированных, им самим с первых же шагов переживается как бунт против обступающей со всех сторон бессмыслицы и рыцарские странствия в поисках потерянного Грааля — как искание осмысленности своего бытия. В таком изначальном настрое протеста уже заключены предпосылки как предстоящих ему находок, так и возможных его злоключений.

Важно при этом, что «смыслоутрата» у Мальро — и тут другая особенность его мысли — не выливается в безутешный плач о близком

светопредставлении, в очередную проповедь отчаяния и призыв вернуться назад. Уяснение трагичности «удела» — лишь подготовка к строительству на шаткой, но трезво изученной площадке мировоззренческого здания, призванного быть более или менее надежным обиталищем для личности, осаждаемой пустотой «небытия».

Когда один из истолкователей Мальро обозначил сквозную устремленность его творчества хайдеггеровским понятием «бытие-к-смерти», писатель счел нужным внести поправку: «бытие-против-смерти».² Для Мальро существенно не созерцательное обретение душевной подлинности на последней грани, у самого обрыва жизни, а действенное противоборство, позволяющее повторить дерзостно-насмешливое: «Где же твоя победа, смерть?». «Думать о смерти не для того, чтобы умирать, а чтобы жить», «существовать наперекор громадной тяжести судьбы», «прорвать кольцо человеческого удела с помощью средств, доступных человеку», «основать свое величие на самой зависимости от рока» — в этом парадоксе заключена, по Мальро, вся суть, все достоинство, вся трагедия и подвиг жизни, заслуживающей того, чтобы называться жизнью, а не прозябанием. Возможность подобной «жизни вопреки» дана уже тем, что человек — «единственное существо на земле, которое знает, что оно смертно», способно осмыслить несправедливость своего удела и возмутиться им, а следовательно, поставить порядок вселенной под сомнение. Слабые духом, кого повергает в трепет пугающая правда, спешат забыться в безумной суете, отключить свой разум, предаться дремотному благорастворению в потоке быстротекущих мгновений или бессвязной сутолоке своих грез во сне и наяву. Они лишь претерпевают свою судьбу, поддавшись соблазну «восточной мудрости» — этому бегству от трудных истин вспять, отречению от высшего долга перед собой. Последний же заключается в том, чтобы на деле продолжить и закрепить преимущество, заложенное в способностях нашего ума восставать против миропорядка, обрекающего личность на исчезновение. Человек XX столетия призван на развалинах былой веры, в пустоте умершего божества утвердить собственные ценности, своим действием снова и снова созидать смысл посреди вселенской бессмыслицы, «одолеть человеческий удел, черпая внутри себя силы, которые прежде искал вовне». Метафизический срез раздумий Мальро исподволь смещается в иную плоскость — плоскость действия; вопрос: «что есть человек?» — по дороге к своему решению преобразуется и получает другой поворот: «что человек может?» Один из собеседников ученого разговора в романе Мальро «Орешники Альтенбурга» (1943) заявляет, что человек — «это не жалкая кучка секретов, погребенных в душе», и даже «не то, что он думает, а то, что он делает». Сам Мальро не сбрасывает так легко со счетов сокровенные метания души и незримую работу ума, однако и для него они получают весомую завершенность, подлинность лишь тогда, когда претворены в поступки. и для него «быть», быть вполне и до конца, означает осмысленно действовать. Идеи, согласно убеждению Мальро, «должны быть не просто продуманы, а прожиты», и «интеллигент — не тот, кто испытывает потребность в книгах, а всякий, чья мысль, пусть очень простая, выстраивает и направляет его жизнь».

Все основные детища вымысла Мальро в его повествованиях вскормлены созданной им философией «человеческого удела» и, по его позднейшей оценке, непременно «соединяют в себе способность к действию, культуру и ясность ума». Французский философ Э.Мунье изобрел точное слово, определив их как «метапрактиков» — метафизических деятелей. Из книги в книгу они бьются все над той же задачей, ища квадратуру бытийственного круга — очередной способ «жить-против-смерти», шире — вопреки «судьбе». Выношенные и предлагаемые ими каждый раз решения не опровергают начисто предыдущих, но и не являются простым их повторением. Перед нами воочию обнажаются запутанные сцепления интеллигентского бунтарства, под давлением времени претерпевающего многие метаморфозы, ухитряясь, однако, сохранять все ту же закваску. Постоянство исходных условий задачи при существенной разнице полученных поочередно ответов и есть двойственный источник переменчивой верности себе, того скольжения вверх и вниз по виткам спирали, скрученной из одной проволоки, каким выглядит путь Мальро-писателя.

2

Одержимость «метапрактиков» Мальро «конечными истинами» бытия отнюдь не превращает их в бесплотные философствующие тени, в этаких умничающих головастиках. Засевшая в их мозгу мысль — всегда вместе с тем страсть и мука. Она обнаруживает себя в слепящих вспышках мгновенных озарений ума и закрепляется в высказываниях предельно сжатых, отточенных, афористически самодостаточных. Ищущий разум задает воле такое мощное напряжение, запросы его так наполняют каждую клеточку всего существа личности, что она разгадывает осаждающие ее метафизические загадки каждым своим сугубо телесным ощущением, каждым мельчайшим поворотом чувств, каждым своим шагом. Среди всех, кто во Франции XX века упоминает имя Достоевского как первопроходца дорог, которыми стараются следовать и они, Мальро успешнее остальных осваивал уроки мастерства, завещанные русским изобразителем «рыцарей черты» и «фанатических фетишистов предела», ломающих подчас голову над последними «вопросами вопросов», чтобы совершить самый что ни на есть простой житейский поступок.

«Завоеватели» (1928), первый из романов зрелого Мальро, открывают вереницу «метапрактиков», взыскующих смысла среди бессмыслицы сущего, — авантюристом, который примкнул к революции.

Сын швейцарца и русской, он носит фамилию своей матери — Гартин. В юности он потерялся в анархистских кружках, затем был привлечен к суду по ничтожному поводу. Из зала заседаний он вынес угнетающее чувство нелепицы балаганного лицедейства, к которому внутренне не имел никакого касательства и в которое, однако, был вовлечен, словно вещь, попавшая в чужие руки. Над ним вершили унижительный суд и расправу, с самодовольной слепотой претендуя на обладание безупречными нравственными ценностями, тогда как он

усматривал в них подделку, ложь, фарисейство. Он испытывал презрение не столько к хозяевам жизни — «собственникам, сколько к дурацким принципам, именем которых они защищают свою собственность». В этом уточнении самая суть. Гарин находится в особой вражде с буржуазным устройством: не вынося подсовывания ему мертвых ценностей в качестве заместителей размытого и выветрившегося смысла жизни, он подозревает в этом мошенничестве самую природу общества, независимо от уклада. «Я считаю общество не дурным, то есть поддающимся улучшению, я считаю его абсурдным, а это совсем другое дело...» Для «блудного сына» социальный порядок — принудительно данная ему в повседневности рамка кольцо в кольце, дополнительные оковы личности, и без того скованной природными ограничениями. Нелепость, стократ усугубленная тем, что прикидывается вместилищем добра и разума. На суде он всем своим естеством с пронзительной остротой ощутил несвободу, зажатость между бесчисленных зримых и незримых стен навязанного жизнеустройства и, что еще хуже, полнейший произвол последнего, нестерпимое отсутствие сколько-нибудь внятных оправданий. Потрясенный собственной хрупкой уязвимостью, глубиной своего «заточения», тщетой и случайностью предназначенной ему, как и всем другим, участи следовать по тупиковой колее от колыбели до могилы под надзором несостоятельных пастырей и стражей, Гарин, подобно романтическим бунтарям прошлого, поднимает мятеж против творения (хотя на сей раз оно пустое, без Творца) и его социального представительства — общества. Им овладевает всепоглощающая страсть — поразить эту двойную мишень, где во всем сквозит хмурое недоброжелательство «судьбы», или по крайней мере — всем зарядом накопленной жажды «быть» обрушиться на плотную пустоту подкрадывающегося со всех сторон «небытия».

Поскольку в революции как раз и происходит открыто и прямо ломка существующих устоев, то Гарин, не успевший вовремя попасть в Россию, уезжает в Китай и возглавляет здесь в дни всеобщей забастовки в Кантоне (1924) политическую пропаганду Гоминьдана. Неподеленное бесстрашие, основанное на том, что он не дорожит своей жизнью, изобретательная холодная решимость идти до конца, деловая хватка, незаурядный ум и яростная неистовость, какую он вкладывает в действие, в это кровно его занимающее сражение с «судьбой», — все это выдает в нем отличного работника. И все же революционность его сомнительна даже для ближайших сотрудников, слишком она смахивает на авантюризм отчаянного игрока. Он готов поставить на карту все вплоть до будущего того самого дела, которому он себя посвятил, лишь бы сорвать очередной выигрыш, перехватить его у соперника.

Ставка Гарина — все то же христианское «спасение души», только наизуворот: не усилия снискать благосклонность небесного вседержителя, а вызов небесам опустевшим, героизм отчаяния, призванный учредить некий личный смысл вопреки отсутствию смысла надличного. Революция в свете подобного предприятия — не более чем подходящий предлог. Самые плоды борьбы — то, что она принесет забас-

товщикам, — волнуют Гарина в последнюю очередь: «Мое действие делает меня безразличным ко всему, что за его пределами, включая и его результаты». Важно победить, победить какой угодно ценой и любыми способами, доказав прежде всего самому себе, что он не пылинка, уносимая бесследно, а самостоятельная личность, которой по плечу сопротивляться напору обстоятельств и даже в чем-то их подчинить. И нет такой платы, какую бы он не внес за удачу своей метафизической по значению авантюры — поединка с «судьбой». Окружающие для него — зрители этого единоборства или пешки, при случае без колебаний приносимые в жертву. Да и цели их совместной работы — чепуха, не заслуживающая того, чтобы всерьез о ней думать и уже сегодня закладывать надежные нравственные основы пореволюционного устройства жизни. Поэтому Гарин с его культом победы-неизбежности-ни-на-что без малейших угрызений совести прибегает к любой низости — подкупу, интригам, пыткам, подстроенным убийствам.

Победа, приковавшая помыслы этого нищеанца от революции, ускользывает, однако, из его рук. Не может не ускользнуть, учитывая то, как именно он ее понимает. Поражение гнездится в самой непомерности ожиданий, заранее вложенных во всю затею. Безграничная «богоравная» независимость, которой он домогался, на поверку оказывается миражом горячего ума. Ведь при всех своих недюжинных задатках, при всем размахе добытого им для себя могущества Гарин остается обычным смертным, беспомощным хотя бы перед недугами собственной плоти, перед ее неминуемым износом. И следовательно, выиграть окончательную тяжбу чуть ли не с самим мирозданием ему не дано. Подчеркивая эту хрупкость, чреватую тупиковым исходом, Мальро награждает Гарина тропической лихорадкой, приступы которой нарастают, скептически оттеняя каждое очередное его достижение, и к концу вынуждают под страхом смерти покинуть южные края. Для него это непоправимый крах: успехи забастовки не могут возместить личного поражения тому, кто сводил в ней свои сугубо личные счета со всем сущим. Авантюристу метафизической закваски чудится, что он ухватил за горло самое «судьбу», но, сжав руку, он не обнаруживает в кулаке ничего, кроме пустоты. Замыслы его были обречены изначально, надежды обрести смысл в «самообоженье» провалились. Первый виток спирали Мальро возвращается к исходной точке, очертив порочный круг.

Впрочем, кое-какой — отрицательный — результат был все-таки получен. Выяснилось, между прочим, что самодостаточное действие явно недостаточно для выработки ценностей, могущих служить надежной нравственной опорой и залогом торжества личности над своей «судьбой». Стало очевидно, что «дело», даже очень умело, блистательно осуществленное, есть полая оболочка до тех пор, пока содержательное наполнение ее не почерпнуто из добротного внешнего источника. Здесь необходимы «для» и «ради» — достойная цель, которая призвана дело подкрепить и освятить. Здесь недостаточен и лозунг другого «завоевателя» у Мальро — авантюриста из «Королевской дороги» (1930), которого наваждение своей брэнности на земле загоняет в джунгли, где он упорно сколачивает собственное «независимое коро-

левство», чтобы «жить в памяти большого количества людей и, быть может, долго», чтобы «оставить шрам на карте». След, рубец в память о себе, неважно какой, лишь бы он подольше сохранился, — таково последнее «исповедую» подобного душеспасительного бунтарства. Но ведь след бывает и от злодейства, а значит, искомые ценности здесь в лучшем случае двусмысленны, в худшем — псевдоценности, ибо мыслятся насквозь нигилистически, поверх добра и зла. К тому же «суета сует» всяческих шрамов на карте, тешащих гордыню, воочию обнаруживается на краю могилы, и тогда мучительное «зачем смерть?» опять повисает с неприступной загадочностью, из жизни же по-прежнему уходят жертвами, отнюдь не победителями. На первых порах интеллигент-«метапрактик» барахтается в пределах ценностей и смысловой пустоты своего общества, против которой порывался было бунтовать и к которой продолжает прибегать как к материалу для своего выморочного личного «богостроительства». Пока это всего лишь отщепенец, обремененный всеми недугами лона, откуда он выпал. До «попутчика» ему далековато.

Между тем уже в «Завоевателях» где-то сбоку от основного повествовательного стержня мерцают проблески иных побуждений, позволявшие надеяться, что есть такая зацепка, благодаря которой и самая смерть можно из бессмыслицы обратить в осмысленную победу. Прикованный к постели болезнью, Гарин размышляет о басующем городе: «Сколько людей сейчас мечтают о победах, хотя два года назад они и не подозревали, что это возможно! Я создал их надежду. Я не охотник до громких слов, но ведь в конце концов надежда людей и есть смысл их жизни». Выкладки холодного ума, поглощенного метафизической сверхзадачей, низводят избавление миллионов от нищеты и скотской забитости до уровня задачи проходной и подчиненной. Однако в сокровенных уголках сердца шевелится догадка, что эти как будто скромные, зато достижимые цели способны заполнить живым смыслом зияющую пустоту души, похоронившей «бога» и мечущейся в тоске, послужить личности высшим оправданием ее жизни, ее дел и, быть может, самой ее смерти. А коль скоро такое предположение обещает немало, других же все равно нет, то сам собой напрашивается выход: попробовать опрокинуть иерархию «запросов», упования лично метафизические подчинить устремлениям житейски-историческим. Задаче побочной придать значимость сверхзадачи.

3

Столь существенные сдвиги в мировоззренческой структуре не есть, разумеется, чисто логическая перестройка, плод простого расчета. Они вызревают исподволь, подчас стихийно, требуют напряженной самоотдачи, готовности впитать и по-своему переработать умонастроения, распыленные в воздухе меняющейся истории. Для той левой прослойки западных интеллигентов из «потерянного поколения», к какой примыкал и Мальро, хотя по молодости лет он избежал око-

пов, послевоенные 20-е годы были глухой порой разброда. На развалинах своей былой веры в цивилизацию, обернувшуюся варварской верденской мясорубкой, они вслепую блуждали среди обломков недавней катастрофы, проклинали чохом весь постылый свет и тшились к чему-нибудь прислониться душой на этом пепелище, уберечь хотя бы отдельную частную личность, раз история с ее хваленым разумом, по их выстраданному заключению, совсем ошалела, свихнулась и коварно подстраивает ловушки вроде вчерашней. Мифы спасения в одиночку рождались в изобилии после кровавых дождей первой мировой войны. В иное русло повернули духовные поиски 30-х годов — этих затяжных тревожных канунов очередного и куда более грозного потрясения. Крах, когда он позади, в какой-то степени допускает «роскошь» прикидывать в уме и маловероятные лазейки; крах, и стократ худший, когда он забрезжил впереди, заставляет срочно что-то предпринимать если не наверняка, то с долей надежды. Нависшая снова опасность бедствия решительно исключала возможность пересидеть его на островках личного душеспасения. Все толкало к тому, чтобы сплотиться, оборонять себя, обороняясь сообща. Упор исканий в левой культуре Запада заметно перемещался из плоскости по преимуществу личностной в плоскость граждански действенную. «Блудные дети» перековывались в кровно причастных, сновидцы спускались на грешную землю с ее насущными заботами, метафизические мятежники уходили в работу на попроще текущей истории.³ «Удел человеческий» (1933) — книга, где ключевое понятие Мальро прямо вынесено в заголовок и где оно, однако, впервые не выглядит исчерпывающим сводным знаком всех его значений, — прозвучал во Франции одним из свидетельств того, что этот перелом на повестке дня.

В «Уделе человеческом» весь рассказ строится как прослеженная день за днем, иногда час за часом хроника вооруженного восстания рабочих в Шанхае (1927): подготовленное и поднятое коммунистами в поддержку наступавшим на город гоминьдановским войском, оно одержало победу, но после прихода к власти их командующего Чан Кайши, который опасался распространения и тем более проведения в жизнь лозунгов земельного передела, вызревавших в пролетарских низах, было предательски разоружено и затем потоплено в крови.

Революция, однако, в противовес «Завоевателям», здесь отнюдь не обращается в «предлог», в грандиозные подмостки, куда заезжего укротителя «судьбы» занесла жажда разыграть свое надсадное квазимистерияльное действо. И потому преемники былых авантюристов Мальро на сей раз очутились там, где им и надлежало быть, — по другую сторону баррикады. Основная философско-психологическая нагрузка этих добытчиков могущества ради самого могущества в «Уделе человеческом» легла на подобающие плечи — на колоннального хищника Ферралья, некоронованного владыку финансовой империи, опутавшей хозяйство Юго-Восточной Азии, и закулисного вдохновителя расправы над китайскими революционерами. Жрец возведенного в культ самодостаточного дела вынужден распрощаться с высокомерно-загадочной осанкой «сверхчеловека» и предстать в своем истин-

ном социальном облике крупного дельца. Нравственная его несостоятельность при такой почти бытовой расшифровке «бытийственного» нигилизма обозначилась совершенно зримо.

Притязания Ферралья простираются дальше, чем у его предшественников, острее выявляя при этом ущербность — сугубо «инструментальный» подход к другим людям, когда они воспринимаются как неодушевленные вещи или подсобные орудия самоутверждения. В разговоре с ним один из проницательных собеседников угадывает и отчетливо перелагает суть смутных воцелений этой «сильной личности»: «В мире людей быть больше, чем просто человек. Ускользнуть от человеческого удела... Быть не могушественным — всемогущим. Химерическая болезнь, интеллектуальным обозначением которой является воля к могушеству, есть воля сделаться божеством: каждый человек мечтает стать богом». Затаенные помыслы Ферралья о богоравной мощи сводятся к жажде огромных возможностей повелевать, навязывать себя окружающим, в пределе — всему миру. Понятно, что такое иступленное почитание себя самодовольно до предела, нуждается в людях лишь постольку, поскольку они служат ему послушными рычагами или восхищенными зрителями, а их собственные цели и нравственные ценности с порога отбрасывает как вредную блажь. Самоотверженность повстанцев кажется Ферралю проявлением «присущей человеческому роду глупости», он просто не способен взять в толк, как это «человек, имеющий только одну жизнь, может отдать ее ради идеи». Подобные глупцы, выходит, и не заслужили ничего, кроме истребления. Впрочем, с сотрудниками он обходится немногим лучше. Обладая «редкостным даром отказывать другим в существовании», он словно умерщвляет их еще при жизни, «низводя до роли механизмов, перечеркивая их, едва они соберутся заговорить в качестве индивидов, а не просто передавать его приказания».

В «Уделе человеческого» этому зарвавшемуся «самообоженью» уготованы уже не те проникновенно-соболезнующие проводы, каких оно удостоивалось прежде у Мальро, а унизительное развенчание. Облагораживающая конечную неудачу «судьба», болезнь или смерть, тут уже ни при чем: Ферраль просто-напросто побит соперниками, хищниками с хваткой покрепче. Сумев воспользоваться тем, что его компания пошатнулась, они поставили его в положение просителя, получающего бесповоротный отказ, что означает для него полное крушение. Хозяин лопнувшего дела лишен могушества и попадает, согласно логике самого же Ферралья, в низший разряд «просто людей», а следовательно, есть претерпевающее чужую волю ничто, пешка в игре других. «Инструментальность» отношения к окружающим оказывается обоюдоострой и поражает своего носителя. Изживший себя авантюрист в «Уделе человеческого» утрачивает ореол бунтарского «отпадения» от общества и выдает тайну своих предтеч — «завоевателей», состоящую в том, что они изначально напичканы все той же буржуазной моралью вечной «войны всех против всех». Ферраль — мертвый тупик, куда уперлось горделивое поначалу шествие «сверхчеловеков» по страницам книг Мальро: бытие, обретающее себя в навязывании

всем прочим небытия, само в конце концов оборачивается шатким обесцененным небытием.

«Другие», ближние и дальние, начиная с «Удела человеческого», становятся у Мальро оселком для испытания личности на подлинность. В свою главную задачу «жизнь-против-судьбы» писатель вводит ранее отсутствовавшее в ней слагаемое, и она соответственно преломляется иначе, чем прежде: преодоление одиночества мыслится отныне как то звено, за которое можно вытянуть всю цепочку решения.

Сосредоточенность именно на этой грани «удела» задается с первых же страниц книги. В ночь накануне восстания Кио, предводитель шанхайских повстанцев, прослушивает свое донесение, записанное на граммофонную пластинку, и не может узнать собственный голос: ему кажется, что говорит кто-то совсем чужой. И дело тут не в механичности звучания, а в резкой разнице между тем, как человек воспринимает себя изнутри, и тем, каким он себе предстает со стороны, в качестве отчужденного другого. «Голос других слышишь ушами, свой собственный голос — прямо нутром», и оттого человек является самому себе как «напряженность гораздо большая, чем все остальные». Иными словами, чужая душа — потемки, а для чужих потемки — твоя душа. Одиночество вытекает из неповторимой полноты каждой отдельной личности для самой себя, из несводимости ее внутреннего самощущения к словам и поступкам, по которым, однако, окружающие только и могут о ней судить. Не одного Кио, почти всех в «Уделе человеческого» — мудрого старца Жизора, посредника в сомнительных делишках мифомана Клаппика, студента-террориста Чена, ощутившего себя изгоем после своего первого убийства, — гложет загадка этой замкнутой в себе единичности, однократности.

И все же, когда в «Уделе человеческого» находят чуть ли не судорожную зачарованность трагедией человеческого одиночества, то это верно лишь отчасти. Другая половина дела состоит в том, что книга отмечена упорными и небезуспешными попытками разрушить столь крепкие чары. Мальро словно бы нагнетает трудности, умножает число тех, кому не по плечу с ними справиться, чтобы особенно выделить и подчеркнуть значение победы, когда она все-таки одержана. И одержана не просто потому, что кто-то наделен сверхчеловеческой мощью и нестигаемостью, а потому, что он вовлечен в действие, которое предпринимается совместно с другими и во имя блага этих других, многих, совпадающего с благом его собственным. Для Кио и его ближайших товарищей такое действие — революция. В череде искателей смысла жизни у Мальро Кио Жизор — провозвестник пересмотра, «опрокидывания» прежнего порядка поисков. Героическое самоутверждение выморочно-душеспасительного толка его мало заботит. Революционное дело для него не есть одна из прочих возможностей встретиться лицом к лицу и посчитаться с вселенской «судьбой», а служение справедливости, житейски насущной и вместе с тем полагаемой высшей, священной ценностью. «Жизнь Кио, — думает о нем отец, — имела смысл, и он знал какой: помочь обрести достоинство каждому из этих людей, которые вот сейчас умирали от голода, словно от медленной чумы. Он был в их среде

своим, у них были одни и те же враги. Для человека, работающего по двенадцать часов в сутки, не зная, зачем он работает, невозможно ни достоинство, ни подлинная жизнь. Необходимо, чтобы работа получила осмысленность, стала родиной». Действие перестает дозвлет себе, быть чистой игрой. Оно освящено всем тем, что благодаря ему достигается. И поэтому еще до своего завершения позволяет сложиться братству соратников, уже теперь предвосхищающему отношения, торжество которых ожидается в будущем: ведь достоинство каждой личности как цель запрещает использовать ее по дороге к этой цели как безгласное орудие.

Опровержение ушербного межличного «инструментализма», накрепко закупоривающего все выходы из заточения своей «самости», и, напротив, провозглашение достоинства каждого «другого» залогом братства распространяется в «Уделе человеческого» и на область, где все зыбко, хрупко, трудноуловимо, но где личность всегда подвергалась строжайшей проверке любовью и товариществом. И здесь-то обнажается с разительной несомненностью врожденный недостаток человечности у «сверхчеловеков». Отношение мужчин к женщине в книгах Мальро вообще есть достаточно точный слепок их отношений к исторической действительности и вселенной, житейский приговор тяжбе с сущим. Всем «завоевателям» от Гарина до Ферралья любовь неведома, они знают лишь эротическое влечение, изрядно одобренное все той же страстью властвовать, подчинять. В таком случае личность женщины попросту перечеркивается, обладают, точнее, временно владеют ее телом, словно это предмет, помогающий получить особенно терпкое наслаждение. Но «опредмеченное», обращенное в почти вещь женское тело — податливое «орудийное продолжение» желаний своего «обладателя», нечто вроде бездушной дополнительной приставки к его повелевающему телу. И даже в минуту близости он по-прежнему находится как бы наедине с собой, в одиночестве. Последнее усугубляется тем, что воображаемое отбрасывание чужой души — мнимо, она никуда не девается, но присутствует отсутствуя: ускользает и замыкается в себе, живет собственной непроницаемой жизнью, неприступная, непокоренная. Независимая всякий раз, когда она того пожелает, — достаточно ей потребовать уважения к себе, к своей самостоятельности. «Вы не знаете, что женщина тоже человеческое существо, — встречает Ферраль отпор очередной своей любовницы. — Я — это также мое тело, а вы хотите, чтобы я была только им». И помогающему всемогуществу приходится признать себя немощным побежденным, едва он, распоряжающийся столькими жизнями, сталкивается с отказом одной-единственной женщины отречься в угоду ему от своей личности. Горе-хозяин остается с пустыми руками, отброшенный в свою очередь в неизбывную отъединенность от других и призрачное над ними господство.

Любовь, как она понимается и переживается революционером Кио и его женой, врачом Мэй, — полная противоположность подобному попранию «другого» в эротической схватке двух волей, этом постельном выражении вражды всех со всеми. «Нежное товарищество» Кио и Мэй зиждется на равенстве соратников, отдающих себя общему делу и

черпающих в благородстве его задач ту личную нравственность, что непререкаема для них уже сейчас, вошла в их повседневный быт. Достоинство и свобода каждого из супругов здесь — воздух семьи, предвестия и зародыши того братства, за которое они сражаются и готовы умереть. Но именно это равенство позволяет преодолеть отчужденность, каждому ощутить в другом не навязанное извне собственное давящее присутствие, а самобытную неповторимость — ту самую, которую воспринимают «нутром». «Для одной Мэй он был не просто тем, что он делал, для нее одной он был иным, чем только его биография, — размышляет про себя Кио. — Объятия, в которых любовь держит два существа, прилепившиеся друг к другу вопреки одиночеству, приносят помощь... тому безумцу, тому несравненному и предпочитаемому перед всеми чудищу, каким каждый человек является для себя самого и чей облик он лелеет в своем сердце». Слитность, взаимопроникновение двух личностей стирает разницу между ними, помогая каждой быть собой и одновременно не быть одинокой. Мальро далек от того, чтобы рисовать лубочное благолепие воркующих голубков посреди развороченного, дышавшего смертью и страданием восставшего города. Любовь Кио и Мэй — напряженная страсть, опаленная жгучими плотскими желаниями, чреватая своими подвохами и болезненными размолвками. От этого она не утрачивает, однако, своего мирозерцательного, сущностного наполнения — весомого вклада в победу над заклятием одиночества, которое неизменно повергало в мизантропическое уныние множество тех, кто тщетно искал своей правды на «завоевательских» путях. Первый у Мальро подлинный революционер, Кио смог разрубить узел, ставший раньше в тупик всех революционеров на час. Оглядываясь перед смертью на прожитое, Кио без судорожного отчаяния подводит итоги, и один из них, несмотря на свою краткость и обыденность, звучит как разгадка роковой загадки жизни, как доказательство возможности возобладать над «человеческим уделом», по крайней мере частично: «Мэй избавила его если не от всякой горечи, то от всякого одиночества».

«Есть один только я, и я скоро умру», — в безнадежной тоске мечется на смертном ложе «завоеватель» из «Королевской дороги», отнюдь не хлюпик, но своей исключительной сосредоточенностью на себе самом опустошавший все вокруг и тем лишивший себя поддержки, хоть слабого утешения в обесмысленном его же умом безлюдье. Революционеры из «Удела человеческого» живут не впустую, не зря и потому даже своей гибелью утверждают товарищество, придающее им мужественную твердость духа. Катов, военный помощник Кио, вместе с остальными ранеными брошенный на пол в сарае в ожидании казни, отдает припасенный им для себя яд двум своим юным соседям, зная, что тем самым обрекает себя на сожжение живьем в паровозной топке. На такое героическое увенчание жизни, бывшей до последнего вздоха служением другим, «сверхчеловек» не способен. Смерть перестает быть бессмыслицей, если все на свете не мерят рамками ограниченной конечности собственного существования, но вместе со своими собратьями по делу добиваются внедрения в жизнь ценностей

столь высоких, что принесенные во имя их жертвы не напрасны. Заветом и заповедью выглядят в «Уделе человеческом» мысли, проплывающие в голове Кио в его последние минуты перед тем, как принять яд: «Он сражался ради того, что в его эпоху было исполнено самого большого смысла и самой большой надежды; он умирал рядом с теми, среди кого хотел бы жить; он, как и все эти простертые на земле люди, шел на смерть за то, что сумел обрести смысл жизни. И чего бы стоила жизнь, за которую он бы не согласился умереть? Умирать легко, когда умираешь не одиноким. Смерть, насыщенная этим дрожащим братским шепотом, бдение побежденных, которым многие завтра поклонятся как своим великомученикам, кровавая легенда, из каких творятся золотые легенды!» Революционерам в «Уделе человеческом» дано походя, так сказать, почти ненароком отыскать ту конечную мудрость, что неизменно ускользала от «завоевателей». До тех пор пока, взыскав прежде всего и поверх всего метафизических оправданий своей отдельной жизни, снисходят до общественного поприща как более или менее случайной площадки для личного поединка с «судьбой», желанное «душеспасение» не достигается. Зато оно парадоксальным образом вознаграждает тех, кто всецело захвачен работой и борьбой на этом поприще.

«Метапрактики» Мальро на ближайшие годы после «Удела человеческого» если не вовсе сворачивают, то откладывают в сторону распря с опустевшими небесами, словно сочтя ее до поры до времени благополучно снятой с повестки дня, и с полной самоотдачей посвящают себя заботам текущей истории. Она же, при всей кровавой жестокости ее передраг, в свою очередь воздаст им сторицей, освобождая пока от пытки мыслью на дыбе всесветной нелепицы. Конец (точнее, передышка) их бездомности на земле, изгнанничества, отлученности: «блудные дети» у Мальро, изрядно поскитавшись и намыкавшись вдали от смыслоизлучающих источников сущего, померкших было вместе с угасанием христианства, находят себе — по крайней мере на какой-то срок — духовную родину в лоне революционного «братства мужественных», пользуясь словами самого писателя из предисловия к «Годам презрения» (1935), краткой повести об узниках гитлеровских застенков. «Человеком быть трудно, — пишет в этой статье Мальро. — Но им стать легче, углубляя свою соборность, чем культивируя свою разницу, — во всяком случае, первая питает столь же сильно, сколь и вторая. то, благодаря чему человек есть человек. благодаря чему он себя же превосходит. созидает, творит и исчерпывающе отдает».

Открытие этой истины, а вместе с ней гуманистических ценностей в качестве обретенного смысла жизни и есть, собственно, духовное содержание «прихода» Мальро. Навстречу революции его, да и многих других интеллигентов его поколения, толкала прежде всего и сильнее всего нравственная пружина. потребность и нужда выбраться из своих морально-философских затруднений. Так бывало не всегда, но часто. Понятие «попутчик», вероятно, можно было бы расшифровать, сказав, что он — преимущественно этический спутник революции, искатель личного смысла на ее дорогах.

В середине 30-х годов иной раз заходили так далеко, что рисовали себе Мальро без пяти минут коммунистом. Но ни коммунистом, ни марксистом Мальро, конечно, не был, а был именно «попутчиком». Попутчик идет в ногу с теми, к чьему шагу он подстраивается, до определенного рубежа, а потом перестает им быть: либо вливается в их ряды, либо сворачивает на свою отдельную дорожку. Отрезок пути, пройденный Мальро рядом и зачастую вместе с коммунистами, способствовал раскрытию самого плодотворного в его писательском даре и воззрениях. Но корни оставались прежними. Зарубежный левый интеллигент-демократ, каким был Мальро, присоединялся к коммунистам прежде всего потому, что видел в них мощный заслон против общего врага — рвавшегося к власти, а кое-где и дорвавшегося до нее фашистского человеконенавистничества. Однако сплочение против общей угрозы не стирало разницы между двумя пониманиями самой демократии — либеральным и пролетарским. И это неизбежно должно было выйти наружу после войны, когда непосредственная опасность миновала.

У этой встречи на историческом перекрестке лишь частично совпадавших устремлений, помимо собственно политического уровня, был и другой, философско-миросозерцательный — последний в случае с Мальро, пожалуй, даже важнее. «Богооставленность», от которой всегда отправлялся Мальро, ушибленный закатом христианства и кризисом буржуазно-технической цивилизации, властно понуждала к заполнению своей зияющей пустоты. К коммунизму и прокладывавшей ему дорогу революции с ее суровым и праздничным братством Мальро притягивала, в частности, жажда отыскать — после блужданий в тупиках тоскующего по прошлому безбожия — некое возмещение утраченной веры. Согласно Мальро, у коммунистов есть учение, для него неприемлемое, и есть «миф» — очередное ответвление вековой мечты о совместной победе над «судьбой», в котором рабочие XX века черпают себе духовную поддержку так же, как некогда рабы — в раннем христианстве. «Наряду со всеми прочими значениями. — будет сказано в «Надежде» (1937), — революция имеет еще и то, какое прежде имело вечное блаженство».

Но попытки мифологически истолковать революцию — недоразумение, довольно частое, хотя от этого не менее ошибочное. Коммунизм, по словам Маркса, есть «решение загадки истории» — именно истории, отнюдь не метафизики, не богословия, пусть обмирщенного. Заменителей библейских откровений и заповедей, раз и навсегда изреченных истин насчет загадок «вечности» он не поставляет. Исторически мыслится в нем нравственность, социален взгляд на человека, заниматься «бытийственным» предоставлено науке. Здесь не онтология включает историю как свою подчиненную часть, а история истолковывает онтологию. Сущность человека, по Марксу, «в своей действительности... есть совокупность всех общественных отношений». Что же касается личностного смысла жизни, то Мальро и сам в «Уделе человеческого» дал понять: он обретается революционером, если жизнь мерить своим вкладом в историческое освобождение всех,

включая себя. Если же про запас держать еще и переиначенную на светский лад религиозную мерку и подходить, следовательно, к этой всепроникающей историчности с «богоискательским» запросом, то заранее неизбежна путаница и, рано или поздно, неудовлетворенность — разочарование в своих же собственных неоправданных надеждах. В какой-то момент подобным «смыслоискателям» может, правда, показаться, они могут себе внушить, на худой конец из тех или иных побуждений сделать вид, будто они получили желаемое. Однако полосы таких шатких самообольщений всегда преходящи. У Мальро она была и вовсе краткой и отмечена скорее головными ползновениями обратить необходимость в добродетель. «Удел человеческого» открывался тревожным присутствием метафизической озбоченности и завершался ее снятием; следующая книга, «Надежда», открывается ее снятием, но, как явствует вскоре, — мнимым, и завершается возвратом к ней снова.

«Надежда» — широкое мозаичное полотно первого года гражданской войны в Испании, запечатлевшее крайнюю пестроту республиканского лагеря, взметенного революционным вихрем и постепенно складывающегося в единство. Народная война с ее праздником, буднями, подвигом, трагедиями, победами течет по страницам книги прихотливым и своевольным потоком репортажных зарисовок и портретных набросков. Исподволь, однако, все они довольно прочно скреплены сквозным раздумьем, пунктирно проступающим то и дело в беседах и спорах, которые составляют интеллектуальный стержень всего повествовательного течения. Перед нами два пласта, взаимопереплетающихся и взаимооттеняющих: набирает мощь на поверхности нарастающая победная стремнина, а внизу — подводная струя, тоже нарастающая, но густо окрашенная беспокойством. Лицевая сторона — введение весеннего мятежного половодья партизанщины в жесткое русло революционной войны, без чего не миновать худших срывов и поражения; изнанка — душевные потери тех, кому осмысленный долг повелевает укрощать стихию во имя ее же спасения, принося подчас этому в жертву других и взваливая на собственную совесть тяжелое бремя.

На первых страницах «Надежды» бурлит полноводный разлив всенародного избавления от гнета, бьют ключом пьянящие грезы, идет повальное крещение в купели свободы. Братство и черпаемое в нем достоинство каждого, во имя которых держались под пытками и шли на казнь революционеры в прежних книгах Мальро, тут стали завоеванным достоянием многолюдной толпы и выплеснулись ликующим праздником, «каникулами жизни», причащением к долгожданым волшебным дарам вольности. «Апокалипсисом братства» называет это празднество возглавляющий республиканскую разведку ученый Гарсия, устами которого зачастую говорит сам Мальро. Здесь звездные миги раскрепощения каждого сливаются в звездный час раскрепощения всех, и эта встреча озарения изнутри и зарева извне возносит к таким головокружительным высотам восторга, где земное притяжение «судьбы» точно теряет власть и где переживание бытия достигает предельной остроты. На весь народ рас-

пространяется то содружество, о чудодейственности которого в применении к своему отряду размышляет один из летчиков: «Люди, соединенные общностью духовной и общностью дела, подобно людям, соединенным любовью, получают доступ туда, куда им не проникнуть в одиночку. Целое этой эскадрильи благороднее, чем в отдельности почти каждый из входящих в нее». Былые и несбывшиеся помыслы «завоевателей»-одиночек о человеке выше обычного, о «человеке, мечтающем стать богом», как будто претворяются в этой революционной соборности.

Однако, как замечает тот же Гарсия, «Апокалипсис, жажду которого каждый носит в себе... по прошествии некоторого времени обречен на верное поражение по одной простой причине: природа Апокалипсиса такова, что он не имеет будущего». Когда отовсюду стискивается кольцо отлично вооруженного и умелого врага и эту мощь не одолеть голыми руками и добрыми пожеланиями, тогда хаотичность праздничного воодушевления, в котором самые дерзновенные чаяния сбываются понарошку, карнавально, должна отлиться в твердый боевой порядок. А для этого надо поступиться беззаботной вольницей, не подменять трезвую заботу о пользе дела вспышками непродуманной самоотверженности, а деловитость — благородными порывами по наитию да пылкой готовностью положить голову на плаху, лишь бы не действовать с холодной головой. «Быть» и «действовать» — это, по Мальро, далеко не одно и то же, и революция очень скоро оказывается перед неумолимостью выбора между этими двумя все решительнее расходящимися установками. «Быть», — быть хоть мимолетно, но яростно, — провозглашают прежде всего анархисты, ратующие за самочинную раскованность, во всем непохожую на прежнюю несвободу сверху донизу. «Они пьяны от братства, хотя знают, что так не может долго продолжаться. Они готовы умереть после нескольких дней восторга... когда люди живут в согласии со своими мечтами». «Действовать», потому что «быть по-настоящему великодушным значит быть победителем», — упорно настаивают коммунисты, видя залог победы в «организации Апокалипсиса», в выучке и внедрении железной дисциплины. И благодаря их усилиям постепенно из множества разрозненных отрядов сколачивается настоящее войско. Оно подчиняется опытному командованию и способно побеждать, а не просто жертвовать собой в безотчетных приступах не слишком плодотворного самосожжения. В этой спаянности — высший героизм, героизм действенный.

Умом Мальро всецело за упорядочение хаоса, за перековку его в дееспособный космос. Однако это соглашающееся «да» не без своих оговорок, не без сомневающихся «но». Первая касается древнего, как мир, разлада между отвлеченной моралью и нуждами дела, первоначальными замыслами и средствами их осуществления. «Действие должно мыслиться в понятиях действия», оно «есть действие, а не справедливость» — утверждают в «Надежде» все, кому приходится каждый день принимать ответственные решения, устраняя, скажем, честных и искренних, но неумелых исполнителей, сурово наказывая за проступки, совершенные по понятной человеческой слабости. На ко-

варство врага приходится отвечать коварством, на казни и измены — расстрелами. Успех зачастую оплачивается дорогой ценой, и ради него, пусть временно, поступаются тем, что провозглашалось поначалу. Короче, «между действующим человеком и условиями его действия всегда существует непримиримое расхождение».

К этому особенно чутки многочисленные в «Надежде» интеллигенты. Ведь интеллигент, согласно Мальро, по существу своих занятий тяготеет к всеобщему, к нерушимым нравственным заповедям и независимой ни от чего истине. Он — мирской преемник христианских священнослужителей, привыкший мыслить себя посланцем вечного «царства духа» в преходящем «царстве кесаря». И его больно ранят малейшие отступления от боготворимых им заветов, которые он исповедует с пылким ригоризмом. Подобные поборники моралистического и во многом книжного гуманизма, если они не извлекают должных уроков из провалов прекраснодушных попыток непосредственно внедрить его в жизнь, по наблюдениям знающего в этом толк скептического Гарсия, «революции не делают... они заполняют библиотеки своими сочинениями и кладбища своими трупами». Они — воплощенный укор совести, и их побивают камнями с обеих сторон.

Но есть в их беспомощной подчас совестливости своя доля правды, причем имеющая прямое касательство к делу. Они не просто помнят старую мудрость: «Что посеешь, то и пожнешь», — но и достаточно наслышаны в истории, чтобы усвоить: неразборчивость, нарушения справедливости даже во имя самых благих побуждений подчас весьма роковым образом мстят за себя, искажая конечные результаты. Когда один из ревностных сторонников однозначного выбора в пользу политики, если ей случается попасть не на ту же чашу весов, что и нравственность, гневно бросает в лицо своему собеседнику, приверженцу христианского милосердия: «Революцию не сделаешь с помощью этой вашей морали», — Гарсия, в общем-то присоединяясь, вместе с тем добавляет: «Вся сложность и, быть может, драма революции в том, что ее не сделаешь и без морали». Так затягивается едва ли не самый трудный узел, над которым в «Надежде» бьются многие, всякий раз запутывая его дальше и дальше.

Другой, смежный и столь же неподатливый узел является продолжением первого и выглядит так: «Есть справедливые войны — такая сейчас наша, но нет справедливых армий... Есть политика справедливости, нет справедливых политических образований». Это, разумеется, не некая всеобщая истина, но ход доказательств тут по-своему ясен. Военная и политическая организация, по праву считая себя надежным обеспечением исторического дела, мало-помалу может уверовать в свою самоценность. И тогда возникает угроза забыть, зачем она, собственно, понадобилась. Самое себя, орудие на службе народному благу, она так прочно отождествляет с этим благом, что в головах принадлежащих к ней лиц легко и невольно происходит перестановка: инструмент начинает рисоваться довлеющей себе целью. И для поддержания его сохранности не останавливаются перед ущербом, наносимым всеобщей пользе, если ее рассматривать широко, и тем, кто беззаветно ей предан, хотя печется о ней как-то иначе.

Твердость переходит в нетерпимость, чувство локтя — в кастовую замкнутость, руководство — в вождизм, идейность — в начетничество, деловитость — в делячество.

Живым носителем этих сомнений, вспыхивающих непрестанно в разговорах, которые ведутся в «Надежде», выступает Манюэль — самый разработанный человеческий характер в книге. Коммунист, инженер по своим занятиям и музыкант в душе, он в первые же дни событий ушел на передовую. По мере становления регулярной республиканской армии необстрелянный новичок вырос в дельного, толкового, широко и проницательно мыслящего военачальника. Он не сожалеет ни о трудах и испытаниях, каких стоила ему эта выучка, ни о душевных затратах, с лихвой окупающихся вкладом в преодоление разброда и неумелости, которые делали республиканцев столь беспомощными на первых порах. Ему есть чем гордиться, и если бы понадобилось, он бы снова прошел тот же путь.

И вместе с тем он тревожно замечает, как, сосредоточившись на одном-единственном — вожаемой победе, его душа ожесточается, усыхает. Между ним и его подчиненными пролегает и расширяется незримая пропасть. В дни осады Мадрида ему довелось заседать в трибунале, вынесшем смертный приговор двум добровольцам, которые накануне обратились в бегство. Они на коленях молили о пощаде, но он подавил в себе жалость. Забота о стойкости полка требовала отречься от милосердия. «Я беру на себя ответственность за два эти расстрела: они были произведены, чтобы спасти других, многих наших, — делится он горькими мыслями при встрече со своим воинским наставником и другом, полковником Хименесом, глубоко верующим христианином. — И однако, что же получается: нет такой ступени, на которую я бы не взошел во имя наибольшей действенности, наилучшего командования, но каждая из них все дальше отделяла меня от людей. Ото дня ко дню я все меньше и меньше человечен». Сердечная глухота и опустошенность, отчуждение от окружающих — расплата за неукоснительное выполнение долга. Манюэля гложет то же самое, чем страдали некогда у Мальро «защитники» и что теперь осознается как нехватка человечности, — «инструментальность» подхода к другим, хотя он старается не для себя лично, а для блага всех. Одиночество — ловушка, куда его толкает принудительная логика вещей, отправляющаяся как раз от насущной нужды сохранить и отстоять братство.

«Вы хотели бы действовать и ничего не утратить в братстве. Я думаю, что человек для этого слишком мал», — пробует унять беспокойство своего младшего товарища Хименес. Ему, католику, есть чем утешиться, у него в запасе помыслы о безбрежном, поверх всех размолвок и обид, братстве верующих во Христа. И он советует атеисту Манюэлю врачевать раны совести схожим лекарством — укорененностью в лоне его партии, на что тот растерянно роняет: «Сближение с партией немногого стоит, если это удаляет от тех, для кого партия работает». Здесь, в этой беседе, с наглядной очевидностью проступают и очертания ложного богоискательского запроса, с каким Мальро склонен подходить к коммунизму, и разочарованность в та-

ком превратном подходе. Гнавшемуся в пустыне «бogoоставленности» за душеспасительными миражами, навеянными собственной жадью, ничего не остается, как признать, что почудившийся ему источник ее не утоляет. Уроки «Надежды» в этой сквозной ее линии венчает очередное изречение Гарсия, вмещающее и участь Манюэля и всех прочих, кого Мальро наделил своими упованиями и своими утрачиваемыми иллюзиями. «Для мыслящего человека революция трагична. Но для такого человека жизнь вообще трагична. И рассчитывать на революцию как на преодоление трагедии личности — значит заблуждаться, вот и все».

Мифологизирующее осмысление революции, свойственное Мальро, срабатывает, таким образом, в «Надежде» двояко. Оно поднимает полуочерковый репортаж до героической легенды о возмужании революционного брата-близнеца на испанской земле. И оно же (когда приходит разуверение в затаенных и несостоятельных домогательствах) помещает в сердцевину книги, так сказать, «оптимистическую трагедию» наизнанку: кующий победу сковывает себя обручем отчужденности, почти теряет душу. Революционный гуманизм одновременно и провозглашается с выношенной страстью, и настороженно разглядывается сбоку. И эта испытующая сторонняя приглядка ума, издавна и в первую очередь поглощенного лично-бытийственной трагедией «человеческого удела», в конце концов выясняет: историческое действие тяжбы с вечной «судьбой» все-таки не выигрывает по той простой причине, что занято по преимуществу другими вещами. К тому же оно вынуждает к подвижности, задает свои пределы гуманизму моралистического тока, смущая память «попутчика» призраком той относительности нравственных установок, которая им самим не так давно доводилась до крайнего карамазовско-ницшеанского «все дозволено» и от зыбкости которой он теперь хотел бы бежать в ригоризм непререкаемых заповедей, унаследованных от христианства.

После этого, только отвлекаясь от всего написанного Мальро раньше или тешась выдумками о чудесных мировоззренческих перерождениях, можно было рассчитывать на то, что шаткое равновесие «Надежды» не будет нарушено откатом вспять, к исходным рубежам.

5

Однако идейные чудеса случаются еще реже, чем природные. «Орешники Альтенбурга» (1943) с их полным возвратом к преимущественно метафизическим раздумьям это подтвердили. Оставшаяся незаконченной, эта книга крайне разнородна и по существу есть переход от повествовательного вымысла к чистой эссенстике. Множественность точек зрения, присутствовавшая у Мальро в пору исканий и побуждавшая распределять их между одинаково по-своему правыми и в чем-то заблуждавшимися героями, понемногу стягивается в один-единственный взгляд. Мальро утверждает в своей неделимой истине и, в последний раз обсудив ее с различных сторон в «Орешниках Альтенбурга», затем уже будет ее скорее излагать, иногда вещать, но не искать.

Потребность в романической технике отпадает: «Орешники Альтенбурга» — перенастройка писательского пера на умозрительный лад.

Рассказчик по имени Берже (оно совпадает с подпольной кличкой самого Мальро партизанских лет, когда он командовал в маки крупным соединением, осенью 1944 года переформированным в армейскую бригаду), литератор и солдат «странной войны», вспоминает о двух поразивших его случаях — ночной атаке французских танков и нескольких днях своего заключения в немецком лагере для военнопленных. В это обрамление вдвинуты пространные выдержки из рукописей его отца, в чем-то весьма схожего с исчезнувшими было из книг Мальро интеллигентами-«авантюристами». Берже-старший называл эти дневники своими «встречами с человеком». Все эти разрозненные повествовательные куски нанизаны Мальро на одну содержательную нить, смысл которой нащупывает отец рассказчика, вникая в разговоры ученых мужей, собравшихся в доме его дяди и беседующих о том, в чем же суть человеческого рода, — некий постоянный остаток при всех сменах многочисленных цивилизаций на протяжении тысячелетий. Подобно тому как готические резные статуэтки в библиотеке этого особняка — лишь обтесанные и выточенные поленья тех ореховых деревьев, что шумят о своей неведомой жизни в старом парке за окнами, так, думает он, и под всеми историческими, гражданскими, культурными, бытовыми обличьями племен и народов земли скрывается бесконечно пластичный и бесконечно устойчивый в своей рыхлой «доструктурности» материал — изначальное и всегда равное самому себе человечество, человеческая порода. Колышат человечество ураганы истории, цивилизации в своем кичливом самомнении месят его и лепят по собственному преходящему подобию. Оно претерпевает все эти самонадеянные посягательства, но недра его остаются незатронутыми. Упрямо и неизменно продолжает оно жить вечными каждодневными трудами и радостями — есть, одеваться, любить, возделывать землю, тянуться к мимолетному счастью, продолжать себя в детях и умирать. Мошь его сопротивляемости — в изменчивом постоянстве, позволяющем всякий раз поддаваться переплавке в горниле очередной культуры и всякий раз не утрачивать своего исходного существа. Вот почему допытываться у истории, что есть человек, — тщетно. Человек — метаисторичен. Вопреки метаморфозам своего путешествия сквозь века он из рода в род пребывает самим собой.

Пронизавшая книгу мировоззренческая попытка прислониться к чему-то глубинному и первородному, страдательно-жизнестойкому окольно перекликается с умонастроениями, распространенными во Франции сразу после разгрома 1940 года. До Сопротивления было еще не рукой подать, и страна, оглушенная и поверженная, возлагала надежды на долготерпение под сапогом захватчиков, на то, чтобы уберечь неискалеченной свою душу, невзирая на потуги чужеземных устроителей гитлеровского «нового порядка» и их отечественных прихвостней. Примечательно вместе с тем, что Сопротивление, к которому Мальро решился прямо примкнуть не с первых шагов, а позже, в разгар партизанского подполья, — это единственное из освободительных движений, не подвигнувшее его, увы, на сколько-нибудь значительные лите-

ратурные замыслы. Он, считавшийся в канун поражения самым выдающимся революционным писателем Франции, он, боевой командир партизан, в литературе Сопротивления у себя на родине отсутствовал. Не позволила, видимо, снова перекроенная философия. Еще недавно она держалась на заповеди: «Человек ценен тем, что он сумел переделать» («Удел человеческий»). Теперь, проникшись неприязнью к вмешательствам в историю как к занятиям, при случае, быть может, необходимым и неминуемым, но с некоей высшей точки зрения маловажным, чуть ли не суетным, Мальро не находит в них и источников для писательского вдохновения. Гуманизм Мальро покидает былую гражданскую почву, питавшую его действенность, и воспаряет над веками и землями. Его манит зыбкая метафизическая «вечность» с ее всегдашними возвратами на круги своя и вереницей тождественных друг другу, несмотря на пестроту внешних примет, столкновений хрупких человеческих существ с неумолимым сущим. История снова для Мальро лишь подходящие подмости, где встречается одинокая провинциальная «личность» и рок во всей его враждебной неопределенности.

На такой, не слишком надежной, миросозерцательной основе делается возможным окончательное послевоенное превращение «попутчика» в перебежчика, потрясателя устоев — в их хранителя и прямотаки ревностного охранителя. «Вечное» и постоянное, предмет насилий всяческих «деятелей» и «переделывателей» от истории, нуждающийся в защите от их наскоков, приравнивается Мальро к уже существующему. Зато революции присваиваются злокозненные повадки «судьбы». И тогда «бытие-против-судьбы» получает обличье политики, которую Мальро проводил в качестве пропагандиста, а затем — крупного чиновника буржуазного государства. «Метапрактик» — судя по «Антимемуарам» (1967) Мальро и последней его книге о встречах с де Голлем «Дубы из тех, что срубают» (1971) — вочеловечивается для него теперь в вожде и рулевом у кормила французского корабля. Впрочем, ореолом такого же сверхчеловеческого величия окружен в глазах Мальро и другой лично ему знакомый «кормчий» — Мао. Поистине взгляд из самой что ни на есть «вечности» растяжим и вместителен беспредельно.

И последнее, скорее мифическое обличье «метапрактика» — модель, так сказать, прахудожника, прослеженная Мальро в бесчисленном множестве мастеров живописи и ваяния, прославленных и безымянных. Тысячестраничные глыбы трудов Мальро об искусстве на все лады и с привлечением громадного запаса сведений обосновывают одну дорогую ему мысль, кратко высказанную в «Голосах молчания» (1953): «Искусство есть анти-Судьба». Творчество всегда и везде, согласно этому взгляду, было упорно возобновлявшимся восполнением недостаточности, беспорядка и незавершенности наличного положения вещей, иначе зачем бы понадобилось людям тратить усилия на то, чего нет, — плоды вымысла? Своей мимолетной частичности, зависимости и несвободе в действительной жизни, своему «уделу человеческому» художник противопоставляет творение собственных рук и ума, согласное с его запросом быть независимым и свободным хозяином во вселенной, причаститься всеобщей истины бытия. «Искусство

рождается из решимости вырвать формы у мира, претерпеваемого человеком, и включить их в мир, где он сам повелевает».

Так истолкованное искусство выглядит очередным воплощением давней мечты «завоевателей» Мальро о богоравном всемогуществе. Искусство — заявка на то, чтобы приручить сущее, уподобиться небесному творцу, оно от начала до конца метафизично. И потому, считает Мальро, не случайно во всех предшествующих цивилизациях, чтивших тех или иных богов как вольных владык мироздания и каждого отдельного смертного, оно смыкалось с религиозным культом, обрамляло его и им вдохновлялось. Творчество было заклинанием, обращенным к надмирным вседержителям конечных смыслов, смешивалось и переплеталось с молитвой о даровании верующему нездешнего всемогущества и совершенства. Служение красоте и правде было сродни подвижничеству, сопутствовало служению святыням, примыкало к священнослужительству. Однако все решительнее расходящаяся с верой «агностическая», по Мальро, культура XX века расщепила окончательно это сращение, и без того в последние два-три столетия в Европе не особенно прочное. Она впервые вычленила собственное признание художественного творчества во всей его чистоте. Искусство отшвырнуло подпорки религиозно-священного и нашло оправдание в самом себе. «Воля к творчеству не уходит вместе со священным, она становится высшей ценностью, перестав быть подчиненным этому священному способом его достижения». Орудие превращается в самоцель.

Но, сделавшись полностью мирским, искусство отнюдь не переродилось. Оно не потеряло своей священной устремленности, а только окончательно в ней утвердилось, ибо что есть «священное», как не удовлетворение снedaющей человека страсти одолеть «судьбу», обуздать хаос, осмыслить бессмыслицу, из раба преобразиться во властелина? Творчество художника, в понимании Мальро, все это как раз и несет в себе. А значит, оно может и должно быть светской заменой «священного», возмещением «богооставленности», утолением извечной метафизической жажды, которая вовсе не пропадает вместе с насыщавшим ее христианством, а только обостряется у пересохшего источника. Духовная культура, по Мальро, — единственное, что в нашем безрелигиозном столетии откликается на лично-бытийственную потребность в подлинном и последнем смысле жизни, которого не сыщешь ни в накоплении материальных благ, ни в безудержном росте знания и умения, уже успевших обнаружить свои угрожающие задатки. «Что делать с душой, если нет ни Бога, ни Христа?» — маялся в «Уделе человеческом» один из «попутчиков». Революцию — отвечали тогда книги Мальро; культуру — отвечает Мальро послевоенный, резко разводя эти два поприща, прежде для него смежные, смыкавшиеся. Искусство будущего «должно вернуть богов в человеческую жизнь» и видится позднему Мальро всеохватывающей мировой церковью со своими храмами — домами культуры в каждом поселении, своими прихожанами — зрителями и слушателями, своими священниками — живописцами, писателями, музыкантами. В бытность министром Мальро оборудовал такие дома во французских городах

с истовостью, какую в старину вкладывали в возведение христианских соборов.

Культурфилософское «богостроительство» Мальро под пустыми небесами на свой лад возрождало многократно в Европе возникавшие и равно несбыточные эстетические утопии. В многолетних приключениях его мысли — да и на самом деле, в обстановке Франции последних лет, — оно оказалось тщетной попыткой подставить культ искусства не столько на место изрядно выдохшегося католичества, сколько на место исторической переделки несостоятельного общества. При всей внушительной торжественности словесных одежд, в какие Мальро сумел облачить эти свои начинания, последние слишком походили на спасительную палочку-выручалочку, удобный ход, дабы обеспечить безболезненное, во многом самодовольное и мнимое бегство от всех мировоззренческих трудностей, издавна его одолевавших. И в первую очередь главной из них — обоснования действия в жизни, разъединенной изнутри, по его же приговору, всесветной бессмыслицей. С одной стороны, художественное творчество — вполне действие, созидание. С другой, — будучи расшифровано в ключе Мальро как преппирательство личности с вечным и несокрушимым «уделом», оно парит над историей, взирает на нее свысока. И потому оно как бы деятельное не-действие, созерцание, прикинувшееся делом, на поверку же — отдушина для чрезмерной душевной угнетенности. Настоящая находка для совести, уязвленной неблагополучием окружающего уклада жизни и вместе с тем зарекшейся пробовать всерьез его изменить. «Жизнь-против-судьбы» на сей раз, в сущности, преломляется в сожительство с «судьбой», когда давние недруги примираются — скрепя сердце, но все-таки примираются.

И в этом заключительном своем перевоплощении загадочная полумистическая «судьба», вместилище всех на свете напастей, стаскивает с себя маску таинственности, позволяя под занавес опознать скрывавшееся за ней историческое лицо. Ведь отнюдь не во все эпохи жизнь мыслится в понятиях беспощадного рока; бывает и так, что она рисуется обнадеживающим становлением. Полтора-два века назад Запад тоже смотрел на себя скорее сквозь розовые очки. А ныне обзавелся темными. Смена стекол произошла на перевале, когда буржуазное мироустройство после своего восхождения пошло под уклон, скользя все стремительнее и не ведая, как остановить падение. Доверие к разумной осмысленности бытия у тех, кто захвачен этим спуском, было вытеснено подавленностью, тоской уносимых лавиной всезатопляющего небытия. Злосчастье попавших в исторический оползень и не сумевших вникнуть в его природу им самим рисовалось невесть откуда взявшейся бедой, грозной «судьбой». Собственное самочувствие они распространяли на все человечество, на людской «удел» — эту мифологему разразившегося исторического кризиса. Метафизический трагизм заражал умы, как духовная болезнь времени, выдвигал своих плакальщиков, пророков, врачей-лечителей.

Мальро с его зачарованностью «судьбой» — один из самых среди них одаренных и, пожалуй, самых не склонных покорно складывать

руки. При всех оговорках и шатаниях он всегда упрямо твердил: «Гуманизм возможен, хотя надо ясно себе сказать, что это гуманизм трагический... И позицию человека мы можем основать лишь на трагическом, потому что человек не знает, куда он идет, и на гуманизме, потому что человек знает, откуда он идет и в чем его воля». В какой-то момент Мальро даже обогнал многих из своих собратьев по трагическому гуманизму XX века в упорных стараниях преодолеть общую обездоленность, попробовал было стянуть гнетущее наваждение. И это дало книги, которые останутся в большой литературе нашего столетия, невзирая на последующее политическое отступничество самого Мальро и понятную, хотя не слишком убеждающую, неприязнь к сделанному отступником до своих срывов.

Но, шагнув одной ногой за пределы пораженного кризисом поля, Мальро-«попутчик» другой ногой там оставался. Не хватило сил вырваться совсем, обрубить подточенные корни. Гуманизм моралистический потянулся было перестроиться в гуманизм революционный, но не сумел, отступился. — выяснилось, что нужна иная закалка, другая решимость. И эти колебания затянули Мальро обратно. С досады он принялся поносить все, что лежало вонне родной постылой округи. Хулы чужому вполне логично переросли в похвалы собственному, недавно еще казавшемуся таким неудобным, что впору было бежать без оглядки. Обнаружилось, что и здесь, под нависшим хмурым роком, притерпеться, пожалуй, можно, особенно если чуточку облегчить душевную маету и томление от неприкаянности звонкими вызовами всему свету вообще и ничему в частности. После отчаянных, хотя отнюдь не бесплодных, странствий по городам и весям «блудный сын» вернулся назад, под ветхий отчий кров, откуда его некогда погнала прочь здешняя духовная скудость, нестерпимый смысловой голод.

История древняя. Часто случающаяся, и на сей раз, увы, с плачевным исходом: из всех преломлений «бытия-против-смерти» душеспасительная умудренность Мальро-«возвращенца» у заброшенного было им домашнего очага, где давным-давно заглох живой огонь смысла, — ближе всего к сдаче на милость ползущему тут отовсюду духовно-историческому «небытию».

1973

Примечания

¹ Выражение «*La condition humaine*», коряво переводившееся у нас как «условия человеческого существования», заимствовано Мальро у Паскаля — мыслителя, от которого он ведет свою философскую родословную.

² *Picon G. Malraux par lui-même.* — P., 1953. — P. 74.

³ Поворот это произошел, как известно, и в биографии Мальро. В 1933 году он вместе с А. Жидом от имени европейских деятелей культуры ездил в Берлин требовать освобождения Г. Димитрова. В 1934 году присутствовал и выступал на Первом съезде советских писателей. В 1935 году участвовал в подготовке и проведении Международного конгресса в защиту культуры. Уже через два дня после вспышки франкистского мятежа в Испании он очутился в Мадриде, возглавил здесь эскадрилью иностранных летчиков, сражавшихся на стороне республики, совершил более семидесяти боевых вылетов, дважды был подбит.

«Проклятые вопросы» Камю

С давних времен культура Франции была щедра на «моралистов» — сочинителей особого склада, успешно подвизавшихся в пограничье философии и словесности как таковой. Собственно, французское *moraliste*, судя по толковым словарям, лишь одним из своих значений, и отнюдь не первым, совпадает с русским «моралист» — назидательный нравоучитель, проповедник добродетели. Прежде всего это слово как раз и подразумевает соединение в одном лице мастера пера и мыслителя, обсуждающего в своих книгах загадки человеческой природы с остроумной прямоотой, подобно Монтеню в XVI, Паскалю и Ларошфуко в XVII, Вольтеру, Дидро, Руссо в XVIII веках.

Франция XX столетия выдвинула очередное созвездие таких моралистов: Сент-Экзюпери, Мальро, Сартр... Среди первых в ряду этих громких имен должен быть по праву назван и Альбер Камю. Когда зимой 1960 г. он погиб в дорожной катастрофе, Сартр, с которым они сперва были близки, потом круто разошлись, в прощальной заметке о Камю так очертил его облик и место в духовной жизни на Западе: «Камю представлял в нашем веке — и в споре против текущей истории — сегодняшнего наследника старинной породы тех моралистов, чье творчество являет собой, вероятно, наиболее самобытную линию во французской литературе. Его упорный гуманизм, узкий и чистый, суровый и чувственный, вел сомнительную в своем исходе битву против сокрушительных и уродливых веяний эпохи. И тем не менее упрямством своих «нет» он — наперекор макиавеллистам, наперекор золотому тельцу делячества — укреплял в ее сердце нравственные устои».

Точности ради стоит только оговорить, что сказанное тогда Сартром справедливо относительно Камю зрелых лет. Камю, каким он был не всегда, а каким стал в конце концов, придя очень и очень издалека — совсем от других отправных рубежей.

1

Детство Камю прошло в бедняцких предместьях Алжира. Он родился 7 ноября 1913 г. в семье сельскохозяйственного рабочего-француза. Мальчику исполнился год, когда отец, получив тяжелое ранение в

битве на Марне, умер в госпитале. Учиться пришлось на гроши, которые зарабатывала мать поденной уборкой в богатых домах.

Став студентом Алжирского университета, где он занялся древнегреческой философией, Камю одновременно включился в просветительскую работу. Он организует в 1935 г. передвижной Театр труда, где пробует себя и как драматург, и как актер, и как режиссер. Состоя в комитете содействия Международному движению в защиту культуры против фашизма, он возглавляет алжирский Народный дом культуры, сотрудничает в левых журналах и газетах. Выходят в свет и первые две книжки коротких лирических эссе Камю — «Изнанка и лицо» (1937) и «Бракосочетания» (1939), навеянных спорами в кружке его тогдашних друзей о языческих, дохристианских заветах древних культур Средиземноморья.

«Я находился на полпути между нищетой и солнцем, — пробовал Камю много лет спустя нащупать истоки своей мысли. — Нищета помешала мне уверовать, будто все благополучно в истории и под солнцем, солнце научило меня, что история — это не все». Молодого интеллигента в первом поколении, каких в России когда-то звали «кухаркиными детьми», неблагополучие текущей истории весьма тревожило, побуждало предъявлять суровый счет всем, кто нес за это ответственность. «Каждый раз, когда я слышу политическую речь или читаю заявления тех, кто нами управляет, — записывал он в дневнике, — я ужасаюсь, и уже не первый год, оттого что не улавливаю ни малейшего оттенка человечности. Вечно все те же слова, все та же ложь». Камю помышляет о том, чтобы корыстная возня проходимцев политиканов была пресечена политиками другого толка, «носителями действия и вместе с тем идеалов». Сам он хотел бы выступить одним из поборников чести на поприще, где подвизается слишком много лгунов и оборотистых деляг. «Речь идет о том, чтобы жить своими мечтами и воплощать их в дела».

Однако порыв Камю к деятельности под стать мечте шел на убыль по мере того, как мир соскальзывал к очередной военной пропасти. Пожар рейхстага в Берлине, гибель Испанской республики, 1937 год, Мюнхенский сговор, развал Народного фронта во Франции, «странная война» — все это выветривало надежды на успех стараний овладеть ходом истории. Камю не прощается с мятежным настроением ума, однако уже тогда задает своему мятежу метафизическую устремленность: «Революционный дух полностью сводим к возмущению человека своим уделом. Революция всегда, со времен Прометея, поднимается против богов, тираны же и буржуазные куклы тут просто предлог». Но коль скоро за спиной у сменяющих друг друга правителей стоит извечный рок, судьба — «боги», а с ними не справиться во веки веков, то и в самом непокорстве Камю гнездится отчаяние. Убеденный, что «башни из слоновой кости давно разрушены», что с несправедливостью «либо сотрудничают, либо сражаются», третьего не дано, он ратует за вмешательство в гражданские битвы своей эпохи, заранее, однако, проникнутое — и подорванное — знанием конечной обреченности на поражение.

Весной 1940 г. Камю перебрался в Париж и устроился там работать в одной из крупных газет. Свободные часы он посвящает своим руко-

писям, начатым еще в Алжире. Среди них — в основном сложившаяся уже к 1938 г. трагедия «Калигула»; текст так и не доведенного до печати романа «Счастливая смерть»; наброски философского эссе «Миф о Сизифе»; повесть «Посторонний», которой суждено было вскоре принести Камю широкое признание. Она была закончена к маю 1940 г. Однако, прежде чем попасть в типографию и выйти летом 1942 г., ей предстояли скитания в вешмешке Камю по дорогам поражения. В июне 1940 г. «странная война» завершилась разгромом Франции. Отступление забросило Камю в Клермон-Ферран, потом в Лион, откуда он вернулся в родные края и недолго учительствовал в городе Оране. Здесь дописывался «Миф о Сизифе» (напечатан в 1942 г.), тогда же в черновых тетрадях Камю появляются первые заготовки к хронике-притче «Чума».

Осенью 1941 г. Камю снова во Франции и вскоре примкнул к одной из организаций патриотического Сопротивления. «Просто я себя нигде больше не мыслил, вот и все, — вспоминал он позже. — Я думал, и я так думаю по сей день, что принимать сторону концлагерей нельзя». Камю вел сбор разведывательных данных для партизан и сотрудничал в нелегальной печати, где в 1943-1944 гг. появились, в частности, его «Письма к немецкому другу» — философски-публицистическая отповедь попыткам оправдать фашистское человеконенавистничество с помощью нищенских выкладок.

Августовское восстание 1944 г. в Париже, вышвырнувшее гитлеровский гарнизон из города, поставило Камю во главе газеты «Комба», возникшей еще в подполье. Окрыленному энтузиазмом победы и собственными писательскими и театральными успехами (в 1944 г. поставлена его пьеса «Недоразумение», в 1945 г. — «Калигула»), Камю как будто удается заглушить в себе неверие в созидательное историческое действие. На страницах «Комба» он призывает установить порядки, которые позволили бы «примирить свободу и справедливость», лишить денежных воротил их могущества и вернуть достоинство трудящимся, открыть доступ к власти только тем, кто честен и печется о благе всех. Уличные бои в столице Франции кажутся ему «родовыми схватками Революции», свое призвание он видит в том, чтобы пестовать новорожденное дитя. Газета выходит с подзаголовком «От Сопротивления к Революции».

Роды, однако, не состоялись. Недавнее сплочение вокруг патриотических лозунгов дало трещину, а потом и распалось. Камю с трудом выгрел в том взбаламученном водовороте с коварными омутами, каким оказался поток послевоенной истории во Франции. По самой природе своего ума он был меньше всего трезвым политиком: увещевания и заклинания зачастую принимал за самую что ни на есть плодотворную деятельность, кропотливой черновой работе предпочитал душеспасительные афоризмы и красноречивые анафемы, год от года все ожесточеннее укреплялся в призвании проповедника, вознесенного над толпами слепцов, «завербованных» тем или иным лагерем. Добрая воля и честность Камю-публициста безупречны, но это не мешало ему заблудиться.

Когда во Франции и за ее пределами бескровные, но яростные сражения «холодной войны» в очередной раз потребовали от деятелей

культуры твердо самоопределился в том или другом стане, Камю попробовал уклониться от четкого выбора. Столь шаткая межуточная позиция отчасти питалась его верой в могущество своего писательского слова: «Чума» (1947), театральная мистерия «Осадное положение» (1948) и пьеса «Праведные» (1949) принесли ему международную славу. Но еще больше его утверждала в своей правоте мысль о том, что он глашатай множества разрозненных одиночек, которые в мире, расколотом на лагеря, ведут судорожные поиски собственного срединного пути. Принадлежа к кругу Сартра — хотя и не придерживаясь строго умозаключений «философии существования», экзистенциализма, а лишь разделяя умянастроения, ее питавшие, — Камю рисовался себе оплотом вольности и правды, живым укором всему роду людскому, отравленному «цезаристски-полицейским угаром».

Жаркие споры по поводу выпущенного Камю в 1951 г. философского памфлета «Бунтующий человек» поссорили его с Сартром и левыми интеллигентами во Франции. В этом пространном эссе вина за казарменные извращения и злоупотребления властью в пореволюционных государствах возлагалась на сами революционные учения, а не на отход от их освободительных заветов, на коварство политической истории XIX-XX веков — неоднократно повторявшееся в ней «перерождение Прометея в Цезаря». Во избежание подобных сокрушительных срывов Камю предписывал строгайше ограничиваться осторожной починкой исподволь отдельных взрывоопасных узлов той самой цивилизации, которая, по его же приговору, после Хиросимы «спустилась на последнюю ступень варварства». Заключение Камю о серьезности ее застарелых недугов очевидно разошлось с его предписаниями, как их лечить. В конце концов он был уже не в силах скрыть от себя, что запутался, попросту сбился с дороги. Протесты, протесты, протесты против всех и вся, отлучения, перемежаемые благими пожеланиями, — так выглядит большая часть публицистики Камю, собранной им в трех книгах его «Злободневных заметок» (1950, 1953, 1958).

Однако Камю был слишком прочно прикован, как он заверял в речи по случаю вручению ему Нобелевской премии за 1957 год, к «галере своего времени», чтобы с легкой душой позволить себе не «грести вместе с другими, даже полагая, что галера провоняла селедкой, что на ней многовато надсмотрщиков и что, помимо всего, взят неверный курс». Очутившись в ловушке такого рода, он мучительно метался, тосковал в книге лирических эссе «Лето» (1954) по минувшим дням молодости в Алжире, впадал в надрывное покаяние потерявшего себя и потерянного для других изгнанника. Повесть «Падение» (1956) и сборник рассказов «Изгнание и царство» (1957) — горькие, во многом исповедальные книги, внушенные подозрением в каком-то непоправимом просчете, заведшем его туда, где ему смолоду менее всего хотелось бы очутиться. Зато как раз тогда на Камю обрушился водопад похвал, почестей, восторгов. Их и прежде хватало, но теперь они шли с другой стороны и имели особый оттенок. В кругах официозных Камю нарекли «совестью Запада» — не очень-то лестный титул для «мятежника», гордившегося своей рабочей заква-

ской. В свои последние годы он словно подтвердил признание, вырвавшееся у него еще в одной из первых проб пера: «В глубине моего бунта дремало смирение».

Охранительное бунтарство позднего Камю самого его повергало в смятение. И подрывало писательскую работоспособность. Он предпринимал шаги, чтобы вернуться к режиссуре, подумывал о собственном театре, пока суд да дело, пробовал кое-что ставить, но не свои пьесы, а сценические переработки «Реквиема по монахине» Фолкнера (1956) и «Бесов» Достоевского (1959). Когда Камю 4 января 1960 г. разбился в машине, возвращаясь в Париж после рождественских дней, в ящиках его письменного стола не нашлось почти ничего годного для печати, кроме набросков к едва продвинувшейся повести «Первый человек» и записных книжек.

2

Хронологически книги Камю выстраиваются в спиралевидной последовательности, исходящей из одной развертывающейся в них мыслительной посылки. Сам он как-то в дневниковых заметках даже прикинул обозначения двух первых витков этой спирали, словно пригласив уловить за летописью своих трудов и дней на протяжении четверти века становление ума, озабоченного сопряженностью собственных концов и начал.

Первый виток — круг «Абсурда» — включает все написанное им с кануна войны до ее окончания: «Посторонний», «Калигула», «Миф о Сизифе», «Недоразумение». Второй виток — «Бунт» — охватывает «Чуму», «Праведных», «Бунтующего человека». Для третьего, пришедшегося на 50-е гг., в черновиках Камю тогда еще не нашлось названия, и там помечены смутные замыслы. Но после его гибели можно с немалой долей приближенности определить этот виток как «Изгнание», отнеся сюда «Падение» и «Изгнание и царство».

«Изнанка и лицо» и «Бракосочетания» — пролог к воображаемому триптиху, прикидка особого угла зрения Камю на жизнь. В этих мозаичных эссе нередко меткие житейские зарисовки, и все же они менее всего очерки быта или репортажи. Если искать предтеч Камю в прошлом, то они — среди мечтательных сочинителей «прогулок» рубежа XVIII-XIX вв., прихотливо сплетающих путевые заметки, философические этюды, лирические медитации — словом, запись нестройно текущих дум по поводу всего, что внезапно поразило взор и заставило вспыхнуть свет духовного озарения, которое уже давно теснило грудь, ожидая своего часа.

Тело, дух, природные стихии — точно три собеседника, сведенные в «прогулках» Камю для разговора о самом важном: о радости жить и трагедии жизни. Тело жаждет насладиться яствами земными, ненасытно впитывает запахи, звуки, краски, полуденный жар или вечернюю прохладу. Наслаждаясь всем этим, оно совершает торжественный обряд причащения к природе. Пронзительная радость охватывает всякого, кому довелось сподобиться такой языческой благодати. Между ним

и космосом возникает почти мистическое родство, полная слиянность тела и стихий, когда толчки крови совпадают с излучением средиземноморского солнца.

Чистота и младенческое целомудрие подобных празднеств-бракосочетаний с землей, водой и небесным огнем в том, что в разгар их человек перестает быть «мыслящим тростником». Он совмещается без остатка со своей физической сутью и принуждает умолкнуть дух, чтобы «родилась истина, которая есть его опровержение». Ведь это ум обращает кровное родство личности и мироздания в чужеродность, удостоверяет непохожесть человека на бездуховную материю. Разрыв усугубляется тем, что разум достоверно знает: тело, где он обитает, смертно. И вот уже пропасть разверзается между конечным и вечным, между одушевленной крупницей плоти и безбрежной вселенной. Дух вынуждает взглянуть на изнанку пьянящих бракосочетаний, возвещает ужас предстоящего рано или поздно истлевания кучкой праха. Он мрачный вестник нашего «изгнанничества» на земле. И ничего с этим поделать нельзя. Остается взглянуть в лицо своей неминуемой гибели, вменить себе в долг скромность и не сетовать на судьбу, а в спокойном просветлении постараться собрать отпущенные нам драгоценные крохи счастья. «Нет» от века предустановленному порядку мироздания надо обручить с «да», обращенным к дарам мимолетного сейчас и здесь, — в этом, согласно Камю, вся задача. «Без отчаяния в жизни нет и любви к жизни».

Афоризм не из веселых, хотя отсюда не следует, будто ранний Камю — певец уныния и тлена. Напротив, он жадно тянется к радости, пока не поздно. Однако само по себе выдвижение смертного удела личности в качестве истины всех истин делает кругозор одиночки исходной меркой, которую философия Камю прикладывает ко всему на свете. Она не ведает мудрости тех, кто спаян со своим родом, племенем, страной, делом, кто смотрит на жизнь сквозь призму бесконечной Жизни, в которой смерть, как гибель библейского зерна, — момент трагический, но включенный в вечный круговорот умирания и воскрешения. Отдельная думающая «тростинка» наедине с глухим к ней мирозданием — первичная и самая подлинная в глазах Камю ситуация человеческого бытия. Все остальные — от рутины будничного прозябания бок о бок с другими до общественного действия — промежуточны, обманчивы. В них не обнажена самая суть, прозрачное «быть» затенено мутным «казаться». Понять жизнь — значит, по Камю, различить за ее изменчивыми малодостоверными обликами лик самой Судьбы и истолковать в свете последней очевидности нашего земного удела.

Писательство, возникающее на почве мышления, которое подобным путем отыскивает корень всех корней, неизбежно тяготеет к притче, к некоей, по словам Камю, «воображаемой вселенной, где жизнь явлена в виде Судьбы». Все книги Камю претендуют на то, чтобы быть трагедиями метафизического прозрения: в них ум тшится пробиться сквозь толщу преходящего, сквозь житейско-исторический пласт к некоей краеугольной бытийной правде существования и предназначения личности на земле. К правде исконной и последней, на уровне повсюду и всегда приложимого мифа — правде заповеди, завета.

В «Постороннем» подступы к этой правде, возвешенной под занавес, по-своему захватывающи. Записки злополучного убийцы, ждущего казни после суда, волей-неволей воспринимаются как приглашение задуматься о справедливости приговора, как прямо не высказанное, но настоятельное ходатайство о кассации, обращенное к верховному суду — суду человеческой совести. Случай же, представленный к пересмотру, зауряден, но далеко не прост. Очевидно кривосудие слуг закона — однако и преступление налицо. Рассказ, на первый взгляд бесхитростный, затягивает своими «за» и «против». И вдруг оказывается головоломкой, не дающей покоя, пока с ней не справишься. Заочно скрепляя или отменяя однажды вынесенный приговор, в рассказчике «Постороннего» распознавали злодея и великомученика, тупое животное и мудреца, ублюдка и сына народа, недочеловека и сверхчеловека. Камю сперва изумлялся, потом сердился. А под конец и сам усугубил путаницу, сообщив полувсерьез, что в его глазах это «единственный Христос, которого мы заслуживаем».

Какую бы из подстановок, впрочем, ни предпочесть, остается неизменным исходное: он «чужой», «посторонний». Но посторонний — чему? На сей счет Камю сомнений не оставил: невольный убийца «осужден за то, что не играет в игру окружающих. В этом смысле он чужд обществу, в котором живет. Он бродит в стороне от других по окраинам жизни частной, уединенной, чувственной. Он отказывается лгать... Он говорит то, что есть на самом деле, он избегает маскировки, и вот уже общество ощущает себя под угрозой».

Встреча с этим всеотравляющим охранительным лицемерием происходит на первой же странице книги. Служащий Мерсо, получив телеграмму о смерти матери в богадельне, отпрашивается с работы. Хозяин не спешит выразить ему соболезнование: в одежде подчиненного пока нет показных признаков траура, значит, смерти вроде бы еще и не было. Другое дело после похорон — утрата получит тогда официальное признание. Вежливость тут выпотрошена, она — бюрократизированная душевность и пускается в ход сугубо «для галочки».

Столь откровенное саморазоблачение дежурного церемониала допустимо, однако, лишь в мелочах. Он обречен на выброс, если проявляется халатность в случаях поважнее. Поэтому его ревнители дено и ношно пекутся о том, чтобы выхолощенную искусственность подать в ореоле священной естественности, а все прочее представить как еретически извращенное, противоестественное. «Посторонний» и вскрывает механику этого защитительного отсева.

Повесть разбита на две равные, перекликающиеся между собой части. Вторая — зеркало первой, но зеркало кривое. Однажды пережитое затем реконструируется в ходе судебного разбирательства, и «копия» до неузнаваемости искажает натуру. Из сырья фактов, расчленированных и заново подогнанных по шаблонам глухого к живой жизни рассудка, изготавливается подделка. Фарисейская «гражданственность» показана прямо за работой.

Привычно вяло тянутся в первой половине «Постороннего» дни холостяка из пыльного предместья Алжира — жизнь будничная, невзрачная, скучноватая, мало чем выделяющаяся из сотен ей подобных. И вот глупый выстрел, вызванный скорее мóроком послеполуденной жары и какой-то физической раздерганностью, чем злым умыслом, обрывает это растительно-полудремотное прозябание. Неприметный обыватель попадает на скамью подсудимых. Он и не собирается ничего скрывать, даже охотно помогает следствию. Но запущенной судебной машине простого признания мало. Ей подавай покаяние в закоренелой преступности, иначе убийство не укладывается в головах столпов правосудия. Когда же ни угрозы, ни посулы не помогают вырвать предполагаемые улики, их принимаются искать в биографии Мерсо. И находят. Правда, скорее странности, чем пороки. Но от странностей до чуждости один шаг, а там уж рукой подать и до злонравия. Тем более что среди «причуд» Мерсо есть одна совершенно непростительная. Подследственный правдив до полного пренебрежения своей выгодой. Обезоруживающее нежелание лгать и притворяться кажется всем, для кого жить — значит ломать корыстную социальную комедию, крайне подозрительным — особо ловким притворством, а то и посягательством на устои. В обоих случаях это заслуживает суровой кары.

Во второй части повести и происходит, в соответствии с этим тщательно замалчиваемым заданием, перелицовка заурядной жизни в житие злодея. Сухие глаза перед гробом матери перетолковываются в черствость нравственного уroda, пренебрегшего сыновним долгом; вечер следующего дня, проведенный на пляже и в кино с женщиной, — в святотатство; шапочное знакомство с соседом-сутенером — в принадлежность к уголовному дну; поиски прохлады в тени у ручья — в облуманную месть кровожадного изверга. В зале заседаний подсудимый не может отделаться от ощущения, что судят кого-то другого, кто отдаленно смахивает на знакомое ему лицо, но уж никак не его самого. Да и трудно узнать себя в том «выродке без стыда и совести», чей портрет возникает из некоторых свидетельских показаний и особенно из намеков обвинителя. Над всей этой зловещей перекройкой витает дух ханжества. В своей кликушеской речи прокурор выбалтывает тайну судилища: глухое к принятой вокруг обрядности сердце «постороннего» — страшная «бездна, куда может рухнуть общество». И Мерсо отправляют на эшафот, в сущности, не за совершенное им убийство, а за то, что он пренебрег лицемерием, из которого соткан «долг». Всемогуший фарисейский уклад творит расправу над отпавшей от него жизнью.

Стражи этого уклада подвижны скорее страхом, чем сознанием своей правоты. И оттого устроенное ими жертвоприношение утрачивает подобающую серьезность, а взамен приобретает оттенок нелепого фарса. На одном из допросов между следователем и подследственным происходит разговор, вскрывающий природу той вражды, которую питают к «постороннему» официальные лица. Достав из стола распятие, следователь размахивает им перед озадаченным Мерсо и дрожащим голосом заклинает этого неверующего снова уверовать в Бога. «Не-

ужели вы хотите, — воскликнул он, — чтобы моя жизнь потеряла смысл?» Просьба на первый взгляд столь же странная, как и обращения к Мерсо мольбы тюремного духовника принять перед смертью причастие: хозяева положения униженно увещевают жертву. И возможная лишь в устах тех, кого гложут сомнения, кто догадывается, что в охраняемых ими ценностях завелась порча, и вместе с тем испуганно отрешивается от этих подозрений. Избавиться от червоточины уже нельзя, но можно заглушить тоскливые страхи, постаравшись склонить на свою сторону всякого, кто о ней напоминает. Чем тревожнее догадки, тем мстительнее ненависть к инакоживущим. За всесилим властью имущих кроется растерянность, и это делает их жалкими — отталкивающими и смешными одновременно.

Слух и глаз прямодушного рассказчика, добросовестно передающего все, что ему запомнилось из судебных прений, чутко улавливает эту примесь фальши, которая как раз и выдает внутреннюю немощь всемогущих. Отсюда, в частности, истерическое озлобление прокурора. Будучи втайне напуган сам, он «пугает» присяжных и публику при помощи ходульного витийства. Но в обрамлении оборотов безыскусных, простоватых, присущих пересказу удивленного Мерсо, это канцелярское краснобайство получает сниженно-буквальное прочтение и звучит несуразно. А в поддержку пародии стилиевой возникает пародия зрелищная: судеи́ское велеречие сопровождается напыщенными жестами, которые кажутся обвиняемому набором ужимок из какой-то затверженной и диковинной балаганной пантомимы.

Незадачливый подсудимый — «третий лишний» в игре защиты и обвинения, где ставкой служит его жизнь, но правила которой ему не уразуметь. Ходы игроков загадочны и внушают ему мысль о не-самделишности, призрачности происходящего в зале заседаний. Он дивится, потому что искренне не понимает. Однако это непонимание особое — не слепота, а зоркость. Наблюдатель со стороны, он легко обнаруживает изъяны, скрытые от остальных их благоговением перед привычным и должным. Он платит судьям их же монетой: для них он враждебно-странен, они же в свою очередь «остра́нные» его изумленным взглядом, обращены в устроителей «чудного» обряда. Сквозь оторопелое удивление «постороннего» проступает издевка самого Камю над мертвым языком и ритуалом мертвой охранительной официальщины, лишь прикидывающейся осмысленной жизнедеятельностью.

Понятно, что в этом царстве смехотворной эрзац-гражданственности, где даже изъясняются на каком-то тарабарском наречии, в которое и вникать-то, пожалуй, не стоит, правды человеческой жизни нет и быть не может. Суд над «посторонним» выливается в саркастический суд Камю над поддельными ценностями общества, промотавшего душу живую.

Именем какой же правды вершится этот суд над судьями? Рассказчик молчит о ней вплоть до последних минут, когда, выведенный из себя приставаниями священника, в канун казни он вдруг взорвался и излил все то, что копилось годами. Исповедание его веры несложно: рано или поздно, старым или молодым, в собственной постели или на

плахе, каждый умрет в одиночку, разделив участь всех прочих смертных. И перед этой беспощадной ясностью тают все миражи, за которыми гонятся люди, пока не пришел их последний час. Тщетны страусовы попытки укрыться от знания своего удела за уймой дел и делишек. Суетны все потуги заслониться от жестокой очевидности, посвящая себя карьере, помощи ближним, заботе о дальних, гражданскому служению или еще чему-нибудь в том же духе. Бог, якобы предпринимающий то-то и то-то, — сплошная выдумка. Пустые небеса хранят гробовое молчание, свидетельствуя, что в мире нет разумного, рачительного хозяина и с точки зрения отдельной смертной песчинки все погружено в хаос. Невесть зачем явился на свет, невесть почему исчезнешь без следа — вот и весь сказ о смысле, точнее, бессмыслице жизни, который выслушивает от глухого к его запросам мироздания всякий взыскующий истины.

Однажды открывшееся «постороннему» вселенское неразумие лишает надежных сущностных корней, а стало быть, делает произвольными и сомнительными в его глазах все принятые вокруг нравственно-поведенческие правила совместного человеческого общежития. С ними он распростился раз и навсегда, как сбрасывают ненужные одежды, и живет себе потихоньку среди людей голым человеком на голой земле — так сказать, остатком от личности за вычетом из нее члена семьи, клана, общества, церкви. Недоумевающая «святая простота» его есть, следовательно, не столько по-детски безгрешная наивность, сколько старчески усталая умудренность души разочарованной, постигшей тщету цивилизации с ее мнимыми святынями. Он на них не посягает, не ополчается — он попросту уклоняется от них и хочет, чтобы его оставили в покое, позволив наслаждаться тем, к чему у него еще не пропал вкус.

А вкус у «постороннего» не пропал разве что к телесным радостям. Почти все, что выходит за пределы здоровой потребности в сне, еде, близости с женщиной, ему безразлично. Нравственное самосознание он попросту заменил влечением к приятному. Из пристрастий не то чтобы духовных, но созерцательных у него сохранилось лишь одно: когда он не испытывает ни жажды, ни голода, ни усталости и его не клонит ко сну, ему приносит неизъяснимую усладу приобщение к природе. Обычно погруженный в ленивую оторопь, мозг его работает нехотя и вяло, ощущения же всегда остры и свежи. Самый незначительный раздражитель повергает его в тягостную угнетенность или жгучее блаженство. И дома, и в тюрьме он часами, не ведая скуки, упоенно следит за игрой солнечных лучей, переливами красок в небе, смутными шумами, запахами, колебаниями воздуха. Изысканно-точные слова, с помощью которых он передает увиденное, обнаруживают в этом тяжелодуме дар лирического живописца. К природе он, оказывается, открыт настолько же, насколько закрыт к обществу. Равнодушно отсутствуя среди близких, он каждой своей клеточкой присутствует в материальной вселенной.

И здесь он не сторонний зритель, а самозабвенный поклонник стихий — земли, моря, солнца. Солнце словно проникает в кровь Мерсо, завладевает всем его существом и превращает в загнипнотизи-

рованного исполнителя неведомой космической воли. В тот роковой момент, когда он непроизвольно нажал на спусковой крючок пистолета и убил араба, он как раз и был во власти очередного солнечного наваждения. Судьям он этого втолковать не может, сколько ни бьется, — человек, по их представлениям, давно вырван из природного ряда и включен в ряд моральный, где превыше всего зависимость личности от себе подобных, а не от бездуховной материи. Для «постороннего», напротив, и добро, и благодать — в полном слиянии его малого тела с огромным телом вселенной. И чужаком среди людей его, собственно, и сделала верность своей плотской природе и всему родственному ей природному царству.

Своего рода языческое раскольничество, воспетое и здесь, и в ранних эссе Камю, само по себе не было его изобретением. С легкой руки Ницше «дионисийское» поветрие еще с рубежа XIX–XX вв. носилось в воздухе западной культуры, и во Франции ему отдали дань, каждый по-своему, заочные наставники Камю — Андре Жид, Жан Жионо, немало других. В «Постороннем» этот возврат к телесному первородству не просто провозглашен, высказан, но подсказан, внушается всей атмосферой, преломлен в языковой ткани, сделан поистине фактом словесности. Передоверив слово рассказчику немудрящему, Камю сумел запечатлеть владевшее им умонастроение непосредственно в складе и облике своего повествования.

Разговорную заурядность и оголенную прямоту этого вызывающе бедного по словарю, подчеркнуто однообразного по строю, с виду бесхитростного нанизывания простейших фраз один из истолкователей «Постороннего» метко обозначил как «нулевой градус письма». Повествование тут дробится на бесчисленное множество предложений, синтаксически предельно упрощенных, едва соотнесенных друг с другом, замкнутых в себе и самодостаточных — своего рода языковых «островов» (Сартр). Они соседствуют, не более того. Здесь нет причинно-следственных зависимостей, вспомогательное приравнено к первостепенному, побочное — к основному. Предложения схожи с черточками пунктирной линии — между ними разрыв, бессоюзный пробел или чисто хронологические отсылки вроде «потом», «в следующее мгновение», которые скорее разбивают ленту речи на изолированные отрезки, чем служат связкой. Всплыв из пустоты, подробности, попавшие в поле зрения рассказчика, снова бесследно пропадают в пустоте. А между двумя бесконечностями их небытия — краткий миг, когда о них можно сказать «наличествуют», «имеют место», «присутствуют», «есть». Есть именно здесь и сейчас, первозданные и довлеющие себе. Память не делает усилий организовать их, увязать разрозненные сиюминутные фрагменты во временную, психологическую, рациональную или любую иную протяженность, в картину. Желание пишущего овладеть сырым материалом воспоминаний, обработать и привести их в систему и в самом деле стоит на нуле.

В этой прерывистости речевого «пунктира» есть, впрочем, если не своя упорядоченность, то своя избирательность: «черточки» приходятся на вспышки зрительных, слуховых, шире — естественно-органических раздражителей. Зато все, что находится в глубине явлений или

между ними, что не дано непосредственно, а требует осмысляющих усилий, для Мерсо непроницаемо, да и не заслуживает того, чтобы в это вникать. Интеллект, улавливающий за фактами их значение и увязывающий их с соседними фактами, здесь погружен в спячку, вовсе выветрился, и образовавшиеся пустоты заполнены ощущениями. Ум отключен настолько, что и собственные поступки «посторонний» истолковывает с трудом: они возникают в его памяти как вереница инстинктивных откликов организма на позывные извне — как то, что не сам он делал, а с ним делалось. Поэтому-то он и не раскаивается, а лишь выражает легкое сожаление, когда от него требуют признания вины. Ошеломляющая парадоксальность повести как раз и связана с тем, что ведущее рассказ «я», утратив аналитическое самосознание, раскрыть себя изнутри не способно. Оно отчуждено от самого себя, созерцает себя словно другого. Тем более для него непроницаемо окружающее «не-я» — последнее можно ощутить, можно телесно в нем раствориться, но нельзя постичь.

«Нулевой градус письма» Камю есть, таким образом, особая повествовательная структура мышления — почти замолкшего, бесструктурно-рыхлого, с нулевым накалом умственного напряжения. «Посторонний» живет бездумно, раз и навсегда погрузившись рассудком в спячку, и это не только не мучит его, а приносит блаженство. Он стряхивает с себя дурман всего один раз, когда в приводившейся уже беседе со священником даже переходит на не свойственный ему прежде философический лад. А и то лишь для того, чтобы предписать своему духу и разуму молчание, заставив их отречься от всяких прав в пользу тела. Слова «я был счастлив, я счастлив и сейчас» в устах ожидающего казни слишком весомы, чтобы не прозвучать почти как завет, как провозглашение своей правоты, а быть может, и праведности. Все выглядит так, будто, не случись нелепого выстрела на берегу моря, «посторонний» своей жизнью, смотришь, и отыскал бы квадратуру бытийного круга: как и для чего жить, если жизнь — приближение к смерти. Во всяком случае, Камю, видевший в своем Мерсо «человека, который, не претендуя на героизм, согласен умереть за правду», делает немало, чтобы внушить доверие к намеченному в «Постороннем» поиску решения.

И не достигает желаемого. Свобода и «правда» дионисийского раскрепощения, да и все пустынножительство «постороннего» в гуще многолюдья крайне сомнительны хотя бы по той простой причине, что они осуществляются за чей-то счет. И не признают никаких границ произволу своевольного хотения, несущего смерть другим, тому же безымянному арабу, застреленному ни за что ни про что на пляже. Когда-то Достоевский, весьма почитавшийся Камю, вздернул на дыбу раскаяния своего Раскольникову и обрек на умопомешательство идеолога смердяковского преступления Ивана Карамазова. Мерсо же слегка досадует — и только. Для Камю жизнь «умирающего за правду» «постороннего» — козырь, дабы побить карты служителей кривосудия, убедивших себя в нерушимости принципов, которые им поручено охранять. И он словно бы не замечает или умалчивает, что у них на руках козырь ничуть не менее сильный — жизнь, оборванная

«посторонним». А ведь это существенно меняет урок всей рассказанной истории. И если «посторонний» — Христос, распятый фетишистами фарисейской охранительности, то погибший от его пули араб — Христос, распятый фетишистом языческой раскованности. Ходатайство, поданное Камю в трибунал взыскательной совести для пересмотра дела об убийстве, даже при учете непреднамеренности преступления, поддержать так же трудно, как и скрепить приговор.

Замешательство, граничащее с прямым несогласием, которое испытывает в случае с «посторонним» живое и непосредственное чувство справедливости еще до всяких умозрительных доводов, рождено тем, что по видимости безупречное «или — или» у Камю казуистично, таит подвох. «Мышление наоборот», склонное попросту менять добропорядочный плюс на вызывающий минус (раз нет Бога — нет никакого закона для личности), само по себе ничего не может поделать с промахами тех одежд, которые оно выворачивает наизнанку. Выхолощенный ритуал судилища только внешне противостоит натуральности «постороннего», исторически же и просто житейски они гораздо ближе друг другу, чем кажется. Их сопряжение как раз и есть парадокс цивилизации, внутренне истощенной, растратившей здоровую органичность сознания, исчерпавшей свои ценностные запасы. Свод официальных законоположений и запретов («дух») здесь — жесткая узда для кишаших в житейской толще своекорыстных анархических вожделений отдельных особей, распыленных и предоставленных самим себе («плоть»). Принудительная непреложность права дает чисто внешние скрепы этому скорее «со-вражеству», чем со-дружеству одиночек. Да и писанные законы, оторвавшиеся от неписаных обычаев и сделавшиеся мертвой буквой, — сугубо головной рассудок, призванный предохранить от распада общественного тело, составленное из частиц, у каждой из которых своя особая корысть и своя забота: своя плотская нужда. Стычка охранительной условности и своевольного естества в «Постороннем» проистекает из этой давней распри сожителей поневоле. Тут сокровенное, нутряное рвет стеснительные путы, клеточка на свой страх и риск норовит ускользнуть от насильственно включающей ее в себя структуры, всеми болезнями которой она, однако, затронута. Языческая правда, которую Камю поручил высказать под занавес своему подопечному, на проверку предстает одной из кривд того самого жизнеустройства, о чьем благообразии пекутся следователь, прокурор, священник. В конце концов, судьи «чужака», прихлопнувшего случайного встречного так, будто это назойливая муха, и в самом деле преувеличивают, усмотрев в неосторожном нарушителе ритуала заклятого врага — вот уж, что называется, у страха глаза велики. Ведь он — ягода с возделанной ими грядки.

Без сомнения, у Камю предостаточно яростного остроумия в развенчании казенной мертвечины, с тупым упорством давящей живую жизнь. Ему не занимать ни искренности, ни исполненной серьезности тяги ко всему, что восстает против подделок. Все это побуждает прислушаться к прозвучавшему в «Постороннем» вовсе не праздному беспокойству по поводу оскудения гражданственности, промотавшей свою душу и полагающей, что она тем успешнее повергает в священ-

ный трепет и обеспечивает здоровую нравственность, чем сильнее сотрясает воздух, бряцая затверженными прописями.

Камю помышлял, однако, о гораздо большем, чем просто сигнал тревоги. Конечно, Мерсо для него еще не мудрец, постигший все секреты праведной жизни. Но все-таки уже послушник, находящийся в преддверии благодати — по словам самого Камю, обладатель «правды, правды быть и чувствовать, пусть пока что негативной, однако такой, без которой никакого овладения самим собой и миром вообще невозможно». Из повести исподволь вытекал ненавязчивый совет не пренебречь откровениями предсмертного часа.

Но, увы, заверения «постороннего», причастившегося сиюминутных яств земных, не очень-то убеждали: этому мешала гильотина впереди, да и труп жертвы позади. Камю слишком легко принимал и выдавал за правдоискательство мифы душеспасения через побег в окраинные скиты жизни сугубо телесной, довольствуясь тем, что мастерски перелагал бытующие вокруг толки о суете сует, об очистке от скверны ненатурального и омовении в прозрачных водах естества. И в своей поглощенности столь прельщавшими его языческими ценностями не замечал, что вся эта расхожая мыслительная монета подсунута ему тем самым строем жизни, против которого он ополчился. Презрительное «нет», брошенное Камю порядкам, которые прикрывают свою опустошенность ветхими лохмотьями словес, и сами-то в них как следует не веря, с лихвой заслужено. Однако правда разоблащения и добровольного робинзонства, чьим подвижником сделан «посторонний», выглядит небезопасным томлением не просто блудных, но и во многом заплутавших детей самодовольной охранительной добропорядочности, опьяненных и сбитых с толку своим отпадением от отчей опеки.

4

Философский труд «Миф о Сизифе» убеждает, что в уста и «постороннего», и Калигулы Камю вложил многие из ключевых своих мыслей предвоенной поры. На страницах этого пространного «эссе об абсурде» они так или иначе повторены и обстоятельно растолкованы, а под самый конец еще и стянуты в тугой узел притчей — пересказом древнегреческих преданий о вечном труженике Сизифе.

По легенде, мстительные боги обрекли Сизифа на бессрочную казнь. Он должен был вкатывать на гору обломок скалы, но, едва достигнув вершины, глыба срывалась, и все приходилось начинать сызнова. Спускаясь к подножью горы, Сизиф, каким он рисуется Камю, сознавал всю несправедливость выпавшей ему доли, и сама эта ясность ума уже была его победой. «Пролетарий богов, бессильный и бунтующий», не предавался стенаниям, не молил о пощаде, а презирал своих палачей. Свой тяжкий труд он превратил в обвинение их несправедности и свидетельство мощи несмиренного духа: в бессмыслицу внес смысл своим вызовом: «единственная правда — это непокорство».

Случилось так, что дни, когда Камю завершал свое эссе, располагали очень и очень многих во Франции внять стоической мудрости Сизифа. Разгром 1940 г. обрекал на рабство, ничто не предвещало счастливого исхода чреды худших превратностей. И впрямь было от чего дрогнуть, заклеить слепую жестокость истории, которая будто взялась доказать, что она кровава, равнодушна к мольбам и укорам, ей плевать на благороднейшие чаяния. Пройдет всего год-два, и вести о победе на Волге послужат внушительным опровержением этих апокалипсических «самоочевидностей». Пока же простому рассудку с ними не справиться. Он легко мог расчислить, что надеяться, тем более сопротивляться глупо и остается либо сотрудничать с захватчиками, либо пустить себе пулю в лоб. Во Франции была пора, когда плоское здравомыслие разоруживало. Зато произвольное, парадоксально-сумасбродное упрямство поступков, рационально не выводимых из обозреваемых жизненных данных, без надежды на успех, помогало устоять против искусов предательства или самоуничтожения. Продолжаю жить и делать свое дело, зная, что это несуразно с точки зрения куцега благоразумия, — вот весьма распространенный тогда настрой умов.

Но если трагический поворот истории выявил ту долю нравственной правоты, которую в обстановке катастроф сохраняет не внемлющее никаким пораженческим доводам упрямство Сизифа, то злободневные запросы истории обнаруживали и нравственную недостаточность, изъяны сизифовой мудрости. Ведь спустись, скажем, Сизиф однажды, вопреки приговору небожителей, с безлюдного горного склона в долину, где враждуют между собой племена ее обитателей, он очутился бы перед неразрешимой для него задачей. До сих пор все было тяжело, но по крайней мере ясно: камень, гора и нечеловеческий труд, от которого Сизифу не дано избавиться. Теперь же перед ним разные пути, среди них следует предпочесть какой-нибудь один, обдумав, почему, собственно, этот, а не другой. Сизиф начинает лихорадочно искать, однако на ум приходит вереница малоутешительных афоризмов: правды нет ни на земле, ни выше, все бессмысленно, значит, «ничто не запрещено» и «иерархия ценностей бесполезна», ей не на что опереться. Любой выбор, следовательно, оправдан, лишь бы он был внятно осознан. Позже Камю без обиняков укажет на самое слабое, ломкое звено разрыва в цепочке философствования, стержневой для «Мифа о Сизифе»: «Чувство абсурда, когда из него берутся извлекать правила действия, делает убийство по меньшей мере безразличным и, значит, допустимым. Если не во что верить, если ни в чем нет смысла и нельзя утверждать ценность чего бы то ни было, тогда все позволено и все неважно... Можно топить печи крематориев, а можно и заняться лечением прокаженных. Злодейство или добродетель — все чистая случайность и прихоть».

Еще до выхода «Мифа о Сизифе» в свет вытекавшее из книги вольное или невольное попустительство своеволию, по сути своей внеморальному и безнравственному, не могло не устареть в глазах Камю-подпольщика. Включившись в Сопротивление, он был вынужден подладить орудия своей мысли к собственному решению служить делу защиты родины и человечности. Какая польза была его сражающимся

соотечественникам в откровениях по поводу вселенской нелепицы, сопровождаемых советами не делать различий между добром и злом? В четырех «Письмах к немецкому другу» Камю постарался наметить тот уступ, ухватившись за который он предотвратил бы соскальзывание своей мысли к карамазовски-ницшеанскому «все дозволено». И построил для этого в свое бывшее философствование весьма существенно уточнявшую его гуманистическую посылку: «Я продолжаю думать, что в этом мире нет высшего смысла. Но я знаю, что кое-что в нем все-таки имеет смысл, и это — человек, поскольку он один смысла выискует. В этом мире есть по крайней мере одна правда — правда человека... его-то и надо спасти... это значит не калечить его... делать ставку на справедливость, которая внятна ему одному».

Моралистика Камю обретала тем самым столь недостававший ей прежде действительно нравственный заряд. По ходу этого мировоззренческого перелома и вырисовывался в рукописях будущей «Чумы» облик врачей, уже не посторонних всем и вся окрест них, а кровно причастных к совместной обороне против разгула смертоносной нечисти.

5

«Чума» возвращает нас в те самые алжирские края, где их уроженец Камю не так давно праздновал свои «бракосочетания» с благословенной средиземноморской природой. Но на сей раз это выжженный зноем, посеревший от пыли, грозящийся посреди голого плато город Оран, уродливый и бездушный. Да и само повествование теперь куда суше, аскетичнее. Деловито и сдержанно ведет летопись одного чумного года вымотанный до предела доктор Риэ, организатор защиты от вспыхнувшей нежданно-негаданно эпидемии. Впрочем, в своем авторстве он признается лишь на последних страницах, так что даже пережитое лично им подано как часть «коллективной истории» — беспристрастного, хотя и равнодушного протокольного свидетельства о «наших согражданах» в бедственную годину. Летописец выводит нас за рамки трагедии кого-нибудь одного, приобщая к катастрофической участи всех и каждого. Исчезли вольные просторы приморья — жители Орана заперты от мала до велика в крепостной оgrade лицом к лицу со смертельной опасностью. Здесь все жертвы: зараза настигает без разбора преступников и праведников, детей и стариков, малодушных и мужественных. Рамки повествования всеохватывающи; речь в нем не о столкновении личности со своей средой, не о противоборстве правых и неправых, а о жестокой встрече поголовно всех с безликим бичом человечества — чумой.

Гроза древних и средневековых городов, чума в XX столетии вроде бы изжита. Между тем хроника датирована довольно точно — 194... год. Дата сразу же настораживает: тогда слово «чума» было у всех на устах — «коричневая чума». Чуть дальше оброненное невзначай замечание, что чума, как и война, всегда заставала людей врасплох, укрепляет мелькнувшую догадку. Чуть-чуть воображения, и она подтверж-

дается от страницы к странице. Сквозь дотошные клинические записи о почти невероятном, маловероятном медицинском случае зловеще вырисовывается лик другой, исторической «чумы» — фашистского нашествия, превратившего Францию и всю Европу в застенки. По словам Камю, «явное содержание «Чумы» — это борьба европейского Сопротивления против нацизма». Чума — уже закрепленная повседневным словоупотреблением метафора. Вторжение дремучего варварства в цивилизацию: пепелище Орадура, печи Освенцима, штабеля Бабьего Яра... Отнюдь не анахронизм, не предание. Кровью вписанный в память коричневый апокалипсис.

Зачем, однако, понадобилось Камю прибегать вместо исторической были к намекам иносказательной притчи? Работая над «Чумой», он записал в дневнике: «С помощью чумы я хочу передать обстановку удушья, от которого мы страдали, атмосферу опасности и изгнания, в которой мы жили тогда. Одновременно я хочу распространить это толкование на существование в целом». Хроника чумной напасти позволяла придать рассказанному, помимо переключки с недавним прошлым, еще и вневременной, всевременной размах мифа. Катастрофа, потрясая Францию, в глазах Камю была катализатором, заставившим бурлить и выплеснуться наружу мировое зло, от века бродящее в истории, да и вообще в человеческой жизни.

Рассыпанные по книге «мысли по поводу», принадлежащие и самому составителю хроники, и его друзьям, постоянно напоминают об этом двойном виденье вещей. Слово «чума» обрастает бесчисленными значениями и оказывается чрезвычайно емким. Чума не только болезнь, злая стихия, бич, и не только война. Это также жестокость судебных приговоров, расстрел побежденных, фанатизм церкви и фанатизм политических сект, гибель невинного ребенка, общество, устроенное из рук вон плохо, равно как и попытки с оружием в руках перестроить его заново... Она привычна, естественна, как дыхание, — «ведь нынче все немножко зачумленные». Микробы чумы гнездятся повсюду, подстерегают каждый наш неосторожный шаг. Вообще, на свете есть лишь «бедствия и жертвы, и ничего больше». И когда на заключительных страницах один из постоянных пациентов врача Риэ, сварливый астматик, брюзжит: «А что такое, в сущности, чума? Тоже жизнь, и все тут», — то его желчный афоризм выглядит точкой над «i», ключом ко всей притче. Чума-беда до поры до времени дремлет в затишье, иногда дает вспышки, но никогда не исчезает совсем. И, «возможно, придет на горе и в поучение людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города».

В свете этого предсказания, завершающего летопись призывом к бдительности, который не утратил, увы, злободневного звучания и по сей день, подчеркнуто безликий, отгородившийся от всего суетой своих дел и привычек Оран до появления первых признаков чумы — это и есть для Камю сонные будни мира, царство рутины, где люди пребывают в неведении или намеренно делают вид, будто затаившаяся где-то зараза не грозит в любой момент обратить их бестревожное прозябание в земной ад. Они судорожно цепляются за успокоительную ложь: жить самообманом — их потребность, потому что правда слишком ус-

трашающая. Но бичам карающим нет дела до людских страхов и заблуждений. Однажды они вдруг обрушиваются на тихие города, грубо опрокидывают все вверх дном и преподают беспощадный урок: жизнь — тюрьма, где смерть состоит надзирателем. Хроника нескольких месяцев оранской эпидемии, когда половина населения, «загнанная в жерло мусоросжигательной печи, вылетала в воздух жирным, липким дымом, в то время как другая, закованная в цепи бессилия и страха, ждала своей очереди», подразумевает хозяйничанье гитлеровцев во Франции. Но сама встреча соотечественников Камю с захватчиком, как и встреча оранцев с распыленным в микробах чумным чудищем, по логике книги, — это трудное свидание человечества со своей Судьбой. Той самой, столкновение с которой в «Мифе о Сизифе» обозначилось словом «абсурд». Чума у Камю — иероглиф вселенской нелепицы, очередным и особенно сокрушительным обнаружением которой была для него европейская военная трагедия 1939-1945 годов.

Довольствуйся Камю, однако, выведением тождества «судьба-абсурд-история-чума», его хроника была бы очередным плачем застигнутого и сломленного светопреставлением — из тех стенаний, каких в культуре Запада XX века избыток. Но все дело в том, что «Чума» — прежде всего книга о сопротивляющихся, а не о сдавшихся, книга о смысле существования, отыскиваемом посреди бессмыслицы сущего.

Нахождение этого смысла особенно прямо раскрывается в истории одного из сподвижников доктора Риэ, заезжего журналиста Рамбера. В зачумленном городе парижский репортер застрял случайно. А где-то далеко за морем его ждет любимая женщина, покой, нежность. Выбраться, во что бы то ни стало выбраться из ловушки этих чужих стен — Рамбер одержим мыслью о побеге. Те, кто ввел карантинные запреты, прибегли, как ему поначалу кажется, к отчуждающему личность «языку разума» и отвлеченного долга — тому самому, на каком изъяснялись судьи «постороннего». И вот, когда почти все препятствия позади, все готово к столь желанному побегу, журналист вдруг предпочитает остаться. Что это, мимолетная прихоть? Порыв жертвенности? Нет, исподволь зревшая потребность, пренебрегши которой потеряешь уважение к себе. Совесть замучает. «Стыдно быть счастливым одному... Я раньше считал, что чужой в этом городе и что мне здесь у вас нечего делать. Но теперь... я чувствую, что я тоже здешний, хочу я того или нет. Эта история касается равно нас всех». Посторонний осознает свою полную причастность. Счастье невозможно, когда все вокруг несчастны. Человек не вправе уклониться от происходящего рядом. Сопротивление побудило Камю внести в свой нравственно-философский кодекс прежде исключавшееся оттуда братство с другими в беде и в защите от нее.

Прорыв к правде, до сих пор где-то похороненной, ждет в «Чуме» не одного Рамбера. Для всех других и всякий раз по-своему, но рано или поздно настанет час прозрения, когда чума освобождает ум и душу очевидцев ее бесчинств от удобных заблуждений. Каждому из участников чумной трагедии как бы поручено донести до нас свою часть распределенного между ними груза, в целом образующего жизненную философию писателя Камю.

Возникающая заданность, суховатая жесткость в обрисовке лиц, да и в построении всей хроники, которая в западной прозе XX в. вообще выделяется редкой простотой, вызвала немало нареканий по адресу Камю-художника. Упреки в холодности и даже скучноватости были бы, однако, уместны, выступай он здесь как рассказчик занимательных историй, наблюдатель нравов или обследователь душевных бездн. Но он предельно скуп, когда речь заходит о поступках: его повествование не событийно, не о самих перипетиях борьбы в строгом смысле слова — ее трудностях, неудачах, победах. Еще сдержаннее Камю, когда ему случается ненароком коснуться сердечных тайн. «Чума» — прежде всего философская притча писателя-моралиста со своими источниками «занимательности», своей особой поэзией умышленного поиска. Когда Риэ, или его друг Тарру, или кто-нибудь другой высказывает отточенную в своей простоте сентенцию, выношенное суждение о творящемся вокруг и своем призвании на земле, именно в минуты этих самоопределений в жизни они с лихвой наверстывают то, что потеряно из-за эскизности их характерологической обрисовки. Чума — суровый экзамен, всех уравнивающий и отменяющий все оттенки, она предлагает каждому два вопроса, затрагивающих решительно всех: что есть жизнь? и что значит сохранить достоинство перед натиском неведомо откуда навалившегося и захлестнувшего все зла? От ответа не волен уклониться никто. Сопоставление точек зрения, высказанных в беседах, в записях, в раздумьях вслух или про себя, а затем проверенных поступками, и составляет увлекательность «Чумы». Напряженное обсуждение и афористически отчеканенные оценки участи и долга человеческого дают повествованию интеллектуальный нерв, служат пищей для ума, будоражат его и пробуждают. «Чума» — тот не частый, хотя не столь уж исключительный для Франции случай, когда умозрение не мешает словесности, а ее питает.

В этом пристрастии к ясной мысли, даже одержимости ею, есть как будто что-то несовместимое с исходным разочарованием самого Камю в разуме как орудии постижения жизни. С одной стороны, вместо попыток понять природу бедствия — мифотворческая его зашифровка, с другой — данная борцам против чумы жгучая потребность понять себя и поступать отнюдь не по наитию. Столкновение безнадежного неразумия вселенной и осмысленности наших поступков, когда это неразумие берется с парадоксальным спокойствием за отправную для них точку, как раз служит, согласно Камю, тем подвижным отношением, которое нужно непрестанно поддерживать как залог соблюдения духовной меры. Только это способно предохранить нас от саморазрушения или срывов в безнравственность. И достаточно, скажем, поддаться хаосу сущего, допустив сумятицу внутрь души, или же, напротив, нескромно распространить свою жажду ясности вовне, занявшись изысканием разумных начал неразумного миропорядка, точнее, беспорядка, а уж отсюда в свою очередь выводить ту или иную линию действий, как нас ждет катастрофа.

Крах богослова Панлю в «Чуме» — именно такая трагедия мысли. Веру в промысел небес, если она не изменяет себе до конца, невозможно увязать с сопротивлением бедствию. Перед человеческим стра-

данием верующий смиряется и возносит хвалы карающей длани. А ученый отец иезуит не просто христианин, не просто служитель церкви, он у Камю — воплощенное христианское миропонимание. Для него Создатель поистине всеведущ и всеблаг, и раз Он допустил чумные беды, значит, на то был высший разумный умысел. В своих проповедях Панлю в стиле ветхозаветных пророков заклинает заблудших овец Господних коленопреклоненно покаяться: чума ниспослана на нечестивый град, погрязший в грехе, это наказание очищающее, перст, указующий путь ко спасению. Божий бич отделит чистых от нечистых, праведных от виновных, он — зло, которое ведет в царство доброты. От него не оградит мирская медицина, оранцам надлежит довериться провидению.

Но чума будто издевается над всеми истолкованиями. Она милует порочных и поражает безгрешных. Кончина невинного ребенка в особенности ставит под удар всю теологическую премудрость Панлю. У трупа младенца он должен либо усомниться в правоте Всевышнего, либо зажмурить глаза и заткнуть уши, продолжая вопреки очевидности цепляться за обломки терпящих крушение верований. И тогда ему ничего не остается, кроме самоослепления, кроме растеряннo-смятенного «верую, ибо нелепо». Отец иезуит зашел слишком далеко в своем умопомрачении — отказе от собственного суждения в пользу веры, и притом достаточно целен, чтобы заплатить за нее жизнью. Когда у него самого обнаруживаются признаки заражения, он не хочет лечиться, всецело полагаясь на помощь Господню и отталкивая помощь людскую. А следовательно, отрекается от вопиющей правды всего земного, состоявшей в том, что посюсторонняя жизнь лишена божественно-разумного покровительства и скольконибудь справедливого устройства. И болезнь уносит его, словно подтверждая бесплодие нравственности, черпающей свои доводы в мистике откровения.

Тупик, куда заводит священника его неукоснительный провиденциализм, позволяет уловить особый срез и подлинные масштабы раздумья о морали, предпринятого в «Чуме». Речь идет о конечных мировоззренческих опорах и «санкциях» нравственного поведения, о самой возможности или ненужности подыскивать ему освящение свыше, извлекать из велений Божьих или, правомерно добавить, из любого иного понимания сущего как законосообразности — натурфилософского, космологического, естественнонаучного и всех прочих, усматривающих в бытии конечное благоустройство. Вопрос задан так: нуждается ли мораль в обоснованиях извне или обладает самодостаточностью, в самой себе черпает все необходимое?

Камю заставляет своего Риэ на ощупь прокладывать дорогу прочь от слепой веры. Уже само ремесло врача, каждодневно имеющего дело с болезнями и смертями, этим кричащим во всеуслышанье «скандалом» человеческой доли, давно разрушило в нем прекраснoдушные надежды на «разумную» расположенность к нам мирового порядка вещей. Тщетно поэтому «обращать взоры к небесам, где царит молчание». Понять это — не значит принять: «надо быть сумасшедшим, слепцом или просто мерзавцем, чтобы примириться с чу-

мой». В отличие от священника, пренебрегающего нуждами тела, лишь бы «спасти» души, медик каждым своим шагом выражает несогласие с участью, уготованной нам на земле. Заботы его гораздо скромнее, зато они насущнее и сосредоточены на невзгодах заболевших. «...Для меня такие слова, как спасение человека, — возражает он Панлю, — звучат слишком громко. Так далеко я не заглядываю. Меня интересует здоровье человека, в первую очередь здоровье». Без всякой жертвенности делает этот сын рабочего, с детства прошедший школу нищеты, свое привычное дело — дело врача, дело сопротивляющегося беде человека. Он как всегда обходит своих больных, разве что из-за чумы их неизмеримо больше. Но смысл деятельности остается прежним, выбор был естествен, как дыхание. Риэ занимается своим ремеслом, лечит, и «это не героизм, а обыкновенная честность».

Стыдливая сдержанность доктора, который предпочитает прозаическое «ремесло» высокопарному «деянию», проистекает вовсе не из намерений Камю развенчать героическое в человеке. Убирая ходули, героя возвеличивают. За этой скромностью осязательно суровое целомудрие солдата, не доверяющего фразерам, способным похоронить под шелухой пышных словес самые святы побуждения и поступки. А главное — за этим кроется несогласие с теми, кто, подобно богослову, так или иначе исходит из понятия «первородного греха», изначальной ущербности человеческой натуры, и, принижая ее, рассматривает подвиг как из ряда вон выходящее подвижничество. Для Риэ и его помощников долг — не восхождение на Голгофу, а само собой разумеющееся побуждение: когда приходится изо дня в день выполнять изнурительную черную работу, добрая воля куда важнее, чем самозаклание на жертвенном алтаре.

Дух проникнутого заботой о других противоборства шквалу, сеющему смерть, — это и есть гуманистическое завоевание, которым Камю обязан патриотическому Сопротивлению. Укрепись в своем долге, не становись на колени перед судьбой, чего бы это ни стоило, лечи, даже если надежд на окончательное «спасение» нет и нельзя отменить трагизм человеческого удела, — таковы уроки «Чумы». И ее действующие лица наделены для этого достаточной жизнестойкостью. «Есть больше оснований восхищаться людьми, чем презирать их», — подытоживает хронист свою летопись.

И все же есть у скромного героизма в «Чуме» своя уязвимая хрупкость, проистекающая из его философской подкладки. В самом деле, если принять за исходную очевидность, что вокруг царит и всегда будет царить таинственный произвол судьбы-чумы, то ведь предотвратить стихийный взрыв этого зла, а тем более справиться с ним никому не под силу. В «Чуме» ни врачи, ни городские власти не могут, как ни бьются, совладать с заразой — ее истоки, сама природа и протекание болезни остаются неведомы. Бациллы чумы исследуют в лаборатории, на основе полученных данных изготавливается сыворотка, но никто не знает, удалось ли установить, что это за микроб, действительно ли лекарство. Чуму так и не сломили, похоже, что она просто-напросто истощила запас своей злобы и уползла обратно в свое логово, дав жертвам передышку до следующего раза. Все труды доктора Риэ и

его соратников обречены на то, чтобы завершиться скорее поражением, чем победой. Остается полагаться на прихоть чумы.

«Нельзя одновременно лечить и знать», — убежден доктор. Справедливый афоризм, если знать — это иметь наготове отмычку, вроде божественного промысла, с помощью которого очень просто столь же стройно, сколь и произвольно истолковывать-оправдать происходящее. Подобное «знание» (но что тогда заблуждение?) и впрямь лишь одна помеха. Но если называть вещи своими именами, то не оказывает ли скромность в понимании Камю дурную услугу «ясности», обрекая ее на незнание, больше того — на подозрительность ко всяким попыткам знать? Можно ли, однако, всерьез лечить, не зная? Не смахивает ли это на знахарство? Скромной ясности без знания — ясности, которой заведомо ясно, что она погружена во тьму кромешную и о свете помышлять не приходится, да и вредно, пожалуй, — на каждом шагу грозит опасность обернуться смирением перед своей немощью, невысказанной покорностью. Граница между врачеванием и долготерпением выглядит в «Чуме» подчас слишком расплывчатой и зыбкой. Нравственность, чурающаяся знания, сохраняет подчиненность тому самому ходу дел, в котором нравственность благолепного самоотречения усматривает божественный промысел.

Существует, видимо, лишь один выход из этой западни: отнюдь не ожидая от знания, всегда незавершенного, божественных откровений — разгадку всех на свете жизненных загадок и расчисленные до конца всепокрывающие цели, — тем не менее воздать ему должное: пробовать черпать там известные возможности обеспечения и воплощения на деле нравственно-исторических устремлений. Выход, не лишенный своих подвохов, поскольку познающий, даже при самых благих намерениях, может и ошибиться, приняв желаемое им самим за сухую истину. И тогда нравственность, которую он станет подкреплять и подправлять, а то и властно направлять таким лжезнанием, обречена на соскальзывание к худшей безнравственности. Камю этот труднейший для всех почти этических исканий XX века и не раз коварно о себе напоминавший подводный риф так сильно настораживает, что он, подобно ряду других мыслителей-моралистов, колеблется и отступает назад.

Биография Тарру, самого философического из врачей-лечителей «Чумы», в котором дар самоотверженного деятеля уживается с тяготением к некоей, по его словам, святости без Бога, многое здесь проясняет. Именно его исповедь доктору — интеллектуальное увенчание того нравственного кодекса, в который посильную лепту вносит каждый из поборников скромной ясности в хронике.

Судя по всему, Тарру — сын прокурора из «Постороннего», тот самый юноша, что сверлил глазами подсудимого, чьей головы требовал его папаша именем закона. Прокурор добился смертного приговора и потерял наследника. Сын покинул кров добропорядочного убийцы в мантии. Не желая оставаться «зачумленным», он предпочел безбедной жизни бродяжническое правдоискательство, вмешался в политику, не раз брался за оружие в защиту угнетенных. Однако в гражданской войне он встретился и с ее жестокой неумолимостью. Однажды ему

довелось присутствовать при расстреле врага. И тогда его осенило: «я... как был, так и остался зачумленным, а сам всеми силами души верил, будто как раз борюсь с чумой». Напрасно товарищи приводили ему доводы в подтверждение права вчерашних обездоленных отвечать насилием на насилие. Он задавался вопросом: можно ли положиться на макиавеллистски лукавый разум, способный оправдать что угодно, на людские попытки различить в жизни и в истории, где добро и где зло? А если да, то допустимо ли во имя каких бы то ни было благ, пусть самых бескорыстных, разумных и справедливых, преступить библейскую заповедь «не убий!»? Муки уязвленной совести в конце концов подвели Тарру к безоговорочному «нет», он наотрез отказался вникать в разные цели истребляющих друг друга станом и в зависимости от этого принимать или отвергать крайние средства, служащие их достижению. Прекрасно понимая, что это обрекает его на отшельничество, он запретил себе, как коварнейший соблазн, попытки совместить исповедуемые им ценности и запреты с социально-историческим знанием, которое сами понятия долга, справедливости раскрывает как этико-общественные, а не самодовлеющие моралистические.

Перед нами последовательность столь же железная, так же не отступающая перед конечными исходами (даже если они — безысходные тупики), как и в случае с богословом Панлю. Тарру недаром делает другу признание о своей тяге к «святости»: праведник, в отличие от своих рядовых единоверцев, старается быть олицетворением, по возможности чистым и законченным воплощением веры, пусть она на сей раз мирская. Даже доктор, который почтительно внимает исповеди своего друга, все-таки испытывает потребность осторожно откреститься: «я... лишен вкуса к героизму и святости. Единственное, что мне важно, — это быть человеком». Оговорка примечательная, приоткрывающая завесу над происхождением помыслов его собеседника о «святости». Риэ — врач, а болезнь не оставляет места для колебаний, это враг бесспорный, ради его уничтожения все средства допустимы, и здесь все ясно, Иное дело Тарру. За плечами у него скитания по городам и весям, он столкнулся со смертью, которую несет не микроб, а человек. Люди же, когда они ожесточенно враждуют друг с другом на попрание истории, исходят из тех или иных идей о благе и долге, из предпочтения того или иного лагеря, из полагаемого несомненным знания насчет правоты одних и неправоты других. Поступок исторический, да нередко и житейский, получает немалую долю своего значения, заряд добра и зла, от магнитного поля обстоятельств. В потоке действительной жизни приходится включать исповедание самых простейших заветов морали в далеко не однозначные ряды представлений о целях, смысле и цене предприняемого дела, каждый раз заново искать подобающую меру соотношения добра и пользы. И эта мера всегда есть величина заранее неизвестная, а малейшая неточность при очередной попытке ее нащупать жестоко мстит за себя в будущем. Крен в одну сторону — и благие намерения мостят дорогу в ад, крен в другую — и бесчинствует иезуитство «рубки леса», невзирая на «щепки».

Перед такого рода труднейшей задачей задач и очутился однажды «блудный сын» и политик Тарру. К ней его подвело милосердие, воз-

мушенное тем, что попирается заповедь «не убий!». Однако он не просто честный врачеватель, имеющий дело с физическим недугом, исцелять от которого повелевает совесть, — он столкнулся с недугами историческими. Исторические же усилия избавиться от них задают милосердию свои пределы, берут его под свою опеку, а подчас и вынуждают к навязанной жестокости. И тогда, уязвленный этим противоречием, Тарру пробует безбрежно распространить на любой из возможных поступков строжайший ригоризм милосердия. Неукоснительно следуя заповеди «не убий!», он вознамерился спасти хотя бы собственную душу и причаститься, быть может, к лику «праведных без Бога» — этих «святых» моралистического гуманизма.

Следует отдать Камю должное: он не умалчивает о вытекающих отсюда последствиях. «Теперь я знаю, — угрюмо соглашается Тарру, — что с того времени, как я отказался убивать, я сам себя осудил на бесповоротное изгнаничество. Историю будут делать другие». Он же — пребывать в ней, претерпевать ее, сносить ее напасти, «становиться на сторону жертв». Попытки же «историю делать» рисуются непомерной гордыней, грозящей стократ худшими бедами, чем попустительство застарелым несправделивостям, на которые обрекает подобное претерпевание.

Мудрость жить и поступать, выношенная в таком виде «святых без Бога», как и упование отца иезуита на Бога, подкреплена личной бесстрастностью перед смертью и потому не отдает легковесным суетумдрием. Трудно, однако, удержаться от проверки ее применительно к тому самому отрезку истории, который имеется в виду в «Чуме». Будь вместо безликого микроба нелюди в человеческом обличье — предположим, истребители деревушки Орадур во Франции или надзиратели-палачи из Освенцима, — подобное «не убий!» наверняка прозвучало бы совсем иначе, а его милосердие выглядело бы далеко не бесспорным. Ведь оно оказалось бы чем-то вrede охранной грамоты, не извиняющей, конечно, их преступлений, но ограждающей от справедливого возмездия и, что еще хуже, не закрывающей наглухо перед ними лазеек, чтобы вернуться к своим злодеяниям. И тогда было бы, пожалуй, гораздо менее различимо, где тут доброта действительная и где мнимая, довольствующаяся тем, чтобы ею слыть. Замена прямого повествования о пережитом Францией в годы «коричневой чумы» иносказательной притчей о нашествии просто чумы вела, помимо всего прочего, еще и к тому, что врачевателям у Камю был дан враг, немало облегчавший кое-кому из них душеспасительные чаяния и хлопоты.

6

Помыслы о «праведничестве без Бога», высказанные впервые на страницах «Чумы» как жизненное верование одного из ее действующих лиц, вскоре, в пьесе «Праведные» и особенно в философском эссе «Бунтующий человек», послужат краеугольным камнем для собственного самоопределения Камю на духовных перекрестках середины XX в. В текущей политико-идеологической жизни он предназначал себе

положение «вольного стрелка», который неизменно находится в гуще ее жарких схваток, ухитряясь, однако, быть вне строя воюющих регулярных армий и прислушиваться не к приказам командиров, а к «слабому шуму надежды, рожденной, одухотворенной и поддержанной миллионами одиночек». Но коль скоро в сражении за умы, подразумеваемом здесь, ничейной земли обычно не сыскать, Камю волей-неволей склонялся попеременно то на одну, то на другую сторону, а следовательно, не миновал участи перебежчика, попадавшего под огонь с обеих сторон сразу.

Обида его на злокозненное коварство несправедливой истории от этого только росла. Он все громче на нее сетовал и все раздраженнее ее клеймил, все яростнее оспаривал ее чохом. И все сильнее становилась его жажда отстраниться от нее как от постылой суеты сует, снизу доверху отравленной и гадкой. Укоризненно увещающие советы, куда и как ей следовало бы двигаться — под страхом подвергнуться отлучению от имени нетленных нравственных святынь; оскорбленное ее непослушностью томление по тихому углу, где можно забыться, бесповоротно осудив своевольное упрямство хода вещей и предоставив расколотому на лагеря человечеству следовать своими ложными дорогами навстречу пропасти; уязвленно-назидающее учительство, за которым скрывалась душевная растерянность, — таков умственный настрой, неуклонно усугублявшийся у Камю после его окончательного разрыва в 1951 г. с кругами левых интеллигентов во Франции.

Смятение перед коварством жизни, где все неладно и предательски зыбко, все имеет свою скверную подноготную, захлестнуло рассказы книги Камю «Изгнание и царство» и в повести «Падение» достигло своего судорожно-лихорадочного предела. Исповедь «судьи на покаянии», «лжепророка, вопиющего в пустыне и не желающего выйти из нее», как представляет себя рассказчик «Падения», с первого до последнего слова отмечена столь вызывающей двусмыслицей, что упомянутый мимоходом двуликий бог Янус и впрямь мог бы послужить вывеской, под которой совершается этот изощренно-сладострастный и вместе с тем, как выясняется к концу, небескорыстный душевный стриптиз.

Опустившийся завсегдатай матросских кабаков Амстердама, в прошлом преуспевающий парижский адвокат, а ныне юридический советчик воров и проституток, за пять вечеров выворачивает наизнанку свое нутро перед соотечественником, разговор с которым завязался у них за рюмкой джина. Полупьяный словоохотливый бродяга, назвавшийся Жан-Батистом Кламансом (не без намека на библейского Иоанна Крестителя, который был «гласом вопиющего в пустыне», проповедуя «покаяние для прощения грехов»), он поначалу выглядит совершенно откровенным, «как на духу». Когда-то он слыл в своем кругу, да и сам себя мнил обаятельным, благородным, отзывчивым, щедрым. Теперь он истово клеймит позором свое бывшее себялюбие, черствость, лжедоброту, свое неистребимое двоедушие. Однако уже на третий вечер трушобный пророк дает повод для подозрений, сообщив не без какой-то задней мысли, что обожает театр, да и в жизни всегда был актером, всегда ломал комедию.

Для чего же тогда покаянный фарс искренности? Для того, раскрывает он карты в последней беседе, чтобы нарисовать автопортрет, но особый, вобравший в себя, в частности, и черты очередного собеседника: тот ведь доверчиво внимает чужим признаниям и тем более ошеломлен, когда вдруг обнаруживает, что очутился перед зеркалом и уже давно созерцает в нем самого себя. Но в таком случае чья история проходит перед нами — кающегося или его слушателя, тоже парижского адвоката, чью биографию в ходе окольных выпытываний частично угадал, а частично домыслил бывалый ловец душ и лицедей? Скорее всего, обоих: в автопортрете-зеркале приметы разных лиц совмещены в одну огрубленную и все же достоверную физиономию многих, если не всех. Самобичевание исподволь переходит в обвинение, грехи одного раскладываются, а то и вовсе перекладываются на других, отчасти отпускаются и теперь заслуживают снисходительности. А раз так, то после каждого подобного покаяния-обличения, обрушив «на все живое и на весь мир бремя... собственного моего уродства», можно снова пуститься во все тяжкие. Чем яростней клеймит себя грешник, тем надежнее захлопывается ловушка за его неосторожным слушателем, тем изворотливее сам он оттуда выскальзывает. В конце концов он как бы вскарабкивается на кресло председателя Страшного суда и в этой присвоенной должности вволю тешит свою гордыню. Удобный выход из всех неудобств, которые причиняет нечистая совесть.

Убийственно саркастический облик этой ловчащей и сохраняющей самодовольство даже в своем падении больной совести, пояснял Камю, ссылаясь на лермонтовское предуведомление к «Герою нашего времени», — это, точно, «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Да и сам «судья на покаянии» прямо обозначает мишень, в которую метит. Своих жертв он выбирает прежде всего среди подобных ему интеллигентов. И когда он распространяется об обычаях этого круга, припоминает всякие случаи из жизни знакомых, когда незаметно заменяет «я» на «вы» или «мы все», он безошибочно рассчитывает попасть на нужную ему клавишу чужой души, потому что она принадлежит собрату, чьи привычки, склад, недуги, уловки ума он знает как свои собственные.

Путешествие по глухим закоулкам эгоистического сознания, принятое Камю при посредничестве красная, находящего в самокопаниях усладу из услад, мало-помалу вскрывает крайнюю софистическую изощренность, которую обретает в среде просвещенного мещанства ревностное поклонение одному-единственному божеству — себе любимому. Старый откровенный лозунг «каждый за себя» слишком пятнает своих приверженцев, выдвигать его без околичностей неловко, да и невыгодно. И вот культ обожяемого «я, я, я» старается избежать грубой прямоты. Он или прикидывается заботой о «меньшом брате», о сырых и горемычных, или, когда этот самообман рушится, превращает само поношение цинизма в оружие утверждения цинизма, возведенного в квадрат. Битье себя в грудь, витийственные речи насчет собственной гадости и мерзости — здесь жульнический трюк, помогающий усыпить страх перед позором, но не мешающий снова ба-

рахтаться в вожденной гадости и мерзости. Падение, которому посвящена книга Камю, — это корчи самовлюбленного и самоутверждающегося ячества, не вчера родившегося, но пробующего сменить кожу, чтобы продлить себе жизнь в обличье ячества стыдливо-уничтожительного, сокрушающегося.

Смена кожи осуществляется без особых перестроек внутри, при помощи испытанного хода: падение, за которое личность сама ответственна, подается как грехопадение всего рода людского, как врожденная и неисправимая ущербность. Недаром Жан-Батист Кламанс к концу ссылается на самого Христа: если, мол, и он, чистейший из всех, не без ушибинки, чего взыскивать с нас, грешных. А ведь и того грызла совесть, пусть он был без вины виноватым. Разве святой истукан не ведал, что из-за него Ирод учинил избиение младенцев и Рахиль стелала по ночам над мертвыми детьми своими? И по какому праву после этого водрузили распятие в судах и выносят приговоры от имени того, кто кротко отказался бросить камень в блудницу? Невинных, выходит, не было и в помине, безгрешность — сказка для простаков, все виновны, признают они это или нет.

Доказательства своего права на мизантропию и поголовное вменение греха «кающийся судья» в изобилии черпает не только в частной жизни, своей и своих знакомых, но и в злободневной истории. Ячество совпадает с полнейшим пренебрежением к мнению других и, будучи пересажено на почву гражданско-идеологическую, дает крайнюю нетерпимость, тиранические замашки, желание во что бы то ни стало заставить всех и думать, и поступать по своей указке. Особенно усердствуют в таком палочном вдалбливании своих взглядов как раз те, кто кичится умственностью. Среди них, по наблюдениям Кламанса, знающего в этом толк, попытки искупить худосочие книжной премудрости выливаются в настоящий «гангстеризм», страсть «властвовать над обществом... путем насилия... подобные мечтатели бросаются в политику и лезут в самую свирепую партию. Что за важность духовное падение, если таким способом можно господствовать над миром?» Когда не могут убедить, прибегают к принуждению, благо XX век располагает для этого множеством орудий, от самых изощренно-духовных до самых грубых. В результате «старуха Европа», да и весь шар земной сделались поприщем непрестанных смертоубийственных схваток «воинства Христа и воинства Антихриста», равно одержимых злым бесом властолюбия, потребностью всегда и всюду верховодить, казня и милуя по произволу, присвоенному себе именем «истины».

Из всех этих саркастических замечаний, там и сям разбросанных в «Падении», мало-помалу вырисовывается нечто вроде философии новейшей истории, так что балаган нечистой совести, кажущийся поначалу прихотью озлобленного чудака, к концу получает вполне серьезный, трагический оттенок, во всяком случае, уже не выглядит до смешного жалким. Первичная аксиома всех рассуждений здесь — «смерть Бога», возвещенная Ницше в канун XX века. После краха тысячелетней духовной опоры обитатели «христианских стран» предали себя мукам личностной свободы. Справедливость надмирного закона рассыпалась в прах, отныне каждый сам себе выбирал или изобретал

закон. Нравственные заветы, которые считались данными Богом, на перебой замещались самоделками; предписанные свыше добродетели — добродетелями, предписываемыми от собственного лица: одна большая правда рассыпалась крохами правдочек. Повальная дидактика захлестнула землю, повсюду кишат «учителя жизни», присвоившие себе право судить ближних, тогда как эти последние в свою очередь из наставляемых и подсудимых силятся выбиться в обвинители своих самозванных судей и учинить над ними расправу.

И вот вскоре на этом повсеместном и ежечасном судилище стало очевидно, что «в конце всякой свободы нас ждет кара; вот почему свобода — тяжелая ноша», «повинность, изнурительный бег сколько хватит сил, и притом в одиночку». Из нее не вытекает уверенности, поскольку сама по себе она не учреждает никакой общепринятой шкалы ценностей, по которой можно бы выверить, что добро и что зло. Растерянные жертвы своей опрометчивой гордыни, стесняясь вновь открыто восславить небесного судию и владыку, еще вчера изгнанного из сердец, возжаждали тогда, язвит философствующий парадоксалист из «Падения», завести себе земных хозяев, чтобы те избавили их от тяжкого бремени свободы, взяли на себя решение слишком запутанных задач совести, одних нарекли бы праведными, а других отлучили. А поскольку рвущихся в такие пастыри кругом было хоть отбавляй, они быстренько прибрали к рукам стадо неприкаянных богомольцев без Бога. Подобно евангельскому Иоанну Крестителю, который был еще и предтечей Христа, циничный пророк из Амстердама корчит из себя провозвестника близящегося всесветного рабства под пятой земных кесарей. «Пока еще не пришли властители и не принесли с собой розги», он партизанит на свой страх и риск, заманивая в ловушки своих покаянных речей заблудшие души, внушая им чувство вины и тем вербуя очередных единоверцев, чьим поводырем, судьей и повелителем он оказывается хотя бы на час. Затем шута, но шута умного, не лишенного ни проницательности, ни чутя, ни выдумки.

Разглагольствования амстердамского мизантропа, разумеется, было бы недопустимой вольностью приписать самому Камю. Но вряд ли можно сказать, будто в них нет ничего вложенного от Камю. Ведь далеко не случайно, что ни в одной из поздних его книг нет никого, кто бы отважился всерьез возразить на подобные укоры всему человечеству. С другой стороны, лицедей из «Падения» на свой развязный лад повторяет многое из того, что без всякой для себя корысти высказал в «Чуме» перед другом «праведный» Тарру, когда сокрушался, что ныне все зачумлены, все — и жертвы и палачи одновременно, — и следует пуще всего остерегаться, как бы невзначай недохнуть на соседа заразой. Нужно вернуться на пятнадцать лет назад, к «Постороннему», чтобы встретить у Камю заявление, что человек от рождения невинен, что зло не в нем, а вне его — в укладе жизни, в уделе земном, в немилосердной судьбе. Чем дальше, тем сильнее, видимо, замешательство Камю перед осаждающими его с разных сторон опровержениями вывода, доверенного им доктору Риз: «Есть больше оснований восхищаться людьми, чем презирать их». Десяток

лет спустя у Камю не находится достаточно веских слов, чтобы не просто внушить неприязнь к подвизающимся вокруг «лжепророкам», но и страхнуть с себя коварные чары их откровений. При всех оговорках, хроника чумной напасти еще питал родник, откуда врачеватели-сопротивленцы черпали если не надежду излечить, то добрую волю пользоваться страждущих. В пору «Падения» этот родник заглох. А без него оставалось лишь желчно упрекать в зачумленности себя, других, весь белый свет.

В самой атмосфере и даже слоге «Падения» это непосредственно преломилось. Амстердам тут — еще одна противоположность Алжиру «Постороннего», как, впрочем, и Орану «Чумы». Голландия — последний круг «буржуазного ада... населенного дурными снами», задворки материка «блудников и глотателей газет». В краю промозглых туманов, наползающих с моря на сушу, точно пар из корыта, под сенью моросящих дождей, в блеклом свете, среди грязновато-белесой мути все очертания скрадываются, делаются расплывчатыми — не различить границ вод и тверди, яви и бреда, здоровья и болезни, подвига и преступления, лжи и правды. Точно так же, как в обвинительной самозащите, искусно проведенной подонком — поверенным в делах портового сброда, не уловить, где кончается исповедь и начинается комедиантство, когда у него душа нараспашку, а когда он ловко петляет, заматавая следы.

Не удивительно, что от жестковатой языковой ясности предыдущих книг Камю на сей раз остается немного — разве что по-прежнему отточенная афористическая простота фразы, взятой в отдельности. Однако соположение каждой из них с соседними дает причудливое взаимопреломление смысловых лучей, когда сказанное дробится, мерцает одновременно разными гранями и с равным правом может быть принято иронически и всерьез, буквально и иносказательно, как выдумка и сущий факт, хитроумная западня для слушателя или бесхитростная болтовня. Рассказ многолик, уклончив и лихорадочен, как сам рассказчик: за хаотичными скачками и зигзагами беседы таится безупречный расчет, самая суть приоткрывается в отклонениях в сторону от стержневого разговора, мысли вразброс о том о сем незримыми нитями стянуты в пучок и, как будто замедляя продвижение всего повествования вперед, на самом деле его ускоряют. Здесь в издевках слышится боль, а чистосердечие — саркастично; вкрадчивый шепот отдает развязным зубоскальством, и оскорбительный вызов запрятан в куртуазном дружелюбии; проникновенность разыграна, а к игре примешана изрядная доля неподдельного; благословение потомков и рабства выдает тоску по солнцу и свободе; сугубо личный житейский случай преподносится как высвечивание тайн века и невзначай упомянутая подробность отсылает к библейскому мифу.

Словом, сама речевая ткань соткана так, что в ней перепутаны разные логики и ни одной из них не отдано предпочтения, все зависит от того, с какого боку взглянуть. Повествовательное мастерство Камю в «Падении» виртуозно, как никогда прежде, в передаче софистической остроты и изворотливости лицедействующего здесь ума. Но это как раз не столь уж редкий случай, когда (как в «Записках из под-

поля» Достоевского или еще раньше в «Племяннике Рамо» Дидро) виртуозно сотворенное в слове чужое и чуждое писателю сознание тяготеет кошмаром над мыслью собственного творца, завораживает ее, душит в зародыше ее попытки избавиться от этого интеллектуального террора, внушающего, что устами циника глаголет истина.

Истина, вызывающая у самого Камю содрогание. И подавляющая, кажущаяся ему неопровержимой. Молчание его в последние годы жизни побуждает думать, что он не мог работать дальше, не славив с этим наваждением. Не обретя заново точки опоры посреди выжженной пустыни, оставшейся после обстрела былой веры Камю в человека мизантропическим скепсисом в «Падении».

7

При жизни Камю не испытывал недостатка ни в поклонниках, ни в столь же рьяных ниспровергателях. Вокруг каждой очередной его книги кипели страсти, да и сам он меньше всего походил на кабинетного затворника. Сейчас, почти три десятка лет спустя после смерти Камю, пора торопливо-запальчивых увенчаний и развенчаний, пора иконописцев, спешивших воздать ему почести пророка, и ревностных иконоборцев, раздраженных тем, что в его философских раздумьях слишком много пристрастно-личного, а в исповедях слишком много философствований, отодвинулась для него в прошлое. Спокойнее, скромнее, зато и весомее похвалы, хула если и слышна иной раз, то без сопутствующего ей оспаривания права Камю принадлежать к кругу самых признанных мастеров словесности XX в. во Франции. Сегодня мало кто заведомо настраивается встретить на страницах, вышедших из-под пера его, ошеломляющие откровения либо сплошь ересь — там обнаруживают терзания тревожной мысли, далеко не праздные по сей день.

Почти во всех сочинениях Камю, всякий раз на свой особый лад, личность попадает на очную ставку со своим земным уделом во времена, когда гражданственность определенного толка износилась, история чревата катастрофами, привычный уклад повседневности дал трещину. В старину сказали бы, что здесь мучаются «проклятыми вопросами», в которых напрасно бывают склонны не усматривать ничего, кроме бегства от задач жгучих, насущных, злободневных. Ведь сам по себе разговор с судьбой и всем бытием, потребность допытаться, зачем смерть и какой смысл в жизни, не возникают вдруг, по прихоти случая. «Проклятые вопросы» есть всегда, но они разбухают, захлестывая умы, тогда, когда выветривается непосредственное, совершенно непреложное, не требующее умозрительных подпорок ощущение нужности, оправданности своего привычного существования. До этого мысль не бездействует, однако озабочена преимущественно другим — возделыванием доставшегося от предков жизненного поля, которое рисуется ей, быть может, не очень-то тучной нивой, но и не истощенным вовсе, не бесплодным пустырем. Чтобы «проклятый вопрос» забрезжил в головах, а затем был отчетливо задан, да

еще и с выношенной страстью и томлением духа, должно быть утрачено беспечно-благодарное приятие трудов и дней. Нужна скептическая догадка — толчок для бесстрашного анализа, в свете которого худо-бедно, но все же налаженному житью-бытью предстоит обнажить свои неизлечимые язвы, свою ущербность, неспособность быть ничем иным, кроме суетной возни.

Толчков такого рода на долю поколения Камю выпало с избытком. Да еще и таких, что они походили, скорее, на вереницу землетрясений: сверстники Камю родились в канун 1914 г., достигли зрелости в канун 1940-го и перевалили на вторую половину жизни, когда над миром нависла угроза атомно-водородного истребления. В эпоху Верденов и Герник, Освенцимов и Хиросим упования на промысел Всевышнего — залог неминуемого и все искупающего пришествия царства Божьего на землю — выглядели непростительным простодушием. И уж совсем чуть ли не кощунством казалась завещанная просветителями XVIII в., а в XX в. растасканная на житейские прописи вера в некое разумное и доброжелательное к нам, заранее оправданное даже в своих жесточайших несоразностях историческое предопределение, каковое якобы обеспечивает роду людскому восхождение из низин дикости к высотам цивилизованного благоденствия и тем щедро возмещает жертвы, принесенные на алтарь светлого будущего. В потрясениях невиданного раньше размаха, куда с изуверской бессмысленностью швыряло своих подданных позднебуржуазное жизнеустройство, один за другим рушились и без того расшатанные духовные устои. Пробил час «проклятых вопросов». И они лавиной хлынули с книжных страниц, театральных подмостков, киноэкранов, университетских и церковных кафедр. Не обошлось, как водится, без подделок, они даже преобладали, но Камю в их изготовлении не заподозришь.

Зачем цепляетесь за служебные, семейные, религиозные, гражданские, другие еще менее надежные заменители утраченного смысла жизни, единственно способного освятить все прочие ценности? — недоумевал он в «Постороннем» и «Калигуле». Зачем тешитесь сказками о победно шествующем сквозь века мировом Разуме, тогда как на поверку находитесь в угрожающей близости к вулкану Истории, неоднократно уже на вашей памяти извергавшемуся и грозящему извергнуться опять, да так, что вся земля, пожалуй, обратится в выжженную пустыню? — бил тревогу в «Чуме». Зачем, добиваясь добра, идете недобрыми путями принуждения, убийств, обмана и тем обрекаете себя и себе подобных получить в конце концов казарму вместо желанной воли и прозябание вместо счастья? — предостерегал он в своих поздних эссе. Зачем живете так стыдно и гадко, принимая свое барахтанье во лжи за пребывание в истине? — укорял он в «Падении». И всякий раз беспокойство упрямо вопрошавшего Камю не было беспочвенным, а внушалось ему вопиющим неблагополучием цивилизации XX века на Западе, действительно плутавшей по духовному бездорожью.

Далеко не всегда Камю вслед за недоумевающими обвинительными «зачем?» умел посоветовать, как же тогда достойно быть и посту-

пять. Ни языческая вседозволенность раннего Камю, ни смущение ума Камю позднего не рожают доверия к его учительству. Было бы, однако, непростительным расточительством не воздать должного урокам древней и непреходяще свежей трагической мудрости, преподанным им в «Чуме»: доброй воли достаточно, чтобы и в самой безнадежной обстановке, рассудку вопреки, не сдаться и не сломиться под натиском беды. И не просто выстоять, а посильно поддержать своим лечением других ею застигнутых, близких и дальних.

1969-1988

Интеллектуальный театр Камю

Сравнительно с прозаическими сочинениями Альбера Камю — признанной классикой словесности XX века — его пьесы занимают в истории культуры Франции место очевидно более скромное. Столь же очевидно, однако, и то, что драматургия Камю сыграла свою роль, и роль достаточно заметную, в судьбах ведущего течения послевоенного французского театра. Имя этому течению подобрать непросто. Философский театр? Камю решительно отвергал такое определение, оно раздражало его своей подспудной отсылкой к претенциозной тяжеловесной умозрительности. Один из зачинателей и столпов течения, Жан Поль Сартр, в статье «Кузнецы мифов» называл театр своих тогдашних единомышленников, включая Камю, «театром ситуаций» — в противоположность психологически-бытовому театру характеров, господствовавшему на французской сцене в двадцатилетие между двумя мировыми войнами. Но такое название требует расшифровки — а расшифровав, рискуешь выяснить, что в полной мере его можно применить к одному лишь сартровскому театру. Может быть, правильнее будет сказать — интеллектуальный театр? Остановимся на этом в поисках внешнего обозначения драматургии Камю и попробуем разобраться в ее существенных свойствах.

В этом театре не исследуются трудноуловимые подробности душевных движений и обжигающие сердце страсти; здесь не собирают любовно и тщательно житейские приметы времени, не докапываются до тайных пружин исторических потрясений и злободневных политических событий. Как бы точно ни было указано в пьесе время и место действия, суть происходящего на подмостках неизменно сводится к вневременной, всевременной притче об уделе человеческом — о недолговечности жизни и сознании ее неизбежного конца, о смысле бытия и нелепице мироустройства, о свободе и бунте, праведности и насилии. И потому любая коллизия тут не столкновение личностей, а противостояние правд. При этом для Камю важно, чтобы спорили между собой не заведомая ложь и непререкаемая истина, не черное зло и сияющая добродетель, а два закона, равно имеющие право на поддержку разума, два начала, из которых ни одно не подлежит отмене и уничтожению, но каждое должно находить в другом свою меру, свой предел. В конце концов, при всем многообразии обличей спорящих и предметов спора именно такой извечный спор сам Камю все-

гда вычитывал из текстов, дававших ему сюжеты для пьес, будь то анналы Древнего Рима, мемуары или судебная хроника.

Это вовсе не значит, что для пьес Камю несущественны обстоятельства и время их создания, что напрасно искать в них отклика на жгучие заботы века. Напротив, Камю, как немногие из писателей Запада, был в них погружен; он переживал текущую историю со всей страстью публициста и прямого участника многих важных событий. Просто Камю — прозаик и драматург умел и хотел отжимать из непосредственного опыта его всеобщее значение. Неслучайно поэтому, вырабатывая свой театральный язык, свои приемы мастерства, он через головы ближайших предшественников вглядывался в те эпохи драматического искусства, которые были заняты такими же исходными, первоначальными противоречиями человеческого существования: в XVII столетие, золотой век европейского театра, и дальше, в ту недосыгаемую высоту, на которой строже всего соблюдался закон равновесия противоборствующих правд, — в греческую трагедию.

В театр Камю пришел не как чужак, не как витающий в метафизических облаках мыслитель, снисходивший до того, чтобы заметить сценическую коробку лишь постольку, поскольку она может послужить иллюстрации и популяризации идей, выношенных им в тиши кабинета. Сочинения, создаваемые для пропаганды какой-то идеи, Камю вообще терпеть не мог; он видел в них противоположность образцам подлинно напряженной художественной мысли — таким, как трагедии Шекспира или романы неизменно почитавшегося им Достоевского. А театр был для Камю местом совершенно особым — тем местом, где он, по собственному его признанию, всегда был счастлив. Тому было много причин. Во-первых, театр, в отличие от писательства, давал ему возможность работы сообща с другими людьми, а значит, то чувство товарищества, то ощущение человеческой солидарности, которое было ему необходимо, которым он наслаждался, испытывая его, и по которому тосковал, утрачивая. Дорожил он и тем, что возникшее в воображении писателя обретает на театре плоть; актеров можно видеть и слышать, декорации можно пощупать, и сама работа имеет, так сказать, вещественную, ремесленную сторону — как установить свет? Как подвесить к колосникам нужную деталь реквизита? И наконец — век спектакля, сравнительно с книгой, недолог; такое хрупкое детище внушает своему создателю особо нежную и трепетную любовь.

Так или иначе (очевидно, ко всем этим умопостигаемым причинам надо прибавить еще одну, необъяснимую и важнейшую: призвание), но с театром Камю не расставался всю жизнь. Он перепробовал немало театральных профессий: актера, режиссера, инсценировщика, даже суфлера. По свидетельствам друзей, он и в жизни был очень артистичен, и даже серьезные деловые встречи нередко освещались вспышками его актерского дара. И когда он не писал свои пьесы, то переделывал для театра чужие сочинения, сам их ставил и утверждал, что находит в этом не меньшую радость и удовлетворение, чем за письменным столом. Так что по театральным работам Камю можно проследить и все повороты его духовной биографии.

Задуманная еще до войны, но поставленная лишь в 1945 году пьеса «Калигула», по словам Камю, — «трагедия разума», открывающего для себя такие истины относительного смертного человеческого удела, в свете которых как отдельная жизнь, так и все сущее рисуются разительной бессмыслицей.

Ни у Светония в «Жизнеописаниях двенадцати цезарей», откуда Камю почерпнул канву событий и множество сюжетных подробностей для своей трагедии, ни в самой трагедии Калигула вовсе не злодей с колыбели. Напротив, поначалу он вполне незлобивый по своей природе, благовоспитанный, просвещенный и даже совестливый юноша. Он никому не причиняет особого зла и полагает, что заставлять кого бы то ни было страдать непозволительно. Камю словно подчеркивает, что сам по себе характер действующих лиц в том, что разыгрывается на подмостках, безразличен, человек может быть доброго и мягкого нрава, но это, в сущности, неважно, важно понимание им нашей земной участи и поступки, этим пониманием заданные.

Превращение Калигулы в кровавого сумасброда произошло внезапно, и причиной тому — встреча со смертью. У бездыханного тела своей сестры и возлюбленной, умершей в расцвете молодости, он в ужасе осознал: жизнь, рано или поздно обрываемая смертью, устроена вопиюще нелепо. В припадке отчаяния сбежав из дворца, Калигула возвращается после трехдневных скитаний наугад по полям и дорогам логичнейшим из безумцев. Теперь он убежден, что на земле царит враждебный людям хаос, и дерзает бросить вызов чудовищно несправедливому творению. «Существующий порядок вещей никуда не годится, — сообщает он другу о своих открытиях. — Поэтому мне нужна луна, или счастье, или бессмертие, что-нибудь пускай безумное, но только не из этого мира». В руках императора огромная власть, и он преисполнен решимости пустить ее в ход, чтобы испытать шанс, который она дает, — надежду на невозможное. Калигула не желает покоряться судьбе, он сам хочет быть для подданных судьбой и божеством, чинить суд и расправу, не давая себе труда объяснить, когда и почему казнь настигает очередную жертву. Разве не по такому же произволу кто-то насылает на землю мор и голод? На этом пути самозванный соперник богов и надеется обрести «беспредельную свободу» — а затем одарить ею человечество.

Между тем мало кто из его приближенных хочет вникать в такого рода откровения, предпочитая изо дня в день глушить свой ум суетными хлопотами и заботами. Узвленный осенившей его ясностью, Калигула желает просветить своих вельмож, да и весь народ. Он измывается над окружающими с сатанинской изощренностью, дабы вбить в их тупые головы правду всех правд, гласящую, что ее нет на земле и в помине. Как нет в таком случае и поступков добродетельных или дурных по причине отсутствия для них ценностного мерила там, где хозяйничают прихоть и абсурд. Каждый волен покорно идти на заклание, а волен и поднять руку на палача. Волен вообще вести себя как вздумается. Калигула преподает уроки свободы, истолкованной как своеволие и вседозволенность. Подобная размытость нравственного суждения подчеркивается постоянным лицедейством Калигулы, чре-

дой устраиваемых им кошунственных «спектаклей в спектакле» — прием, любимый елизаветинским и барочным театром, использовавшийся им для передачи зыбкости, ненадежности наших представлений об истинном и ложном.

Философствующий изверг-«просветитель» у Камю парадоксально прав против всех в мыслях, преступен перед всеми на деле. В споре с ним никто из его жертв не в силах опровергнуть доводы, которыми он подкрепляет свои надругательства. Рядом с логически безупречными умозаключениями Калигулы жалким лепетом кажется защита благоразумия и добропорядочности в устах придворных, перепуганных тем, что «наставлениями» венценосного учителя семейные нравы подорваны, устои государства шатаются, простонародье ввергнуто в богохульство. Но даже и те из бывших его советчиков, кто мыслит смело, бескорыстно, здраво, тоже не могут ничего толком противопоставить его сокрушительным выкладкам, стряхнуть с себя их колдовские чары. Друг детства Калигулы отказывается мстить ему за казнь отца, обнаружив, что и сам не защищен от мук интеллекта, повергнутого в смятение всемогуществом смерти. Самый умный, честный и мужественный враг Калигулы, в прошлом его воспитатель, поднимается, правда, до осознания зловредности «философии, претворяемой в трупы», невыносимости зрелища того, как «тает смысл нашей жизни» и исчезают все оправдания бытию. Против большого ожесточения Калигулы он выдвигает здоровую потребность людей в безопасности и счастье. Ему не откажешь в доброй воле, но правота его в пьесе сомнительна. Всей его умудренности хватает лишь на то, чтобы «побить» строгие доказательства Калигулы великодушными софизмами: чтобы жить, человек нуждается в смысле жизни, в доверии к ходу дел на земле, следовательно, смысл этот есть. Построение ума, даже не претендующее на истинность. Что же касается истины, то искушенный в размышлениях о жизни старик и сам знает: она и впрямь на стороне Калигулы. Больше того, он считает нужным убрать взбесившегося логика как раз потому, что «слишком хорошо понимает» его и не может «любить ту часть своей души, которую стараешься утаить от самого себя».

Где же в таком случае вина убийцы на троне? И есть ли она вообще? Или это просто беда, горе от ума? Ведь выходит, что Калигула мученик не опровержимой никакими доводами истины, жертва своей страсти быть верным ей до конца. И по крайней мере отчасти очищен тем, что готов искупить свою последовательность, заплатив собственной кровью за пролитую кровь и причиненные другим муки. Изнемогший под бременем смертельной логики, он едва ли не сам подставляет грудь под кинжалы заговорщиков, когда они все-таки дерзнули взбунтоваться. Взыскав невозможного в своем вызове вселенскому неблагоустройству, он пускает в ход имеющуюся в него возможность — нагромождать трупы и под конец швырнуть в общую грудку свой собственный труп. Но перед смертью все-таки признает: «Я пошел не той дорогой, она никуда не ведет. Моя свобода — ложная».

Камю делает немало, чтобы заставить нас влезть в шкуру своего тирана от отчаяния, проникнуться пониманием этого «падшего ангела» изнутри — и вместе с тем он хотел бы предостеречь против бе-

совской одержимости Калигулы быть на свой лад цельным, породнить мысль и дело.

История сама позаботилась о том, чтобы высветить коварнейшую нравственную двусмыслицу бунтаря против судьбы, сеющего смерть, и при первой же постановке трагедии в 1945 году заставила перенести упор на его развенчание. В жути блуждающего взора Калигулы — Жерара Филипа зритель тогда без труда распознавал взгляд калигул со свастикой, совсем еще недавно бесчинствовавших во Франции. За этим постановочным сдвигом к однозначности, с тех пор обычным для попыток воссоздать «Калигулу» на театре, крылся серьезный пересмотр Камю своих отправных воззрений в промежутке между замыслом пьесы и ее появлением на подмостках. Судить впрямую об этой смене духовных вех под давлением обстоятельств военного лихолетья позволяет прежде всего эссеистика Камю.

Непосредственная причастность Камю к Сопротивлению побудила его, преодолевая разрыв с самим собой как мыслителем, поначалу выдвинуть в рамках своих прежних воззрений немаловажные оговорки, ограждавшие его мысль от сползания к нравственной вседозволенности. Отзвуки этих оговорок слышатся и в пьесе «Недоразумение».

Подобно «Калигуле», «Недоразумение» имело свой письменный источник. На сей раз была заметка, промелькнувшая в хронике уголовных происшествий одной из алжирских газет в 1936 году. Описанный там случай так запал в память Камю, что речь о нем заходила еще и до «Недоразумения», в «Постороннем»: «Однажды я нашел под соломенным тюфяком прилипший к нему обрывок старой газеты — пожелтевший, почти прозрачный, — рассказывает заключенный в тюрьму герой повести. — Это был кусок уголовной хроники, начала не хватало, но, по-видимому, дело происходило в Чехословакии. Какой-то человек пустился из родной деревни в дальние края попытать счастья. Через двадцать пять лет, разбогатев, с женой и ребенком он возвратился на родину. Его мать и сестра содержали маленькую деревенскую гостиницу. Он решил их удивить, оставил жену и ребенка где-то в другом месте, пришел к матери — и та его не узнала. Шутки ради он притворился, будто ему нужна комната. Мать и сестра увидели, что у него много денег. Они молотком убили его, ограбили, а труп бросили в реку. Наутро явилась его жена и, ничего не подозревая, открыла, кто был приезжий. Мать повесилась. Сестра бросилась в колодец. Я перечитал эту историю, наверно, тысячу раз. С одной стороны, она была неправдоподобна. С другой — вполне естественна. По-моему, этот человек в какой-то мере заслужил свою участь. Никогда не надо притворяться».

«Недоразумение» переносит на подмостки эту заметку. Изменены лишь отдельные детали: Ян приезжает издалека, из какой-то теплой приморской страны в Африке с женой Марией, но без сына; мать и сестра Марта убивают его не молотком, а подсыпают ему в чай снотворное; его имя узнают еще до прихода жены по паспорту, выпавшему у него из кармана и припрятанному за чем-то слугой. Камю убира-

ет бьющие по нервам подробности, которые могли бы придать оттенков театра ужасов пьесе, задуманной им как «современное переложение древних мотивов рока».

Суровая, а подчас и суховатая сдержанность вообще основной стилистический признак «Недоразумения», самой лаконичной из пьес Камю, поставившего даже соблазна в ней старинное правило трех единств — времени, места, действия. От надсадной взвинченности «Калигулы» здесь нет и следа, подспудное напряжение редко и робко пробивается наружу и тут же снова загоняется внутрь. Хмурое давящее безмолвие постоянного двора, затерянного в холодном, всегда пасмурном краю; душевное окаменение матери, безумно от всего уставшей, опустошенной преступлениями, ведь сын — уже не первый убитый ею постоялец; черствость дочери, поглощенной мыслью о деньгах, которые позволили бы ей переселиться куда-то туда, где всегда солнце, голубое небо и ласковое море; скованность приезжего, никак не могущего сломать лед отчуждения между собой и забывшими его родными, — вся эта словно зажатая в тиски жизнь обрисована жестко, внешне безучастно, с геометрически выверенной простотой. Пуше всего опасаясь выдать себя сердечным порывом и осторожно прошупывая собеседника, тут говорят скупое, отрывистое, не изливаются, а неохотно, с трудом выдавливают из себя фразы. Сведенные к самому необходимому, очищенные от мелочей и неповторимых оборотов речи каждого, нагие слова сплошь и рядом выстраиваются в отточенно-безличные суждения, максимы. По признанию самого Камю, он пытался «найти слог достаточно естественный, чтобы на нем могли говорить наши современники, и достаточно необычный, чтобы он соответствовал трагическому тону... Зритель... должен был испытывать ощущение, что все знакомо, и одновременно — что все чужое». В обыденной заурядности сказанного тем или другим действующим лицом мерцают скрытые и глубинные, скорее бытийные, чем бытовые значения, что и позволяет подтянуть подерпнутое из газетной хроники происшествие к уровню трагедии рока.

С первых минут будучи посвящен в суть неотвратимо надвигающегося катастрофического «недоразумения», о котором не подозревают его жертвы, зритель все время ощущает зазор трагической иронии между смыслом, вложенным в слова тем, кто их произносит, и смыслом, улавливаемым собеседником. Ян по-братски пробует расспросить сестру о домашних делах, предвкушая при этом, как он осчастливит вскоре ее и мать, но она резко его одергивает, усмотрев в этом попытку праздного постороннего залезть ей в душу, и без того омраченную; она приносит ему стакан чая, которого он не просил, и, заколебавшись, предлагает унести отравленное питье, но он удерживает ее и пьет, — зловещая усмешка судьбы, незаметная для них обоих, упорно витает над происходящим.

Судьба эта, впрочем, как будто находится здесь же если не прямо во плоти, то в лице своего безымянного загадочного посланца — старого слуги. До самой последней сцены кажется, что он совершенно глух и лишен дара речи. Точно тень, безмолвный и бесстрастный, он время от времени то возникает где-нибудь в дверном проеме, то про-

ходит под окном, то пересекает из конца в конец сценическую площадку и, не проронив ни слова, удаляется. Но моменты, когда он невзначай и без видимой надобности появляется, — в пьесе философски узловые и драматически поворотные. Он присутствует при том разговоре матери с дочерью, когда они решают ограбить очередного приезжего, и при разговоре Яна с женой, когда тот излагает замысел своей затеи; он же молча предстает перед Яном, который, оставшись в своей комнате, дергает звонок, чтобы хоть как-то разбить тишину и избавиться от навалившегося на него тревожного одиночества; он, наконец, незаметно подбирает скользнувший за кровать паспорт, когда еще не поздно избежать сыно- и братоубийства, а наутро приносит его, тем самым выступая настоящим устроителем «недоразумения» и его жуткой развязки. Все прочие предполагают, он — тот, кто располагает. Старик с непроницаемым лицом, почти призрак, который знает все о происходящем, тогда как остальные знают лишь часть, лишь полуправду своих добрых или злых намерений, одинаково оборачивающихся заблуждением, и который не только не предотвращает чреватых смертью событий, а скорее подталкивает их к роковому исходу, — в этом эпизодическом статисте мало-помалу распознается всеведущий и коварный Некто, схожий с безжалостным древнегреческим фатумом. Не он ли соединяет звенья разрозненных случайностей в цепь написанного на роду? И когда в самом конце «Недоразумения» потерявшая мужа, раздавленная несчастьем Мария взывает о милосердии и помощи к Богу, а явившийся на ее зов слуга четким и твердым голосом возвещает короткое «Нет!», то эта его единственная и завершающая реплика звучит не просто отказом черствого старца поддержать слабую женщину в ее горе, а ответом самого владыки вселенной на напрасные мольбы человека о даровании ему иной, лучшей участи.

С детства уязвленная выпавшим ей на долю скудным прозябанием в неласковой стране, где она родилась и где чувствует себя изгнанницей, Марта уже давно открыла для себя истину коренного неблагополучия, абсурдности сущего. Прежде чем вслед за матерью покончить собой, она с каким-то мстительным сладострастием растаптывает наивное, по ее мнению, прекраснодушие своей невестки, которая судорожно цепляется за веру в какую-то конечную разумность жизни и для которой поэтому «любовь не напрасна», а все происшедшее — случайность. Нет, как раз «теперь все встало на свои места и вновь восстановился порядок... Поймите же, что ни для него, ни для нас, ни в жизни, ни в смерти нет ни отечества, ни покоя... Не называть же отечеством эту плотную, лишенную света землю, куда все мы уходим на прокорм слепым тварям». И раз кто-то, зовись он творцом небесным, космическим законом, духом становления или как-нибудь еще, изначально «учинил над человеком несправедливость», то «недоразумение» в деревенской гостинице не нарушает, а воочию подтверждает истину этого мира, «сотворенного для того... чтобы в нем умирали». Мать и дочь, отправляя на тот свет заезжих путешественников так, что те засыпают без мук, утешают себя тем, что «это даже не убийство, а просто вмешательство», легкий толчок под руку судьбе, которая сама по себе куда более жестока, чем они.

Но вместе с тем в «Недоразумении» впервые у Камю имеется достаточно серьезный противовес той вытекающей из признания вселенской бессмыслицы смертоносной философии, которую вслед за Калигулой исповедует и по-своему тоже воплощает в трупы Марта. В далеких краях, откуда приехали Ян с женой, они не были несчастливы, и их вроде бы ничто не заставляло бросить свой очаг, подвергать испытанию душевный покой и любовь, отправившись в «унылую Европу», где не встретишь «счастливых лиц» и «не слышно смеха». Марии в поступках мужа чудится вздорная прихоть, «мужские фантазии». Он это толкует по-другому: как ответственность за обездоленных мать и сестру. «Я в них не нуждаюсь, но я понял, что они, наверно, нуждаются во мне, и что человек не должен жить в отрыве от своих корней». Вообще, «счастье — это не все, у каждого есть еще долг. Мой состоит в том, чтобы обрести свою мать, свою родину». Да и счастлив ли блудный сын на чужбине, даже если там его жизнь безбедная и он нашел то, ради чего покинул родительский кров? Годы, проведенные Яном в дальней стране, убедили его: «Не может человек быть счастлив в изгнании или в забвении. Нельзя всегда быть посторонним. Я хочу снова обрести свою родину, дать счастье всем, кого я люблю». Счастье стремится к тому, чтобы быть полным, то есть разделенным с близкими.

Достижима ли, однако, такая цель? За кем правота в «Недоразумении» — за великодушным братом или ожесточившейся сестрой? На второй из этих двух вопросов в пьесе дан однозначный ответ. Он высказан матерью, высшим судьей в заочном споре своих детей. Она, долгие годы помогавшая дочери добывать деньги ради благополучия, как та его понимала, теперь, после того как собственными руками оборвала ею же данную жизнь сына, приговаривает себя к смерти за свое преступное заблуждение. «Теперь мне открылось, что я была неправа и что на этой земле, где все так зыбко и шатко, у каждого человека все же есть нечто такое, в чем он твердо уверен... Любовь матери к сыну — вот в чем сегодня я твердо уверена».

Но коль скоро, как говорит мать и после своего раскаяния, «неразумен вообще весь наш мир, я могу это утверждать с полной уверенностью, ибо я в этой жизни извела все — и творение, и разрушение», коль скоро все заброшены в метафизический хаос, то ответ на первый вопрос — о достижимости счастья, которое преломлено с другими, как хлеб насущный, — куда труднее и остается открытым. С одной стороны, сам Камю признавал свою пьесу «мрачной», хотя и «не внушающей безнадежности». Он не видел причин, которые бы мешали примирить в ней «пессимистический взгляд на удел человеческий» с «относительным оптимизмом в том, что касается самого человека». «Если человек хочет быть узанным, — размышлял Камю в найденном среди его бумаг наброске предисловия к «Недоразумению», — следует просто сказать, кто он такой. Если же он молчит или лжет, то он умирает одиноким, и все вокруг него обречены на несчастье. Если же, наоборот, он говорит правду, то рано или поздно он все равно умрет, но после того, как поможет жить другим и самому себе». Эта «мораль искренности» выражена и в самом тексте — в настойчивых

просьбах Марии, чтобы Ян сразу же, ступив за порог родного дома, назвался, затем в гложащих его сомнениях насчет странной игры в прятки, им затеянной. «О Боже, я знала, что эта комедия обернется кровавым финалом и что мы оба будем наказаны за то, что ввязались в нее», — в свете этого отчаянного вопля Марии «Недоразумение» есть история чреватого бедой легкомыслия.

Однако Марта смотрит на дело иначе. По ее убеждению, беда не в том, что брат просчитался, избрав неудачный путь. Он виновен в том, что не захотел расстаться с мыслью, будто такой путь вообще существует. Сама по себе надежда обрести родину, помочь другим не-суразна на земле, где надо всеми тяготее проклятие изгнанничества, чуждости друг другу и никто никого «узнать» не может, да и не должен. Загляни Марта в паспорт Яна раньше, она бы все равно его убила — разве есть разница между ним и его предшественниками, в одинаковой степени ей чужими? Случившееся «недоразумение» — очередной выход наружу неизбывного зла, гнездящегося в толще жизни, и это делает все разговоры о счастье и долге пустой болтовней. И поскольку Марте, точнее, подтверждающему этот ее взгляд на вещи старому слуге принадлежит в пьесе последнее слово, то история роковой ошибки перерастает в действительную трагедию рока.

Пережитое и передуманное за годы войны настойчиво побуждало Камю после ее окончания не только придать своим книгам больший нравственный заряд, но и само свое метафизическое вопрошание все заметнее перемещать в иную плоскость — плоскость исторического действия. Вышедшая в 1947 году иносказательная хроника «Чума» повествует о внезапной вспышке губительного мора в обычном современном городе и о том, как вели себя перед лицом страшной напасти горожане.

О чуме идет речь и в пьесе «Осадное положение», поставленной осенью 1948 года. Тем не менее, пьеса отнюдь не была инсценировкой «Чумы», о чем сам Камю не раз предупреждал, — это совершенно самостоятельное сочинение.

В «Осадном положении» чума обретает лицо. И дело не просто в том, что теперь это уже не безликий чумной микроб, а невысокого роста плотный мужчина в черном мундире, который явился однажды установить свою власть в испанский город Кадикс в сопровождении подтянутой секретарши-смерти, также облаченной в строгое черное платье. Сама география на сей раз многозначительна. Выбор местом действия одного из городов Испании сразу же обнаруживал свою неслучайность и вызвал резкие отклики со стороны консервативно-католических кругов. С упреками на Камю обрушился, в частности, философ Габриель Марсель. В ответе ему Камю четко раскрыл свои намерения: «Я хотел напрямую атаковать тот вид политического общества, которое организовывалось или организуется на тоталитарный лад... Сказав это ясно, отвечу, почему же все-таки Испания? Признаюсь, мне было бы стыдно на вашем месте задавать этот вопрос. А почему Герника, Габриель Марсель? Почему именно здесь на виду у всего мира, убаюканного своим благополучием и жалкой благонамерен-

ностью, Гитлер, Муссолини и Франко продемонстрировали на детях, что такое тоталитарная техника? В первый раз люди моего возраста столкнулись там с несправедливостью, торжествующей в истории. Кровь невинных лилась тогда посреди фарисейской болтовни, которая, впрочем, продолжается и по сей день. Почему Испания? Да просто потому, что мы из тех, кому не отмыть рук от этой крови». Кадикс «Осадного положения» был призван без обиняков напомнить зрителям Испанию, где фашизм откровенно сбросил маску и ознаменовал свое пришествие зверскими расправами.

Воцарению в Кадиксе жутковатого самозванца Чумы сопутствует учреждение бюрократической государственной машины. Первые же распоряжения, отданные от имени Чумы его расторопной исполнительной секретаршей, обрекают обитателей Кадикса на положение, еще недавно бывшее уделом народов, покоренных гитлеровцами. В своей речи перед толпой, произнесенной при вступлении на престол (точнее сказать — в должность), Чума предстает упоенным собственной деловитой трезвостью философом и певцом казенщины, казармы, жизни и особенно смерти по команде свыше. Бюрократ истребления, он ухитрился засадить в канцелярию самую судьбу и повести дело так, чтобы его подданные умирали по списку в порядке очередности, да еще и сотрудничали с палачами в исполнении казни. Добиваясь такого послушания, Чума пускает в ход испытанный способ — запутать человека в сетях бумажно-чиновничьей волокиты, сделать его столь зависимым от властей в каждом шаге, что он мало-помалу привыкает осознавать себя хоть кем-то лишь тогда, когда он от себя полностью отчужден, без остатка отождествил себя с предназначенной ему официальным устройством ролью и когда всякое отклонение, все, что не учтено и не предусмотрено инструкциями, кажется даже ему самому кощунственным проступком.

Выработке подобного самосознания у жителей Кадикса и подчинена деятельность заведенной с приходом Чумы и сразу же стремительно разросшейся администрации, которая возглавлена городским пьянчужкой и философствующим мизантропом по имени Нада («ничто»). Прежде всего каждый горожанин обязан обзавестись «справкой о существовании», каковая выдается по предъявлении «справки о здоровье», а эта последняя — по предъявлении первой. Выбившись из сил от беготни за надлежаще выправленными документами из одного ведомства в другое, проситель проникается чувством какой-то неведомой виновности перед чиновниками, состоящими при всех этих бумажках, и, получив все-таки желанную справку, воспринимает ее как свидетельство оказанного ему исключительного благоволения, за которое он должен быть признателен до гробовой доски.

Вся эта дичайшая чушь, касающаяся малого и большого, вдальблывается в головы растерянных горожан. В конце концов они перестают понимать происходящее и повергаются в мистический ужас перед произволом, все на свете выворачивающим шиворот-навыворот и при этом неустанно изобретающим веские доводы, чтобы карать и миловать не просто так, а ради «блага» и «государственной пользы». Бред, ловко прикидывающийся железной последовательностью, обе-

зоруживает умы, подрывает их сопротивляемость этому логизирующему наваждению и вынуждает к сдаче, а то и к сотрудничеству с тем, кто убивает.

При всей угнетающей нелепости порядков, воцарившихся с приходом Чумы в Кадиксе, Камю-обличителю не слишком много пришлось придумывать. Достаточно было слегка развеять дымовую завесу парадных словес, на которые весьма щедры фашистские правители, заставив Чуму и его подручных впрямую выболтать то, о чем они не то чтобы вовсе умалчивают, а выражаются более высокопарно. Но само по себе это «оголение смысла» давало кошмар столь зловещий, что на театре он нуждался в оправдании фантастическим — в том, чтобы знакомое и даже, увы, примелькавшееся было подано как несуразно гротескное, переклестнувшее худшие опасения житейского здравого смысла.

Камю столкнулся здесь с одной из непростых задач, заданных писателем, да и не только писателям, таким уродливым и опасным явлением исторической жизни XX века, как тоталитарные режимы. В своем кровавом варварстве, оснащенном по последнему слову науки и техники и оттого без труда затмивший Варфоломеевские ночи прошлого, этот разгул человеконенавистничества сплошь и рядом сбивает с толку, кажется непостижимым, не укладывается в сознании — он, так сказать, невероятен, неправдоподобен. Как такое вообще могло произойти? — вот едва ли не самый распространенный отклик ошеломленных умов на Гернику, Освенцим, Колыму, Хиросиму и многое, многое другое.

Вымысел традиционного склада, не решающийся переступить пределы обычного жизнеподобия, тут бывает повергнут в растерянность. Ему, приученному в XIX столетии оглядываться на то, чтобы выдумка выглядела как бы взаправду случившимся, с таким материалом трудно справляться. Ведь неправдоподобному в книгах или на театральных подмостках доверяешь либо тогда, когда оно документальный факт, либо когда оно и не тщится выдать себя за происшедшее на самом деле, а лишь приглашает перекинуть мостик иносказания к действительно пережитому и тем отдать себе отчет во всей чудовищности этого пережитого. Отсюда, из этого нарушения под напором самих событий прежнего мирного содружества вымысла и простого правдоподобия, и проистекает неуклонно нарастающая в искусстве XX века расщепленность этих двух начал, столь неразлучных прежде. С одной стороны, художественный вымысел словно низлагает сам себя, возвращаясь к своей первооснове — простой обработке сырых фактов, свидетельств очевидцев, воспоминаний, архивных документов, судебных протоколов. С другой стороны, он вызывающе утверждает свою неприкрепленность к действительно случившемуся, прибегая к фантастике, к притче, к переносно-условной манере изображения грозных потрясений сравнительно недавней истории.

В «Осадном положении» зрелищность иносказания, предназначенного для театра, по необходимости должна быть резко выпуклой, броской. И подчеркнуто оттенять всю фантастичность испытанного три-четыре года назад теми, кто сидел в зале. Через головы мастеров, хронологически более близких, Камю ищет себе подпорья в средневеко-

вом площадном действе, точнее — в той его позднейшей переработке, какую оно получило в испанских «аутос сакраменталес», в частности, у Кальдерона. «Осадное положение» не столько собственно пьеса, сколько текст для представления в старинном вкусе с присущей такому представлению нерасчлененностью стиливых пластов, когда пророчества хора перемежаются балаганным фарсом, бытовые зарисовки — выходом гротескных аллегорий, шутовская пантомима — философической беседой, выкрики из уличной толпы — лирическими излияниями влюбленных. Дело, впрочем, не в одних приемах мистериального действия, обычно весьма громоздкого, а в самом его духе. Средневековая мистерия в ее барочных преломлениях, окончательно перебравшись с церковной паперти на уличные подмостки (Камю недаром мечтал поставить «Осадное положение» на открытой площадке), прониклась таким надсадным ощущением катастрофического коварства наших земных судеб и незащитности хрупкой человеческой пылинки перед их своеволием, какого собственно трагедия ни до, ни после, пожалуй, не знала.

«Конец света!» — с первого же возгласа из толпы, взбудораженной и напуганной тем, что в небе проплывает комета — вестник близящейся беды, в «Осадном положении» нагнетается апокалипсическая атмосфера. Занавес поднимается под музыку, в которой улавливается тревожный вой военных сирен, крошечную тьму прорезают лучи прожекторов. По заднику сцены блуждают и мечутся, как в театре теней, искаженные силуэты горожан, застигнутых врасплох мрачным знаменем. Катастрофа, обрушившаяся у Камю на Кадикс, одновременно напоминает как о предсказанном в библейских пророчествах светопреставлении, так и о памятных зрителю 1948 года воздушных налетах. Средневековый город с его ярмаркой, гадалками, нищими, кустарями вместе с тем уподобляется по ходу действия концлагерю новейшего толка.

Да и во всем остальном в «Осадном положении», задуманном, по словам самого Камю, как понятный всем «миф» на подмостках, просвечивает костяк древнего предания, подправленного на злободневный лад: на мирный город нападают чудовище поганое и пожирает его обитателей, правда, оно сродни бюрократам-полицейским XX века; в схватку с ним, как некогда освободитель Сид, вступает молодой храбрец Диего, который и спасает своих сограждан, пожертвовав собственной жизнью. Внедренная в структуру площадного действия постоянная отсылка к легендарному уравнивает истребительную канцелярщину Чумы с жутью самых опустошительных нападений, на протяжении веков чудившихся народной фантазии. И тем выявляет, делает очевидной всю чудовищность того, что фашизм пробовал внедрить в повседневный обиход. Гротеск, основой которого служит подобное восхождение от действительно пережитого к чудовищно страшному, а не низведение до смехотворно жалкого, рождает горечь, гнев, ярость. Сатира Камю имеет трагический склад, это не столько осмеяние, сколько негодующе-скорбное обличение.

Разница тут не просто в окраске. Вернее, окраска зависит от того, как сам разоблачитель воспринимает разоблачаемое, в силах ли он ду-

ховно возвыситься над ним или же подавлен, повергнут в смятение. В первом случае он вскрывает немощь того, что тшится предстать всемогущим, и смехом утверждает свое превосходство; в другом случае, выставляя напоказ уродства врага, проклиная и содрогаясь от омерзения, он бывает, скорее, угнетен могуществом и наглой безнаказанностью зла. В «Осадном положении» освободитель города, Диего, как будто находит возможность избавить сограждан от беды: однажды, превозмогши свои колебания, он отбрасывает сковывающий страх, и это делает его неуязвимым для смерти. Чума убирается прочь не по собственной воле, он побежден и изгнан. Однако прежде чем совершить свой подвиг, Диего долго истерически мечется, объятый страхом, затевает побег, но неудачный, едва не порывает с беззаветно преданной ему невестой. И лишь в конечном счете, в припадке отчаяния отваживается дать пощечину секретарше-смерти, которая тогда-то и сообщает ему тайну, что она не властна над теми, кто поборол в себе боязнь и трепет. Однако и после, уже ободренный знанием этого секрета, Диего бросает вызов новоявленным хозяевам Кадикса лишь тем, что горделиво провозглашает свое непокорство в пылких и дерзких речах, никак не подкрепляя их делом. А затем приносит себя в жертву, соглашаясь принять смерть в обмен на то, чтобы Чума удалился восвояси. Леденящий душу испуг, затравленность, судорожный мятёж, мученический венец искупителя — Диего проходит через все, кроме борьбы, и потому рисуется скорее страстотерпцем, чем народным заступником. На нем лежит неизгладимый отпечаток взвинченного подвижничества и мелодраматической ходульности, этих заменителей трагической героики.

В «Осадном положении» Диего предстает как преемник героев «Чумы», исповедовавших незыблемость правила «не убий!» и соглашавшихся, дабы не изменять этому правилу, «претерпевать историю». Но на Диего возложена задача историю все-таки делать — освободить родной город. А это значило бы взять в руки оружие, обратиться его против захватчиков, покуситься на чужую жизнь, пусть это жизнь принявшего человеческий облик Чумы. Одно дело чума-микроб — его уничтожают без малейших сомнений, тут все бесспорно. И другое дело Чума-человек — какими бы благими побуждениями ни оправдывалось его убийство, оно не перестает быть убийством. Перед этой сложностью и оказался Диего. Понятно, почему Камю так и не позволил ему поднять руку на врага, приложив вместо этого немало стараний к тому, чтобы возместить слабости кадикского спасителя патетической перенапряженностью его слов и поступков.

Подобные размышления Камю впрямую связаны со спорами о нравственности революционного, да и шире — исторического действия в кругах французской левой интеллигенции к концу сороковых годов. В философских трудах и публицистических статьях, на театральных подмостках и на страницах вымышленных повествований неизменно возникала тогда схватка двух друзей-соперников, посвятивших себя борьбе, равно отвергавших старое, но резко расходившихся в том, как именно его ломать, как и что воздвигать ему вза-

мен. Один из спорящих был прежде всего моралистом, другой — прежде всего политиком. Моралист ставил политику каждое лыко в строку, ругал его делягой, приспособленцем, ловкачом, взывал к совести, кичился тем, что у него-то самого она без пятнышка. Политик, в свою очередь, бросал моралисту упрек в том, что тот белоручка, чистоплюй, занятый спасением собственной души вместо спасения страждущих, что избежать грязи не мудрено, если пребываешь в высях словесных проповедей и заклинаний, а уж коли берешься за дело, то лишь такое, где рук не замараешь. Моралист доказывал, что он позарез нужен обществу, в том числе пореволюционному, дабы ежечасно, даже когда людям его толка не хотят внять, даже когда им приходится туго, упрямо напоминать о достоинстве, милосердии, чести, иначе общество ослепнет и подпадет под власть столь же слепых поводырей. Политик в ответ убеждал, что с безнадежно гнилыми устоями, когда их надо не чинить, а расшатывать и ломать, рискуя затронуть и накрепко приросшие к ним судьбы, нечего слишком церемониться, здесь необходимо не предаваться прекраснотным мечтам, а быть суровым, трезвым, решительным. Моралист предвещал конечный крах самому благому замыслу, коль скоро ради его осуществления поступаются честью и благородством; политик предсказывал, что когда замыслам навязывают такую чрезмерную разборчивость, а враг тем временем не брезгует ничем, эти замыслы вообще никогда не осуществляются. Оба спорящих рано или поздно сходились на том, что совместить преимущества обеих позиций, одновременно избавившись от уязвимости каждой из них, — задача насущная, но, увы, гораздо чаще решаемая в книжках, чем в жизни. И потому всякий раз в конце концов, при всех оговорках, предпочтение оказывалось одной из сторон.

«Грязные руки» — вызывающе озаглавил Сартр в 1948 году свою пьесу, где умный, закаленный в подполье революционер начистоту выкладывает мятежному юнцу-интеллекту свою неприязнь к бедоручкам, которые чураются неприятной и черной, но полезной работы: «Как ты дорожишь своей чистотой, малыш. Как ты боишься запачкать руки. Ну и оставайся чистым! Чему это только послужит и зачем ты пришел к нам? Чистота — это идея факиров и монахов. Вы же, интеллектуалы, буржуазные анархисты, вы превращаете ее в предлог, чтобы ничего не делать. Ничего не делать, оставаться недвижимым, скрестить руки на груди, натянуть перчатки. У меня же руки в крови. Я их по локоть погрузил в дерьмо и кровь. Ну и что же?» И дальше, в ходе их беседы, со всей отчетливостью и даже крайним заострением обозначается тот взгляд на нравственность, которой, по мнению Сартра, неизбежен для всякого серьезного работника на ниве истории:

«Х ё д е р е р. Когда надо, я буду лгать... Не я придумал ложь, она родилась вместе с обществом, расколотым на классы, и каждый из нас унаследовал ее при рождении. Мы упраздним ложь не тогда, когда откажемся лгать, а когда пустим в ход все способы, чтобы уничтожить классы.

Г у г о. Не все способы хороши.

Х ё д е р е р. Все способы хороши, если они действенны».

Сам Сартр, с ожесточением изживший в себе искус «чистых рук», в последующем творчестве не раз склонялся к тому, чтобы принять, пусть не без сомнений, логику неразборчивости «для пользы дела». Камю же такое решение, достаточно частое тогда не у одного Сартра, издавна настораживало, и как раз против подобной логики обращены его «Праведники» (1949).

В «Праведниках» воспроизведено покушение на великого князя Сергея (февраль 1905 года), организованное группой Бориса Савинкова. В пьесе его зовут Анненков; Каляеву, совершившему убийство, сохранено подлинное имя. Остальным действующим лицам, хотя им также могут быть найдены прототипы среди соратников Савинкова, вместе с тем приданы собирательные черты. Судя по всему, с историей русского терроризма Камю был знаком основательно. В «Бунтующем человеке» он посвятил ей отдельную главу и не раз к этой теме обращался по ходу рассуждения. Но сам он настаивал, что в «Праведниках» не следует усматривать «историческую пьесу», а скорее сочинение в духе французских трагиков XVII века, которых занимал «человеческий удел вообще». При окончательной подготовке текста Камю тщательно вымарывал из него детали быта и приметы времени, оголяя «всечеловеческую» суть своего урока, относящегося к революционной нравственности как таковой, независимо от ее отдельных исторических проявлений: «Я хотел показать, что само действие имеет свои пределы. Благим и справедливым может быть лишь такое действие, которое эти пределы признает, а если их приходится переступить, то его участники хотя бы готовы платить за это жизнью».

Урок этот вытекает из спора между заговорщиками, который и определяет движение внутреннего сюжета пьесы. Объясняя свой отказ бросить бомбу в карету, где вместе с великим князем сидели дети, Каляев заявляет, что мало иметь благородные цели, надо идти благородными путями — ничто не может оправдать убийство детей, которое к тому же оттолкнет всех тех, кого как раз и нужно привлечь на свою сторону. Каляеву возражает Степан, железный «арифметик» терроризма: что значат двое княжеских отпрысков по сравнению с «миллионами русских детей, которые обречены умирать от голода еще годы и годы?» И потому в глазах Степана слабонервные неженки вроде Каляева — наивные пособники убийц.

Пусть доводы и обвинения Степана никого в пьесе не убеждают, они проясняют до конца тайный смысл всех сомнений: вопрос упирается уже не в детей, а в право посягнуть на чью бы то ни было жизнь, даже во имя самых высоких побуждений и всеобщего блага. Для Степана отказ от террористического насилия равнозначен отказу от революции и сползанию к жалкой филантропии, которая не излечивает болезни на будущее, а лишь врачует сиюминутные ее проявления. Каляев отвергает эту логику: «Что до меня, то я люблю тех, кто живет сегодня на той же земле, что и я, — их я приветствую. Ради них я борюсь, ради них согласен умереть. А ради далекого счастливого града, в котором я еще отнюдь не уверен, я не стану бить по лицу брата моего. Я не стану усугублять живую несправедливость ради

мертвой справедливости». Ведь в конечном счете великий князь — тоже брат во человечестве, и кто знает, так ли уж он лично виновен в злодеяниях самодержавия? Готов ли Каляев несмотря на это все-таки бросить бомбу, если князь будет в очередной раз один в карете? И если да, то как это совместить с любовью к живущим сегодня?

Снова перед нами роковое «или — или» сартровских «Грязных рук». Но если для Сартра «грязные руки» — заслуживающие если не восхищения, то уважения мозолистые руки работников на ниве истории, то Камю они ужасают. Их разрушительная мощь кажется ему бесплодной, а то, что они могут построить, — опасным. Степан в «Праведниках» — мститель, живущий одной ненавистью. Милосердие, добро, чистота, нежность — все это вызывает в его испепеленной душе глухое раздражение. Уверовав в дело, которому он себя посвятил без остатка, он вышелушил его жесткую логику и возвел ее в культ. И нет границ, которых он бы не перешагнул в своем неистовом служении: «Ничто не запрещено из того, что может послужить нашему делу».

При подобной фантастической безудержности постепенно утрачивается и самое изначальное назначение предпринимаемого дела: уже не важно, зачем оно. Возникает порочный круг: дело ради дела, и тогда безразлично, что им достигается и какой ценой оплачен успех. Однако успех в подобных случаях коварно оборачивается провалом. В отличие от Каляева, Степан любит не жизнь, а справедливость, которая «превыше жизни». Но каким окажется блаженный град, выстроенный ревнителями такой пренебрегающей жизнью справедливости? Уж не той ли казармой, над которой трудился Великий инквизитор у Достоевского? Степан убежден: «Мы любим революцию достаточно сильно для того, чтобы навязать ее всему человечеству и спасти его от самого себя и собственного рабства». Но революция вопреки человечеству, против народов, несет им все то же рабство, разве что похваляющееся напоказ, будто оно-то и есть подлинная свобода. В безумных грезах Степана Каляеву чудятся пророчества отнюдь не царства счастья и братства, а грядущей тирании.

Сам Каляев поначалу предстает воплощением всего того, что отринул от себя угрюмый подвижник Степан. Непосредственный, чуточку сумасброд, склонный к выдумке, к игре и умеющий найти для нее предлог среди опасностей, по-братски нежный с друзьями, не потерявший вкуса к радости, Каляев выглядит слишком хрупким для подполья, тем более для порученного ему жестокого задания. Впрочем, дело не столько в личном несходстве этих двух террористов, сколько в разнице позиций, нравственных установок, философско-исторических устремлений. Трагедия психологическая в «Праведниках» вообще перерастает в трагедию мировоззренческую, в поединок идей, за которые отдают жизнь, утверждая их непреложность. Сами события — два покушения, казнь Каляева — происходят за пределами сценической площадки; на сцене же часами ожидают известий либо обсуждают их, мучительно ища собственной правды и вместе с тем праведничества, которое необходимо возвестить и завещать потомкам. Поэтому диалог, оттеснив действие, сам приобретает предельную драматическую напряженность, когда слова подкрепляют смертельно опасными по-

ступками, возлагая на себя ответственность не только лично за свою судьбу, но и за судьбы настоящих и будущих поколений.

Каляеву, стоящему перед жестким выбором: террор без оглядки на невинных или «благотворительность» без надежды на коренные перемены, — предстоит нащупать какое-то третье решение. Для его совести невозможно убить себе подобного, а без этого, согласно выкладкам заговорщиков, невозможно поднять Россию на свержение самодержавия. И Каляев как будто ухитряется совместить две взаимоисключающие задачи. Да, он убьет, раз уж без этого нельзя. Но заплатит за это собственной жизнью, в добровольном жертвоприношении себя очистится от скверны, смоем страшный грех, на виселице обретет утраченную было невинность. В отличие от товарищей-атеистов он недаром христианин, хотя и не посещающий церковь: забота о спасении души для него превыше всего. Но есть и еще одна причина именно такого решения. Распознав в революционаристской «арифметике» Степана угрожающие зародыши тюремно-казарменного уклада, который может увенчать все их подвиги тем, что истолкованная делами и фанатиками по-своему государственная польза освятит бесчестие, ложь, кровопролития, Каляев испытывает жгучую потребность оставить будущим людям заповедь, полагающую строгие пределы всякому насилию: убивший да убьет себя.

Однако безупречность выстраданной Каляевым мудрости далеко не очевидна даже с точки зрения самого моралистического гуманизма. На каком основании, скажем, тут делается заключение, будто самоубийство сполна окупает вину за совершенное убийство? Оно, возможно, избавляет убийцу от мук совести, но это совсем не то же самое, что нравственное оправдание. И Камю сам замечал по этому поводу в записных книжках: «Одна жизнь оплачивается другой жизнью. Рассуждение ложное, но достойное уважения. (Отнятая жизнь не равноценна отданной жизни)».

Да и умонастроения, душевный склад Степана, с одной стороны, и Каляева и Доры — с другой, на первых порах столь разительно отличающиеся, к концу пьесы все явственнее сближаются, хотел того Камю или нет. Невольно вкрадывается предположение, что Степан просто-напросто раньше прошел тот опустошающий душу отрезок пути, который остальные проделывают на наших глазах. Страстно приверженные к жизни, все они мало-помалу отлучают себя от нее, замыкаются в себе и своей всепоглощающей смертоносной работе, лишь изредка с тоской вспоминая о счастливых минутах прошлого как о чем-то принадлежащем совсем иной поре, «до грехопадения». Они окоченели в затворнической пустыне подполья, где очутились вдали от своих соотечественников, одинокие, непонятые, вызывающие ужас, любящие народ любовью столь же безответной, сколь беззаветной. И даже нежность, которой они так жаждут, им заказана. Шемящей грустью веет от объяснения Доры и Каляева, потому что им не дано обрести простое обычное счастье влюбленных: заговорщичество ледяным холодом пронизало их насквозь. Сперва аскеты во имя дела, а вскоре усталые, уже одряхлевшие душой, несмотря на юный возраст, они стремительно приближаются к могиле, и вот она уже манит как

желанное отдохновение после изнурительной дороги, выжавшей их до предела. «Мы не от мира сего, мы — праведники», — в устах Доры это звучит как признание своего злого рока.

Заживо погребенные своим делом, очутившиеся в каком-то глухом заточении, снедаемые страхом и сомнениями, «праведники» Камю дышат воздухом разреженным, пригодным для разрушительного схимничества, но непригодным для жизни. Все внутреннее пространство пьесы голо, замкнуто в себе, напоминает келью отшельника или тюрьму еще до того, как действие и впрямь переносится в камеру, где Каляев ждет казни. В первой постановке, подготовленной при участии самого писателя, в игровом рисунке поведения актеров преобладали судорожно застывшие жесты и позы, изредка нарушавшиеся приступами лихорадочного возбуждения; хмурое нависшее молчание часто вторгалось в разговоры, обрывая их на полуслове и подчеркивая несказанную муку каждого из этих послушников странного «братства», отъединенных от остального человечества и разъединенных даже между собой. В их устах само слов «брат», будучи лишено житейского тепла, вытесненного гнетущей ледяной тяжестью взятого ими на себя террористического долга, звучит как заклинание несбыточной близости, как попытка скрыть от самих себя грызущую их втайне мысль, что, принадлежа всецело царству смерти, они не принадлежат себе и потому ничем помочь другим, ближним или дальним, уже не могут.

Парадокс заключался, однако, в том, что это просматриваемое сквозь пьесу прошлое иной страны, несмотря на всю разницу, в чем-то немаловажном перекликалось с духовной настроенностью зрителя Камю, французского левого интеллигента середины XX века. «Холодная война» поставила его вплотную перед ответственным выбором между двумя лагерями, отделенными не только государственными границами, но и границами идеологическими, проходившими внутри стран Запада. Неприязнь к своим, отечественным порядкам усугубляла в нем тягу к лагерю, провозгласившему своей правдой марксистский разум, для которого движение истории в будущее есть закономерное становление, опора в строительстве мира, во всем не похожего на то, с чем каждодневно сталкивался зарубежный интеллигент. Был вместе с тем в восприятии последним этой правды один оттенок, обусловленный знакомыми нам уже привычками мелкобуржуазного «несчастливого сознания». Открытия революционного разума зачастую прочитывались им искаженно, фетишистски, как откровения веры: ход истории обожествлялся, возводился в слепой культ, ее необходимость уравнивалась с надмирным провидением и в служении ей предписывалось не останавливаться ни перед чем, будь то неоправданные жертвы или собственная нечистоплотность. Стоит ли, согласно такой фетишистской и откровенно негуманистической вульгаризации марксизма, сокрушаться о потерях, если ими мостится дорога из царства кесаря в царство Божие?¹ Личности надлежало беспрекословно служить безликому идолу, забыв о самой себе и, что еще важнее, себе подобных. В те годы во Франции для обозначения этой манеры мыслить, точнее, веровать, возникло удачное словечко «историцизм» —

поклонение богу истории, «историзм» эсхатологически-мессианского, фаталистического толка. И Насти у Сартра (скорее, со знаком плюс), и Степан у Камю (с отчетливым знаком минус) — откровенные «историцисты», жрецы храма истории, не ведающие предела в своем фанатическом рвении, доводя его нередко до безнравственной псевдореволюционности.

При всей незаурядности своего писательского дара и мастерства, при всех несомненных задатках мыслителя Камю все же не принадлежал к тем творцам — не важно, в философии или литературе, — которые наделены такой мощной самобытностью, что кажутся подчас идущими не столько в ногу с веком, сколько вразрез с ним. Они не подстраиваются к шагу соседей, а задают им свой шаг. Камю же, скорее, отзывчивый уловитель распространенных вокруг и зачастую еще смутных веяний, превосходно перелагавший их на ясный и чеканный язык. То, что носилось в воздухе, отвердевало под его пером и сразу же опознавалось многими как кровно свое собственное, давно исподволь томившее душу, не находя для себя подходящих слов. И это сделало Камю одним из самых прославленных «властителей дум», «ясновидцем», чье имя не сходило с уст у интеллигентов Запада его поколения.

1989

Примечания

Печатается по рукописи.

¹ Маркс, как известно, отстаивал совершенно иное решение этого вопроса, заявляя с четкостью, не допускающей кривотолков: «Цель, для которой требуются неправые средства, не есть правая цель» (*Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения.* — М., 1957. — Т. I. — С. 65).

«Вольный стрелок» между согласием и бунтом

(Эстетические работы Камю. «Шведские речи»)

«Классик до мозга костей, почти пуританин в своей приверженности ко всему, что очищено от излишеств, классик, то есть умеющий быть волевым и упорядоченным, он вместе с тем несет в себе разорванность и ночь, — писал о Камю в 1950 году философ и публицист Эмманюэль Мунье. — Взыскав всех утешений ясности, человек обожествляет свой разум, чтобы осмыслить беспредельное неразумие мира... Таков первичный и в ту пору совершенно новый климат этого творчества: рационализм иррационального, светлая философия потемок».¹

Сам Камю не раз вспоминал слова одного из своих предшественников о «классицизме как укрощенном романтизме»,² считая их вполне приложимыми не только к своей манере письма, но и ко всему складу своего мышления. Причины этого он иногда усматривал в особенностях своей личности: «Зная хорошо анархичность моей натуры, я испытываю потребность положить себе в искусстве строгие границы» (II, 1340). «Я люблю сверкающий день, вольную жизнь. Потому-то для меня дисциплина сурова, но необходима. И потому полезно порой обуздывать себя» (II, 1924). В других случаях, особенно в военные и послевоенные годы, когда Камю уже не обольщается своей ранней тягой к раскованному своеволию, у него часты попытки обосновать «классический» подход к творчеству общим движением умов, укоренить его в окружающей духовной атмосфере и представить как отклик на запросы исторического момента. «Из отчаяния ныне извлекают не анархию, а самообладание. Тенденция уже не в том, чтобы отвергать разумную упорядоченность языка и отпускать поводья, вверяясь беспорядку. Тенденция в том, чтобы признать относительную возможность вернуться, миновав нелепицу и чудеса (присущие, в частности, «автоматическому письму» сюрреалистов. — С.В.), к традиции. Иными словами — и это важнейший для эпохи сдвиг в мышлении, — из философии обманчивости бытия или по меньшей мере видимого отсутствия в нем смысла (non-signification) отныне извлекается не апология инстинкта, но выбор в пользу интеллекта... Это и есть новый классицизм — свидетельство в защиту двух ценностей, сегодня подвергаемых сильнейшим нападкам: разумности и Франции» (II, 1681).³

Вряд ли нужно пространно доказывать, что желаемое здесь слишком охотно принимается за существующее: культуре XX века, в том

числе и французской, классическая стройность и чистота свойственны, пожалуй, отнюдь не в первую очередь, даже если отдельные ее мастера и не чуждались их вовсе. Очевидна подспудная настоятельность для писателя обнаружить свои собственные установки в том, что происходит вокруг и отнюдь не вполне их подтверждает. И тем не менее классические пристрастия Камю, заложенные в самом его даровании, все же имеют гораздо более широкое значение. Весь ход его размышлений о сути творчества показывает, что все они по-своему, даже идя порой вразрез с распространенными поветриями, улавливают весьма важные эстетические потребности, выросшие на почве «несчастливого сознания», прежде всего в той его разновидности, которая выше была обозначена как моралистический гуманизм.

В работах, посвященных своим собратьям по перу и художественному творчеству вообще, Камю еще больше, чем в других своих трудах, выглядит мыслителем-эссеистом с тем редко встречающимся за пределами Франции обликом, какой складывался там веками от Монтеня до Алена. Среди философствующих эстетиков германской выучки он слишком писатель, среди высказывающихся об искусстве писателей — слишком философ. Он лишен вкуса к остранным ученым исследованиям, для него анализ материала не самодостаточен, а служебен и насквозь личностен: по преимуществу это самоанализ, когда опосредованно уясняются собственные устремления. С другой стороны, Камю не довольствуется пронизательными, остроумными, но дробными и разрозненными высказываниями: ему важно включить их в стройную вереницу посылок, доводов и заключений, вместе дающих нечто тщательно продуманное и подогнанное во всех звеньях. Можно поэтому говорить не просто об эстетических взглядах Камю, но об эстетической теории, хотя она и не изложена в каком-нибудь сводном трактате и не скрывает своей индивидуально-прикладной избирательности. Осмысление искусства тут не отвлеченно и не довлеет себе, одновременно это живое, непосредственное и пристрастное в нем пребывание.

Отсюда — биографически и логически отправной для Камю взгляд на творчество прежде всего со стороны самого творца, который берется, впрочем, отнюдь не изнутри, не в психологическом, а, скорее, в онтологическом разрезе.

В «Мифе о Сизифе», где этому отводится завершающий раздел, работа и судьба художника даны не как одно из занятий в числе прочих, а как сущностная «модель» всякой человеческой деятельности, позволяющая воочию «проиграть» и уяснить основы основ нашего земного удела. «Абсурд», то есть открытие личностью своей затерянности в мире, конечный смысл которого после «смерти Бога» непостижим (если он вообще есть), выступает у Камю повивальной бабкой всякого произведения. Последнее «рождается из отказа ума искать внутреннюю логику конкретного» и «знаменует собой победу плотского», оно — развязка той гносеологической «драмы интеллекта» (II, 177), которой во многом посвящен «Миф о Сизифе».

Завязкой ей служит вопрос о конечной, не подлежащей уточнениям правде всего сущего, задаваемый нашей мыслью. Рано или поздно

ум, возжаждавший такой последней ясности, бывает вынужден признать свое поражение и сложить оружие: средоточием подобной правды может быть лишь божественное провидение, но вера увяла в душах, а вместе с ней и надежда получить всерасшифровывающий ответ на коренные «почему?» и «зачем?». А коль скоро биться над ними тщетно, коль скоро единственная метафизическая истина бытия в том, что у него нет такой истины, по крайней мере нам она недоступна, то вопрошающая мысль, как только она причастится этой мудрости, волей-неволей должна, согласно Камю, сменить свои упования. Она уже не норовит докапываться до сути вещей, разяснять и истолковывать. Убедившись в напрасности такого занятия, она трезво довольствуется тем, что просто-напросто запечатлевает плотную непроницаемую материальность жизни в ее бесконечном — и хаотичном — разнообразии. Она «не поддается искушению добавлять к описанному некий более глубокий смысл, осознав его неправомочность» (II, 176).

Тогда-то и бьет час искусства. Оно и есть в глазах Камю такое описание, воспроизведение осязаемых поверхностей как самоцель, предполагающее убежденность в том, что «любой принцип объяснения бесполезен и что чувственная оболочка сама по себе поучительна» (II, 179). Книга, картина, музыкальное сочинение — все это плоды «отречения мысли от своих самообольщений и ее покорного согласия на то, чтобы быть лишь духовной силой, которая пускает в ход видимости и облекает в образы то, в чем не содержится смысла. Будь мир ясен, искусства бы не было» (II, 177). Вся поэтика «Постороннего» с его вереницей самодовлеющих, разъединенных наблюдений, нарочито лишенных высвечивания из глубины, как раз и вырастала из этого представления об «абсурдном художнике, понявшем свои пределы, и искусстве, где конкретное не означает ничего, кроме самого себя» (II, 176). Принцип «все или ничего», сказывающийся в нравственно-философских позициях раннего Камю, получает продолжение и в его эстетике: «не в силах постичь действительность, мысль ограничивается тем, что подражает ей» (II, 179).

Трудно отыскать в эстетических учениях прошлого более парадоксальные и более шаткие доводы в защиту жизнеподобия: запрет, налагаемый на познание, оказывается у Камю необходимой предпосылкой как раз той стороны в искусстве, которая находится в теснейшей зависимости от его познавательных моментов. Зато, заглянув на полтора десятилетия вперед, можно встретить почти повторение тогдашних выкладок Камю у одного из зачинателей «нового романа» Алена Роб-Грийе. «На месте мира «значений» (психологических, социальных, функциональных), — писал он в 1956 году, — следовало бы попытаться построить мир более основательный, непосредственно данный. Пусть предметы и поступки утверждают себя прежде всего в своем *присутствии*, и пусть сам факт их присутствия затем продолжает преобладать над любыми стараниями их объяснить, заключив их в некую систему координат — социологическую, фрейдистскую, метафизическую, навеянную чувствами или любую иную. В романских конструкциях будущего предметам и жестам предстоит наличествовать *здесь* до того, как быть *чем-то*, они останутся *здесь* и после — твердые, неиз-

менные, существующие вечно и как бы насмехающиеся над своим собственным смыслом: последний напрасно будет стремиться свести их к роли подсобных инструментов, роли преходящей и стыдящейся себя ткани, получающей свою форму произвольно от высшей человеческой истины, которая тем самым выражает себя, чтобы затем отбросить своих стеснительных помощников во мрак забвения».⁴ В книгах Роб-Грийе громоздкий и никак не осмысленный хаос мертвых вещей, приметы и признаки которых перечисляются с угнетающе скрупулезной тщательностью, теснит и поглощает все живое, включая человека, и в конце концов заволаживает, словно загадочно-кошмарное наваждение. В этих разросшихся словесных натюрмортах со всей очевидностью обнаружилось то, что в зародыше заключали в себе давние суждения Камю: жизнеподобие натуралистического толка, причем крайнее в своей сугубой лабораторности. Да и «нулевое письмо» в «Постороннем» с его нанизыванием деталей, которые всплывают в памяти рыхлой, вялой, схватывающей их пустое никчемное «наличие» и избегающей что бы то ни было осмыслить, само по себе выглядело отдаленным предвестием иных «шозистских» перечней того же Роб-Грийе,⁵ хотя Камю-писатель все-таки не вполне слушался Камю-теоретика и обдуманно твердо водил пером своего умственно расслабленного рассказчика, выстраивая свою повесть так, чтобы она именно несла «значение», только «минусовое», и утверждала философию вселенской случайности бытия с исподволь вытекающими из нее нравственными уроками.⁶

Не высказанная напрямую, но скрыто присутствующая в «Мифе о Сизифе» натуралистическая предрасположенность к тому, чтобы расщепить творчество, изгнав из него постижение запечатленного, делает для Камю чрезвычайно трудноразрешимой задачу, которая его, однако, весьма занимала всегда, — понять, каково вообще назначение деятельности художника и не есть ли она попросту бесполезная игра. Если все сводится к простому повторению отдельных обликов сущего, если оно решительно ничего не добавляет к уже имеющемуся в жизни, то что же тогда побуждает предаваться столь праздному занятию и кому это нужно? Камю с присущей ему четкостью и бестрепетностью перед самыми крайними заключениями из однажды принятой логики соглашается, что искусство «глубоко бесполезно» (II, 192). Оно — едва ли не самая явная, «чистая» разновидность сизифова труда.

Раз весь вклад творца — ничем нас не обогащающие зеркальные снимки разрозненных частиц того беспорядка вещей, который нам и без того слишком знаком, то ценен не столько результат, не произведение, все равно обреченное рано или поздно разрушиться или быть забытым, сколько самоотверженность мастера, вкладывающего страсть и умение в очевидно тщетную работу. Согласно Камю, «само произведение менее важно, чем испытание, которому ради него подвергается человек» (II, 191). Испытание в духе того, что выпало на долю Сизифа: «Работать и творить «ни для чего», строить из песка, зная, что у построенного нет будущего, предвидя, что однажды созданное рухнет и что, по сути, все это столь же несущественно, как и строить на века, — вот трудная мудрость, полагаемая аб-

сурдной мыслью» (II, 189-190). Выдержавшие подобную проверку свидетельствуют для всех остальных «о достоинстве человека: о его упорном несогласии со своим уделом, о настойчивости усилий, бесплодие которых им осознано. Они требуют каждодневных трудов, точной оценки границ истинного, меры и силы. Они — аскетическое подвижничество. И все это «ни для чего», чтобы повторять и топтаться на месте» (II, 190-191). Словом, творчество — это «школа упорства и ясности» и для тех, кто отважился ее посещать, и для тех, кто присматривается к происходящему там со стороны. Что же касается вещественных плодов этих посещений — собственно искусства, — то оно не обязательно, служит лишь предлогом и «его могло бы вообще не быть» (II, 192).

Вынести столь обескураживающий приговор делу, которому посвящаешь жизнь, нелегко даже и тогда, когда имеешь к этому нешуточные причины. У Камю тут были не просто побуждения, подлежащие, видимо, психоаналитическому вскрытию, но настоятельная мировоззренческая необходимость. Без подобного скептического низложения того, что обычно окружено особенным поклонением и почитается среди прочей суетности благом нетленно священным, отсветом неземного огня,⁷ — философское здание Камю оставалось недостроенным. Ведь сердцевиной «абсурдного мышления» было развенчание безусловных ценностей. Перед «пустыми небесами» они уже не могли ни оправдать себя, ни устоять под натиском каверзных метафизических вопросов, которые обрушило впавшее в анархическое неистовство «несчастное сознание» на все, что привыкло считать разумным, на все свои бывшие кумиры. Эстетика «Мифа о Сизифе» довершала посягательством на искусство расправу, которую ранний Камю учинил установлениям своей цивилизации, пока что без разбора, не дав себе труда отделить заслуживающее такой участи от того, что явно стоило сохранить.

Но тем самым и на область художественную была распространена та установка, которой обязана своей уязвимостью этика Камю вплоть до «Мифа о Сизифе». Если в творчестве, как и в нравственности, все равнозначно, нельзя отдать предпочтение чему-то, поскольку нет твердой опоры для суждений о вещах изначально бесполезных, то какая, в сущности, разница, бежишь ли ты в сладостные грезы или вторгаешься в жизнь, ищешь правду или распространяешь ложь, убавливаешь умы или пробуждаешь их, служишь свободе или закрепощению, предаешься выдумыванию затейливых пустячков, безвольно идешь на поводу у материала или им овладеваешь? «Все позволено», лишь бы делалось осознанно.

Справедливости ради следует еще раз оговорить, что ни книги и театр Камю, ни его предвоенные литературно-критические статьи не совпадали, и очень во многом, с теоретическими построениями «эстетики абсурда». В отзывах, которые он печатал накануне 1940 года в книжной хронике газеты «Альже републикен», Камю отнюдь не всеяден. В статье «Жан Жироду, или византизм в театре» он с резкой однозначностью отвергал «акробатику ума», «меланхолическую изысканность», «переливчатую игру мысли» — весь пустой «фейерверк»

обволакивающей болтовни, за которой пропадает трагическая серьезность «Ундины» Жироду (II, 1407-1408). Камю постоянно возвращается к весьма острым в те годы спорам о писателе и революции, подчеркивая, что «революционное искусство не может обойтись без художественного величия», что задача не в разжевывании пропагандистских лозунгов и не в том, чтобы бездумно-трескуче «прославлять победы и достижения, а в том, чтобы осветить жесточайшие столкновения революции» (II, 1398). «Отвлеченным умствованиям» в литературе Камю предпочитает «хлеб и вино простоты», его привлекает «мужественность чувств», суровая героика «революционного романтизма», обнаруживаемая им особенно в тогдашних книгах Андре Мальро. Словом, Камю-критик далек от того, чтобы воздерживаться от своих мнений и пристрастий, у него есть и достаточно четкий взгляд на общественное призвание писательской работы, и своя точка отсчета для оценок, не лишенных нормативности. Поэтому сказанное об искусстве в «Мифе о Сизифе» не исчерпывает его эстетических позиций в те годы, но образует их собственно теоретический пласт: между этим последним и расположенным где-то поблизости пластом практических суждений о творчестве, своем и других, существует заметный зазор.

Преодолеть его было нельзя с помощью простой увязки положений очевидно несопрягаемых. Здесь понадобился пересмотр всего мировоззренческого ряда, и не случайно эстетика зрелого Камю складывается в прямой зависимости от тех философских поисков, начало которым положено в годы Сопротивления в «Письмах к немецкому другу». Когда в этих статьях Камю заявлял, что во вселенной без метафизического смысла «кое-что все-таки имеет смысл, и это человек, поскольку он один его взыскует», то тем самым возникала предпосылка для ценностных суждений, подлежащих распространению, в частности, и на искусство. И с этого момента «эстетика абсурда» утрачивала свою главную опору и должна была смениться тем, чему Камю позднее дал обозначение «эстетики бунта».

Первая наметка того, какой будет ее направленность, есть уже в упомянутом выше отзыве о книге Бриса Парена. Но прежде чем в «Бунтующем человеке» и «Шведских речах» при вручении ему Нобелевской премии дать законченный свод своих поздних взглядов на творчество, Камю в отдельных статьях и выступлениях проведет основательную подготовку. В них он то окольно, избегая прямых отсылок, оспаривает себя вчерашнего, то, высказываясь о других писателях, нащупывает подходы к собственным новым решениям.

Весьма примечательно, скажем, попытки Камю в беседе 1945 года с одним из журналистов отмежеваться от бихевиористской стилистики некоторых американских писателей XX века (Дос Пассоса, отчасти Хемингуэя и Стейнбека), которая по-своему была применена им самим в «Постороннем». Подача человека сугубо «снаружи», а его поведения — как неупорядоченной чреды откликов на внешние раздражители, без проникновения в суть переживаний, которое бы обеспечило описываемым разрозненным поступкам, жестам, высказываниям духовную глубину и спаянность, выявило в них облик определенной личности, теперь представляется Камю «серьезным обеднением»,

могушим «привести к тупику». «Всеобщее применение этого приема в конце концов дает мир автоматов и инстинктов... Я сожалею о влиянии этой литературы на многих наших молодых писателей». Совсем еще недавно, в «Мифе о Сизифе», отстаивавший скольжение по поверхностям без заглядываний в то, что за ними, ибо там притаилась ничего не значащая пустота, хаос случайностей, Камю два-три года спустя продолжает не верить в умопостигаемость внешнего бытия, но делает исключение для самого человека, а потому и среди писателей отдает предпочтение проницательным аналитикам душевных тайн. «Воздавая должное» американцам, он теперь заявляет, что все же «променял бы сотню Хемингуэев за одного Стендаля или Бенжамена Констана» (I, 1910). Поворот достаточно резкий. С его помощью Камю старается разом как бы оторваться от натуралистической тени, отбрасываемой доведенным до крайности «абсурдным мышлением» на свое прежнее понимание творчества.

Французский аналитико-психологический роман с его четким вычленением и тщательной прорисовкой изнутри одной ведущей сильной страсти как духовного костяка личности привлекает Камю прежде всего тем, что противоположно расплывчатой неопределенности, доходящей до двусмысленности многомерности, какой чревата прививка к литературе философии «отсутствия значений» у бытия вообще и жизни каждого человека в отдельности. Сосредоточенность на одном при беспощадном отсечении всего случайного и побочного — этот идущий еще от французских классиков XVII века принцип (он сказался и в аскетической однолинейности характеров «Чумы») тем охотнее поднимается поздним Камю на шит, что уберегает от былых уступок, по крайней мере в теории, неосмысленному нанизыванию разрозненно-самодостаточных примет и деталей.

В годы Сопротивления и непосредственно за ними следующие многие французские писатели через головы своих непосредственных предшественников обращаются к заветам старых мастеров: уязвленное и оскорбленное национальное чувство ищет себе поддержки в многовековом культурном наследии, которое еще недавно кое-кем с запальчивой поспешностью ниспровергалось. Разумеется, каждый выделял в прошлом то, что ему было ближе. Одних привлекало мощное тираноборческое проповедничество Агриппы д'Обинье, Гюго и раннего Рембо, других проникновенная исповедь лириков средневековья, третьих наивная мудрость народных преданий, четвертых житейская правда Золя и Мопассана. Камю в ряде тогдашних статей («Разум и эшафот», 1948; предисловие к «Максима» Шамфора, 1944, и др.) настойчиво напоминает прежде всего об уроках французских прозаиков классической выучки от мадам де Лафайет до Стендаля, чьи сочинения — «школа жизни» и вместе с тем «школа искусства», школа «подлинной мужественности».

Последняя, согласно Камю, и в их житейской философии, внушающей необходимость сохранять самообладание даже в пылкой страсти, поверять умом необузданные порывы сердца, и особенно в самой манере строить повествование, когда писатель не идет слепо за материалом, а подчиняет его своему замыслу с поразительной настойчи-

ностью, хладнокровно жертвуя всем неважным, делая упор на чем-то одном-единственном и добиваясь предельной простоты, прозрачности, обнаженности, ясной очевидности рассказанного. «Значительная доля французского гения состоит в этом осознанном усилии придать крикам страсти упорядоченность чистой речи».⁸ Разум, отчетливая мысль тут полновластные хозяева, на каждой странице одерживающие победу над прихотливой вереницей случайностей; вдохновение полностью послушно уму и умению. И это дает книги «одновременно суховатые и обжигающие, где, вплоть до эшафота, без малейших срывов осуществляется верховное правление ума» (I, 1894). И хотя, как и в «Мифе о Сизифе», бытие внешнее для Камю по-прежнему остается загадочно-непроницаемым игрищем стихий, тем не менее все остальное — духовная жизнь и особенно ее воплощение в слове — принадлежит к владениям интеллекта бодрствующего, ни на миг не прекращающего своей работы и потому являющегося опорой и пружиной творчества. «Скромная ясность» отвоевывает себе пусть небольшую, но по возможности надежную площадку посреди неразличимого хаоса, относительного которого у нее, впрочем, имеется по-своему ясное суждение: там — сплошная темень.

А вместе с этим частичным восстановлением разума в правах возникают предпосылки и для ответа на то «зачем?», перед которым недоуменно разводила руками «абсурдная эстетика», соглашаясь с ненужностью и бесполезностью творчества для кого бы то ни было, кроме самого творца. Когда мысль овладевает жизненным материалом, подчиняя его себе и заставляя служить своим устремлениям, она неизбежно преследует какую-то цель, имеет свою задачу, намеревается что-то внушить, доказать, утвердить. Обращение вовне здесь предполагается, а вместе с тем и ответственность ее носителя перед теми, к кому она обращена, и, следовательно, предназначение, отнюдь не сводящееся к производству побочных и, в сущности, неважных плодов образцового сизифова труда «ни для чего». Камю больше не может придерживаться строго «Мифа о Сизифе», где если и не выдвигался прямо лозунг «искусства для искусства», то излагались взгляды, из которых формалистические заключения выводимы по крайней мере с той же логичностью, что и любые другие. Теперь, в статье об Оскаре Уайльде «Художник в тюрьме» (1952), он достаточно определенно отмежевывается от творчества, которое, пренебрегая земными заботами, радостями, тяготами, самодовольно замыкается в своей утонченной искусственности, «обрубаёт собственные корни и лишает себя жизни». Ему кажется крайне поучительной трагедия высокомерного эстета, поклонника красоты, презрительно отстранявшегося от обыденности, а затем однажды, под ударами недоброй судьбы, вынужденного прозреть, поняв, что «искусство, которое отвергает правду повседневности, тем самым утрачивает жизнь» (II, 1127), становится никчемной безделицей.

Напротив, наиболее плодотворным в литературе последнего столетия Камю отныне представляется путь Толстого, Горького, Мартен дю Гара и других писателей, умевших «говорить на языке одновременно простом и прекрасном о том, что есть самого великого в сердце человека, в его радостях и страданиях» (II, 1912). В письме редактору од-

ного из социалистических журналов, просившему его высказаться, как он мыслит себе литературу для рабочих, Камю в первую очередь отсылал к этим именам, поскольку именно в их книгах усматривал равновесие между «сердечной простотой и самым изысканным вкусом... Литература нашего времени, которая на деле есть литература для торгашеских классов, это равновесие нарушила. Она нарушила его не только в пользу утонченности и вычурности, что сразу же отдалило ее от рабочего читателя. Она нарушила его также — и это понятно, когда хотя бы нравиться торгашам, — своей вульгарностью и смехотворной глупостью» (II, 1912).

Выход из кризиса, вызванного преобладанием буржуазного духа в культуре XX века, видится Камю в творческом воплощении «той истины, что между трудящимся и художником существует глубинная солидарность, хотя сегодня они безнадежно разобщены. Тиранические режимы, равно как и демократии денежного мешка, знают, что для сохранения их владычества необходимо разделить труд и культуру. Что касается труда, то им почти достаточно экономического угнетения, соединенного с изготовлением подделок под культуру... Что касается культуры, то здесь свое дело делает подкуп и оглушение. Торгашеское общество осыпает золотом и привилегиями забавников, увенчанных званием художников, и толкает их к бесконечным уступкам. Соглашаясь на эти уступки, они оказываются скованными своими привилегиями, отделенными от трудящихся. Против такого разделения и вы и мы, профессиональные художники, должны бороться... В день, когда наше взаимное движение навстречу друг другу достигнет своего предела, больше не будет художников по одну сторону и рабочих по другую, а единый класс творцов в полном смысле этого слова» (II, 1914). Вопреки двум взаимодополняющим и чрезвычайно распространенным ныне на Западе точкам зрения на искусство — элитарной и вульгарной, оправдывающей дешевые поделки духовного ширпотреба, — поздник Камю, по крайней мере в ряде своих высказываний (в частности, еще и в предисловии 1955 года к сочинениям Мартен дю Гара), отстаивает желательность того, чтобы творчество было укоренено в простой жизни и вместе с тем принадлежало высокой духовной культуре.

Такой подход никак не совместим с прежними рассуждениями о коренной бесполезности результатов работы художника. В «Мифе о Сизифе» последний рисовался изначально и навечно одиноким, «других» как бы вовсе не существовало: в послевоенных статьях Камю постоянно мелькает введенное Сартром понятие «завербованности», «вовлеченности» (engagement) писателя, его погруженности в общественный поток и ответственности за выбор своей позиции. «Само искусство заставляет художника быть бойцом, — подчеркивал Камю в выступлении 1948 года «Свидетель свободы». — По самому своему назначению он есть свидетель свободы, и в этом его оправдание, за которое ему случается дорого платить. По самому своему назначению он вовлечен в гушу истории» (II, 405).

Этот взгляд на судьбу и призвание мастеров культуры у Камю несет на себе отпечаток тех исторических потрясений, очевидцем кото-

рых ему довелось быть, и вместе с тем крепко увязывается с философскими послылками, при всех переменах составлявшими стержень его мировоззрения. Разгул фашистского человеконенавистничества, обезличка и порабощение личности, принесение ее в жертву обоже- ствленным псевдоистинам, при случае навязываемым всем на свете под страхом уничтожения, побуждают Камю выдвинуть во главу угла защиту отдельного неповторимого человека в качестве высшей ценности бытия, по-своему более важной, чем любые достижения истории. Сегодняшний художник, по Камю, — прежде всего соперник «завоевателя» (в «Мифе о Сизифе» они почти приравнивались друг к другу), прибегающего к захватам и жестокому принуждению, чтобы повсюду насадить уклад жизни и манеру думать, которые он сам произвольно полагает благом, хотя бы оно и было для остальных совершенно чудовищным и диким. «Художник, живя и творя на уровне плоти и страсти, знает, что нет вещей простых и что другие существуют. Завоеватель хочет, чтобы другие не существовали, его мир — мир хозяев и рабов, тот самый, где мы ныне и обитаем. Мир художника — это мир живого оспаривания и понимания. Я не знаю ни одного великого произведения, которое было бы построено исключительно на ненависти, тогда как нам известны империи ненависти. Во времена, когда завоеватель по самой логике своего положения становится судебным исполнителем и полицейским, художник вынужден быть непокорным отщепенцем. Перед лицом теперешнего политического общества единственная последовательная его позиция, если он не желает отказаться от своего искусства, — это протест без всяких уступок. Ведь не может же он быть, даже захотев этого, сообщником тех, кто прибегает к языку и средствам сегодняшних пропагандистских мифологий» (II, 404). «Он сражается против исторических отвлеченностей, чтобы отстоять то, что превыше всякой истории, — живую плоть, будь она страдающей или радующейся. Вся нынешняя Европа, застыв в своем высокомерии, кричит ему, что занятие это тщетно и смехотворно. Но мы для того и существуем, чтобы доказывать обратное».

Признание включенности творца и творчества в сегодняшнюю историю при упорной защите их внеидеологичности, независимости от общественных лагерей — эта позиция, на поверку сплошь и рядом оказывающаяся благим пожеланием (в частности, и в писательской биографии самого Камю), выглядит прямым переносом в область эстетики устремлений моралистического гуманизма Камю. По сути, художник выступает здесь как последовательный носитель заветов, которые исповедовались врачевателями «Чумы». Он даже настойчивее, чем кто бы то ни было, твердит $2 + 2 = 4$ простейшей нравственности, упрямо отказываясь прибегать к высшей исторической математике: поскольку там нередко подвизаются также и корыстные прохвосты, научившиеся ссылаться на знание исторических судеб и тем оправдывать опасную извилистость дорог, куда увлекают за собой других, то он предпочитает остережться и склонен подозревать все это занятие в сплошном вредоносном шарлатанстве. Логика не слишком надежная, зато страховки с избытком.

Собирабельный портрет подлинного писателя (и вместе с тем автопортрет самого Камю, каким он стремился быть), данный развернуто и прямо в двух выступлениях Камю в дни вручения ему Нобелевской премии, не только сводит воедино все его предшествующие разрозненные мысли по поводу долга и назначения творца в XX веке, но и очерчивает как бы человеческий (а вместе с тем социально-исторический) прообраз, под разными обликами неизменно присутствующий в его книгах конца сороковых — начала пятидесятих годов.

Камю обозначает его именем «вольного стрелка», чьи установки и поведение вкратце складываются из следующего:

— во-первых, принятие, с некоторой долей грусти по моцартианской беззаботности, своей причастности ко всему происходящему вокруг в сегодняшней истории. Посреди накаленных общественных страстей «у писателя нет больше надежды на то, что он сумеет держаться в сторонке, предаваясь думам и видениям, которые ему дороги. До настоящего времени худо-бедно, но уклонение от истории было все-таки возможно. Тот, кто не соглашался, зачастую мог молчать или говорить о другом. Сегодня все изменилось, молчание приобретает устрашающий смысл. С момента, когда самоуклонение стало рассматриваться как выбор и как таковой подлежать наказанию или похвале, художник, хочет он того или нет, оказывается впутан. Слово «впутан» представляется мне здесь более удачным, чем «завербован».⁹ В самом деле, для художника речь идет не о добровольном вступлении в армию, а, скорее, об обязательной воинской службе. Всякий художник ныне прикован к галере своего времени. Он должен с этим смириться, даже если полагает, что она безнадежно провоняла селедкой, что на ней слишком много надсмотрщиков и что, помимо всего, взят неверный курс. Мы в открытом море. Художник, как и все остальные должен грести и при этом, если удастся, не умереть, то есть продолжать жить и творить. По правде говоря, это нелегко, и я понимаю, почему художники сожалеют о былом уюте. Перемена, пожалуй, резковата. Конечно, на арене истории всегда были жертва и лев. Первая поддерживала себя надеждой на загробные вечные утехи, второй — обильно кровотокающей исторической пищей. До сих пор художник сидел на скамьях амфитеатра. Он пел ни для чего, для самого себя или в лучшем случае для того, чтобы ободрить жертву и немного отвлечь льва от его голода. Теперь же, наоборот, художник находится на арене» (II, 1079-1080). «Разумеется, можноечно противопоставлять такому положению вещей гуманные сечения, сделаться тем, кем хочет быть во что бы то ни стало Степан Трофимович из «Бесов» — воплощенным укором. Можно еще, подобно ему же, испытывать приступы гражданской скорби. Но эта скорбь ничего в действительности не меняет. По-моему, куда лучше воздать эпохе то, что ей причитается, коль скоро она этого так громко требует, и спокойно признать, что прошли времена дорогих мэтров, живописцев с камелиями и гениев в кресле. Творить сегодня — значит подвергаться опасностям» (II, 1080);

— во-вторых, развенчание как не просто тщетного, но и губительного бегства от потрясений века в мнимую независимость и мнимую

свободу «башен из слоновой кости». «Перед лицом стольких бед искусству, если оно хочет продолжать быть только украшением, приходится сегодня решиться быть также обманом. В самом деле, о чем стало бы оно говорить? Если оно попробует подладиться к запросам нашего общества, взятого в его большинстве, оно будет развлечением, лишенным значимости. Если оно слепо отвергнет все общество, то не выразит ничего, кроме отречения. И тогда мы получим продукцию либо забавника, либо формалиста-грамматика, которая в обоих случаях оторвана от живой действительности» (II, 1082). «Теория искусства для искусства есть не что иное, как провозглашение права на безответственность. Искусство для искусства, забава одинокого художника, есть поистине искусственное искусство лишенного естественности, обезжизненного общества. Его логическое завершение — салонное искусство, искусство чисто формальное, которое питается вычурной умозрительностью и приходит к разрушению всякой жизни. Пока отдельные произведения чаруют кучку избранных, многочисленные грубые поделки развращают большинство. В конечном счете искусство утверждается вне общества и обрубает свои живые корни» (II, 1083). Такой же исход ждет и нынешних преемников романтических бунтарей прошлого, ибо в XX веке было исполненное страсти возмущение «проклятых поэтов» выдыхается, «оборачивается закоренелым предрассудком, приводящим к убеждению, будто художник может быть великим лишь вопреки обществу своего времени, каким бы оно ни было. Вполне оправданный первоначально, когда он утверждал невозможность для настоящего художника сотрудничать с миром денег, этот принцип сделался ложным, когда из него заключили, будто художник может утвердить себя только вопреки всему свету. И вот многие наши художники жаждут быть проклятыми, душой страдают от того, что не являются таковыми, и хотят одновременно снискать одобрение и быть освищенными. Сегодняшнее же наше общество, усталое и безразличное, одобряет и освищает по чистой случайности. Поэтому интеллигенту остается черпать силы для самовозвышения в том, чтобы застыть, сосредоточившись исключительно на себе... Он сам задает правила и в конце концов начинает почитать себя богом. Он верит, что сам способен творить собственную действительность. Однако в отдалении от общества он создает лишь формальные и безжизненные произведения, вызывающие отклик в качестве опытов, но лишенные плодотворности, присущей подлинному искусству, призвание которого — объединять людей. В заключение скажу: между нынешними ухищрениями и вещами Толстого или Мольера такая же разница, как между векселем, учтенным под невидимую пшеницу, и самой тучной нивой» (II, 1084-1085);

— в-третьих, провозглашение долгом творца, как и всякой другой достойной личности, служить широкому человеческому сообществу, отстаивая правду, свободу, справедливость, братство, жизнь против любых посягательств. «Лично я не могу жить без моего искусства. Но я никогда не ставил искусство выше всего на свете. Напротив, если оно мне необходимо, то лишь потому, что оно ни от кого себя не отделяет и позволяет мне, такому, каков я есть, жить вместе со

всеми. В моих глазах искусство — не уединенное наслаждение. Оно является средством приводить в волнение наибольшее количество людей, предлагая им исключительные образы страданий и радостей, испытываемых всеми. Значит, оно обязывает художника не замыкаться в себе, оно подчиняет его правде — самой скромной и самой всеобщей». «При всех обстоятельствах своей жизни — безвестный или знаменитый, закованный в цепи тиранией или в данный момент свободно выражающий свои мысли — писатель всегда может обрести чувство живой общности, которое и есть его оправдание, но только при условии, что он будет нести, насколько хватит сил, два бремени, составляющих величие его ремесла: служение истине и служение свободе. Ибо его призвание в том, чтобы объединять как можно больше людей, и он не в силах приноровиться ко лжи и рабству, которые там, где они господствуют, во множестве порождают одиночество. Каковы бы ни были наши личные слабости, благородство нашего занятия всегда будет уходить корнями в два нелегко выполнимые обязательства: отказ лгать по поводу того, что знаешь, и сопротивление угнетению» (II, 1072);

— в-четвертых, размежевание с подменной творчеством лобовой пропагандой, доведенное, однако, до враждебной неприязни к искусству, которое открыто посвящает себя исторической переделке негодного уклада жизни и в суждениях о котором, кстати говоря, Камю обнаруживает, помимо крайней предвзятости, еще и редкостную неосведомленность. Художник, по Камю, «идет между двумя безднами: пустячками и пропагандой» (II, 1092). Когда во имя заранее заданного представления о должном подравнивается и приглаживается, а то и попросту искажается многоликая правда сущего, «мы неизбежно получаем пропагандистское искусство с его носителями добродетелей и злодеями, розовую библиотеку, в сущности, столь же оторванную от живой действительности, как и искусство формалистическое... Искусство тут сведено к ничтожеству. Оно служит и, служа, прислуживает» (II, 1088). Подобный плачевный исход, согласно Камю, заложен в дожившем до наших дней аскетическом уничтожении красоты в пользу добродетели и непосредственного блага, уничтожении, которое тянется еще от Платона, а затем было подхвачено Руссо и некоторыми из чересчур запальчивых социальных мыслителей XIX века, иной раз впадавшими в крайность, вызываясь отдавая сапожнику предпочтение перед Рафаэлем. «Можно уважать это великое отречение у людей, которые слишком уязвлены разницей между страданиями всех и привилегиями, подчас выпадающими на долю художника, которым невыносимо расстояние, отделяющее тех, кому нищета заткнула рот, и теми, чье призвание, напротив, — всегда себя выражать. Можно было бы понять этих людей, попытаться завязать с ними диалог, попробовать, к примеру, сказать им, что лишение творческой свободы, пожалуй, не самый надежный путь к победе над рабством... В общем, здесь временно упраздняют искусство, чтобы в первую очередь учредить справедливость. Когда же, в еще смутном пока будущем, справедливость восторжествует, искусство возродится. Так к искусству применяется золотое правило современного сознания, гласящее, что нельзя приго-

товить хороший омлет, не разбив яиц. Но сей сокрушительный здравый смысл не должен вводить нас в заблуждение. Недостаточно разбить тысячу яиц, чтобы приготовить хороший омлет, и, мне кажется, не по количеству разбитых яиц определяют качество повара. Художественные повара нашего времени должны, напротив, опасаться опрокинуть больше корзин с яйцами, чем хотелось бы, и знать, что омлет цивилизации не получится, пока искусство в конце концов не возродится. Варварство не проходит бесследно. Его не сдерживают, и вот уже оно с искусства неизбежно перекидывается на нравы. И тогда из человеческого горя и крови возникают пустые литературы, похвальные отзывы в печати, портреты-фотографии и благотворительные пьесы, где ненависть замещает религию. Искусство здесь достигает предела в оптимизме по команде, поистине наихудшем из всех побрякушек и самом смехотворном из всех обманов. Что же тут удивляться? Человеческое горе — тема столь великая, что, кажется, к ней не смеет прикоснуться тот, кто не наделен по меньшей мере такой же чувствительностью, что и Китс, который, говорят, мог прикасаться руками к самому страданию. Это особенно ясно, когда видишь, как литература, управляемая сверху, пытается принести горю официальные утешения. Ложь искусства для искусства делала вид, будто ничего не знает о зле, и тем избегала ответственности. Ложь под маской реализма, взяв на себя смелость признать, что человеческое горе сегодня существует, предает его так же безжалостно, когда использует его для восторгов по поводу грядущего счастья, о котором никто ничего толком не ведает и которое служит почвой для всякого рода мистификаций» (II, 1088-1089). Нет нужды пространно напоминать, что Камю сражается отнюдь не с ветряными мельницами: в XX веке имели и имеют достаточно широкое хождение подобные вульгарно-революционаристские воззрения, самым крайним, почти карикатурным воплощением которых является официальная эстетика «культурной революции» по цитатнику, равно как переименованные теперь на Западе левацки-пролеткультовские поветрия — нехитрый способ для вчерашних «высоколобых» искупить первородный грех своей принадлежности к «цивилизации всеобщего благоденствия». Обжегшись на молоке, Камю дует и на воду. Распространяя свое недоверие к истории как кровавому «чумному» хаосу и на художественную область, он выступает убежденным противником искусства, прочно связавшего свою судьбу с тем лагерем, который принимает свое знание сегодняшнего и завтрашнего хода истории за основу в работе и борьбе. Камю считает само это знание сомнительным и потому ловушкой для творца. Причастность ко всему, что происходит в обществе, мыслится им одновременно как полнейшая непричастность к сталкивающимся в нем общественным силам, их идеологиям, возглавляющим их политическим образованиям. Отсюда, из этой двойственности и вытекает

— в-пятых, выдвижение вполне независимого «вольного стрелка» в качестве образца, единственно приемлемого для уважающего себя художника, да и не только для него. «На протяжении ста пятидесяти лет писатели торгашеского общества, за редкими исключениями, верили, что возможно жить в состоянии блаженной безответственности. Они

действительно подчас жили и затем умирали, как жили, — одинокими. Мы, писатели XX века, больше никогда не будем одиноки. Наоборот, нам следует усвоить, что от общих бед не убежишь и что наше единственное оправдание, если оно вообще существует, в том, чтобы говорить в меру своих сил от имени тех, кто обречен молчать. И мы должны сделать это от имени всех, кто страдает сегодня, сделать без оглядки на прошлое или будущее величие государств или правительств, которые их подавляют; для художника нет палачей, огражденных своим положением. Вот почему красота, даже сегодня, особенно сегодня, не может служить никакой партии: она состоит на службе — долгосрочной или краткосрочной — лишь у страдания или свободы. Воинствующий писатель — только тот, кто, вовсе не избегая сражений, избегает присоединяться к регулярным войскам, я бы сказал — вольный стрелок. Урок, который он в таком случае извлекает из прекрасного, если оно честно найдено, — не урок эгоизма, но урок сурового братства» (II, 1092). «Если искусство не опасное дерзание, то что же оно и чем ему оправдаться? Нет, свободный художник, еще более чем свободный человек, — не искатель уюта. Ценой тяжкого труда он сам творит собственный боевой порядок» (II, 1093). Кого же и что защищает кроме самого себя отчаянный солдат без командиров и войска, заняв отдельный окопчик? По Камю, он представитель и глашатай множества таких же, как и он, одиночек, рассеянных по белу свету. «Быть может, для художника нет иного покоя, кроме того, который он обретает в самом жарком бою... Поищем же лучше передышки там, где она есть, я хочу сказать: в гуще сражения. Ибо, по-моему, — и на этом я закончу, — она там. Однажды было сказано, что великие идеи приносят в своих лапках голуби. Быть может, напрягая слух, мы различим за оглушительным гулом государств и наций слабый шум крыльев, нежный трепет жизни и надежды. Одни скажут, что эту надежду несет народ, другие — человек. Я же думаю, что она рождена, одухотворена, поддержана миллионами одиночек, чьи поступки и свершения каждый день отвергают оковы и самые грубые обличья истории, чтобы заставить мимолетно воссиять находящуюся под угрозой правду, которую каждый своими горестями и своими радостями взрачивает ради всех» (II, 1096). Камю, однако, тщетно гнал от себя мысль, что из истории просто так не выскочить, что все это выходит на словах гораздо успешнее, чем на деле: ведь ничейной земли в сегодняшнем мире не сыщешь, и подобные «вольные стрелки» вынуждены попеременно склоняться то на одну, то на другую сторону, так что им не миновать участи перебежчиков, попадающих под огонь с обеих сторон сразу. И потому им ничего не остается, как под этим двойным огнем застыть в столь неосторожно осмеянном выше самим же Камю воплощенном укор, поскольку они слишком раздроблены и слабосильны, чтобы повлиять на происходящее вокруг. Горькое признание этой немощи заключает в себе

— в-шестых, решительный отказ от попыток способствовать сознательному улучшению существующего и робкие упования на то, чтобы сохранить и отстоять хоть что-то из вытесняемых вчерашних достоинств — словом, если не остановить, то чуточку замедлить и, по возможности, без потерь претерпеть необратимое движение ис-

тории. «Подобно всем людям моего поколения, затерянным среди судорог эпохи, я всегда находил поддержку в смутном ощущении, что сегодня писать — это честь, ибо такое занятие обязывает, и обязывает не только писать. Оно обязывало меня в меру моих сил и способностей нести груз горя и надежды, деля его со всеми, кто переживал ту же историю. Эти люди, которые родились в канун первой мировой войны, которым было двадцать лет в момент, когда одновременно утверждалась власть гитлеровцев и устраивались первые суды над революционерами, которые затем, завершая свое воспитание, столкнулись с войной в Испании, второй мировой войной, лагерями истребления, с Европой пыток и застенков, — эти люди вынуждены сегодня растить детей и работать в мире, находящемся под угрозой атомного разрушения. Никто, полагаю, не может требовать от них быть прекраснодушными... Каждое поколение склонно верить, что призвано переделать мир. Однако мое поколение знает, что оно его не переделает. Но его задача, быть может, еще огромнее. Она состоит в том, чтобы помешать разрушить мир. Принимая наследство от растленной эпохи, когда смешались между собой провалившиеся перевороты, безумная техника, мертвые божества и истощенные идеологии, когда посредственные правители умели все разрушать, но были неспособны убеждать, когда разум опустил до прислужничества перед ненавистью и угнетением, это поколение должно было в самом себе и вокруг себя восстановить, опираясь лишь на отрицание, хотя бы часть из того, что составляет величие жить и умирать» (II, 1072-1073).

Не трудно сразу же различить в этом лично от себя провозглашенном «так верую» мысли, уже встречавшиеся в устах сопротивленцев из «Чумы» или «Осадного положения» и при сопоставлении выглядящие косвенной исповедью самого Камю. Поэтому все сказанное прежде по поводу достоинств и слабостей «оборонческого гуманизма» полностью приложимо к пониманию писательского долга у Камю. Здесь же, анализируя эстетическую грань «несчастливого сознания», уместно проследить, как моралистические установки преломляются в суждениях Камю о прекрасном и в его отнюдь не стихийно-непроизвольном выборе творческой манеры, вплоть до техники письма.

Шаткое положение «вольного стрелка» сообщает собственно эстетическим его устремлениям неустранимую двойственность, сказывающуюся уже на самом простейшем и исходном уровне — в отношении творца к жизненному материалу, с которым он работает. С одной стороны, «вовлеченность», тяжкое, но неминуемое бремя причастности заставляют его не отворачиваться от того, чем живут все вокруг, здесь находить почву и источник для своего вымысла. С другой стороны, будучи чужд страстям той схватки, куда его забросило, и потому не признавая за ними подлинности, он склонен взирать на все наличное свысока, как на нечто неполноценное, даже ущербное, нуждающееся в «дотягивании» и поправках на вечность. Посланец и служитель этой вечности, очутившийся посреди исторически преходящего, он усматривает свою задачу в том, чтобы придать последнему совершенство, которого оно само по себе лишено.

Творчество, по Камю, есть постоянный поиск дороги где-то между «согласием» (иметь дело с действительностью, как она дана нам сегодня) и «бунтом» (против ее ускользающей зыбкости, незавершенности); пройти надо так, чтобы всегда держаться в равном удалении от обоих и не впасть в крайности: в одном случае натурализма, в другом — формализма.

Поначалу ход рассуждений Камю напоминает привычные доводы реалистов, но затем, резко повернув, направляется по совсем иному руслу. «Чтобы говорить обо всех и для всех, следует говорить о том, что всем знакомо, об общей нам всем действительности. Море, дожди, нужда, желания, борьба против смерти — вот что всех нас объединяет. Нас сближает друг с другом то, что мы видим вокруг себя, то, что всем нам причиняет страдания. Грезы меняются в зависимости от человека, но действительность мира есть наша общая родина. И потому тяга к реализму вполне оправданна, поскольку она глубоко заложена в самой природе художнических исканий» (II, 1085). Однако «полный» реализм (натурализм) невозможен. потому что нелепо и невысказано запечатлеть все на свете. Следовательно, неизбежно приходится что-то отбрасывать, что-то выделять — совершать отбор среди бесконечности сущего.

Истина очевидная, и вся сложность начинается тогда, когда изыскивается основа для такого отделения нужного от ненужного и обработки житейского сырья. Как раз здесь-то и включается в дальнейшее построение давняя нравственная философия Камю. В «Бунтующем человеке» он рассматривает искусство в свете своих прежних умозаключений об извечном несовершенстве вселенной перед лицом наших запросов, ибо люди, «странные граждане земли, изгнанники на собственной родине, страдают оттого, что не обладают ею вполне. За вычетом кратких мгновений озаренности и полноты бытия, всякая действительность для них незаконченна» (II, 664), текуча, хаотична, чревата подвохами, тленна, наконец. «Жизнь с этой точки зрения лишена стиля», то есть завершенности. Художник, замыкая, приостанавливая ее, придает ей недостающую окончательность, под его пером, кистью или резцом «жизнь обретает облик судьбы» (II, 666). «И вот перед нами вымышленный мир, но созданный с помощью исправления существующего, мир, где страдание вольно продолжаться до смерти, где ничто не рассеивает страсти, где люди во власти своих навязчивых идей и всегда присутствуют друг для друга. Человек тут обретает для самого себя форму и успокоительные пределы, за которыми он напрасно гоняется в жизни. В романе¹⁰ изготавливается судьба по нашей мерке. Тем самым он вступает в соперничество с самим творением и торжествует, пусть временно, над смертью», над всем преходящим (II, 667-668).

В отличие от простого подражания в «эстетике абсурда» «Мифа о Сизифе», поздний Камю выдвигает принцип «возмещения» недостающего как основную посылку «эстетики бунта», предписываемую художнику нашей «метафизической потребностью». «В известном смысле искусство есть бунт против мира, поскольку этот мир текуч и не завершен, оно стремится исключительно к тому, чтобы дать иную

форму действительности, будучи тем не менее вынуждено сохранять эту действительность, ибо она — источник его переживаний. С этой точки зрения все мы реалисты и никто из нас таковым не является. Искусство не есть ни полное отречение от существующего, ни полное с ним согласие. Оно одновременно отречение и согласие. Потому оно только и может быть без конца возобновляющимся разрывом. Художник всегда пребывает в состоянии этой раздвоенности: не в силах отвергнуть действительность, он, однако, навеки обречен оспаривать то, что в ней есть вечно незавершенного» (II, 1090).

Отсюда и выводятся критерии, принимаемые за исходное при отборе и подаче материала. Камю не раз подчеркнуто — и не удерживаясь при этом от облегчавших ему спор упрощений — заявлял, что не приемлет как совершенно ложный тот взгляд, согласно которому познание сути исторического самодвижения жизни от прошлого через настоящее к будущему есть предпосылка писательского освоения действительности. Устойчивые страхи «несчастливого сознания» перед угнетающей его загадочностью и непостижимой для ума хаотичностью сущего срабатывали тут и в эстетической области, налагая запрет, точнее, предрекая провал попыткам проникнуть в глубинные толщи, в развертывающуюся структуру общественного бытия. Вместо такого аналитико-социального освоения жизни искусству предлагалось мифлогизирующе-метафорическое подтягивание к раз и навсегда завершенному, постоянному, отмеченному печатью вечности и свидетельствующему о всегдашнем «уделе земном». Притчевое восхождение от сегодня и непосредственно данного к всеохватывающему иносказательному знаменателю, которое обнаруживается во всех книгах Камю, особенно в «Чуме», получает здесь свое теоретическое обоснование.

Как и в некоторых других случаях, существо подобных взглядов — так сказать, эстетическую грань «несчастливого сознания», не всегда обнаженную до конца у моралиста Камю, — можно уловить, сопоставив их с философией искусства одного из учителей его молодости, Мальро, хотя дело тут отнюдь не в заимствованиях, а, скорее, в самом складе общей им трагической метафизики, принудительно задающей достаточно разным мыслителям близкие ходы рассуждений, доводы, а подчас и выводы.¹¹

Не разойдись он в послевоенные годы с резко поправевшим Мальро, Камю мог бы, пожалуй, подо многим подписаться в его обмирщенно-богоскательском истолковании искусства как «анти-судьбы». Разница между двумя писателями по преимуществу в следствиях, а не в сущностной логике. Мальро делает из своих посылок заключения в пользу авангардистского мифотворчества. Камю, отправляясь от тех же посылок, ратует за мифотворчество иной окраски, в котором более или менее явно проступают его пристрастия к старым французским мастерам слова классической поры. В суждениях Камю неизменно присутствуют отдаленные, но различимые отзвуки представлений о прекрасном, которые сложились на Западе в XVII-XVIII веках и вдохновлялись надеждами достичь универсального идеала красоты, неподатливого перед натиском времени, независимого от пере-

мен в истории, всегда равного самому себе и повсюду встречающего одинаковое восхищение. Камю вольно или невольно повторяет иные положения долессинговской эстетики, когда утверждает, что искусство, «дабы утолить свою жажду единства, упорно взыскует нетленной части сущего, имя которой — красота. Можно отбросить всю историю и заключить, однако, согласие со звездами и морем... Защищая справедливость, следует ли перестать приветствовать саму человеческую природу и красоту мира. Наш ответ гласит: нет» (II, 679). Из «сумрака становления», из неупорядоченного протекания бытия ослепительный свет творчества выхватывает то, что там есть постоянного, и являет всем эту «живую трансцендентность» (II, 671). Историческое и вечное, становящееся и застывшее для Камю разлучены, и лишь второе подлинно и прекрасно. Незыблемая человеческая природа в метафизике, незыблемые заповеди моралистического гуманизма в этике, незыблемая «вечная красота» в эстетике — Камю вполне и до конца последователен в своей мысли, на всех уровнях подталкиваемой все той же подозрительностью «несчастливого сознания» XX столетия к повергшей его в смущение и ужас сегодняшней истории, в которой оно не улавливает ничего, кроме коварных и опасных причуд.

Соответствующий вид принимает и поэтика. Самое надежное оружие при достижении прекрасного — «стилизация». Камю обозначает этим словом не подражание чьей-то манере, не перекличку с искусством иных веков или стран, а предельно отчетливую и пластичную выявленность собственной манеры (желательно, впрочем, чтобы она и не слишком выпирала, не заслоняла собой всего остального — одновременно наличествовала и «была незаметной» — II, 675). Классицизм с его строжайшим соблюдением стилевого единства в пределах каждой данной вещи здесь опять-таки подсказывал решение, конечно, не своей обязательной иерархией жанров в зависимости от жизненного пласта — ныне личная свобода художника не подлежит столь стеснительному сковыванию извне (II, 1201). Однако отмена принудительной дисциплины означает необходимость суровой и сознательной самодисциплины, «строгости, чистоты... упорства в соблюдении подобающего тона, который в свою очередь связан с душевным постоянством, умения жертвовать собой — человеческого и литературного» (I, 1893). Камю испытывает открытую неприязнь к стихийной произвольности романтиков и их позднейших продолжателей, настаивая на тщательной продуманности замысла очередной вещи и подходящей для нее манеры письма. Но его настораживала также гибкость и широта исканий реалистов XIX века, не пугавшихся пестрого смешения очень подчас разных стилей, когда в том обнаруживалась нужда, — ему здесь чудилась опасность чрезмерного подчинения не заслуживающей того несовершенной жизни. Камю гораздо ближе наследие французских повествователей XVII-XVIII веков, из которого он извлекает для своей поэтики два взаимодополняющих момента: неуклонное, не только не пугающееся повторов, но даже нарочито к ним прибегающее проведение одной сквозной мысли и беспощадное отсечение всего, что может ее раз-

мь, отклонить в сторону, усложнить. Вольной ветвистости, богатству оттенков предпочитается прямота, вплоть до прямолинейности. К этому добавляется слегка подчеркнутый нажим, «сдвиг», «смещение» (*gauchissure*) ради того, чтобы усилить все ту же жесткую негнеленность, недостающую завершенность, во имя которой и происходит «бунт» против слишком смутного, рыхлого, прихотливо-своевольного и недостроенного до конца бытия. У нас уже справедливо отмечалось,¹² что «смещение», как его понимал Камю, отнюдь не тождественно реалистическому заострению: последнее помогает обнажить и высветить скрытую структуру действительности, тогда как для Камю, скептически сомневавшегося в умопостигаемости такой структуры, если она вообще существует, это прием, закрепляющий в самом стиле вызов человека метафизическому беспорядку вещей, свидетельство нашей жажды достроить мир, подтянуть его до желанной отчетливости, хотя бы в вымысле совладать с его бесструктурной текучестью. Но подобное достижение ясности относительно бытия, изначально полагаемого безнадежно неясным по своей природе, неизбежно приводит к тому, что жизненному материалу навязывается умозрительно выработанная типология позиций перед лицом трагического «земного удела» вместо открываемой в жизни характерологии. Рационалистическая поэтика и вытекает у Камю из иррационального видения мира и его обслуживает.

Будучи воплощена в его сочинениях, она давала стройность, доведенную подчас до суховатости, прозрачность, переходящую в разреженность, простоту, не всегда избегающую обедненности, мастерство, не лишенное отпечатка сделанности, чеканность, отдающую скованностью. Для переработки жизни в «судьбу» здесь пускается в ход не диалектика, пусть даже стихийная, а картезианская логика. Логика достаточно напряженная, чтобы придать личную страстность нашему соразмышлению, но все-таки слишком одномерная, чтобы всерьез разбудить наше созерцание и сопереживание. Неполнота, узость того острого, но не захватывающего нас целиком эстетического восприятия, к которому приглашают нас книги и театр Камю, неизменно напоминают о себе при знакомстве с ними.

В одной из своих статей Камю досадовал на то, что писатели XX века слишком часто довольствуются «теньями» вместо людей во плоти, и сетовал об утрате секрета Льва Толстого, из-под пера которого все выходило «плотным», «трехмерным», полным свежести. Что ж, у Камю были весьма и весьма веские личные поводы для подобных сожалений. Утрата давала знать о себе в собственных его вещах, быть может, еще более явно, чем у многих, кого он упрекал, а последствия ее сразу же различимы в выведенных там лицах, в складе повествования, в слоге — во всей вселенной его вымысла. И причина этого коренится не просто во врожденных чертах его писательского дара. Камю сам закрыл себе доступ к толстовским тайнам тем опасливым недоверием к исторической жизни, да и к жизни вообще, той болезненной всепоглощающей чуткостью к ее коварству при глухоте к идущей в ее недрах здоровой и обнадеживающей работе, какими было насквозь пронизано его мирозерцание, взгляды на творчество — в частности.

Печатается по книге: С. Великовский. Грани «несчастливого сознания». — М., 1973.

¹ Mounier E. L'Espoir des désespérés. — P., 1970. — P. 69.

² Camus A. Essais. — P., 1965. — P. 1340. — Далее в тексте римская цифра II отсылает к этому собранию эссе и публицистики Камю, арабская — к страницам.

³ Статья 1943 года об эссе Бриса Парена «Философия выражения». Она близка к «Письмам к немецкому другу» и составляет как бы эстетическое ответвление тогдашних усилий Камю отсечь от своей философии абсурда напрашивающиеся нищенские выводы и, наоборот, сделать ее предпосылкой для утверждения этики неукоснительного долга личности перед «другими».

⁴ Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman. — P., 1969. — P. 23.

⁵ «В сущности, «Посторонний» — уже антироман» — это замечание одного из самых серьезных английских знатоков творчества Камю, пожалуй, чересчур категорично, но и не лишено некоторых оснований (Cruickshank J. Albert Camus and literature of revolt. — L., 1959. — P. 148).

⁶ Последнее, кстати, и вызвало неудовольствие Роб-Грилле, который, находя в «Постороннем» множество для себя привлекательного, вместе с тем досадовал на вложенное в повесть «трагическое истолкование мира, в котором я живу», — его раздражала не столько трагическая окраска этого толкования, сколько тот факт, что оно вообще было (Robbe-Grillet A. Nature, Humanisme, Tragédie// NNRF. — 1958. — N 70. — P. 590).

⁷ В ту пору даже Сартр при всей своей тяге к перехлестам тем не менее щадил искусство: в повести «Тошнота» герой, постигнув отталкивающе вязкую чуждость всего окружающего и свою приговоренность к свободе во вселенной, которая случайна, не имеет оправданий ни здесь, ни свыше, в конце концов обретал надежду «спастись» от преходящего «существования, падающего от одного настоящего момента к другому, без прошлого и будущего», надежду «смыть с себя грех» никчемности, «найти себе оправдание», занявшись писательством и постаравшись создать нечто прочное, всегда остающееся «молодым и твердым, точно неумолимый свидетель», нужное ему самому и другим (Sartre J.-P. La Nausée. — P., 1938. — P. 240-243).

⁸ Camus A. Théâtre. Récits. Nouvelles. — P.: Bibl. de la Pléiade, 1962. — P. 1889. — К этому полному изданию художественного наследия Камю далее отсылает цифра I.

⁹ У французского слова *embarqué* по сравнению с близким ему *engagé* сильнее семантический оттенок невольности и тягостности вовлечения в какое-то нежелательное предприятие, сомнительную затею, неприятное дело.

¹⁰ В музыке, поэзии, живописи, скульптуре — тоже, особенно в последней, «самом великом и самом честолюбивом из всех искусств», поскольку она упорно стремится закрепить в трех измерениях ускользающе-изменчивое тело человека, свести беспорядок жестов к единству великого стиля. Скульптура не отвергает подобия, в котором она, наоборот, весьма нуждается. И она и не ищет его в первую очередь... Ее задача не в том, чтобы подражать, но стилизовать, схватывать в значимом выражении мимолетную ярость тел и бесконечное мелькание поз. И лишь тогда воздвигаются над входом в шумные наши обиталища модели, типы, неподвижные совершенства, которые на миг успокаивают непрерывную лихорадку людскую. Любовник, обманувшийся в любви, может тогда кружить около древнегреческих изваяний, дабы уловить то, что в теле и лице женщины не подверглось упадку» (II, 660).

¹¹ Об эстетических взглядах Мальро см. в статье «На перекрестках истории».

¹² Мотылева Т. Зарубежный роман сегодня. — М., 1966. — С. 124; Верцман И. Е. Проблемы художественного познания. — М., 1967. — С. 289.

Жан Поль Сартр о самом себе

Жан Поль Сартр до сих пор для нас нечто вроде «знакомого незнакомца». Он частый гость в нашей стране, упоминания о нем мелькают не только в отчетах о литературно-философских дискуссиях, но и в репортажах собственных и тассовских корреспондентов о зарубежной политической жизни, его творчеству посвящен внушительный ряд статей на русском языке. Переведенные и поставленные на советской сцене пьесы «Лиззи Мак-Кей» и «Некрасов», наименее «сартровские» из сартровской драматургии, никак не позволяют человеку, имевшему случай прочесть или посмотреть только их, вполне понять, что же это за писатель и почему о нем так много говорится. А ведь следовало бы. Дело здесь не только в том, что за нами пока числится некоторый «долг» перед Сартром, ныне охотно пропагандирующим во Франции советскую культуру, выпуская один за другим «русские номера» своего журнала «Les temps modernes», дело прежде всего в том, что от нас ускользает одно из узловых явлений «левой мысли» на Западе, безусловно и открыто антифашистской, даже антибуржуазной — во всяком случае по своим намерениям, пусть и не всегда по конечному исходу. Ныне уже журналисты, еще недавно машинально пускавшие в ход словечко «небезызвестный», без колебаний выводят перед его именем «известный». И тем не менее личность Сартра для очень многих остается достаточно загадочной: не так-то легко понять, почему еще вчера, отложив свежий номер газеты, где приведены были лозунги тайных убийц из ОАС — «Расстреляйте Сартра!», и взяв в руки книжку по современной философии, мы неизменно узнавали, что Сартр — вождь атеистического экзистенциализма, «философии страха и отчаяния». Сартр должен в конце концов перестать быть в наших глазах полумифом-полупризраком, обрести плоть. И получить слово: неразумно пренебрегать тем ценным, что им сделано, не менее неразумно занимать в споре страусову позицию или ополчаться на молчаливые ветряные мельницы.

В недавно вышедшей автобиографической повести Сартр именно собственную личность поместил под микроскоп своего беспощадного аналитического ума.

Подойдя к рубежу шестидесятилетия, писатели нередко возвращаются к истокам — к поре раннего детства и юности. Делают они это по-разному: одни с умильным просветлением вздыхают по утраченной

чистоте, другие красноречиво доказывают, что чистота все же не была утрачена или составляют подобие синодика для поминания знаменитостей, с которыми довелось столкнуться, третьи щедро живописуют нравы и непритязательно, строго рассказывают о пройденном пути.

Сартр предпринимает свое путешествие в прошлое, на первый взгляд, как вполне обычные мемуары. Родословная: предки с материнской стороны и с отцовской — портреты выписаны с немалой долей иронии, иногда безобидной, чаще язвительной, с оттенком кошунства. Детские годы: семья, души не чающая в незаурядном ребенке, рано привыкшем «работать на публику», занятия дома и в лицее, первое посещение недавно изобретенного кинематографа, первое знакомство с книжным морем, первые попытки сочинять самому — в общем-то не слишком примечательное начало биографии вполне городского, вполне интеллигентного мальчика, окруженного нежными заботами родичей, чуть ли не с колыбели уготовивших своему отпрыску карьеру на поприще просвещения и писательства. Слегка проступающие сквозь мимоходом, но метко очерченные лица, эпизоды повседневности, облик Франции в первые десятилетия XX века — точнее житья-бытья ее мелкобуржуазной интеллигенции, в глазах которой то была полулегендарная «прекрасная пора». Она превосходно представлена фигурой деда-эльзасца, сеятеля разумного на ниве педагогики, университетского деятеля без настоящей страсти к знанию, доморощенного патриотического витии, в меру сноба и в меру народолюбца... Словом, все перегородки и все перекрытия в каркасе автобиографического здания прочно пригнаны.

Но строитель на каждом шагу поступает явно «не по правилам», нарушая разработанные стандарты. Он не повествователь, скорее чистый аналитик, эссеист, и теоретический анализ в его воспоминаниях не просто «отступления», украшение собственно рассказа, а сплошь и рядом его замена. Правда, Сартр довольно редко отклоняется в сторону и не предается абстрактно-умозрительным размышлениям вообще, мысль его все время крепко привязана к одной судьбе — своей собственной. Но здесь он хочет прояснить все до конца, не столько показать, сколько понять скрытую логику, вышелушить самое зернышко истины, вывернуть наизнанку философскую подкладку не всегда вполне осознанных поступков и решений. Отточенная, изощренная мысль разрывает все покровы, ловит собственную тень и закрепляет в афористически-точном, угловатом слогe самое текучее, подспудное, теряющееся в полумраке. На долю подтекста не остается ничего, все исчерпано в самом тексте. Сартр тоже из породы «диалектиков души», но он не повествователь, а все и вся расчленяющий анатом. И в этом безграничном всемогуществе интеллекта — жестковатая, поначалу даже пугающая, не сразу и не без труда открывающаяся непривычному восприятию поэзия его записок.

«Слова» — подчеркнуто озаглавил писатель повесть о самом себе, дав и частям соответствующие подзаголовки: «Читать» и «Писать». «Слова» — потому что слово стало делом его жизни, признанием, обнаруженным в раннем детстве. Немалую роль сыграл в этом сугубо книжный путь постижения им мира, породивший в сознании ребен-

ка стихийный детский платонизм, побуждавший его смотреть на понятия о жизни как на нечто пресуществующее самой жизни: назвать вещь, «заключить ее в ловушку фраз» для него «значило ее сотворить и присвоить». Еще сильнее сказалось и полуосознанное комедиантство умненького баловня взрослых, из-за которого он рисковал потерять истинное лицо, подменив его личиной, скроенной по мерке его обожателей, «сделать своей правдой смену обманов». Но Сартру мало выявить эти лежащие на поверхности причины, он пробует распутать клубок до конца, проследить все нити, связывающие его выбор с бродившими в уме подростка представлениями о Боге и вселенной, о жизни и бессмертии, добре и красоте, слове и действии, о своем предназначении на земле.

Страницы, посвященные этим изысканиям в душевных глубинах, достаточно редко достигаемых светом писательского слова, — человеческий документ большой проницательности. Они подытожены в одном из заключительных абзацев: «Вот мое начало: я бежал вперед, внешние силы формировали мой бег и меня самого. Сквозь устаревшую концепцию культуры проглядывала религия, послужившая моделью — вполне детской, как нельзя более близкой ребенку. Меня учили священной истории, Евангелию, катехизису, не потрудившись снабдить меня верой: результатом был беспорядок, ставший моим особым порядком. Происходили особые сдвиги, смещения: заимствованное из католицизма понятие священного перешло в словесность, и на свет явился пишущий, эрзац христианина, которым я не мог оставаться. Единственным его занятием было спасение: пребывание здесь, на земле, имело смысл лишь постольку, поскольку позволяло заслужить посмертное блаженство, достойно выдержав все испытания. Кончина сводилась к обряду перехода, и бессмертие земное предстало как замена вечной жизни. Чтобы уверить себя в том, что род людской продолжит меня, я внутренне согласился с тем, что ему не будет конца. Угаснуть в лоне его значило родиться и стать вечностью... И пусть мои собратья по человечеству забудут обо мне на следующий день после моих похорон, пока они продолжают жить, я неотступно иду с ними, неуловимый, безымянный, присутствующий в каждом, как во мне присутствуют миллиарды усопших, которых я не знаю и которые предохраняют меня от бесследной гибели... Делом всей моей жизни было спасение (пусты руки, пусты карманы) через работу и надежду: без оснащения, без орудий труда я всецело вложил себя в творчество, чтобы всецело спастись. Вполне человек, сотворенный из других людей, стоящий каждого и которого стоит каждый» (Р.831, 834).

«В «Словах» я объясняю происхождение моего невроза, безумия», — заявил Сартр в интервью корреспонденту «Монд» вскоре после выхода его повести. Этот невроз — подчинение творчества метафизике вневременного, «вечного». Искренне верующий взыскует града, для него земные труды и дни — вынужденный эпизод перед вознесением на небеса. Лишь молитва, прямая «беседа с Богом», еще в здешней юдоли предвосхищает блаженное инобытие. «Эрзац-верующий», заменивший Бога «вечностью» и молитву писательством, сохраняет это

пренебрежение к посюстороннему, историческому, где все изнутри разъедается смертью и потому не заслуживает, чтобы над ним ломали голову. Вместо служения тем, кто восстает против своей несправедливой общественной судьбы, сочинитель ввязывается в тщетный спор с метафизической судьбой, и именно таким спором будет на протяжении десятков лет почти все творчество Сартра.

Впрочем, подлинная острота сартровского самопознания не просто в том, что прочерчено русло одной недюжинной духовной истории в самых причудливых его извивах: поток, текущий в нем, питается подпочвенными водами мирозерцания, присущего обществу, которое себя исчерпало. Анализ Сартра строго историчен: лабиринт, через который продирается кандидат в писатели, с беспощадной трезвостью освещен зрелым писателем. Мистификация, проникающая во все клеточки личности, зачастую отнюдь не любовая, вовсе не прибегающая к прямой охранительной проповеди, но с иезуитским коварством облачающаяся в одежды метафизики, с ранних лет обволакивает и поражает мозг буржуазного интеллигента изподволь. Сартр настойчиво и последовательно сводит ее из заоблачных высей на грешную землю. И уже одним этим нисхождением к корням, обнажением истинной социальной природы иллюзорного сознания он вносит немалый вклад в развенчание мифов одряхлевшей культуры.

Под конец он признается: на то, чтобы стряхнуть с себя наваждения, уходит не одно десятилетие, ясность (полная ли?) завоевывается ценой долгих блужданий, мучительных смен кожи. «Я стал непостоянным и я им остаюсь. Напрасно я целиком стараюсь вложить себя в то, что затеваю, без остатка отдать дружбе, работе, гневу — однажды я отрекись от себя, я это знаю и я этого хочу... Не испытывая к себе достаточной любви, я устремляюсь вперед и в результате люблю себя еще меньше, это неудержимое движение вперед обесценивает меня в собственных глазах: вчера я плохо поступил, ибо то было вчера, и сегодня я предвижу суровое осуждение того, что произойдет завтра». Жизнь человека, однажды выломившегося из миропорядка, «скрывающего невыносимый хаос», но не сразу порвавшего все нити, привязывающие его к прошлому, превращается в беззастановочное бегство от своей тени, преследующей его по пятам. «Каждое мгновение повторяет церемонию моего рождения: мне хотелось бы видеть в привязанностях сердца мерцание искр. Разве прошлое меня обогатило? Оно меня не создало, напротив, это я, возрождаясь из собственного пепла, извлекал себя из небытия моей памяти благодаря непрестанно начинающемуся вновь сотворению. Часто говорят: прошлое нас толкает, но я был всегда убежден, что меня вытягивает будущее» (Р.824).

Рассказ об этих годах возмужания и серьезных испытаний в потрясениях 40-50-х годов, о честных прощаниях с прошлым человека, идущего издалека, часто круглыми путями, и не всегда, может быть, полностью избавляющегося от недуга наследственной близорукости, обещан Сартром. Не надо быть провидцем, чтобы предсказать всю ценность этого свидетельства — то, чем мы располагаем уже теперь, весьма значительно.

Среди писательских автопортретов, которыми литература последних лет достаточно урожайна, «Слова» Сартра — произведение примечательное. «Критическое введение в личность» одного из властителей дум «левой интеллигенции» Запада. Честное, до жестокости, до святотатства откровенное исследование духовного микрокосма, подчиненного тем же, хотя и философски сублимированным законам, что и вызвавшая его к жизни материальная вселенная — французское общество XX столетия. Умный взгляд на положение художника-творца перед лицом своего ремесла, своей житейской судьбы, перед другими людьми — перед лицом бытия. Здесь есть о чем узнать, о чем поразмыслить.

Сказанного, на мой взгляд, достаточно, чтобы иметь основания рекомендовать повесть Ж. П.Сартра «Слова» для перевода и издания на русском языке.

Примечание

Печатается по рукописи. Внутренняя рецензия на книгу: *Jean-Paul Sartre : Les Mots // Les temps modernes*. — 1963. — Для издательства «Прогресс», декабрь 1963 г.

Путь Сартра-драматурга

Литератор энциклопедического склада, Жан Поль Сартр в сегодняшней культуре Запада скорее исключение, чем правило. Разносторонние дарования не были чем-то из ряда вон выходящим во Франции просветительского XVIII века, в XX столетии они редкость. Гораздо чаще писатели склонны получать философию из вторых рук, а журналистскую работу по возможности сводить к подписыванию манифестов и к интервью по случаю. Сартра разделение умственного труда словно не коснулось. Философ солидной университетской закваски, виртуоз журнально-газетной полемики, блистательный эссеист, он, кажется, и создан для того, чтобы быть идеологом, властителем дум рядом со своими собратьями-художниками слова.

Сразу же после 1945 года Сартр и стал им в глазах мелкобуржуазной интеллигенции. С тех пор среди ее кумиров трудно найти другой столь почитаемый и столь же яростно оспариваемый. Каждая его книга подвергалась жесточайшему и длительному обстрелу со всех сторон. Но самая страстность опровержений всякий раз выглядела признанием: не принимая предложенных им решений, почти всегда соглашались с тем, что нащупана суть дела, уловлено и обрело строгую логическую завершенность то, что дотоле было распылено, тревожило смутно и исподволь. Сартр будоражил мысль, бередил совесть, давал толчок и пищу умам. Острота его анализов, умение чуть ли не с ходу докопаться до корня назревших вопросов, взяв их не в глобально-механическом масштабе, а под углом зрения отдельной личности — все это немало способствовало тому, что атеистический экзистенциализм, вождем которого Сартр выступил, к середине XX века оказался третьим — после марксизма и католицизма — ведущим течением в духовной жизни Франции, да и не только Франции.

Театру Сартра, как и его прозе,¹ в этом завоевании публики принадлежит не последняя роль. Каждая из его пьес — очередная встреча на подмостках Сартра-философа и Сартра-политика. Возникая на пересечении этих двух главных линий его мышления, родственно близких, но далеко не во всем стянутых в тугой узел, сартровский спектакль всегда в большей или меньшей мере откровенно философичен и в большей или меньшей мере публицистичен. Умозрительная притча и журналистский памфлет — два крайних полюса, между которыми он колеблется, в обоих случаях оставаясь сугубо идеологич-

ным, приглашающим зрителя в первую очередь не к сопереживанию, а к созерцанию.

Думать в театре Сартра приходится всерьез и о серьезном. Не о мелочах поднадоевшего житья-бытья, не о досадах и неурядицах, одолевающих на каждом шагу, на службе и дома, а о том, с чем, быть может, не соприкасаешься ежедневно, но над чем все-таки стоит ломать голову, коль скоро ты «мыслящий тростник». Пытка мыслью — обычное состояние сартровского героя, он на дыбе неумолимого «быть или не быть», а произнося свое «да», не просто сохраняет жизнь или подписывает себе смертный приговор, но закладывает краеугольный камень целого нравственного кодекса. На очной ставке с мирозданием, историей, государством, веком он совершает один-единственный поступок, ставя на карту и свою судьбу, и судьбу многих других. Огромная ответственность ложится на его плечи, поскольку делать свободный выбор смысла своего бытия — значит для него придать тот или иной смысл бытию вообще, значит выдвинуть тот или другой образец поведения, подтолкнуть всех на путь, избираемый одним.

Конечно, ход земных дел может ни капельки не измениться от этого вмешательства, просто сметя и отбросив с дороги упрямую человеческую пылинку. Но перед своей совестью личность лишь тогда достойна этого имени, когда она, вопреки своей слабости, перед всеми и вся отстаивает свою правоту. В этом ее всепоглощающая страсть. Не просто буря переживаний, нахлынувших неведь откуда и почему, но выстраданная и выношенная идея. Долг и призвание, овладевшее душой без остатка. Чувство, начиненное мыслью и ставшее пафосом. Сартр, по его словам, через головы своих непосредственных предшественников — драматургов бытового и психологического театра — хочет вернуться назад, к урокам отца французской трагедии Корнеля, и еще дальше в глубь веков — к заветам древних греков. Упорство или безумие, нежность или мужество, писал он в своем театральном манифесте, статье «Кузнецы мифов» (1946), — «это порыв чувств, истоки которых глубоко в нас самих, и в то же самое время утверждение системы ценностей и прав, таких, как гражданские права, права семейные, индивидуальные этические нормы, нормы коллективной этики, право на убийство, право открыть человеческим существам глаза на их достойный жалости удел и так далее».²

Упор, сделанный на свободе и ответственности человека, сугубо рационалистическое его понимание, при котором картезианское *cogito* оказывается ее костяком, — все это прямой вызов Сартра почвенной мистике и культу нутряных инстинктов, пущенному в ход для фашистской обработки умов и изготовления на тоталитарном конвейере лихо марширующих и с тем же автоматизмом «думающих» роботов. Разум у Сартра — единственный хозяин личности, и разлад между решением и действием ей неведом; ее воля — не стихийный поток импульсов, а осознанный акт. Все это отнюдь не заселяет сартровский театр сплошь гомункулами-головастиками. Писатель на редкость откровенен, когда речь заходит о теле, о терзаниях плоти, о фи-

зиологии, так же как его суховато-аналитичная аргументация заземлена в языке мускулистом, эллиптическом, изошренно-отточенном, а вместе с тем вобравшем в себя и разговорность, и площадную вульгарность, и крепкие словечки из аргю. И тем не менее у этого рационализма есть своя оборотная сторона. В полемическом запале Сартр, особенно ранний, вырывая человека из стада стандартных особей, берет его как до поры до времени аморфное лабораторно-чистое, ничем не связанное бытие, структуру которому придаст лишь поступок. Неповторимости облика, наследственности и благоприобретенных привычек, житейских навыков и даже исторических примет — словом, характера — ему не то что бы не дано, но он не столь уж существен. Прошлое его редко подталкивает, чаще его вытягивает будущее. Сначала он набросок себя завтрашнего, затем образец, отлитый поступком, — творение своего ума и рук, воплощенная жизненная и этическая позиция. В более позднем театре Сартра личность обрисована четче, но и здесь она чаще всего не столько собственно характер, сколько эскиз социальной модели.

Созидание самого себя через поступок невозможно без предлога для него, без ситуации. Сталкивая «я» с другими, а через их посредство с человечеством, она позволяет «проекту» личности сделаться личностью. И оттого ситуация — стержень пьесы Сартра, считающего свой театр «театром ситуаций» (подобно тому как феноменология, давшая метод его экзистенциализму, — это философия ситуаций, предстающих нашему созданию). В театре характеров ситуация складывается постепенно; какой именно ей быть, зависит от них; у Сартра она задана, предложена изначально как рамка всему, что должно произойти. Заключенные в нее пространство и отрезок времени — самый стык личности и большого окружающего мира. Понятно, что атмосфера внутри нее предельно сгущена, раскалена до критической точки и чревата катастрофическим взрывом. Но чем она острее и опаснее, чем ближе к «пограничной» — ставящей героя перед угрозой гибели, — тем строже, честнее измерена его ценность, тем подлиннее он проявляет себя.

Замкнутость во времени и пространстве, взятая Сартром у классицистов XVII века и принятая за одно из правил поэтики, не есть отгороженность его театра от истории, от вселенной. Отграничить — не значит изолировать, очертить строгие пределы сценической площадки — не значит запереться наглухо. Микроскоп тоже выхватывает одну малую клетку из всей живой ткани — и под объективом возникает структура множества подобных. Можно оборвать совсем все связи клеточки с тканью, и тогда в переставшем получать питание микромире наступит смерть. У Сартра встречается подобный эксперимент, только он — доказательство от обратного, призванное напомнить, что добровольное или вынужденное заточение обрекает личность на омертвление, на ад небытия. Чаще же его ситуация — не закупоренная колба, а фокус, к которому сходятся и от которого исходят многочисленные лучи, призма, повернутая так, чтобы сквозь нее просматривалось нечто гораздо большее: весь спектакль строится на сопоставлении происходящего в четырех стенах и за их преде-

лами. И трагическая ошибка или вина тех, кто внутри, как раз и состоит в их желании замуровать себя, спрятаться и не знать, не принимать в расчет всего, что творится вовне. У Сартра 50-х годов нередко и вовсе открытая композиция: ряд следующих друг за другом ситуаций под конец разомкнут, герой в преддверии чего-то, ожидающего его впереди.

Сартровская ситуация в конечном счете открыта еще и тем, что она зеркальна, в ней сидящие в зале должны различить одну из важных граней своей собственной судьбы. Зеркало поставлено с точным расчетом — так, чтобы возвращение зрителя к самому себе непременно произошло, только теперь он был бы вынужден мерить свое поведение меркой гораздо более крупной и ответственной. Поэтому кажущаяся жесткой, конечной ситуация у Сартра на деле многозначна, опрокинута в бесконечность, допускает, больше того — провоцирует на бесчисленные «прочтения», подстановки из нашего — моего и моего соседа по залу — духовного багажа; даже тогда, когда пьеса выглядит непритязательным рассказом об одном частном происшествии, в нем угадываются контуры ситуации универсальной — мифа. Последний служит как бы катализатором для мыслительной энергии, до поры до времени таившейся где-то под спудом дневных забот в сознании тех, кто пришел в театр. В этом обострении интеллекта, в сплочении разрозненных еще полчаса назад умов вокруг того, что касается каждого из членов одного гражданского и человеческого сообщества, — назначение спектакля, сохранившего, по словам Сартра, немало от древнего ритуального зрелища.

«Обрядовость» сартровских драм — не в ходульной высокопарности, не в отвлеченном риторстве. Она не терпит и фамильярного панибратства домашней беседы. Она — в атмосфере рабочей сосредоточенности, напряженного коллективного раздумья о вещах очень и очень нешуточных. Столкновение двух правд, двух прав — пружина этого театра; мораль в ее отношении к метафизике и сегодняшней истории — его стихия; не ведающая ничего для себя запретного аналитичность — его трудная и угловатая поэзия.

* * *

Театральное призвание проснулось в Сартре сравнительно поздно, в тридцать пять лет. И пробудил его немецкий лагерь для военнопленных, куда он попал в 1940 году. Залом, где состоялся дебют драматурга, чьим пьесам вскоре предстояло обойти сцены европейских и американских столиц, был барак за колючей проволокой; первой пробой себя на незнакомом поприще — самодеятельный рождественский спектакль. Текст его остался знакомой лишь товарищам Сартра по заключению предысторией его театра.

Историю этого театра открывает трагедия-миф «Мухи».

Писателю, чье имя впервые появилось на театральной афише, нужна была отчаянная дерзость, чтобы взяться за обработку мифа об Оресте, сослужившего добрую службу еще прародителям европейской трагедии Эсхилу и Софоклу. При таком соперничестве нетрудно свернуть себе шею. Правда, Сартр не из тех, кто бросается в аван-

тью очертя голову: замысел опирался на строгий расчет, безошибочность которого незадолго до того была уже подтверждена «Антигоной» Ануя. Древний миф сразу же вырывал сидящих в зале из каждодневного круговращения и приглашал на свидание с тем, что у греков звалось Судьбой. Он будил ум, ломал его привычки, сложившиеся в служебном и житейском обиходе, обострял его уже одним тем, что волей-неволей заставлял сопоставлять разные толкования одних и тех же событий, знакомых со школьной скамьи; диалог оттеснял действие, и вся тяжесть переносилась с поступков на их осмысление. И вместе с тем, как это ни парадоксально, миф еще крепче привлекал внимание все к той же самой на минуту отступившей в тень повседневности: кому же в наш далекий от наивности век неизвестно, что к старым сказаниям прибегают не просто так, что они — маскарад, Эзопово иносказание, даже если вместо забавной басни вам преподносят серьезную трагедию.

Когда прославленный Шарль Дюллен в июне 1943 года в оккупированном Париже показал «Мух».³ спектакль был воспринят прежде всего как зашифрованный рассказ о Франции, поставленной на колени и все-таки не сломленной, как тираноборческий вызов и призыв к непокорству. Воображение естественно склонялось к простой подстановке: Эгисф — это нацисты, хозяйничающие в покоренной стране, Клитемнестра — коллаборационисты из Виши, вступившие в преступную связь с убийцами их родины, Орест — один из первых добровольцев Сопротивления, подающий другим пример свободы, Электра — французы, мечтающие о низвержении кровавого режима, но колеблющиеся и пугающиеся настоящего дела. Все это, несомненно, было в «Мухах», и публика ничуть не ошиблась, поняв трагедию Сартра как театральный манифест Сопротивления, в одном ряду с подпольной лирикой Арагона и «Свободой» Элюара, «Черной тетрадь» Мориака и «Письмами к немецкому другу» Камю. Все дело только в том, что подобное прочтение, затрагивая лишь один, лежащий на поверхности, пласт «Мух», далеко не исчерпывает пьесы, задуманной не как плоское иносказание, а как миф-притча, включающая иносказание со всеми ее намеками, но к нему одному не сводимая.

Двадцатый век выработал свой особый взгляд на притчу, будь она вымыслом или заимствованием. Во Франции, в частности, Андре Мальро, дав когда-то одной из своих книг заголовок «Удел человеческий» (в более буквальном переводе «Условия человеческого существования»), с присущей французам четкостью обозначил самую суть мифов в сегодняшней литературе Запада.

Речь шла о неких от века заложенных в самом творении предпосылках, которые в их чистом, кристаллизованном виде не встречаются почти никогда, всякий раз выступая как частный, исторически и житейски очерченный случай нашего земного удела. Но порой складываются такие «пограничные ситуации», когда лик судьбы, обычно скрытый от нас туманной пеленой, вырисовывается вдруг устрашающе зримо. Для Мальро — это чаще всего встреча с глазу на глаз со смертью, как и для его преемников, французских писателей экзистенциалистского толка.

Смертоносная коричневая чума, свирепствовавшая во Франции с лета 1940 года, была осмыслена и Камю, и Сартром, и Симоной де Бовуар в первую очередь как разгул тех зловещих разрушительных стихий, что в иные спокойные дни дремлют где-то под покровом жизни, но однажды просыпаются и обращают застойное прозябание в кромешный ад. И тогда даже для бездумных обывателей наступают минуты прозрения. «По большей части жестокие обстоятельства нашей битвы, — писал Сартр в статье 1944 года «Республика молчания», — сняв все румяна и покровы, сделали наконец самой нашей жизнью ту невыносимую, душераздирающую ситуацию, которую называют условиями человеческого существования. Изгнание, плен, особенно смерть, ловко замаскированная от нас в пору благоденствия, стали теперь постоянным предметом наших забот; мы постигли, что это вовсе не случайности, которых можно избежать, ни даже опасности, постоянные, и все же внешние: нет, нам пришлось взглянуть на них как на наш удел, нашу судьбу, глубинные истоки нашей человеческой реальности». Исторически преходящее, по Сартру тех лет, есть лишь более или менее отчетливое обнаружение извечного людского проклятия, «скандала» нашего бытия. Пересказ древнего предания об Оресте и осуществлен Сартром в этом двойном ключе: как переключка с тем, что пережито французами в дни гитлеровского нашествия, но такая переключка, которая побуждает их постичь в сегодняшней своей трагедии трагедию всемирно-историческую и даже метафизическую. «Мухи» — по крайней мере столько же иносказание о Франции под сапогом захватчика, сколько миф об одной из граней человеческого удела.

Отсюда — двойной масштаб, принятый Сартром и позволяющий ему постоянно переключать все, что происходит или говорится на сцене, из плана иносказательно-политического в план философского мифа — и обратно. Отсюда — двойной завет, брошенный Орестом в зрительный зал: одновременно агитационный лозунг и постулат целой этической системы. Отсюда — два врага, которые даны Оресту и Электре: Эгисф и Юпитер, тиран земной и тиран небесный, диктатор и бог.

Порядок, заведенный в Аргосе убийцей Агамемнона с помощью Клитемнестры, весьма похож на тот, что воцарился во Франции после поражения. «Оккупация, — вспоминал позже Сартр, — это не только постоянное присутствие победителей в наших городах, это также развешанный на всех стенах, вставший со страниц всех газет постыдный образ, который они (политики из Виши. — *С.В.*) хотели нам навязать», образ ветреного, тщеславного, изнеженного, разложившегося и тщедушного болтуна, вполне заслужившего позор национального разгрома.

Жители Аргоса — жертвы той же нехитрой операции. Их покорность зиждется на прочнейших устоях: страхе и угрызениях совести. Когда-то, слышав доносившиеся из дворца крики Агамемнона, они заткнули уши и промолчали. Эгисф с иезуитской ловкостью превратил их испуг в первородный грех, раздул его до размеров вселенского ужаса, сделал не просто личной доблестью, но и государственной добро-

детелью. Духовное оскотление довершила пропагандистская машина, запущенная пятнадцать лет назад и с тех пор вдальблывающая в головы сознание неизбывной вины всех и вся. В ход пошло все, от оружия стражников до проповедей жрецов, до разжиревших мух — укоров совести, от наглядных пособий в виде измазанного кровью деревянного идола, водруженного на площадях и перекрестках, до личного примера самой Клитемнестры, чьи основополагающие, «конституционные» прегрешения всем уже навязали в зубах и которая теперь, потеряв слушателей, выворачивает наизнанку грязное белье своей души перед первым встречным. И как апофеоз государственного культа — раз в год ритуальные представления на празднике мертвецов, когда горожане, впадая в какой-то мазохистский экстаз, долго и иступленно предаются самобичеванию.

Вечно трепещущим аргосцам Эгисф кажется грозным и всемогущим владыкой. Одного его жеста достаточно, чтобы смирить взбужденную толпу. На деле же он пугало, устрашающая маска, напряженная на живой труп — еще больше мертвеца, чем истлевший в могиле Агамемнон.

Эгисф не знает ни радости, ни скорби, склероз поглотил одну за другой все клетки его души, и вместо нее простерлась пустыня, бесплодные пески под равнодушными небесами. Эгисф, замечает его хозяин Юпитер, разделил участь всех владык: он перестал быть личностью, он только обратное отражение того страха, который сам же внушил подданным. Властелин их помыслов и дел, он сам их жалкий раб. Все его заслуги — ловкость шулера и лицедея, скрывшего от зрителей один простой секрет: они свободны. Свободны поджечь с четырех концов его дворец, свободны избавиться от трепета и изуверских покаяний. Достаточно, чтобы эта нехитрая истина озарила ум хрупкого юноши, как Эгисф дал проткнуть себя мечом, обрекая на гибель и все столь заботливо возведенное им здание порядка.

Вылепив этого гиганта на глиняных ногах, Сартр заострил до крайности мысль о том, что он и его соотечественники в ответе за все случившееся с их родиной и что вместе с тем — их возможности безграничны. Да, они виновны в том, что были слишком робки и слабы, дав преступлению свершиться. И еще больше виновны те из них, кто склонен был принять поражение как божью кару и благословить длань карающую. Только сартровское *mea culpa** означало нечто совсем обратное *mea culpa*, раздававшемуся из Виши. Оно во всеуслышание кричало о силе, а не о слабости, будило, а не усыпляло, звало взять в руки оружие вместо того, чтобы посыпать голову пеплом. Даже рискуя взвалить на всех французов то, чем запятнали себя верхи, игравшие с Гитлером в поддавки, пока он не съел их самих, даже рискуя преуменьшить мощь фашистских дивизий, расквартированных в городах и провинциях страны, Сартр своими «Мухами» провозглашал: здесь и сегодня, а не в отдаленном будущем, нам по силам разбить оковы, избавиться от страхов и раскаяния, Францию покоренную превратить во Францию сражающуюся.

* Моя вина (лат.).

За этим злободневным и совершенно очевидным уроком «Мух» кроется, однако, и другой, гораздо более широкий и трудно уловимый на слух. Ведь в конце концов Эгисф со всеми его охранниками — всего только марионетка в руках паясничавшего громовержца Юпитера, земное орудие надмирного провидения, инструмент, который выбрасывают, когда он изнашивается. Эгисфы приходят и уходят, Юпитеры остаются. Эгисф чуть ли не сам идет на заклание, Юпитера одолеть не так легко. Электра сполна испытала его железную хватку. В ту ночь после убийства, когда она вместе с братом укрылась в храме Аполлона, она поняла, что ей неостанет мужества снести свой поступок. А между тем кто, как не она, своими унижениями и муками сполна заслужила право на отмщение; кто, как не она, беззащитная девочка в белом платье, бросив вызов на празднике мертвецов всему одетому в траур городу и потерпев поражение, отдала отчет в том, что жителей Аргоса не вылечить словами, что здесь нужно насилие, ибо «зло одолеешь лишь злом». И вот, дождавшись свершения чаяний, Электра вдруг обнаружила, что опустошена, обокрадена, потеряла почву под ногами. Да, лишь в ночных грезах лелеяла она свои мстительные замыслы, рисовала смерть ненавистной четы, и игра в жестокую надежду стала для нее заменой жизни. Теперь Юпитеру ничего не стоит убедить ее в том, что она жертва роковой ошибки, что, перейдя от слов к делу, она сделалась преступницей и, подобно матери, навек обречена замаливать свои грехи. Вместо того, чтобы самой решить, справедливо ли ее мщение, Электра, не умеющая жить без подпорок извне, прибегает к ходовым заповедям о кем-то предустановленном добре и зле и в конечном счете передоверяет другому — носителю сверхличного божественного принципа — осудить ее или оправдать. И коль скоро Юпитер, разыгрывая добренького дядюшку, все же выносит ей бесповоротный приговор, Электра поступает точно так же, как за пятнадцать лет до того поступили все ее сограждане: благословляет пытку раскаянием и готова до конца дней волочить за собой угрызения совести, словно каторжник свое ядро. Душевная слабость заставляет ее бежать от свободы, как от чумы.

Случай с Электрой очерчивает те границы, которые уже во втором, этико-метафизическом, измерении необходимо перешагнуть, чтобы обрести свободу. Мало низвергнуть земного диктатора, надо низвергнуть диктатора небесного у себя в душе, надо признать самого себя высшим судьей всех поступков. Спор Ореста с Юпитером и призван обосновать философское право личности выбирать свою судьбу независимо и даже вопреки всем предначертаниям извне, чьи бы уста их ни возвещали.

Спор этот начался задолго до того, как противники сошлись перед Электрой во всеоружии своих доводов. Сразу же после праздника, когда Орест на распутье просил совета у всевышнего. И тотчас же его получил: по мановению руки Юпитера камень засветился в знак того, что Оресту лучше покинуть город, оставив все по-старому. Оказывается, повелителю Олимпа любезен кающийся Аргос с его мухами, убийцей на троне, культом мертвецов и особенно его страхом: ведь страх — залог благочестия, послушания, несвободы.

Оресту открывается промысел божий — и он поступает наоборот. «С этого дня никто больше не может отдавать мне приказы». Вскоре он уточнит: «Я свободен, Электра... Я совершил свое дело. Доброе дело... С сегодняшнего дня мне остался только один путь... но это мой путь». Отныне у богов отнята привилегия решать, что добро и что зло, — человек сам решает. Отныне боги не выбирают смертным их путь — человек сам выбирает. Орест пренебрег всеми указаниями свыше, он не ждет оттуда ни помощи, ни подсказки, он не связан никакими догмами и ни перед кем, кроме самого себя, не обязан отчитываться. Свободу от всех и вся он сделал краеугольным камнем своей нравственности.

В храме Аполлона повелитель Олимпа дает последний бой этому ускользнувшему из-под его власти нечестивцу, склоняя блудного сына вернуться на стезю послушания. И проигрывает — окончательно и бесповоротно. Несмотря на то, что пускает в ход все — угрозы, увещевания, мелодраму, вплоть до космической казуистики. Довод «научный»: человек — частичка мироздания, включенная в его механику и обязанная повиноваться законам, предписанным всей природе — минералам, растениям, животным. Довод «общественный»: жителям Аргоса внушает отвращение отщепенец, опрокинувший порядок, под крылышком которого они так удобно устроились, и они ждут своего «спасителя», запасшись вилами и камнями. Довод «семейный»: протяни руки помощи несчастной сестре, не оставляй ее в беде. Довод отчески-участливый и последний: заблудшей овце трудно, она не знает ни отдыха, ни сна, опека заботливого пастыря сулит ей забвение и душевный покой. Все это разом обрушивается на Ореста. Он же твердо стоит на своем: «Я сам — свобода!». И Юпитеру — владыке богов, камней, звезд и морей, но не владыке людей — ничего не остается, как признать: «Пусть так, Орест. Все было предначертано. В один прекрасный день человек должен был возвестить мои сумерки. Значит, это ты и есть? И кто бы мог это подумать вчера, глядя на твое девичье лицо?».

Орест, по Сартру, — провозвестник сумерек богов и скорого пришествия царства человека. И в этом он — прямое отрицание Ореста Эхила. Тот убил вопреки древнему материнскому праву, но убил по велению божественного оракула и во имя богов, только других — молодых, покровителей возникающей государственности. Недаром не он сам, а мудрая Афина спасает его от эриний, оправдывает месть за отца. Сартровский Орест не ищет никаких оправданий вне самого себя. Оттого-то и трагедия о нем носит по-аристофановски комедийный заголовок: «Мухи» — еще одна отходная этике, черпающей свои нормы во внеличных, «божественных» предначертаниях.

Впрочем, мишень обстрела здесь, конечно же, не греческий пантеон небожителей. Повелитель аргосских мух с равным успехом может сойти за христианского, иудейского, мусульманского и любого другого бога. Каждый из них связывает по рукам и ногам верующих, допуская их свободу до тех пор, пока она не выходит за рамки неких от века изреченных заповедей, где бы они ни были записаны — в Евангелии, Талмуде или Коране. Орест покушается на исходные по-

сылки всякой религиозной морали, строящей свой кодекс на признании авторитета, оваянного ореолом неземной святости. Принцип же не есть нечто пресуществующее поступку, или, переходя на экзистенциалистскую терминологию Сартра, сущность не предшествует существованию, она — результат всего нашего поведения. и человек до последней минуты волен сам придать своей жизни то или другое значение. Вера предлагает нам нерушимые аксиомы добра и зла, для Сартра их границы условны, крайне подвижны, в конечном счете зависят лишь от нас самих. В «Мухах», как и на многих страницах «Бытия и небытия» (1943) и брошюры «Экзистенциализм — это гуманизм?» (1946), Сартр исходит из атеизма как единственно здорового фундамента свободной нравственности.

Стоит, однако, заметить, что Орест отмежевывается не от одних мистиков. Ведь если отнять у Юпитера его фокусы-чудеса и изъять из его речей претензию быть творцом мироздания, то в нем придется, по замыслу Сартра, узнать себя по крайней мере всем тем, кто обнаруживает в природе не хаос мертвой материи, а органическую упорядоченность, законосообразность, не зависящую от нас, но заставляющую нас с собой считаться. Всем тем, для кого познание необходимости в ее становлении, — марксисты сказали бы «диалектики природы», — отнюдь не безразлично, когда дело касается свободы. Прозрение же Ореста как раз и состоит в том, что он должен оставить надежды на опору извне, и потому ему нечего постигать и не с чем сообразовываться как во вселенной — мире вещей, так и в городе — историческом мире людей. Повсюду он навеки чужой, «вне природы, против природы, без оправданий, без какой бы то ни было опоры, кроме самого себя. Но я не вернусь в лоно твоего закона: я обречен не иметь другого закона, кроме моего собственного... Потому что я человек, Юпитер, а каждый человек должен сам отыскать свой путь». Подобная свобода — не познанная необходимость, а вызов необходимости, ниспровержение всякого надличного принципа и провозглашение ничем не связанной воли единственным принципом поведения личности. В этом смысле «Мухи» — вовсе не трагедия, точнее, не трагедия в ее издавна привычном обличье. «Мне отмщение, и аз воздам» — всегда возглашала своевольному или заблуждающемуся смертному трагическая Судьба, как бы она ни именовалась — древним роком, библейским Богом, государственным разумом или велением истории. «Если свобода вспыхнула однажды в душе человека, дальше боги бессильны» — выдает свой секрет сартровский Юпитер, эта судьба, теряющая почву под ногами. В «Мухах» нет ни зловещей трагической иронии, ни катастрофы под занавес: Орест опрокидывает классическую трагедийную коллизию и выходит победителем из поединка с всемогущим соперником.

Отчего же в таком случае побежденный громовержец вовсе не спешит складывать оружие? Только ли оттого, что Электра со всеми согражданами остается по-прежнему в его сетях? Отчасти, конечно, да, но этим не исчерпывается суть дела. Проницательный небожитель не поставил крест и на Оресте. он прекрасно знает, что тот избрал себе слишком каменистый путь, где нетрудно опять споткнуться. Ведь твоя

свобода, замечает он пророчески, — тяжкое бремя, отлучение, и аргосцы вряд ли обрадуются подарку своего непрошенного благодетеля. «Ты прав: это изгнание, — соглашается Орест. — Если и для них нет надежды, почему я, утративший ее, не должен с ними поделиться отчаянием?.. Они свободны, настоящая человеческая жизнь начинается по ту сторону отчаяния». Вот, оказывается, какова та конечная истина о человеческом уделе, которую, по мысли Сартра, обнажило перед французами гитлеровское нашествие и которую он воплотил в миф об Оресте. Каждый обречен быть свободным, а это значит, что он одинок, вытолкнут из вселенной, затерян в пустоте и, отчаявшись в поддержке откуда бы то ни было, осужден быть в ответе за себя и за других. Орест, чужестранец вначале и добровольный изгнанник в конце, так и не пустивший корней в аргосскую почву, — это и есть свободный человек, сознательно взваливший на плечи всю тяжесть своего выбора. Снятие трагедии в «Мухах» на поверку есть перемещение источника трагического извне — вовнутрь, в самую сердцевину свободной личности.

В самом деле, коль скоро личность эта «отлучена», на что же ей опереться, чем наполнить свою свободу? Ведь, как и все на свете, не исчерпывается же она одним «нет» — «нет» Эгисфу, «нет» Электре, «нет» Юпитеру, «нет» горожанам? С другой стороны, откуда взять «да», раз вокруг все чуждо? Всей историей Ореста Сартр пробует выскользнуть из этого заколдованного круга.

Орест первых сцен и Орест последних — два разных человека. У них даже имена разные: первого зовут Филеб, и Электра точно фиксирует момент его смерти и рождения Ореста. Да и сам Орест в трогательных и мужественных словах простится со своей юностью: двойное убийство разрубит его жизнь пополам — на «до» и «после». «До» — это юноша, о котором его Наставник говорит: вы «богаты и красивы, сведущи, как старец, избавлены от ига тягот и верований, у вас нет ни семьи, ни родины, ни религии, ни профессии, вы свободны взять на себя любые обязательства и знаете, что никогда не следует себя ими связывать, — короче, вы человек высшей формации». Свобода этого просвещенного скептика — «свобода паутинок, что ветер отрывает от сетей паука и несет в десятке дюймов от земли». «После» — это муж, обремененный грузом ранней зрелости: «Мы были слишком легковесны, Электра: теперь наши ноги уходят в землю, как колеса колесницы в колею. Иди ко мне. Мы отправимся в путь тяжелым шагом, сгибаясь под нашей драгоценной ношей». А между свободой-«отсутствием» и свободой-«присутствием» — месть Ореста, его поступок, его дело. Первая в глазах Сартра — мираж, попытка спрятаться от ответственности, скрытое пособничество несвободе. Уклонение от выбора — тоже выбор. И лишь свобода деятельная, вторгшаяся в ход событий, — подлинна. «Моя свобода — это и есть мой поступок», — твердо проводит Орест знак равенства.

Но поступок, в отличие от простого созерцания, всегда нечто создает, тем самым утверждая себя как определенную нравственную ценность, образец для меня самого и для других. Кровавое причастие Ореста тоже призвано не только утолить его жажду мести, а по-

служить еще и примером для аргосцев. «Справедливо раздавить тебя, гнусный пройдоха, справедливо свергнуть твою власть над жителями Аргоса, — бросает Орест умирающему Эгисфу, — справедливо вернуть им чувство собственного достоинства». Сокрушению ложных нравственных императивов сопутствует воздвижение на их развалинах других императивов, полагаемых истинными. А это неизбежно ограничивает в дальнейшем полную свободу выбора. В конечном счете так ли уж важно, перед каким идолом преклонить колена: тем, который тебе подсовывает Юпитер, или тем, который тебе навязывает собственное прошлое? Рождение свободы, по Сартру, таит в себе опасность ее закрепощения — на этот раз самой собой. И когда Юпитер предлагает Оресту заменить Эгисфа на опустевшем троне, тот уже знает, что, согласившись, станет рабом своего поступка и сделает его рабами подданных. Из этой ловушки один выход: не дать уроку, преподанному однажды, застыть навеки в кодекс. В прощальной речи Орест отвергает скипетр, предпочтя долю «царя без земли и без подданных». В довершение всех «нет» он произносит еще одно «нет» — самому себе.

Трагедия свободы Ореста — в ней самой, в ее бегстве от собственной тени, в ее боязни отвердеть, стать законом. Она ни на минуту не доверяет себе, опасаясь каких-то своих скрытых пороков, которые могут возобладать, едва она задремлет и потеряет бдительность. Страх этот поначалу даже выглядит какой-то причудой, но достаточно выйти за пределы одного умозрительного ряда, чтобы различить его исторические истоки. За последние полтора-два века свобода слишком часто предавала себя, становясь буржуазным государством, чтобы в середине XX века мыслитель, работавший в стране, которая считается ее колыбелью, отнестся к ней с беззаботным простодушием. Ведь это у него на родине лозунги, провозглашенные в XVIII веке просветителями и претворенные в жизнь санкюлотами, отвердели в военизированной империи Наполеона, здесь в 1848 и 1871 годах от имени «свободы» расстреливали рабочих, а в 1914-м бросили миллионы французов в окопную мясорубку. Ведь это совсем по соседству, за Рейном, завет Ницше о безграничной свободе волевого акта, подхваченный, в частности, учителем Сартра Мартином Хайдеггером, воплотился в гитлеровские концлагеря. Создатель Ореста имеет все основания подозревать, что свобода вообще — свобода буржуазная — чревата фашизмом, и он пробует спасти свое детище от грехопадения, наделив его отвращением к власти.

Только вот надежно ли это спасение? И если да, то какой ценой? Орест ведь клялся перевернуть все в Аргосе вверх дном. И вот он уходит, оставляя сограждан примерно в том же положении, в каком застал их по приходе. Все та же слепая толпа. Клитемнестру заменила Электра, теперь похожая на мать как две капли воды. Что до Эгисфа, то ловкий Юпитер наверняка что-нибудь да придумает ему в замену. Столь тяжкий подвиг, столь громкие речи — и такой исход. Торжество изрядно смахивает на крах. Героический пример Ореста не заражает аргосцев, а скорее парализует их сознанием разницы между ними: его исключительная судьба — не их заурядная судьба, его философ-

ские заботы — не их насущные заботы, и им не дано так просто взять и покинуть город. Уж не есть ли Орест и впрямь та самая «бесполезная страсть», к какой сведен человек в писавшемся одновременно с «Мухами» трактате Сартра «Бытие и небытие»?

И это вовсе не случайно. По правде сказать, было бы чудом, если бы все сложилось иначе. С порога отметить необходимость, а значит движущуюся структуру мира, с которым имеешь дело, — это, конечно, очень впечатляюще. Только как же тогда внедрять в этот самый мир свободу столь своенравную, что она ни с чем не желает считаться? И тем более как внедрять ее в городе, население которого рисуется тебе скоплением людей не менее аморфным, чем природа — хаотичное скопление мертвых тел. Созидатель, будь он строителем или освободителем, всегда (по крайней мере стихийно) — диалектик, познающий ту скрытую от поверхностного взгляда работу, что происходит в вещах или умах, — закон, энергией которого надо овладеть, присвоить ее, заставить служить себе. Оресту же ведома лишь механическая логика: либо свобода — «бесполезная страсть», либо необходимость; одно попросту исключает другое. Она-то изначально подрывает, мистифицирует позиции Ореста, а значит, и Сартра, хочет он того или нет. Она побуждает усомниться: чего же Орест в конце концов добивается — утвердить на практике свободу среди аргосцев или всего-навсего приобщить себя и их к знанию своего «удела» и своей метафизической свободы? Вещи это весьма разные, двусмысленность коварно мстит за себя: Орест взыскует права гражданства на родине — и остается перекаати-полем, он помышляет об освобождении аргосцев — и с легкостью покидает их на произвол Юпитера, жрецов, кающейся Электры. Он жаждет дела — и довольствуется героическими жемами.

Примесь жеста вообще сопутствует Оресту на каждом шагу, извращая все, что бы он ни предпринял. Даже в самый чистый свой час он не может от этого избавиться и вслед за делом — убийством Эгисфа — убивает Клитемнестру. Расправа над матерью после смерти тирана никому уже не нужна, на оправдана даже исступлением мести, поскольку Орест заранее предупредил, что действует с совершенно холодным и ясным умом. Зато этот лишний труп необходим ему самому, чтобы сполна унаследовать всю преступность кровавого рода Атридов, взвалить на хрупкую и непорочную душу невыносимое бремя, которое сделало бы его наконец плотным, полновесным, значимым. Ему крайне важно распрощаться с собой прежним, с призраком, которого никто не принимал всерьез, ни даже просто в расчет, перестать казаться — кем-то быть. Пусть извергом — в городе, отравленном угрызениями совести, это даже хорошо, и чем чудовищнее злодеяние — тем лучше. Орест настолько поглощен этим самоутверждением в глазах других любой ценой, что волей-неволей превращает аргосцев в ошарашенных зрителей своих устрашающих деяний, в простых посредников, с помощью которых он, исключенный из общей жизни, присваивает ее теплую плоть. Их взоры становятся для него магическим зеркалом, которое возвращает ему его жесты, но «очеловеченными», опаленными живой страстью, восторгом или ужасом — не важно.

Однако заморозить публику еще не значит зажить одной с ней жизнью. Обитатели Аргоса, встречая Ореста камнями и улюлюканьем, признают его актерские заслуги, но не признают своим, не пускают под свой кров, к своим очагам — как равного среди равных. Их проклятия, и еще больше их гробовое молчание — приговор его затее, свидетельство того, что ни завоевать для Аргоса свободу, ни завоевать себе права гражданства с его стенах Оресту не по плечу. В утешение ему остается одно — наверстать в вымысле потерянное на деле, вырвать себя из житейского ряда, где он потерпел поражение, и предстать перед всеми в ореоле легендарного искупителя. Предание о некогда спасшем Скирос крысолове с волшебной флейтой, рассказанное Орестом под занавес, — последний театральный жест, последняя попытка не мытьем так катаньем присвоить если не жизнь, то на худой конец умы отвергших его сограждан, навеки очаровать их память.

Заключительное самоувенчание Ореста с помощью легенды настолько важно для Сартра, что он забывает даже оговорить, почему же все-таки мухи, вопреки всему, покидают город вслед за несостоявшимся спасителем: он ведь решительно отменил раскаяние в отличие от сестры, от всех, кто остается. И, значит, не может служить добычей для мух — угрызений совести. «Погрешность» против логики невольно выдает ту душевную привязанность, которую Сартр питает к своему Оресту и которая уже раньше давала о себе знать подспудно, в самой стилистике «Мух». Сопереживание это и в меланхолически проникновенной грусти прощания Ореста с юношеской беспечностью (недаром сам образ паутинок позже возникнет и в мемуарах Сартра «Слова»). Оно и в том, с каким почти физическим омерзением нагнетаются подробности аргосского запустения: загаженный мухами, измызганный деревянный болван на площади, идиот у его подножья, отбросы на мостовых — здесь все не книжно, не выдумка. Оно, особенно в той иступленной страсти, какой одержим Орест: во что бы то ни стало породниться с ускользающей от него родиной, вспороть «брюхо этим домам-святошам... врезаться в самую сердцевину этого города, как врезается топор в сердцевину дуба». Сартр отправляется от пережитого ничуть не меньше, чем от философских построений, и жесткая конструкция мифа, служащая каркасом «Мух», не сковывает, не заглушает ту лирическую стихию, которую питают подпочвенные родники исповеди. «Мухи» — первая и, пожалуй, самая лиричная из его пьес, и уже одно это подсказывает, что Орест если не зашифрованное «второе я» писателя, то, во всяком случае, доверенное лицо, непосредственно причастное к его биографии.

И прежде всего в самом для них обоих кардинальном — в попытках самоопределиться на узловом перепутье истории, когда «быть или не быть» задано без всяких околичностей, прямо в лоб. Задано просвещенному скептическому мыслителю, прежде склонному искать в культуре уединенное убежище, тихую гавань, а ныне вдруг очутившемуся лицом к лицу с государственной машиной, жидущейся на преступлении и страхе подданных, с которыми он по рождению связан кровными узами и которым после стал духовно чужд. Ведь Сартр, по-

добно Оресту, в предвоенные годы тоже был интеллигентом-книжником, писавшим свои метафизические сочинения, не слишком заботясь о том, что творится у подножья вершин духа, на которые он забрался. А потом во Францию пришли коричневорубашечники со свастикой и засадили философа вместе со всеми за колючую проволоку. Он изведal и общий позор, и жажду мятежа, он понял, что свобода не призрачная паутинка, а тяжелый таран, грубо вторгающийся в житейскую толщу. Загвоздка была в том, что он не принадлежал к числу тех, кто «связан обязательствами от рождения», кто с детства шел по уготованной им дороге, тяжело ступая по земле босыми ногами и сбивая их о камни. Отсюда — вся мучительная двусмысленность, преследующая Ореста по пятам и позволяющая нам догадываться о тех ложных положениях, в какие, надо думать, не раз попадал и сам Сартр среди товарищей по подполью. Одно из них, во всяком случае, засвидетельствовано им самим: Сартр тогда полагал, что интеллигентам-некоммунистам, примыкавшим к Сопротивлению, после изгнания захватчиков, не следовало добиваться власти, «ввязываться», «политически завербовываться», и прямо связывал с этой своей позицией конец «Мух». ⁴ Иными словами, свобода отождествлялась им с полнейшей независимостью от истории, история оказывалась лишь поприщем, куда надлежало время от времени вступать, чтобы заявить о своей свободе на деле, а не в пустом созерцании. Понятно, что при таком подходе братство, постигаемое людьми в общности своей исторической судьбы, мыслится как нечто преходящее, а разобщенность и изгнанничество — как вечное, основополагающе-онтологическое. Личность, даже попав в исторический поток, продолжает единоборство с метафизической судьбой, привлекая других просто как заинтересованных свидетелей, которым надлежит по достоинству оценить ее героизм и на ее примере постичь земной удел каждого. И не случайно сам Сартр — литератор и публицист Сопротивления — одновременно работает над «опытом феноменологической онтологии» «Бытие и небытие», где ищет метафизический ключ к своему поведению в «пограничной ситуации» тех лет.

Но, вернувшись вспять по цепочке предшествующего анализа, трудно заметить, что сами-то онтологические истины, которые, по Сартру, обнажились воочию перед французами в пору гитлеровского нашествия, имеют совершенно точное общественное и даже автобиографическое происхождение. «Человеческий удел» и понимание свободы, воплощенные в «Мухах», отнюдь не всеобщи: миф и на этот раз, как всегда, когда он заимствуется у предков, — всеобщая оболочка достаточно очерченных в своих границах исторических запросов. В данном случае запросов французского мелкобуржуазного интеллигента, пришедшего в подполье чуть ли не прямо из своего предвоенного кабинета, почти наглухо отгороженного от потрясений и страстей эпохи.

Зато его нелегкое положение выражено в трагедии об Оресте с присущей притче графической четкостью. Здесь впервые распрямилась в рост фигура сартровского искателя и мученика свободы, — затем, меняя одежды и мужа, он зашагает из пьесы в пьесу. Здесь обозначены

и два тянущих его в разные стороны искуса: метафизические притязания, мираж «чистой» свободы — и потребность внедрить ее в историю, где она неизбежно сталкивается с жестокой необходимостью. В «Мухах» изложены исходные данные и начато решение той задачи, над которой преемникам Ореста придется еще долго ломать головы и которая тем самым делается движущей пружиной театра Сартра на много лет вперед.

* * *

За городскими воротами, зашагав прочь от Аргоса, странствующий рыцарь свободы Орест рано или поздно не преминет заметить, что воспоминание о прикованных к нему взорах соотечественников малопомалу меркнет. И тогда на него снова нахлынет тоска: он не захотел отвердеть в зеркалах их глаз, слиться с делом освобождения родного города, но без этих глаз вокруг ему негде убедиться, что он есть, что он не «отсутствие», не паутинка, не бесплотная тень. «Мухи» приоткрывали дверь в трагическую святая святых сартровской свободы: раз она на первых порах не столько служение и переделка жизни, сколько самоутверждение и пример, ее нет без зрителя, без взирающих на нее других. И вместе с тем другие для нее — опасность. Их взгляд, как сказано в «Бытии и небытии», подобен взгляду легендарной Медузы, обращавшему все, на чем он остановился, в камень, в нечто раз и навсегда обозначенное, в застывшее тело. Другие как предпосылка личности и постоянная угроза — один из ключевых моментов и в онтологии и в творчестве Сартра. Примыкающая к «Мухам» пьеса «За запертой дверью» (*Huis-clos*⁵) вышелушивает философское зерно всех этих раздумий.

Даже среди ранних драм Сартра, всегда наперед «спрограммированных», а затем ловко и ладно выстроенных, «За запертой дверью» поражает геометрической стройностью рисунка, предельным лаконизмом, жесткостью и обнаженностью всей конструкции. Изящество этой философской теоремы на подмостках — изящество классического шахматного этюда. Она заставляет вспомнить искусно обточенные алмазы французской театральной традиции — комедии-«пословицы» Мюссе, только заключительная сентенция — «ад — это другие» — здесь все же произнесена вслух, а психологический лиризм уступил место холодной аналитической логике.

На этот раз притча черпает в мифологии не какой-то один эпизод, а самую исходную посылку — дело происходит в аду. Сартровский ад, впрочем, совсем не похож на христианский: здание с бесконечным рядом камер для пыток, ни чертей, ни раскаленных сковородок, ни прочих ужасов. Каждая из комнат — всего-навсего банальный гостиничный номер с бронзовыми подсвечниками на камине и тремя разноцветными диванчиками по стенкам. Правда, он все-таки несколько переоборудован: нигде не заметно зеркал, окон тоже нет, дверь наглухо закрыта извне, звонок к коридорному не звонит, а электрический свет не гасится ни днем, ни ночью. Да и невозможно установить, какое сейчас время суток — в загробном мире время остановилось. Грешники обречены ни на минуту не смыкать глаз на веки вечные и

за неимением зеркал искать свой облик в зрачках соседей, — вот и все уготованное им наказание, пытка бодрствованием, созерцанием друг друга, бессонницей, неусыпной мыслью.

Вскоре выясняется, что она пострашнее иных физических мук. Служитель вводит мужчину по имени Гарсен, потом по очереди двух женщин, одну зовут Инес, другую Этель. Осмотревшись, самая проныцательная из них, Инес, высказывает догадку: администрация, сэконобив на адских орудиях и заплечных дел мастерах, ничуть не прогадала, просто каждому придется попеременно быть и жертвой остальных, и их палачом.

Покориться никогда не поздно. Сперва все-таки не мешает попробовать, нельзя ли перехитрить ловких устроителей — не вступать в разговоры, углубиться в себя, постаравшись, скажем, мысленно привести в порядок прожитые годы, или представить себе, что поделявают теперь оставшиеся в живых близкие и знакомые. Уже через пару минут опыт проваливается: женщины не способны одолеть болтливость, да и само присутствие соседа под боком физически раздражает, его жесты угадываешь спиной, его мысли стучат, как часовой маятник, и нещадно царапают мозг. Ведь это гнусные, неопрятные мысли — мысли отпетого мерзавца, раз он, как и ты, очутился рядом, здесь. Уединиться среди других невозможно, невозможно спастись в одиночку. Остается последний шанс — попытаться спастись вместе. Для этого стоит познакомиться поближе, поведав друг другу, кто за что угодил в столь странное пекло.

Первая очередь — мужчины. Гарсен при жизни был газетчиком-пацифистом, он не знает за собой особых прегрешений, разве что нещадно измывался над супругой. Инес откровеннее: садистка и лесбиянка, она совратила подругу, что послужило причиной гибели мужа этой несчастной. У Этель на совести убитый внебрачный ребенок и покончивший с собой любовник.

Постепенно, выводя друг друга на чистую воду перекрестным допросом в лоб, все трое, как и предсказывал заранее Гарсен, счищают с себя привлекательную шелуху и оказываются «голыми, как черви».

Впрочем, пока не все и не до конца. Инес умна и цинична, она сразу же с каким-то вызовом выкладывает все. Этель изрядно глупа, и ее тоже ничего не стоит поймать на вранье и вынудить довершить свой духовный стриптиз. С Гарсеном все не так просто. Он в глубине души подозревает, что его дезертирство продиктовано вовсе не идейным пацифизмом, а попросту трусостью, но даже себе он не решается в этом сознаться. И когда «падаль» Этель, отстраняясь от женских ласк Инес, тянется к нему, все-таки мужчине, он судорожно хватается за эту соломинку, чтобы на худой конец принудить хоть эту похотливую куклу уверовать в его отвагу, внушить ей пойти навстречу его жажде и в ее лживых глазах прочесть столь нужное ему поклонение, восхищение его мужественной статью. И все напрасно, она видит в нем самца, ей наплевать на его терзания, а дьявольски изощренные издевки ревнующей Инес и вовсе разрушают все чары. «Ты трус, Гарсен. — пригвождает его Инес, — потому что я так хочу. Я так хочу, слышишь, я так хочу. И, однако, взгляни,

как я слаба, одно дыхание; я всегда только взгляд, который тебя видит, только бесцветная мысль, которая тебя мыслит... И у тебя нет выхода: надо меня убедить. Ты у меня в руках!» Повергнутый в смятение Гарсен бросается к запертой двери, барабанит в нее в безумной надежде, что она отворится и он ускользнет от этого безжалостного взора. Чудо вдруг происходит, дверь подается, но он не в силах переступить порог, он возвращается на место, поняв, что бегство не поможет, что, уйдя, он навеки сохранит в памяти свой облик таким, каким он в последний раз отразился в зрачках Инес. Другой казнит тебя уже одним тем, что смотрит на тебя без всякого умиления, и только так тебе дано узнать, кто же ты на самом деле. «Так вот что это такое — ад. Никогда бы не подумал... Вспомните: сера, костер, раскаленные решетки. Что за шутки! Нет нужды в решетках, ад — это другие». Каждый истязает двух других, каждые двое истязают третьего. Остается продолжать до бесконечности это вращение по кругу взаимных пыток.

Броский афоризм «ад — это другие», венчающий «За запертой дверью», сослужил дурную службу и пьесе и ее автору. Вывранный из контекста и на все лады прокомментированный, он породил устойчивую легенду о Сартре — философствующем цинике и мизантропе, исключаящем, по крайней мере в пору работы над этой вещью, все другие связи между людьми, кроме связей жертвы и палача. Если несколько огрубить ради четкости ход подобных толкований, то можно наметить два основных «допуска», на которые они опираются. Во-первых, преступное трио — дезертир из трусости, детоубийца и извращенка — это и есть, якобы по замыслу Сартра, образцовые представители то ли человечества, то ли общества, скрытые пороки обывателей в них проявлены, заострены, предстают во всей их нагой простоте. Во-вторых, ад — всего лишь фигуральное обозначение повседневности, просто мерзость, распыленная в атмосфере наших будней, здесь до предела сгущена, дана во всей «чистоте» и незамутненности всякими там альтруистическими примесями. Отсюда делается заключение: трагический фарс Сартра — памфлет изверившегося писателя на весь род людской, плод ума озлобленного и охваченного презрением к человеку. Логика столь незадачливого препарирования достаточно нехитра: за Сартра додумывается тезис, а затем материал подгоняется к нему по возможности без зазоров и складок, даже если для этого приходится выискивать просчет в строгом расчете «реторты сартровской философской лаборатории».

Да только самый текст пьесы, увы, подтверждений мнимым универсальным притязаниям Сартра не дает. Не дают их и его разъяснения по поводу спектаклей, в частности, наговоренное им на пластинку вступление к недавней телепостановке «За запертой дверью».⁶ Философская истина, вытекающая из мучений всей адской троицы, по словам Сартра, гораздо скромнее. Она состоит только в том, что другие чрезвычайно важны в жизни отдельной личности, которая не в силах до конца честно разобраться в себе, пока не знает мнения о себе других. Когда же совесть ее нечиста, когда она привыкла красоваться и позировать перед зеркалами, старательно уверяя себя, будто

там-то и запечатлен ее настоящий облик, — вот тогда вззирающие на нее со стороны другие кажутся ей мучителями. Собеседники становятся палачами для Гарсена и Этель (в меньшей мере для Инес — она еще при жизни избавилась от самообольщений) лишь постольку, поскольку сами они всячески прячутся в иллюзию о себе, предпочитая удобное ослепление жестокой правде. Но они частный случай, а не правило, оно вовсе не означает, будто общество в глазах Сартра всегда сброд жертв-палачей и между людьми с чистой совестью иные отношения немыслимы.

Примерно так же обстоит дело и со вторым «допуском». Трое обитателей ада из пьесы «За запертой дверью», по словам самого Сартра, — вовсе «не наше подобие... хотя бы потому, что мы все живы, а они мертвы. Разумеется, «мертвецы» здесь нечто символизируют... Мне как раз хотелось указать, что многие люди коснеют в ряде привычек, обычаев... но даже не делают попыток что-либо изменить, и что такие люди как бы мертвы, в том смысле, что они не могут сломать рамки одолевающих их забот, занятий и обычаев и таким образом делаются часто жертвами суждений, которые о них выносят другие. Вот почему они мертвы: о человеке, озабоченном суждениями и поступками, которых он не в силах изменить, можно сказать, что он мертвец. Прибегнув к доведению до абсурда, я хотел показать всю важность для нас свободы, иначе говоря, смены одного поступка другим. Каким бы ни был адский круг, в котором мы пребываем, я думаю, что мы свободны его взломать. И если кто-либо этого не делает, он тоже свободен. И, следовательно, свободно заключает себя в ад». Мучения Гарсена в конечном счете и сводятся к тому, что он «заперт», приговорен своим последним поступком быть трусом на веки вечные и ему не дано еще одним поступком оправдаться перед товарищами и самим собой, смыть позорное пятно. Пока человек жив, для него ничто не потеряно, он — свободное незавершенное существование; смерть, физическая или духовная — все равно, захлопывает двери, отныне он конечная сущность, поддающаяся строгому обозначению. Припечатанный кличкой «трус», Гарсен подобен вещи, раз и навсегда отлитому подсвечнику на камине. Он прямая противоположность Оресту, перед которым опять сто путей, и он волен выбрать любой.

В двух своих первых пьесах Сартр резко разводит крайности. На одном полюсе омертвление личности, закабаленной извне ей навязанным житейским ритуалом; на другом — бьющая ключом жизнь личности, не покоряющейся никому и ничему, исповедуя завет: «Я сам себе судья». Уже здесь сказывается самый склад мышления Сартра, оперирующего доведенными до предела логическими антиномиями. И для точного представления о них требующими тщательной проверки не столько умозрительными выкладками, сколько жизнью. А в жизни рассудочная правильность далеко не всегда права. В частности, и та, о которой сейчас речь. Ну, а если зависимость от взгляда другого — не верность окостеневшим привычкам, а верность товарищам по делу, отождествишь ли тогда так просто своеволие Ореста с истинной свободой? В 1965 году, поясняя «За запертой дверью», Сартр дал понять,

что другой не обязательно мучитель, он может быть союзником и другом. Это, конечно, мысль Сартра теперешнего, двадцать лет спустя; в 1944 году в его философских воззрениях она была не столько истиной, сколько гипотезой. И чтобы она стала знанием, Сартру предстояло спуститься на почву истории, немало пересмотреть и еще больше открыть заново. Понять, что «завербованность» зачастую не враг свободы, а свобода-своеволие сплошь и рядом и есть закрепощение. Парадокс это только кажется игрой ума: просто понятия, выработанные в горних высях метафизики, на твердой земле довольно скоро обнаруживают свою изнанку. Сартр с его аналитической прозорливостью в дальнейшем скажет об этом острее, чем кто-либо из его западных собратьев по перу.

* * *

История прямо вторгается в несколько разреженную атмосферу притчи уже в следующей паре пьес Сартра — «Мертвые без погребения» и «Почтительная потаскушка» (впервые поставлены в один вечер, 8 ноября 1946 года, в парижском «Театр Антуан»¹⁾). В этом вторжении, конечно, нет ничего безудержно произвольного: напор стихии извне тщательно измерен, она наперед обуздана, писателю же остается, умело маневрируя клапаном, впускать ее вовнутрь в подходящие моменты и точно в тех дозах, в каких ему нужно. Все происходит так, словно Сартр переносит лабораторно-онтологический эксперимент на открытую испытательную площадку, где жизни уже позволено оспаривать данные, добытые в чистом и герметическом помещении, делать даже коренные поправки, но еще не представлены полномочия хозяина, выносящего окончательное суждение о всей затее и при случае перестраивающего ее ход по собственному разумению. Тем не менее и того, что ей доступно, оказывается достаточно, чтобы заметно сказаться на облике сартровского театра. В нем по-прежнему исследуются не столько характеры, сколько ситуация, однако не мифологически-зашифрованная, как раньше, а историческая, взятая прямо из вчерашнего или сегодняшнего дня. «Мертвые без погребения» — эпизод из свежих еще в памяти времен Сопротивления, «Почтительная потаскушка» — эпизод из злободневной хроники американского Юга. И там и здесь зрителю сильно облегчен, упрощен доступ к философскому ядру пьесы, отныне он не петляет кружным путем легенды, а продвигается напрямик, сразу же узнавая дороги привычные, им самим и его современниками не однажды хоженные.

На первый взгляд, правда, «Мертвые без погребения» кажутся столь же закупоренной «колбой», как и «За запертой дверью». Захламленный чердак и классная комната под ним немногим просторнее номера в адской гостинице, двери опять на замке и строго охраняются. Что до «других», то здесь не просто смотрят в упор на себе подобных, не просто истязают духовно, но и пытаются физически — и непосредственно на глазах у публики из зала. И все же на этот раз заточение в четырех стенах — не полное отлучение от жизни. Она врывается вместе с голосом радиодиктора, передающего сводки с фронта, и с шумом

вдруг разразившейся на улице грозы. Она возникает в воспоминаниях заключенных о недавних боях и далеких родных, в их мыслях о завтрашнем дне тех, кому суждено дожидаться победы. Она даже направляет к отрезанным от всего на свете пленным своего посланца, неизвестного карателями командира партизан, которому вскоре предстоит спуститься в долину и привести с собой отряд мстителей. Словом, и смертники и палачи, запертые лицом друг к другу и к неминуемой гибели, то и дело вынуждены отбрасывать масштабы своего безысходного сегодня и здесь, мерить поступки гораздо более широким масштабом — масштабом исторического столкновения, в которое они вовлечены по разную сторону фронта. Переключение из одной системы отсчета в другую, их сопоставление и взаимное опровержение и дает «Мертвым без погребения» интеллектуальный нерв, движущую пружину, самый принцип построения.

За отправную взята ситуация замкнутая, то самое метафизическое «бытие-к-смерти», которое всеми экзистенциалистскими философами, начиная с их предтечи Кьеркегора, считается самым что ни на есть подлинным. Исчезли, развеялись все заботы, еще вчера казавшиеся столь насущными, всепоглощающими, — человек очутился один на один со смертью. Здесь, на этой очной ставке, ему открывается загадочная бессмыслица земного удела: жить — значит быть смертным. В смерти — вся вопиющая несправедливость творения, самая для каждого личная и самая вместе с тем универсальная из трагедий, ведомых человечеству. Блажен тот, кто однажды вдруг упал замертво на ходу, не успев об этом задуматься. Блажен и слеп — ведь ему так и не довелось постичь конечную истину всех истин.

В «Мертвых без погребения» пятерке схваченных партизан счастливое неведение не угрожает: в отличие от товарищей, павших накануне в заранее обреченной на провал атаке, им отведено несколько «лишних» часов, когда просто-напросто ничего не остается, как думать. Думать о предстоящих пытках и смерти, точнее — о себе в свете неминуемой смерти. Они ничем больше не могут помочь тем, с кем прежде сражались локоть к локтю; им даже скрывать на допросе нечего, они выбыли из жизни. Отныне и до последней минуты они в магнитном поле смерти.

Вооружившись скальпелем своего всепроникающего анализа, Сартр с хладнокровием хирурга анатомирует по очереди пять душ, втянутых в это поле. Даже в огромной литературе о фашистских застенках не часто встречается подобное почти кошунственное вскрытие черепной коробки смертника. Близость пыток и последнего часа резко очерчивает облик каждого, сдирает все покровы, все наносное, заставляя человека обнажить настоящее, подчас и ему самому неизвестное нутро. (Забегая немного вперед, заметим, что приведенный позже Жан — самая безликая, служебная фигура пьесы: над ним пока не нависла смерть, не «проявила» его с той же четкостью, как остальных). Из всех пятерых один Канорис (по справедливому предположению советских критиков, фигура этого закаленного в сражениях бойца навеяна Сартру знакомством с подпольщиками-коммунистами*) не делает для себя никаких открытий, не постигает какую-то

неведомую ему дотоле правду — и тюрьмы, и пытки, и свидание наедине со смертью для него не внове. Зато мудрая прозорливость ветерана позволяет именно ему исчерпывающе обозначить сложившееся положение: «Все, что происходит в этих стенах, не имеет значения. Надейся или отчаивайся — это ничего не даст». Пусть каждый поступает так, чтобы поменьше страдать — способы безразличны, безразлично даже, трус ты или подвижник. Всеуравнивающее безразличие всех различий, как бы полярны они ни были, — вот в чем предпосылка той «подлинности», которую обретает всякий, вступающий в зону, пограничную со смертью.

Арест Жана резко опрокидывает, отпирает вовне изначальную ситуацию и ставит под вопрос подлинность самой этой «подлинности». Теперь заключенным есть о чем молчать. Восстановлена порванная было связь с большим миром, они снова защищают на своем маленьком плацдарме то, ради чего и раньше терпели лишения, брали в руки оружие, ходили в атаку под пулями. Выдержать надо уже не просто заботясь о «личном спасении», а заботясь о тех шестидесяти партизанах, которых предупредит и поведет Жан. Только что рисовавшиеся бессмысленными поступки становятся осмысленными, получают направленный заряд. И это дает «трусу» Сорбье, стойко переносившему все тяготы и опасности партизанской войны, а теперь боящемуся предательской немощи своего тела, силы узнать, чего он действительно стоит, — и погибнуть героем. Это делает страх Франсуа, еще почти мальчика, опасным не для него одного. Это перечеркивает все неутешительные раздумья Анри о том, что на пороге смерти жизнь выглядит прихотью случая, в ней нет никакой логики и приходится согласиться, что ты был не необходим. «Слушай, — теперь признается он Жану, — не будь тебя здесь, мы бы страдали бессмысленно, как животные, не зная за что. Но ты с нами. И все, что теперь случится, обретает смысл. Мы будем бороться. Не за одного тебя, за всех товарищей... Я считал себя никому не нужным, а теперь вижу, что могу еще пригодиться. При небольшом везении я, возможно, смогу сказать, что умираю не зря». «Бытие-к-жизни», «бытие-к-другим» оказывается гораздо подлиннее «бытия-к-смерти», последнее неподлинно уже по одному тому, что оно вовсе не бытие, а попросту небытие — «посмертная жизнь».

Соперничество этих двух измерений за души пленников, однако, пока вовсе не завершено — для Сартра столь легкий и быстрый исход был бы слишком прост, элементарен до неправдоподобия. Да ведь и смертный круг по сути не разомкнут, сражение за жизнь идет внутри него, судьба самих сражающихся предreshена. А это переплетение создает третью, совершенно непохожую на обе предыдущие и чрезвычайно осложненную ситуацию. В третьей картине атмосфера на чердаке сгущается и накаляется до предела. Между Жаном, которому предназначено жить, и его соратниками, которые отстаивают жизнь других, в том числе и его, но сами обречены умереть, разверзается пропасть отчуждения. В бездну рушится все, даже дружба, даже любовь, даже привязанности брата и сестры. Все, кроме заботы об общем деле, победа которого — залог того, что пытки перенесены не

зря, что не напрасна и самая смерть. Спаси свое истерзанное тело и поруганную душу, спасая товарищей по оружию, — последнее, что всем им осталось. И ради этого они делают самый страшный шаг, собственными руками казнив Франсуа, который почти наверняка предаст. Казнив не из ожесточения в припадке мести или вражды, а обдуманно. Оттого что иного выхода нет, и они подведены к той жуткой грани, когда ничто не в счет, помимо двух чаш весов: на первой — одна жизнь, на второй — шестьдесят.

Можно сколько угодно укорять Сартра в арифметическом бессердечии, в неслыханном поругании христианских заветов и выходе за пределы допустимого на подмостках, — трудно не признать за ним права исследовать до конца самый крайний случай. Кстати, он не спешит оправдать содеянное, зная, что вынести окончательный приговор позволяет лишь полнейшая ясность относительно его истинных побуждений. А как раз здесь пока все донельзя запутано. Магия пыток и смерти не оставила нетронутым сознание заключенных, она исподволь вела работу по перестройке его на свой манер. Выстоять во имя дела означало выйти победителем из очередной встречи с палачами. Встречи изнурительной, отбирающей все физические и нравственные силы без остатка. Понятно, что эта непосредственная задача постепенно оттесняла другую, не сразу ощутимую, в какой-то мере заслоняла, даже подменяла ее. Незаметно для себя жертвы замыкались исключительно в своей схватке с палачами, тем более что за ее пределами их не ожидало ничего, кроме смерти. И вот уже почти забыты, отброшены все прочие, дальние соображения — идет голое единоборство, смертельная игра, соперники жаждут выиграть во что бы то ни стало — остальное не важно. Стенка на стенку: «Есть две команды: одна хочет заставить заговорить другую... Идиотизм! Но это все, что нам осталось». «Наплевать на их командира, — со своей стороны подтверждает главарь истязателей, — я хочу, чтоб они заговорили». Между жертвами и палачами возникает своя прочная связь — вражда. Отстраняясь от того, кто был ее возлюбленным, Люси признается: «Я ненавижу их, но я в их руках. И они в моих тоже. Я чувствую себя ближе к ним, чем к тебе».

«За запертой дверью» почти буквально то же самое высказывали обитатели ада, мертвецы. Значит, смерть не мытьем так катаньем заранее торжествует, независимо от исхода состязания, и те, кто полагает, что еще служат жизни, на поверку уже пленники загробного царства, мертвые души? На алтарь какой же победы принесен труп мальчика? Он просто козырь в игре, позволяющий побить последнюю ставку соперников перед тем, как «красиво умереть»? Или этот мальчик на самом деле задушен для спасения жизни шестидесяти партизан?

Ответа нет, да сейчас его и не может быть — Сартр отказывается судить по намерениям и предпочитает менее зыбкую почву поступков, которые одни могут подтвердить или опровергнуть догадки, пролить свет на все произошедшее.

И для проверки снова резким поворотом ситуации он возвращает троим уцелевшим свободу выбора — внезапно распахивает запертую дверь. После того как Жан вырвался на волю, обещав подбро-

свить свои документы на труп одного из убитых накануне, легко на-
править преследователей по ложному следу. На последнем допросе
шеф полицейских обещает всем помилование, если получит нужные
показания. В их, и только в их власти теперь либо остаться, как пре-
жде Гарсен, тем самым признав, что они связаны по рукам и ногам
взглядами своих палачей и отныне навсегда принадлежат смерти,
либо прикинуться струсившими, проигравшими, пренебречь мнени-
ем садистов, тем более что те обмануты, — и выиграть жизнь. Реше-
ние должно придать истинный смысл убийству Франсуа, от этого же
зависит разрешение того спора о скромности и гордыне, который
вспыхнул еще в самом начале между Анри и Канорисом и затем, то
разгораясь, то угасая, пронизал всю пьесу, сделавшись ее философ-
ским стержнем.

В Анри, которого Сартр наделил многими мыслями из своих соб-
ственных теоретических сочинений, нетрудно узнать преемника Оре-
ста. Как и лишенный корней греческий принц, французский студент-
медики угнетен сознанием своей призрачности, случайности, необяза-
тельности своего появления на свет божий и своего неизбежного ис-
чезновения из него. Перед лицом вечности он, смертная пылинка, не
находит себе никаких онтологических оправданий, он мог быть и мог
не быть, он необязателен, поскольку заменим и сгинет, не оставив
после себя никакой пустоты в мире, по-прежнему полным, как свежее
яйцо. Он и в партизаны-то пошел из тех же побуждений, по которым
Орест решился мстить — чтобы добыть с помощью дела права граж-
данства среди себе подобных, избавиться в маки от гнетущих мыслей
о своей метафизической ненужности, зряшности. Провал операции,
арест и скорая казнь, полагает Анри, обнаружили тщетность этих на-
дежд, он как будто близок к тому, чтобы докопаться до самого кор-
ня, неутешительного, но корня, и им опять овладевает тревога за ка-
кую-то неведомую вину, непоправимую ошибку — то ли свою собст-
венную, то ли мироздания, производящего миллионы разумных тро-
стинок, не позаботившись сообщить им хоть мало-мальски вразуми-
тельные резоны их сотворения.

По поводу всех этих душевных терзаний товарища Канорис иро-
нически замечает: уж не требуется ли атеисту Анри исповедник,
чтобы отпустить грехи и даровать страждущему личное спасение.
«Ты оттого и страдаешь, — добавляет он, — что нескромен», слиш-
ком носишься со своей персоной, ища ей особых оправданий если не
божественным промыслом, то какой-то его земной, но столь же
священно-величавой заменой. Сам Канорис куда скромнее, его все-
гда мало волновала собственная личность, он жил для дела, слил-
ся с ним и считает себя мертвым с того момента, как перестал при-
носить пользу. Победа в том историческом сражении с фашизмом,
в которое он вступил уже давно и не мыслил себя ни минуты вне
него, — вот оправдание и его жизни и его смерти. И ему не нужно
ни доводов от религии, ни доводов от онтологии. В монолитной фи-
гуре этого рядового солдата подполья, не знающего ни страха, ни
сомнений, умудренного и закаленного годами, прошедшими в са-
мой гуще революционных битв, впервые под пером Сартра ожил,

обрел свое лицо и свой душевный склад тот самый — остававшийся в «Мухах» безликим — человек толпы, которому так завидовал Орест. Из тех «счастливицев», что чуть ли не от рождения постигли, с кем, против кого и зачем они на земле: путь их однажды предначертан, в конце пути каждого ждет поступок, *его* поступок — не замислованный у других.

На первых порах, правда, разница между скромностью Канориса и гордыней Анри не имеет сколько-нибудь серьезного значения: когда смерть неминуема, не все ли равно, о чем будут последние мысли каждого. Убийство Франсуа обостряет положение, но не настолько, чтобы изменить его в корне. Оно вносит смятение в душу Анри, он не вправе отвергнуть упрек Жана, что задушил из гордыни — не столько ради дела и товарищей, сколько ради себя, ради того, чтобы возможное предательство не лишило его собственную гибель обретенного было оправдания, ради возможности исправить допущенную на первом допросе слабость, выйти победителем из поединка со следователями и перед расстрелом взглянуть на них свысока. Но он и сам не в силах разобрать, что именно возобладало в нем, когда он сжимал хрупкое горло, а коль скоро это в конце концов опять-таки безразлично и Канорис, стой он ближе к мальчику, сделал бы то же самое, хотя в нем нет гордыни, весь спор по-прежнему беспочвен, во всяком случае, не бог весть как насущен.

И вот, когда появляется шанс на спасение, он вдруг обретает небывалую ответственность. Анри жаждет смерти. Он выиграл партию, он может теперь умереть, примирившись с собой, — героем. Под пытками он еще раз убедился, что мир, производящий извергов, подобных их мучителям, — изначально нелеп, омерзителен, и когда представляется случай покинуть его незапятнанным, слишком глупо этим не воспользоваться. Благо в том, чтобы не растерять подлинность и величие, достигнутые в «бытии-к-смерти», а ведь это не исключено, раз завтра опять придется столкнуться с трудностями, с житейскими ловушками. Не лучше ли попросту громко хлопнуть дверью. Но тем самым позиция подобного рода внезапно обнаруживает свою подоплеку: гордыня поддерживает себя заботой о сугубо личном спасении и без особых стеснений пренебрегает делом, которому служила до сих пор, героизм таит в себе боязнь оступиться на следующем шаге, свобода настолько не доверяет себе, что предпочитает увенчивающую ее смерть дальнейшему вторжению в жизнь, где ее ждут всяческие подвохи.

Свобода, героизм отчаянных крайностей, гордыня — все три ипостаси сартровского героя, каким он пришел в «Мухи» и каким еще не раз предстанет в последующих пьесах, — уже в «Мертвых без погребения» самим же Сартром поставлены под сомнение. Несмотря на близость к излюбленному своему детищу, писатель слишком трезв, чтобы безотчетно пойти на поводу у личных склонностей и отмахнуться от иной точки зрения, раз уж она попала в поле его наблюдений и он, пусть пока только со стороны, признал ее законность и даже справедливость. Кряжистый грек гораздо более чужд Сартру, чем мятущийся интеллигент, и все же за Канорисом и на-

стоящее мужество и настоящая правда. Он старше, его усталость копились годами, да и пытали его беспощаднее, чем остальных. Он вовсе не цепляется за жизнь, ему тоже легче с ней расстаться, но он выбирает ее, потому что смерть бесполезна, а живой он хоть в чем-то малом сумеет помочь другим. общей борьбе с нацистами. И он терпеливо убеждает своих повергнутых в отчаяние друзей: «Незачем попусту швыряться тремя жизнями... Мы не имеем права умирать зря... Надо помочь товарищам... Надо работать. Спасение придет само собой... Если ты дашь себя убить, пока еще способен работать, не будет ничего нелепей твоей смерти». Довод за доводом — и в каждом не просто личная стойкость, но огромная зрелость мысли. Житейская мудрость этого крепкого умом и духом старого подпольщика неотразима, один за другим побивает он возражения собеседника, весьма понаторевшего в самых изощренных философских мудрствованиях. Экзистенциалистское «бытие-к-смерти» вновь оказывается посрамленным, на сей раз в нравственной плоскости: «бытие-к-другим» выше, истиннее, поскольку требует от человека такой преданности долгу, такой закалки и выдержки, такой мощи натуры, какие по плечу личностям и в самом деле недюжинным, при всей их непритязательности и внешней заурядности. Скромный героизм служения намного труднее, неподдельнее героизма жестов, в первую очередь озабоченного «спасением души», как бы оно ни мыслилось — христианским или вполне мирским.

Умозрительное поначалу, столкновение двух этих позиций в завершающем разговоре Канориса с Анри прямо касается самого болезненного момента во всем, что произошло на школьном чердаке: ведь от окончательного выбора зависит и подвешенный в воздухе, до поры до времени отсроченный ответ на мучительный вопрос — во имя чего же принесен в жертву Франсуа? Предпочти Анри смерть, он собственноручно скрепит себе приговор: да, дело для него менее важно, чем он сам, да, он задушил не ради тех шестидесяти, а ради себя, чтобы не потерять надежды на достойный восхищения, торжествующий финал. «Послушай, Анри, — приводит Канорис последнее и едва ли не самое веское соображение, — если ты умрешь сегодня, черта подведена: значит ты убил из гордости. Если же ты останешься жить... Тогда ничего не потеряно: о каждом из твоих поступков будут судить по твоей жизни». Выходит, и личное-то спасение по-настоящему тоже в скромности, в возврате вопреки всему в ряды сражающихся — лишь работе на благо других дано послужить оправданием и смерти мальчика, и тем, кто решился на предупредительную казнь.

Но согласия Анри мало, последнее слово принадлежит Люси, а с ней все обстоит значительно сложнее. На ее женскую долю выпали испытания, несравнимые с муками остальных, — насилие, уничтожение с ее согласия и у нее на глазах младшего брата. К тому же она натура скорее интуитивная, труднее поддающаяся простым уговам, чем приверженный к логике, во всем ее отыскивающий и поступающий согласно ей Анри. Потрясения предыдущего дня внушили ей такое отвращение к своему опозоренному телу и поруганной че-

сти, настолько выжали, опустошили эту женщину — как раз выделявшуюся сначала среди товарищей своей привязанностью к воспоминаниям о чистых и радостных минутах прошлого, — что она теперь наглухо замурована в желании исчезнуть с лица земли. Она поставила крест на всем, кроме иступленной мечты перед расстрелом уничтожить насильников, заставив их признать торжество ее несломленного и потому оставшегося незапятнанным духа. Отныне никакие увещевания, никакие доводы от имени жизни на нее не действуют. И тогда Сартр находит блистательный ход и передает слово самой жизни.⁹ За окном падают редкие предгрозовые капли, через минуту разражается ливень — летний, щедрый, несущий свежесть, все омывающий и врачующий. Дождь развеивает кошмарные чары, поработившие иссушенный разум Люси, возвращает ей способность плакать и улыбаться, волю воскреснуть и жить наперекор смерти. Стихийный порыв, побуждая ее сказать робкое «да», стряхнуть оцепенение и заново родиться для надежды, свидетельствует, что она и прежде не была безвозвратно «по ту сторону от жизни» и пустыня не поглотила совсем ее сердце.

Прихоть одного из палачей, осмелившегося из природной подлости или зверского озорства ослушаться приказа начальства, обрывает это воскрешение. Мертвецы остались лежать на школьном дворе непогребенными. Но они погибли не просто великомучениками, они пали героями, победителями. Они молчали под пытками и одержали верх в неравном поединке с истязателями. Они сделали большее — одолели то жуткое наваждение, которое заживо хоронит обреченного на смерть, отрывает от товарищей, от всех на свете и толкает на невольное отречение от того, что он считал своим призванием на земле. Служение правому делу они предпочли праведническому самозакланию.

Их подвиг вырос не из по-детски простодушного упрямства Антигоны Ануйя или чуть блаженной одержимости его же Жанны д'Арк («Жаворонок»), это не запальчивый вызов, брошенный всем и вся — ослепленной толпе и кровавой диктатуре, как это было в сартровских «Мухах». «Мертвые без погребения» — пожалуй, единственная из героических трагедий французского театра XX века, на деле наследующая суровую поэзию корнелевского долга перед историей: в них нет поругания ни исторической стихии как чего-то зловредного, бессмысленно-жестокое и всегда попирающего личность, ни разума ее творцов, не раз уже освищенного и приравненного к убогому здравому смыслу мещанина, хотя бы и возведенному в ранг государственной мудрости. Сартр отнюдь не закрывает глаза на историю, разрушающую и калечащую человека, просто он доверяет и другой истории — той, что созидает, строит настоящие души. Он знает, что фашизм делает обывателя скотом, но не заблуждается насчет героики по наитию, страсти во что бы то ни стало отринуть прах земной, не взрослая. На очной ставке с врагом он как раз заставляет пойманных партизан резко повзрослеть, перейти от ничего не желающего слушать «нет» к мужественному «да» — «да» вовсе не приспособленческому, а гораздо более грозному и воинственному. За этим «да» жизни — мощь зре-

лого ума, научившегося не только проклинать неразумно заведенный строй общества, но и его переделывать. И постигшего, что трудиться и приносить зримую пользу на поле истории — занятие порой неблагодарное, часто мучительное и достаточно скромное, зато в высшей степени достойное. Здесь нелегко, тут мало быть страстотерпцем, мыслители и работники — куда полезнее.

* * *

«Мертвые без погребения» созданы на еще не успевшей опасть волне патриотического прилива во Франции; их пафос героичен. Увидевшая свет ramпы в тот же день «Почтительная потаскушка» подсказана знакомством Сартра во время поездки в США с будничными мерзостями общества,¹⁰ не хлебнувшего по-настоящему войны, зато уже навязывающего свой образ жизни и мышления всему послевоенному Западу; у нее памфлетный запал. Расизм вчерашних врагов, оказывается, пышно произрастал и у союзников. Изуверство, запугивание, ложь на благо «порядка» и миф стопроцентной породистости, пушенные в ход эгисфами со свастикой, не были ни их собственным изобретением, ни их исключительным достоянием. По ту сторону океана не рядились в черные и коричневые рубашки, но охотно напяливали балахоны ку-клукс-клана. Пьеса-памфлет была увесистой оплеухой по сытой и самодовольной физиономии рекламного заатлантического здоровяка, покровительственно улыбавшегося французам со страниц иллюстрированных еженедельников и пропагандистских открыток, наводнивших их истощенную страну.

Оплеухой наотмашь, нанесенной по-журналистски метко и настолько оглушительно, что иные туговатые на ухо постановщики и толкователи и по сей день не расслышали в «Почтительной потаскушке» ничего другого. А между тем злободневной театральной публицистике она принадлежит ничуть не больше, чем философской анатомии овеществленного, мистифицированного, лжегражданского сознания. Повадки линчевателей с гражданского Юга локальны, логика же их встречается под разными широтами.

Уже в своем предвоенном романе «Тошнота», исследуя склад личности, какой ее делает себе на потребу буржуазное общество, забывшее о своей давней молодости и здоровье, одряхлевшее во всех своих клеточках, Сартр подчеркнул, что в ее несвободе повинно не одно принуждение извне, не одна разлагающая атмосфера вокруг, но и она сама, ее осознанная, а чаще произвольная боязнь встать на собственные ноги, отбросив все подпорки. Свобода требует мужества признать себя хозяином своих поступков, лично ответственным за каждый свой шаг и готовым платить за него сполна. Это нелегкое бремя, слабых духом одолевают страхи, и они предпочитают переложить тяжесть на кого-то другого. В таких случаях общество услужливо подставляет свои плечи, запрашивая от личности в уплату за услугу не больше и не меньше, как ее право оставаться самой собой. Оно подсовывает ей всяческие запреты, рецепты поведения, заветы дедов и отцов, их привычки и прописные добродетели — словом, правила общепринятого социального ритуала, заковывающие

человека в тысячи цепей, но зато позволяющие ему избавиться от мучительных колебаний, сославшись на отработанную веками шкалу ценностей. Ритуал этот ко всему прочему еще и освящен — как религиозными заповедями, будто бы изреченными самим богом, так и заповедями вполне мирского культа в честь вкривь и вкось толкуемого государственного блага. И те и другие обладают такой гипнотической властью над умами, что иной раз, повинуясь слепо их подсказке, человек принимает очевидное за наваждение, белое за черное. В «Мухах» Электра, сломленная непосильной для нее ношей свободы, избрала вечное покаяние и, следовательно, непрекращаемость предначертаний бога, у нее же на глазах развенчанного ее братом. Лиззи Мак-Кей в «Почтительной потаскушке» уготована та же западня: однажды приходится выбирать между опасной справедливостью и туманящим мозги авторитетом. Правда, ее шантажируют уже не промыслом всеблаготворца, а велениями американской нации.

Разница эта, впрочем, достаточно важна, чтобы побудить Сартра как бы переиграть трагедию в античном духе на манер бульварного спектакля. Дворец и храм сменила стандартная квартира с ванной и пылесосом, греческую царевну — панельная девка, громовержца — седовласый дядюшка-сенатор. Да и самый разговор, прежде шедший на философическом уровне, спустился до самых что ни на есть вульгарных житейских вещей, вплоть до торговли из-за ставки на ночь оплаченных постельных утех. Проверая метафизическую онтологию социальной психологией, Сартр заземляет свой театр, заменяет богов и легендарных героев политиками и обывателями, снижает исключительное до каждодневного.

Острота и глубина анализа от этого отнюдь не страдают, напротив, для сидящих в зале он оказывается ближе, насущнее. От прямого: «кто прав? как бы поступил ты?» не отвертеться, вопросы заданы зрителю впрямую. Ведь Лиззи, несмотря на ее противозаконное ремесло, вовсе не принадлежит к выломившимся из обычного круга отщепенцам. Она вполне добропорядочна — честно делает свой бизнес, домовита, чистоплотна, чувствительна, ужасается коммунистам, ничего о них не зная, и не менее слепо почитает власти. В общем совершенно стандартная девица, разве что чуть-чуть взбалмошная, да иногда резковатая на язычок. Но это уж неизбежные отпечатки профессии.

И вот всегдешнее невезенье опять подстраивает бедняге скверную шутку: от одной ее подписи зависит жизнь человека, да еще и решение чуть ли не государственного и даже философского спора о долге и истине. Конечно, человек этот негр, но она северянка и хоть не больно любит «черномазых», а все-таки не считает их уж совсем скотами. И без того не бог весть какая крепкая головка Лиззи идет кругом, когда к ней подступают, как с ножом к горлу, дюжие молодчики, которым во что бы то ни стало нужны ее ложные показания. На первых порах она проявляет немалую стойкость, не соблазняясь деньгами, отвергая посулы, пренебрегая угрозами. Не такая уж она продажная и достойна всяческих похвал не только за

свои образцовые мешанские добродетели. Она просто по-человечески порядочна: не каждый вокруг нее в подобном случае отважится на полтора года тюрьмы.

И здесь Сартр, вдруг резко раздвигая масштабы достаточно заурядного происшествия, превращает свой памфлет в призыв к разуму и гражданской совести всех зрителей. Житейская история, в какую влипла Лиззи, не замкнута в самой себе, вот так неожиданно-негаданно в двери к обывателю стучится политика, История с большой буквы. Чего бы ни добивался от своей растерянной собеседницы сенатор, он, пожалуй, прав в одном: на ее скромную персону, как и на миллионы ее соотечественников в подобных положениях, в этот момент смотрит вся страна, и от ее решения тоже зависит, какой именно Америке быть. Тут-то и обнаруживается, что простодушной порядочности мало, мало личной честности, мало детского упрямства — сегодня самому рядовому из рядовых надо всерьез понимать что к чему. К каждому в один прекрасный день может пожаловать убежденный сединой избранник штата и заговорить по-отечески вкрадчиво.

«Правда?! Уличная девка, которой цена десять долларов, будет говорить правду! Какая тут может быть правда? Есть только белые и черные. Другой правды нет», — орет Лиззи разъяренный племянник. Дядюшка куда умнее, он вовсе даже за правду, да вот беда — у правды-то двойное дно. Одна, мол, малюсенькая, тошенькая, на ощупь, на глаз — негр никого не трогал, его товарищ убит безвинно. Другая менее очевидна, зато внушительна, с ореолом государственного мышления: убийца не чета плохонькому чернокожему бездельнику, надежда нации, столп государственности, благодетель тысяч рабочих. Не верь глазам своим, верь многоопытности моей. Перед этой лже-мудростью может устоять лишь настоящая гражданская мудрость, а откуда ее взять несмысленной красоте? И хоть она знает цену благородному столпу, нахально лезшему в поезде к ней под юбку, хотя мысль о том, что ее, проститутку по профессии, кто-то пробовал изнасиловать, кажется ей донельзя смешной, — она колеблется. И когда душещипательный довод с убитой горем матушкой в нужный момент подкрепляет иезуитскую артиллерию государственных соображений, она сдается.

Намеренно шитая белыми нитками — почти на грани пародии — беседа Сенатора с Лиззи обнажает всю нехитрую механику по видимости хитроумных софизмов, которые состоят на вооружении пропаганды там, где истина и нужды «порядка» разошлись и последний сохраняет себя с помощью мифов, дурманящих настойкие мозги. Миф может быть замешен на расизме, на верноподданничестве, на ратованиях за честь национального мундира превыше всего, на социально-филантропической демагогии и прочих извращенных доблестях и добродетелях — всякий раз суть у него одна: ложь во спасение, то бишь «правда на высшем уровне», когда просто правда уже не спасает. Фальсификация, рядящаяся недоступной скромному смертному истиной, — это «гражданственность» государства-анахронизма, некогда возникшего из действительных потребностей общества, как шаг вперед в его становлении, а затем сделавшегося тор-

мозом, пережитком истории. Время выветрило жизнь из его лозунгов, ему остается твердить всем навязшие в зубах заклинания. Сартровский сенатор — хитрый, но нищий духом шаман, ловко потрясающий перед своей наивной слушательницей пестрыми и жалкими лохмотьями той гражданственности, которую создали когда-то землепроходцы, строители, соратники Вашингтона, все поминаемые и дядей и племянничком.

«Мудрость» седовласого последыша буржуазной государственности состоит, пожалуй, только в том, что он и сам вряд ли верит своим разглагольствованиям, для него это плетение словес ради откровенной выгоды и на потребу дурачкам. Несколько хуже обстоит дело с Фредом: по молодости и глупости этот пуританин-погромщик истово верует в то, что он-то и есть самое драгоценное дитя Америки, что добродетель — это он и государство — тоже он, как бы низко он ни пал. Его самосознание уже мертво, ведь даже для самого себя он окостеневшее добро, фетиш, реликвия, икона. А коль скоро у него на этот счет никаких сомнений нет, он избавляет себя от необходимости думать, он механически классифицирует согласно затверженной схеме то, с чем неожиданно сталкивается. Он, белый, свят — значит, негр — дьявол. Он сын почтенного семейства — значит, пробудившаяся в нем похотливость чужда его природе, привнесена Лиззи, и она — тоже дьявол. Машинизированное, нерассуждающее мышление — возмездие самим изобретателям мифов.

Но они переживут, их процветанию это на пользу. Куда опаснее мифы тем, кто уверовал в ущерб себе. Преследуемый поражен тем же склерозом, что и преследователь, только это стоит ему жизни. Когда Лиззи протягивает негру револьвер, чтобы он попробовал защититься или по крайней мере заставил линчевателей дорого заплатить за расправу над ним, он наотрез отказывается. В его мозгу срабатывает все та же пружинка: он не в силах стрелять в белых, потому что они белые, значит, чистые, неприкасаемые. Холоп увяз в том же мифе, что и хозяин. Увязла и Лиззи, по крайней мере на минуту. А когда поняла, что ее окрутили, уже поздно: на ее совести смерть того, кто пришел к ней с надеждой и мольбой. И ее ждут ласки того, кто прикасается к ней с отвращением, как к мерзкой греховной твари. Жестокая цена за переход проститутки, деловито занимавшейся своим ремеслом и вовсе не считавшей себя падалью, в разряд достойных официального почтения, респектабельных содержанок. И негр и белая испугались свободы и поплатились за это проклятием смотреть на себя чужими глазами, глазами их презирающими и превращающими в раз и навсегда окаменевшую, помеченную этикеткой данность: грязный черномазый, подстилка. С ними случилось то, о чем гласит старинное присловье: зови тебя долго свиньей, ты в конце концов захрюкаешь.

Сартр на стороне жертв, хотя далек от того, чтобы снять с них долю их вины, простить их послушание (в пренебрежении этим оттенком — еще один просчет шедшего у нас «сценического варианта» пьесы, стыдливо озаглавленного «Лиззи Мак-Кей» и подменявшего сартровскую поэтику пробуждения умов «поэтикой» назидательных при-

меров). Упрек ими заслужен, все дело только в том, что для писателя они невольные и косвенные соучастники преступления, в котором обвиняется сама система мироустройства, дающая красноречивым сенаторам всех мастей и рангов изо дня в день внушать рабочему, что он придаток станка, служащему — что он продолжение канцелярского стола, гражданину — что он автоматический рычажок государственной машины и не его ума дело сомневаться в ее провиденциальной правде. В театре Сартра «Почтительная потаскушка» — первая попытка разведать историческую природу тех катастрофических метаморфоз, которые происходят в XX столетии с самыми рядовыми обитателями западного общества, духовная атмосфера которого заражена микробами отчуждения личности.

При всей их несхожести «Мертвые без погребения» и «Почтительная потаскушка» соседствовали в программе одного вечера не без оснований. Обе пьесы знаменовали начало перехода Сартра-драматурга от онтологического по преимуществу исследования человека к исследованию социально-политическому. Обе приглашали задуматься о гражданском долге; правда, в первом случае это был долг подлинный, долг опрокинуть и перестроить неприемлемый порядок общества, во втором — долг мнимый, долг законсервировать его и оградить от всяких посягательств. Две стороны одной и той же проблемы всех проблем: призвание и судьба личности в потоке сегодняшней истории.

На первых порах в дальнейшем взгляд и мысль Сартра будут прикованы прежде всего к той из сторон, что сулила разрешение его собственных, личных, автобиографических сомнений. К «Мертвым без погребения» вплотную примыкают «Грязные руки» и «Дьявол и Господь Бог»; каждая из них в какой-то мере лирическое признание. Когда же в начале 1950-х годов Сартр, пусть не без оговорок и переключений, делает окончательный выбор, в его театре выдвинется линия сатирическая и эпико-аналитическая, обращенная вовне. И тогда станет очевидно, что «Почтительная потаскушка» — пролог, отделенное почти десятком лет предвестие «Некрасова» и «Затворников Альтоны».

* * *

«Надо работать. Спасение придет само собой». Афоризм из «Мертвых без погребения», казалось, ставил точку на метаниях Сартра между «гордыней» и «скромностью», героическим жестом и служением делу, между зряшным сведением счетов с извечной судьбой и погруженностью в насущное сегодня. Завет гражданственности, вынесенный им из Сопротивления, отныне стал для него, как и почти для всей «левой» интеллигенции его поколения, основой поведения, мышления, писательской работы. С первого номера своего журнала «Тан модерн», начавшего выходить в 1945 году, Сартр провозгласил себя «завербованным», состоящим на службе у текущей истории, причастным ко всему в ней происходящему и призванным вмешиваться в ее ход.

«Завербованность» эту в послевоенной Франции ждали, однако, свои подводные камни. До сих пор все было опасно, но просто, очевидно: фашизм не прятал своего лица, сражаясь с ним, защищали

свободу и самую жизнь, на которую он открыто посягал. Теперь же приходилось иметь дело со строем, который не только ратовал за свободную личность, но и на всех перекрестках похвалялся, будто он-то и есть надежнейший ее заступник. И тогда недавняя сплоченность дала трещину. Вдруг обнаружилось, что вчерашние соратники отставали вовсе не одно и то же. Кое-кто помышлял лишь о возврате к прежнему укладу жизни и отмахивался от того, что он опять чреват катастрофами, подобными разгрому 1940 года; другие намеревались все перестроить заново. Товарищи партизанских лет скоро очутились по разную сторону баррикад; оставшиеся в одном лагере вступили в полосу затяжных препирательств между собой. Перемена фронта оппозиции нуждалась и в перестройке рядов, и в идейном перевооружении — на какой-то срок это всегда порождает разброд.

А между тем Франция потихоньку, но неуклонно вползала в «холодную войну», и та грозила надолго заморозить, увековечить духовную распутицу. На ее ледяном ветру коченели незакаленные умы, утрачивая способность здраво судить о событиях; ее пропагандистские выюги слепили, заметали дороги. Надо было иметь за плечами многолетний политический стаж, владеть проверенным инструментом анализа исторических сдвигов, чтобы в такое ненастье не потерять ориентиров. Ни того, ни другого у мелкобуржуазных интеллигентов, чьим глашатаем выступил и Сартр и прочие экзистенциалисты, не было. Зато моментов, сбивавших их с толку, оказалось предостаточно — давала о себе знать и застарелая боязнь партийной дисциплины, и высокомерное презрение к невидному черновому труду изо дня в день, и догматически-максималистское неприятие гибкой тактики, и теоретическая выучка в разного рода философских школах, часто не ладивших друг с другом.

Все это вместе взятое обрекало гражданственность «некоммунистической левой» на шараханья из стороны в сторону. Она жаждала перемен — и зачастую вставляла палки в колеса тем, кто их действительно добивался. Она болела революцией, бредила ею, растравляла себя разговорами о ней, указывала ей на ее просчеты и подавала советы, носилась с ней, будто та несмышленое дитя, и наставляла ее — тоже как дитя. А когда переходила от слов к поступкам, то обнаруживала не одну неловкость, а попросту мешала, изобретая независимую от всех и вся «третью силу» и тем вбивая свой клин в и без того нарушенное сплочение демократии. Понятно, что коммунистам не раз приходилось одергивать этих суетливых доброхотов, и весьма резко, но тогда на них обрушивался град упреков: делавших дело винили в делячестве и прочих смертных грехах, самым легким из которых было мнимое «перерождение». «отречение» от святой чистоты революции.

Среди тех, кто был близок Сартру, он, быть может, поддался этому смятению умов меньше многих. И все-таки оно серьезно затронуло его мысль. Ему писатель обязан, в частности, рецидивом прежнего метафизического недуга, который он в какой-то момент однажды уже превозмог, но от которого, как свидетельствовали «Грязные руки» и «Дьявол и Господь Бог», не избавился насовсем.

Когда в 1948 году состоялась премьера «Грязных рук» (в «Театр Антуан», актеры: Люге, Перье, Мари Оливье), с самых разных, полярных точек зрения они были восприняты — вопреки замыслу Сартра — как пасквиль на коммунистов. В этой переадресовке повинно, конечно, не только крайнее ожесточение лагерей, схватившихся в ту пору и внутри Франции, и на международной арене. Значительная доля вины здесь ложится и на самого писателя. Кабинетный философ, затем окунувшийся в быт литературных кружков и журналов, он знал о жизни пролетарских партий понаслышке, скорее всего из дурной беллетристики и сенсационных газетных очерков. Порядки изображенного им партизанского подполья некоей восточноевропейской страны в канун изгнания гитлеровцев, хотел он того или нет, весьма смахивают на нравы гангстерской шайки. Нелепые ходы интриги и еще более нелепые логические ходы изобилуют, так что пьеса и впрямь выглядела бы шаржем, не будь она столь серьезной по атмосфере. На двусмыслицы наталкиваешься еще чаще, начиная с самого заглавия. «Грязные руки» — это звучит как хула, как укор в чем-то отталкивающее-нечистоплотном, стыдном. Сартр же вкладывает в эти слова прямо противоположное значение. Грязные руки для него — не руки белоручек-чистоплюев, брезгающих братья за полезную работу из боязни замараться, и не погруженные по локоть в кровь руки анархистов и невольных позеров вроде Ореста, полагающих, будто лишь кошмарное причастие дает им права гражданства среди себе подобных. Нет, это руки рядовых тружеников истории, не желающих быть ни монахами-отшельниками, ни факирами освободительного движения, а честно выполняющих свое скромное и нужное дело, дело «ассенизаторов и водовозов» революции, если припомнить Маяковского. Публика не поняла этого вывернутого наизнанку привычного словосочетания, да и мудрено было понять сразу на слух: заголовок выглядел поношением, обвинением по адресу коммунистов. Поскольку же это не входило в намерения Сартра, он вскоре запретил постановку «Грязных рук», сперва за границей, потом и во Франции. Когда в начале 60-х один из близких коммунистам театров Италии обратился к нему с просьбой снять для пробы этот запрет, писатель захотел проверить, выдержит ли пьеса испытание много лет спустя, и снова после спектакля ее забраковал.

В провале «Грязных рук» сказалась притчевая природа сартровского театра, склонного к отрыву от фактической почвы, которая служит ему лишь канвой, опорой для всеобщих построений, а потому не застрахованного при обращении к злободневному материалу от крупных просчетов, что и произошло в данном случае. Но сама эта неудача помогает понять путь Сартра, да и многих его единомышленников, во всех извивах. Пьеса, не заслуживающая постановки даже по мнению ее создателя, заслуживает пристального взгляда критики, хотя бы как документ, свидетельство. Ведь здесь впервые без недомолвок установлено социальное происхождение экзистенциалистского юного мятежника, близнеца Ореста «Мух» и Анри «Мертвых без погребения». И он опять, столкнувшись с мудростью профессионального революционера, терпит крах. Но на этот раз спор идет о вещах еще бо-

лее ответственных, чем прежде, — о стратегии и тактике рабочей партии, о ее методах и целях, о самой природе ее нравственности.

Перед освобождением Советской армией вымышленной Иллирии в Центральном комитете объединенной рабочей партии, возглавлявшей партизанскую войну, зреет раскол. Большинство, руководимое бывшим лидером социал-демократов, дальновидным политиком Хёдерером, стоит за союз с патриотами-либералами и даже монархистами, если последние откажутся от всякого сотрудничества с врагом. Расчет Хёдерера трезв: сторонников у партии относительно немного, для завоевания масс ей следует вступить в будущее коалиционное правительство, внутри него образовать оппозицию, в атмосфере легальности делом доказать всем колеблющимся, что она — подлинный защитник народного блага. И тогда переход страны к строительству социализма будет органичным, не навязанным извне. Меньшинство же отвергает соглашение, обвиняет Хёдерера в отказе от классового подхода и оппортунистическом подрыве боевого духа партии. Оно-то и подсылает к Хёдереру под видом секретаря тайного убийцу — интеллигента Гуго, взбунтовавшегося против своей буржуазной семьи и примкнувшего к коммунистам, которые затем слились с социал-демократами.

Очутившись в тщательно охраняемом особняке Хёдерера вместе со своей юной и взбалмошной женой Жессикой, Гуго после каждой встречи с Хёдерером все сильнее проникается уважением к тому, кого должен застрелить. Хёдерер — во многом двойник Канориса, он умен, терпелив, мужественен, беззаветно предан делу и лишен малейшего оттенка «ячества». Он без труда разгадывает и смятение Гуго, и возложенную на того миссию. Но вместо того чтобы сразу же избавиться от опасного секретаря, он хочет ему помочь, сделать подлинным революционером неглупого, культурного, но истеричного, ошетинившегося новобранца, который ощущает себя в партии чужаком и оттого жаждет доказать ей свою преданность каким-нибудь сногшибательным поступком, жертвенным самосожжением в честь чего-то овечьного ореолом неземной непорочности и не терпящего никаких компромиссов, даже во имя своего воплощения в жизнь. Вскоре Гуго совершенно покорен своим шефом, хотя еще сильнее мучается тем, что все дальше от выполнения возложенной на него задачи. Когда же Хёдерер, зная, что секретарь в эту минуту сжимает в кармане револьвер, тем не менее поворачивается к нему спиной и рискует жизнью, чтобы тот сам, без подсказки со стороны или постороннего насилия, расстался со своим ребячливым испуганием, происходит столь желанный для обоих перелом: на доверие Гуго отвечает доверием. Он выбегает из кабинета, чтобы собраться с мыслями, а потом вернуться назад для разговора с Хёдерером начистоту и честно раскаться.

Но, войдя через несколько минут, он застаёт в объятиях Хёдерера Жессику. Из легкомысленного кокетства она спровоцировала мужчину, живущего уже годы в суровом затворничестве и кажущегося ей, в отличие от ее хлипкого мятущегося супруга, сильным, крепким, настоящим. Гуго думает, что он обманут, что Хёдерер пошадил его лишь

из привязанности к его жене. Он хватает со стола револьвер и стреляет. Стреляет не из ревности — они с Жессикой в общем-то и не любили друг друга, — стреляет, так и не зная толком почему и зачем. Перед смертью Хёдерер успевает сказать вбежавшим телохранителям, что он спал с Жессикой, хотя это неправда, и тем спасает своего убийцу от расправы.

Отчасти заимствуя материал из недавних исторических фактов, Сартр осмысляет их достаточно вольно, и «Грязные руки» вряд ли претендуют всерьез на попытку запечатлеть события, подготовившие переход к государству народной демократии в ряде стран Центральной и Восточной Европы после 1945 года. В первую очередь писатель исследует — безотносительно к географии и еще свежим в памяти политическим сдвигам — душу своего собрата интеллигента, пришедшего уже в революцию и еще не ставшего революционером. Во всяком случае, тем революционером по самому складу и натуре своей, образцом которого в глазах Сартра является Хёдерер.

Сын состоятельных родителей, получивший университетское образование, Гуго — Орест XX века, только оставшийся в Аргосе после свершения мести. Он выломился из своей среды и перешел на сторону рабочих. Но он пока не свой и для новых товарищей. Они в партии оттого, что здесь обрели надежду когда-нибудь покончить с голодом и нищетой. Гуго не хлебнул в жизни лиха, не испытал с детства на своей шкуре их лишений. У них не было другого выхода, их толкала нужда — выбор Гуго скорее умозрительен, подсказан книжными знаниями, раздумьями о добре и справедливости. Мятежник, уже порвавший с теми, с кем кровно связан происхождением и привычками, он еще не пустил столь же прочных корней среди тех, к кому пристал по велению чуткой совести, из продуманного долга, ради благородной идеи. Затверженный принцип, а не забота о хлебе насущном — вот что побудило его вступить в их ряды; человекообразные обитатели грядущего земного рая, а не сегодняшние живые человеческие судьбы — вот что его волнует, к чему прикованы все его помыслы. Душевно же он холоден, при всей своей взбудораженности; ему неведомы ни братство, ни простая солидарность. Проницательный Хёдерер в разговоре с Гуго очень точно распознает ахиллесову пяту этой головной революционности:

«Х ё д е р е р. Ты не любишь людей, Гуго. Ты любишь одни принципы.

Г у г о. Людей? С чего мне их любить? Разве они меня любят?

Х ё д е р е р. Тогда зачем ты пришел к нам? Не любя людей, нельзя за них бороться.

Г у г о. Я вступил в партию, потому что ее дело справедливо, и я выйду из нее, когда оно перестанет таковым быть. Что до людей, то не они меня интересуют, а то, какими они смогут стать.

Х ё д е р е р. А я, я люблю их такими, какие они есть. Со всеми их низостями и пороками. Я люблю их голос, их берущие теплые руки, их кожу, самую незащищенную на свете, их тревожные взгляды и отчаянную их борьбу, которую каждый ведет в свою очередь против смерти и страха. Для меня в счет идет всякий человек. Он драгоценен.

Ты же — я хорошо тебя знаю — ты, малыш, разрушитель. Ты презираешь людей, так как презираешь самого себя; твоя чистота похожа на смерть, и ты мечтаешь о совсем другой революции, не о той, которую хотим мы: ты хочешь не переделать мир, а взорвать его».

Хёдереру нет ничего более чуждого, чем подобный горячечный анархизм, изнанка которого — поклонение застывшему мертвому принципу; его принципиальность совсем другого рода. Гуго логик-начетчик, для него чистота линии — это ее жесткая неподвижность в не-престанно движущемся мире, ее окаменение в железобетонном догмате. Хёдерер когда-то, видимо, тоже переболел детской болезнью левизны. Повзрослев, он понял, что в политике иной раз переть напролом — значит ставить все под удар, что тактик должен быть гибким, что обходный путь — нередко самый краткий и важно уметь вовремя отступить, сманеврировать, чтобы тем вернее обеспечить решающий успех. Он ничем не поступается, напротив, каждым умелым шагом он приближает торжество того, чему посвятил свою жизнь. Просто он считается с моментом и не позволяет себе роскоши никогда не менять установок, коль скоро покоряющая непосвященных твердокаменность наносит ущерб делу.

Все это азы политграмоты, но для Гуго они за семью замками. Они без особых усилий даются тем, кто ищет пользы для дела, а не себя в деле, кто скромен и исповедует, как прежде Канорис, а теперь Хёдерер, беззаветное служение революции: есть работа, ее надо выполнить, выполнить на совесть, с наименьшими потерями и затратой труда. Гуго этого мало, ведь он в партию пришел, как в скит, — спастись. Он тшится во что бы то ни стало подвергнуть себя суровой проверке, ему претит заурядный удел работника — он взыскует дыбы, чтобы обрести подвижническую святость. А кто же более свят, чем блюститель первородной и навечно явленной миру чистоты? «Как ты дорожишь своей чистотой, малыш, — скептически замечает Хёдерер. — Как ты боишься запачкать руки. Ну и оставайся чистым! Чему только это послужит и зачем ты пришел к нам? Чистота — это идея факиров и монахов. Вы же, интеллигенты, буржуазные анархисты, вы превращаете ее в предлог, чтобы ничего не делать. Ничего не делать, оставаться недвижимыми, скрестить руки на груди, натянуть перчатки. У меня же руки в грязи. Я их по локоть погрузил в дерьмо и кровь. Ну, и что дальше?»

Сартр снимает один за другим все покровы с послушничества Гуго, и тогда оказывается, что оно весьма сомнительного свойства. В нем не только наивное юношеское неразумие, не только жажда проверить, чего же ты стоишь на самом деле, и одним махом избавиться от преследующего тебя среди закаленных партийцев комплекса неполноценности. Оно порождено — как это ни парадоксально — недоверием анархиста к своей свободе, которую он охотно приносит в жертву обожествляемой им догме, надеясь, что она застрахует его от ошибок, избавит от ответственности думать самому и тем обеспечит столь взыскуемую им чистоту. Оно, наконец, есть плод морали индивидуалистической, аристократичной по самой сути, поскольку даже в подвиге она делает упор на бесценной персоне своего носителя, любит его

незаурядностью, его ошеломляющей святостью и приглашает полюбоваться всех остальных. Гуго всегда и везде — нескромный Нарцисс-самосозерцатель, который предпочитает терпеливому труду героические судороги, мозолистым испачканным рукам — изящные перчатки, если не белоснежно-белые, то на худой конец кроваво-алые. Именно здесь причина того, что он рвется в самое пекло и берется без колебаний за не очень-то достойные, лишь бы крайне опасные поручения. «Все интеллигенты мечтают о деле, — саркастически замечает Хёдерер на жалобы Гуго, что ему претит возиться с бумажками. — ...Интеллигент — не настоящий революционер, он годен лишь на то, чтоб сделаться убийцей».

Сарказм этот — прежде всего развенчание Ореста. Осознание того, что, оставаясь на почве морали анархо-индивидуалистической, можно стать мятежником, но нельзя стать революционером, нельзя вместе с другими работать ради освобождения всех. Приговор, конечно, чересчур расширителен, коль скоро он распространяется чуть ли не на всю интеллигенцию Запада, и все же справедлив в той мере, в какой обращен Сартром на шедшую за ним с архиреволюционными заклинаниями на устах «некоммунистическую левую». «Я хотел в первую очередь, — пояснил автор, — чтобы известное число молодых людей буржуазного происхождения, в прошлом моих учеников и друзей, которым сегодня двадцать пять, смогли обнаружить кое-что от самих себя в колебаниях Гуго. Гуго никогда не был для меня привлекательным персонажем, и я никогда не думал, что он прав по отношению к Хёдереру... Здоровой мне представляется позиция Хёдерера».¹¹

Подвергнув скептическому анализу собственное прошлое и настоящее своих приверженцев, Сартр высказался в пользу Хёдерера самым финалом «Грязных рук». Все, что случилось в особняке, обрамлено в пьесе своего рода рамкой: Гуго возвращается из тюрьмы, где отсидел два года как уголовный преступник, и рассказывает своей приятельнице, коммунистке Ольге о том, как именно было дело. От этой исповеди зависит его жизнь. Вскоре после убийства Хёдерера бывшие его противники, убедившись в верности его прогнозов, приняли и его линию. Гибель его была объяснена ревностью секретаря, и теперь Гуго с его знанием истины нежелателен. Его ликвидируют, если он не поддержит официальной версии. Ольге поручено установить его намерения и затем решить его участь.

Но Гуго не хочет лгать. Точнее, отказаться от выяснения загадочного и для него самого вопроса: почему же он все-таки стрелял? Находясь в заключении, он склонялся было к тому, что все прихоть случая — вернулся он в кабинет чуть раньше или чуть позже, рокового выстрела не последовало бы. Однако теперь от его решения зависит, какой именно смысл получит смерть Хёдерера. А Гуго слишком ценит убитого, чтобы превратить все в заурядный и нелепый случай из судебной хроники: «Человек, подобный Хёдереру, не умирает просто так. Он умирает за свои идеи, за свою политику; он ответствен за свою смерть. Если я перед всеми подтверждаю мое преступление... тогда у него будет достойная смерть... Я еще не убил Хёдерера, Ольга. Пока что не

убил. Вот сейчас я убью его по-настоящему и себя вместе с ним». Гуго распахивает дверь и идет навстречу пулям с вызывающими словами: «Возврату к жизни не подлежу».

В этом самозаклании ради доброго имени старшего товарища если не безоговорочное признание его правоты, то, во всяком случае, дань искреннего почитания его памяти. Дань, в которой Гуго не может ему отказать, не проникшись презрением к себе. И одновременно — это жест отчаяния. Гуго никому ничего не доказал: его исчезновение пройдет незамеченным. Хёдерер в мнении всех по-прежнему застрелен из-за женщины. Гуго просто-напросто отрекся от жизни, не зная иного способа спасти свою душу, а заодно и святость однажды принятой им догмы. Спасти, как всегда, лишь в воображении, поскольку тайна Гуго вместе с ним уходит в могилу. В последний раз, подобно Оресту с его легендой о крысолове, он тешит себя и окружающих зрелищем своей горделиво-благородной позы. Но его смерть, как и жизнь, — поражение.

Сартр «Грязных рук» словно задумался на перекрестке: направо свернешь, налево свернешь — все равно потеряешь. Пойдешь за деловитым практиком революции — прощай с детства поглощающая мелкобуржуазного интеллигента забота о восторгах публики, что рукоплещет горделивой его осанке и его пусть не очень нужным, зато таким красивым подвигам, прощай чарующая метафизика самоспасения, прощай мечта о воспарившей над изменчивой жизнью, раз и навсегда изреченной истине, с помощью которой, словно волшебным ключиком, так соблазнительно открывать все на свете двери (да вот беда — не понарошку ли?). Пойдешь за миражом святости — прощай надежда приносить пользу на поприще истории, добиваться задуманного, вносить посильный и осязаемый вклад в перестройку общества, устроенного дурно. В приведенном частично выше автокомментарии к «Грязным рукам» Сартр добавил: «Я не хотел сказать, что они (прототипы Гуго. — С.В.) заблуждаются, ни что они правы: в таком случае я написал бы пьесу на заранее заданный тезис. Мне просто хотелось их описать». Он действительно избегает окончательного приговора. Но вряд ли из одних эстетических соображений.¹² Скорее все дело в том, что, уже поднявшись над позицией Гуго и взглянув на нее критически сверху, Сартр еще сам твердо не убедился, принять ли все-таки сторону мятежника или революционера и — что не менее важно — способен ли этот интеллигент, а если да, то каким именно образом, избавиться от первородного греха своей межеумочности и всего философски-этического багажа, ею навязанного. Когда же три года спустя Сартр решит это, по крайней мере в принципе, то без особых сомнений создаст «тезисную пьесу» — «Дьявол и Господь Бог».

Рыцари-наемники и лесные отшельники. Мятежное городское просто-народье, погрязшее в суевериях крестьянство. Откупщики и шлюхи в походном обозе. Церковники всех мастей и званий — духовные князья, бродячие монахи, нищие пастыри бедноты, самозванные пророки.

Развороченная крестьянской войной Германия XVI столетия, где все ополчились на всех. Города на архиепископов, крестьяне на сеньоров, владельцы замков — на соседей, брат — на брата. А исчадие этой войны, прославленный Гёц фон Берлихинген, к тому же еще и на Отца небесного — самого Господа Бога.

И все-таки пьеса даже не хочет прикинуться исторической, она не реставрирует прошлое, а просто-напросто берет напрокат костюмы в его гардеробе. Трезвые доводы и кощунственные хулы, брошенные с подмостков в зал, звучат откровенным анахронизмом: то переключкой с Паскалем и Достоевским, то глухими отголосками мыслей Кампанеллы или Ганди, что-то отдаленно напоминает марксизм, а вот это уж прямо из Ницше: «Бог умер». Одного только явно недостает в этом интеллектуальном Вавилоне — схоластической теологии и немецких ересей, Мюнцера и Лютера, короче — тогдашней Германии. Да и у самого Гёца нет его знаменитой железной руки — кажется, одного из первых протезов в мировой истории. «Дьявол и Господь Бог» — не эпизод из феодальных смут и народных бунтов позднего средневековья, а притча о Гёце-богохульнике, вновь театрализованный миф XX века.

Поставленный в 1951 году Луи Жуве в «Театр Антуан» с Пьером Брассёром, Жаном Виларом, Марией Казарес и Мари Оливье в главных ролях, «Дьявол и Господь Бог» — далеко не самая стройная, лаконичная, не самая сценическая из пьес Сартра. Зато, возникнув на переломе в становлении его мысли, она, несомненно, для него самого ключевая. Здесь сделана попытка разрубить узел, завязанный почти десять лет назад в «Мухах», здесь же нашупана нить, держась за которую Сартру предстояло двинуться дальше.

Кризисность, переходность обнаруживается в «Дьяволе и Господе Боге» с первого взгляда — в самой его структуре. Здание пьесы, прежде у Сартра математически рассчитанное, ловко и ладно выстроенное, на этот раз как бы не выдерживает перегрузки идей, под напором изнутри трещит, грозя вот-вот развалиться. Отсюда — громоздкость этой четырехчасовой театральной махины, куда ее изобретатель, опасаясь упустить малейший довод в системе своих умозаключений, взял и разом заложил все, что скопилось за годы. Отсюда — словесная неводержанность Гёца и его собеседников: мысль, дорожащая каждым едва приметным поворотом, вьется по спирали, возвращается вспять, топчется на месте, пока не исчерпает своих посылок. Отсюда — стилевая нестрогость, разнородность текста, где мелодрама соседствует с шаржем, почти клоунадой, теологический диспут подкрепляется игрой в кости, где утопическая пастораль пародийна, а жутковатое извинченное фиглярство вознесено истерикой до уровня откровений. Сартр, раньше замыкавший действие чуть ли не в четырех стенах, при этом беря его сразу в наивысшей точке, совсем близко к развязке, теперь растягивает его на год, переносит из походной палатки в церковь, из замка в лес, из кабинета на площадь. Одного диалога, когда стороны звено к звену выравнивают цепочки своих аргументов, ему уже недостаточно: столкновение точек зрения по-прежнему служит стержнем всей постройки, но заблужде-

ния побиваются не столько умозрительными выкладками, сколько примерами из жизни; изощренная логика подтверждается или опровергается диалектикой событий, им дано вершить высший и не подлежащий пересмотру суд.

Гёц «Дьявола и Господа Бога» — не первый из сартровских мятежников против всевышнего. Еще Орест в «Мухах» возвестил «сумерки богов». Сумерки, однако, затянулись, коль скоро лихому вояке Гёцу, дух которого вовсе не подорван изысками скептического воспитания, пришлось сызнова начать все хождения по мукам, прежде чем в свою очередь провозгласить пришествие царства человека.

Все дело в том, что Сартр, вождь той ветви французского экзистенциализма, которая, по его словам, «есть лишь попытка извлечь все выводы из последовательно атеистической позиции» («Экзистенциализм — это гуманизм?»), издавна избрал для своего спора с религией особую и подчас искусственно изолируемую им площадку, где победа крайне трудна и крайне важна. Научное, натурфилософское опровержение веры для него нечто само собой разумеющееся, но недостаточное. Общественный вред церкви и ее историческое происхождение также для него не секрет, в «Дьяволе и Господе Боге» он зло и метко разоблачает политиканство ее вельмож, поддержку ею толстосумов и прочих власть предержащих, шарлатанские проделки монахов, наживающихся на темноте простого люда. И все же не здесь главная мишень сартровского обстрела — Бог должен быть убит прежде всего в душе и сознании каждого, с корнем вырван из самого сердца и ума.

Парадокс «Дьявола и Господа Бога» заключается в том, что Гёц-то поначалу вовсе не святоша, а напротив — заядлый богохульник. Бога предстоит убить, следовательно, в душе человека, который только о том и помышляет, чтобы припереть к стенке небесного Отца, разбить его наголову. Уж кто, кажется, дальше от церкви, чем состоящий на жалованье у одного из ее князей наемник Гёц — сквернослов, распутник, полководец-бандит с большой дороги, предатель и в довершение всего почти братоубийца. В глазах Сартра, однако, этот «бич Божий» недалеко ушел от веры. Он просто-напросто вывернул наизнанку все евангельские заповеди, «не убий» заменил «убий», «не прелюбодействуй» — «греши напропалую», «не сотвори кумира» — «возведи себя в сан богоравного»... В принципе же он остался таким же моральным догматиком, как и самый истовый христианин. Религиозное мышление тшится вывести некие вечные, неколебимые заветы, раз и навсегда предложить рецепты поведения. И «завет наоборот» — все та же догма, тот же тиранический похититель нашей свободы, преклоним ли мы колена перед Спасителем или Сатаной. Гёц, присвоив себе звание дьявола во плоти, не перестал быть рабом всевышнего хотя бы по той простой причине, что взор его прикован к небесам, а не к земле, что он внутри, а не вне магнитного поля религиозной нравственности. Даже смятенному, разрывающемуся между церковью и своей нищей паствой Генриху ничего не стоит поэтому сбить Гёца с толку, заметив, что злодеяния «фанфарона порока» — на свой лад служба божественному хозяину, устроившему вселен-

ную так, чтобы земля была сплошной несправедливостью, добро на ней было бы невозможно и она смердела своими гнойниками до самых звезд. Гёц — одна из овец послушного стада Господнего, только обрядившаяся в волчью шкуру.

Впрочем, иступленный идолопоклонник Зла — зла абсолютно и потому непременно с большой буквы — не просто жертва рокового заблуждения. Раньше Сартр, пожалуй, поставил бы точку, изрядно пошипав гордыню Гёца и доказав, как дважды два, всю несостоятельность его богоборчества. Теперь низвергателю, возомнившему о себе невесть что, уготовано и гораздо большее унижение: его просто ткнут носом, как шенка, в те пакости, которыми оборачивается его сатанинское восстание. И сделает это булочник Насти: «Ты сеешь беспорядок, а беспорядок — лучший слуга установленного порядка... Ты служишь... великим мира сего... Гёц, и всегда будешь служить. Бедные становятся беднее, богатые — богаче, а могущественные — еще более могущественными». Сколько бы Гёц потом ни разлагольствовал насчет того, что он, мол, не чета прочим смертным, чума Господня, а не червь земляной, что ему смешна муравьиная суeta людишек, что, погубив тысячи жителей взятого города, он распнет снова на кресте их надмирного заступника, — сколько бы он ни выворачивался с помощью схоластических выкрутасов на тему «есть Бог и я, прочие — тени», все равно ему уже не стереть клейма, которым отметил его здравомыслящий вождь повстанцев: «княжеский лакей».

Горделивый снобистский максимализм не часто получает столь звонкие и обидные пощечины. Тот самый, что с конца прошлого столетия кружил голову не одному интеллигенту Запада, толкал его презрительно отмахиваться от революционного преобразования мира (по их понятиям: «возни вокруг смены министерств») и предназначать себе иной, возвышенный удел — мятеж никак не меньше, чем против самих основ творения. Культ всесветного переворота и вызова мирозданию, чтобы не ходить слишком далеко, был, скажем, духовным багажом и приверженцев «дада», и сюрреалистов, и соратников Сартра по раннему экзистенциализму. И чтобы здесь никаких сомнений не оставалось, сам Сартр позаботился уточнить адрес, поручив проницательному цинику-банкиру скрепить приговор Насти, перевести на привычные термины XX века и растолковать не проходившему университетов Гёцу: «Видите ли, я разделяю людей на три категории: те, у кого много денег, те, у кого совсем нет денег, и те, у кого денег немного. Первые хотят сохранить то, что у них есть, — их корысть в том, чтобы поддерживать порядок. Вторые хотят взять то, чего у них нет, — их корысть в том, чтобы уничтожить нынешний порядок и установить другой, который им будет выгоден. И те и другие — реалисты, это люди, с которыми можно договориться. Третьи хотят уничтожить общественный порядок, чтобы взять то, чего у них нет, и в то же время сохранить его, чтобы у них не отобрали то, что у них есть. Это значит, что они на деле сохраняют то, что уничтожают в идее. Это и есть идеалисты». Право, можно подумать, что старый пройдоха освоил социальную арифметику в школе мудрого Брехта, умевше-

го, как никто, выводить на чистую воду мелкого буржуа-интеллектуала, захлебнувшегося в бунтовщических словесах.

Правда, Сартр прозорлив несколько по-иному, чем Брехт: перед ним на анатомическом столе собственное недавнее прошлое, и каждую клетку пораженной ткани он ощущает прежде всего изнутри. Гёц, как и его тень Генрих, предпочитает обозначить себя словечком покрепче, более приличествующим в устах рубаки и расстриги: *hâtard*, что значит незаконнорожденный, помесь, ублюдок. Гёц — плод греха своей матушки-дворянки, сошедшейся с мужиком. Но дело даже не в происхождении, полубедняк-полусвященник Генрих тоже ублюдок — «церковник переспал с нищенкой», чтобы он явился на свет. «Ублюдочность» — их общая доля, их социальное проклятие, муки которого до них испытали уже и Орест, и Анри, и Гуго. Корни их там и здесь, там и здесь они чужие, их связь с родной почвой ослаблена, они настолько легковесны, что чувствуют себя лишними, исключенными отовсюду. Отщепенцы по натуре и судьбе, они не внутри жизни, а вне, поверх нее. А это неизбежно дает сложнейший психологический комплекс. Гёц тоже одержим желанием где-то утвердиться, стать весомым, значимым. Сделать это он может лишь поминутно напоминая и себе и всем остальным, что он есть, что он не мираж, не призрак. Самому себе он доказывает это, без конца возвеличиваясь в собственных глазах, взваливая на плечи немыслимую ношу, избирая невероятного соперника — Бога, коли уж нельзя грознее, и тем самым предстая перед собой в ореоле легенды — Сатаной, Люцифером, потом чуть ли не Христом. Так возникает уже знакомый нам по Гуго искус абсолютного — «чистого Добра» или «чистого Зла», неважно. С другой стороны, у него жажда быть всегда на виду, в окружении зрителей: в их глазах он ищет свой облик, он навечно актер, лицедей, превращающий вселенную в подмостки и зрительный зал своих подвигов. Вселенная же в свою очередь платит ему сторичей за попытку обратить ее в театр, где жизнь подменена иллюзией жизни, — все, что он проделывает, оказывается на поверку не поступком, а иллюзией поступка, нее делом, а жестом. Так возникает ловушка предательства — на каждом шагу он предает и себя и других. «Конечно, ублюдки предают, — выворачивает свою душу Гёц, — что они, по-твоему, могут еще делать?»¹³

Ловушка подстерегает Гёца и тогда, когда он из «совершенно чистого изверга» преобразается в блаженнейшего святого. Крестьяне враждебно встречают благоденствия своего юродивого сеньора, которому втемяшилось в голову раздать все земли. Он им не ровня, он их презирает и дает им, чтобы презирать еще больше. Гордыня, а не скромность движет им. И еще — желание въехать в рай на чужой спине. Сметка, завешанная поколениями тружеников, подсказывает им, что все это Добро до добра не доведет. И тогда Гёц, недавно разгонявший шарлатанов — торговцев индульгенциями, совершает самый мелодраматический и самый шарлатанский из своих жестов: он наносит себе раны кинжалом, мажет кровью распятие и увенчивает себя титулом Христова посланца на земле. Поначалу, правда, как и все у Гёца, это искренний порыв, жажда пострадать на глазах у своей бывшей

подстилки, чтобы искупить свою вину перед ней; но уже в следующий момент порыв оборачивается двойным предательством: богоборец рядится Божьим помазанником, насилует разум своих подданных, спекулируя на суевериях. Вскоре и обманщик и обманутые на собственной шкуре испытают, чем чреват этот разыгранный перед алтарем кошунственный миракль. Вместо лучезарного города Солнца они получат казарму безмозглых холопов.

Колония принудительного братства, организованная Гёцем, — это попытка обжечь историю, объехать ее по кривой. Спасение за счет оболваненных непротивленцев — вот ее истинная суть. Пусть вокруг вся страна охвачена пожарищем, Гёц твердит: «не убий». А за ним, словно попугаи, его духовно кастрированная паства. На деле же его не заботит судьба не только повстанцев, но и обитателей утопического града. Ему наплевать на будущее, там его не будет, он хочет причаститься благодати сегодня, сейчас, здесь. Абсолютное обнаруживает свою изнанку — самоспасение, проще говоря: абсолютное шкурничество. Нет, не мелкое, пошлое, житейское, а, так сказать, по метафизическому счету — и оттого особенно опасное. Город Солнца, сделавшийся бельмом в глазу всей Германии, ожидает участь всех подобных затей: он стерт с лица земли вместе с обитателями. И вот в лесу перед Генрихом, пришедшим подвести итог их старому пари, Гёц договаривает все до конца. Да, он с самого рождения лгал, лгал бессознательно и нередко сознательно, лгал апостолом Зла и апостолом Добра. Да, он помышлял только о себе, когда истязал других пытками и истязал еще пуше благодеяниями. Да, он всегда оставался ублюдком и предателем, всегда подменял дела жестами, всегда фиглярствовал.

Значит ли это, что ловушка навсегда захлопнулась, что отщепенец обречен навеки болтаться в предательской пустоте, волоча за собой, словно тень, кличку «ублюдок»? Безысходно ли для Сартра в 1951 году положение Гёца, как и три года назад ситуация Гуго? Или история объявила Гёцу все-таки не мат, а только грозный шах?

Перед последней встречей с Генрихом Гёц-отшельник, после всех нагромождений лжи, вернулся к простой и голой, как сама очевидность, истине, заданной еще в самом начале, в разговоре Генриха с матерью, потерявшей ребенка. Религиозная нравственность — даже если она рядится безбожием и всесветным мятежом, сохраняя при этом изначальный догматизм, даже если она всего-навсего склонна определять себя в системе координат, исходной точкой которых остается Бог, — во всех случаях есть уничтожение человека. Пока Бог есть, человек ничто, комок грязи, и его позволительно стереть в порошок. Чем и занимается Гёц, истязая свою плоть, смиряя свой дух, разрушая себя по частичкам. Но уравнение ведь можно и перевернуть: если человек есть, если он мыслит и живет, если он свободен — значит, небеса ничто, они пусты, Бога нет, а есть один обман и самообман. Уравнение даже должно перевернуть, окинув взором то, что у тебя позади, и со всей честностью признав, что на жизненных распутьях, когда ты молил всевышнего о совете, он всегда молчал, а ты сам, по своей доброй воле, подстраивал знамения свыше, плутуя в

кости. «Генрих, — кричит прозревший вдруг Гёц, — ты сейчас узнаешь от меня о самом большом жульничестве — Бога нет... Нет небес, нет ада. Есть лишь земля... Прощайте, изверги, прощайте, святые. Прощай, гордыня. Нет ничего, кроме людей». Есть-таки выход из мышеловки, жизнь можно начать сначала. Простившись с Богом, зажав его в самом себе. Расставшись со всеми его заменителями — метафизическими притязаниями. Покончив с «ублюдком» — перекасти-поле.

Сартр казнит Гёца беспощадно, но это не смертная казнь. Гёц, в отличие от Гуго, подлежит возврату к жизни — ему дано спасение, только не христианское, а вполне мирское. И первый шаг здесь — оторвать взор от пустых небес, опуститься на грешную землю с ее грешными обитателями, не ангелами и не чертями. Но этого мало — в миру каждый себя выбирает, хочет он того или нет. Гёцу предстоит сделаться не просто голым человеком на голой земле, а «человеком среди людей». Каким должен быть этот второй шаг, ему уже давно подсказывает Насти — пожалуй, самая двусмысленная фигура «Дьявола и Господа Бога».

Пророк бедноты Насти — человек совсем иной породы и закваски, чем Гёц. Гёц — «ублюдок» без прочных корней, Насти — плоть от плоти и кровь от крови своих братьев по нужде, по оружию. Гёц озабочен личным спасением и тешит себя красивыми жемами, Насти весь в деле, с которым навек сросся. Гёц воюет с Богом — Насти с головой погружен в историю. Гёц все мыслит в застывших вечных категориях — мышлению Насти догматизм изначально чужд, нравственность он черпает не в заповедях, а в насущных нуждах. Сама жизнь научила его, что, скажем, «не убий» в разгар гражданской войны сплошь и рядом граничит с преступлением, а простодушная честность — наихудшее оружие против вероломного врага. Чистоплюйство в его глазах — мираж белоручек, жаждущих перехитрить свой век, он же знает, что от эпохи с ее кровью, грязью, гноем никуда не деться, что с сегодня на завтра белоснежными небожителями не становятся и надо, не боясь замарать руки, постараться сделать жизнь чуть-чуть почище. Умом Сартр на стороне Насти, в конце концов к нему он приводит своего Гёца. И Гёц под занавес с особой четкостью высказывает ту конечную правду, которую Насти уже давно нес сквозь пьесу и которая становится нравственно-философской почвой союза между крестьянами-повстанцами и рыцарем-отщепенцем: «Люди нынче рождаются преступниками. Я должен взять на себя часть их преступлений, если хочу завоевать хоть часть их любви и добродетели. Я возжелал чистой любви. Глупец! Любить — значит вместе с другими ненавидеть общего врага. Я разделяю вашу ненависть. Я возжелал Добра. Глупец! На земле теперь Добро и Зло неразделимы. Согласен быть злым, чтобы стать добрым». Такова суть морали относительной — и потому, по замыслу Сартра, действенной, созидательной, призванной заменить мораль абсолютную — и потому лицедейскую, разрушительную. «Контраст между уходом Ореста в конце «Мух», — свидетельствует Симона де Бовуар, — и присоединением Гёца к войску иллюстрирует путь, пройденный Сартром от анархической позиции к завербованности».¹⁴

Однако принять разумом еще не значит согласиться душой. Крепко стоящий обеими ногами на земле Насти притягивает к себе Сартра — и одновременно настораживает, поскольку для писателя вовсе не секрет изнанка морали, жертвующей всем на свете делу и полагающей совершенно подвижными, если не вовсе несущественными, границы между добром и злом. Еще в «Грязных руках» между Хёдерером и Гуго происходил следующий разговор по этому поводу.

Х ё д е р е р. Когда надо, я буду лгать... Не я придумал ложь, она родилась вместе с обществом, расколотым на классы, и каждый из нас унаследовал ее при рождении. Мы упраздним ложь не тогда, когда откажемся лгать, а когда пустим в ход все способы, чтобы уничтожить классы.

Г у г о. Не все способы хороши.

Х ё д е р е р. Все способы хороши, если они действенны.

В «Дьяволе и Господе Боге» Насти не просто возникает время от времени перед Гёцем как перст указующий, у него тоже своя история, история трагическая. Однажды допустив, что провозвестнику грядущего райского сада на земле все простится, что он волен, не сообразуясь ни с чем, кроме сугубо прагматического лозунга «для пользы дела», быть неразборчивым в методах, только бы они обеспечивали успех, Насти идет навстречу краху. Сперва демагогия, провокация — надо выиграть пару дней, потом молчание — правда слишком угрожающая, затем ложь во спасение — все стремительнее это соскальзывание по наклонной плоскости. Ширится пропасть между Насти и его товарищами, и вот он уже вождь, вознесенный над ними и скрывающий от них свои замыслы, он обращается с ними, как со стадом баранов, слепым капризам которых иногда приходится потакать, чтобы удержаться во главе, и еще чаще — туманить им мозги, чтобы они послушнее шли на убой. Ревнитель народовластия мало-помалу превращается в плебейского Макиавелли.

Итак: или — или, стягивает к концу Сартр все нити «Дьявола и Господа Бога». Чистоплюйство — или грязные руки, культ жеста — или культ дела, нравственный максимализм — или нравственная неразборчивость. Одна позиция в лучшем случае обрекает на бесполезное сотрясение воздуха, другая чревата нигилизмом в духе «все дозволено». И поскольку, по Сартру, третьего историей XX века не дано, а до того он сполна изведal, как опасно сражение с ветряными мельницами, он предпочитает, закрыв глаза и с каким-то ожесточением расчесывая раны совести, толкнуть своего Гёца в противоположную крайность. Мол, была не была: лес рубят — щепки летят, а под благие намерения все спишется.

Лобовая сартровская дилемма, как ни крути, таит в себе опасность такого рода «лесозаготовительской» премудрости. «Ты принесешь в жертву двадцать тысяч крестьян, чтобы спасти сто тысяч», — подает Насти совет Гёцу, приглашая его командующим повстанческого войска, где дисциплину предстоит налаживать с помощью обмана и устрашающих казней. Арифметики XX века в сходных случаях ведут счет покрупнее — на миллионы, а подчас и на сотни миллионов. Да только человеческие души и жизни — не палочки в расходно-приходной

книге истории. «Есть Бог, я и прочие тени», — полагает Гёц-максималист; есть дело, начальник и все прочие единички, — прозрел вслед за Насти Гёц-релятивист. Полюса, выходит, гораздо ближе друг к другу, чем можно было подумать поначалу. И не случайно: обе позиции — плод сугубо логического счетоводства от истории, обе чужды подлинно диалектическому мышлению, вырастающему из исторического творчества и твердо стоящему на том, что рождение свободной и полноценной личности начинается прямо с прихода человека в революцию, и последняя уже по одной этой причине не допускает малейшей нечистоплотности, рискуя в противном случае взрастить не творцов, а деляг, способных угробить и самое дело, которому служат. Раздумья Сартра вовсе не праздны, напротив, они касаются вещи чрезвычайно острых, болезненных уже по одному тому, что оправдание аморализма исторической пользой, в прошлом столетии сбившее с толку немало пылких голов, в том числе сторонников Бакунина и Нечаева в России (Сартр вообще немало почерпнул для «Дьявола и Господа Бога» в «Бесах» и «Братьях Карамазовых» Достоевского). — в XX веке, случается, имеет хождение в масштабах огромных государств. Однако при всем своем редком аналитическом даре писатель затрудняется помочь своим детищам, когда они терзаются проклятым «или — или». Он дает понять, будто приобщил своего Гёца к революционной нравственности, но ведь Насти приобщил его всего-навсего к незуитской безнравственности.

Завершая «Дьявола и Господа Бога», Сартр, судя по всему, так или иначе понимал неудовлетворительность решения, на котором остановился Гёц. Несмотря на твердую окончательность, отсутствие и тени сомнений в речах новообращенного Гёца, надсадно шемящая тоска обволакивает последнюю сцену пьесы. Мысль самого Сартра словно мечется в поисках выхода и в какой-то особенно трудный момент вдруг с сожалением вспоминает об оставленных было рубежах. В кровавом причастии Гёц побратался с мятежниками — и все же не стал их братом. Он провозгласил царствие человека, убив человека. Вступив на почву истории, он обнаружил, что здесь одинок еще больше, чем на очной ставке с Богом.

И последнее открытие: отчужденность — вовсе не его привилегия; Насти, оказывается, тоже бесконечно одинок. Значит, одиночество в гуще людской — это и есть удел человеческий, бремя судьбы? Значит, под пластом нашего исторического существования залегает другой, глубинный пласт онтологического бытия? Революция, позволяя шагать в ногу со всеми, по Сартру, лишь приглушает извечную трагедию личности во враждебной вселенной, но не снимает ее вовсе. Все живут, трудятся, сражаются и умирают со смертным холодом в душе. Метафизика, вытесняемая в дверь, упрямо врывается через окно. В этом смысле финал «Дьявола и Господа Бога» — своего рода заявка на будущее, провиденье поисков самого Сартра в ближайшие годы. Годы, когда он со всей страстью окунется в дела наших дней, сохраняя, однако, нет-нет да и дающую о себе знать приверженность к жестам; годы, когда он покончит с помыслами о «третьей силе» и бесповоротно выберет, с кем и куда идти дальше, при этом держась за свою ав-

тономию попутчика; когда он открыто признает (сперва в статьях, а затем в трактате «Критика диалектического разума», 1960) исторический материализм вершиной всей предшествующей философии, вместе с тем не оставив попыток привить к его стволу черенки экзистенциализма. В сегодняшнем мире Сартр не стоит над схваткой, но это не значит, что им преодолен разрыв между его поразительно беспощадным рационализмом и романтическими искусствами, между так не просто давшимся ему знанием, что вне истории нет спасения, и тягой к крайним и конечным онтологическим позам.

«Дьявол и Господь Бог» — свидетельство, изнутри вскрывающее механику духовных сдвигов, которые переживает интеллигенция XX века на Западе в моменты крутых поворотов истории. Свидетельство тем более ценное, что оно — исповедь. Не стихийное излияние, а признание пронизательного и жесткого мыслителя-аналитика. Одновременно прощание с прошлым, манифест, самопрогноз.

* * *

«Дьявол и Господь Бог» — патетический, местами на грани мелодрамы, финал многолетней одиссеи сартровского мятежника-отщепенца; «Только правда»¹⁵ — ее фарсовый эпилог. Фигура, рисовавшаяся драматургу не так давно трагичной, четыре года спустя кажется скорее смешной. Распростившись с ней однажды в тонах участливой серьезности, он словно шлет ей вдогонку последний снисходительно-шутливый поклон.

Мошенник — «гений века» Жорж де Валера из того же семейства «ублюдков» без роду, без племени, что и Гёц. Он никому и ничем не обязан, разве что родителям — однажды, «ошибшись в подсчетах», они произвели его на свет Божий. Судьба случайно забросила его в детстве во Францию, но здесь он не пристал ни к власти имущим, за счет которых живет, ни к трудящимся, которых презирает как неудачников. Жорж — «человек, который сам себя сделал» и который в одиночку ведет войну со всем миром, ни разу не поколебавшись в своей нехитрой циничной философии: все против всех, каждый за себя в этом охваченном пожаром театре, что зовется жизнью, — в панике либо ты затопчешь, либо тебя затопчут. Впрочем, война Жоржа с соседями по жизни-театру вполне домашняя и безобидная. Он не посягает ни на какие устои, а просто хочет урвать кусок посытнее. И это бесстыднее хищничество — всего лишь не желающее маскироваться словесами хищничество того общества, от которого он совсем недурно кормится. Его, приверженца частной собственности, смущает «нелогичность» просто так спасших его бродяг, не говоря уж об отказе сотрудницы левой газеты выдать его полиции. Он за логику — логику тех, для кого сегодняшний порядок вещей священен.

Вскоре, однако, ему предстоит узнать, что эта хваленая логика как раз и есть чистейший алогизм. Артистическая натура и пылкое воображение подводят его, побуждая с отчаяния вступить на непривычную и шаткую почву политики. Занявшись вместо знакомой до тонкости профессии вымогателя крупным государственно-идеологическим мошенничеством, он очень скоро попадает впросак. Рядом с шулерами,

подвигающимися на этом поприсе, «гений века» — сущий ребенок. Они клюют на его обман только потому, что жаждут быть обманутыми с выгодой для себя, в противном случае никакие таланты ему не помогли бы. Но у самого Жоржа фантастически удачливая поначалу афера, приветственные телеграммы столпов «обороны Запада от коммунистов» вызывают головокружение. Ему уже мерещится, будто это он дергает за важнейшие ниточки, заставляя всех вокруг плясать под свою дудку, тогда как он сам марионетка в чужих руках. Подобно Гёцу, он воображает себя свободным и всесильным хозяином, над ним же якобы никто не хозяин. И как Насти в первой же встрече с Гёцом в его палатке, так теперь Вероника, явившись к Жоржу в гостиницу, растолкует ему, что он просто-напросто служащий, больше того — слуга тех, кто ему платит, слуга послушный и прилежно работающий по их указке. Невинные и занятые, по его мнению, выдумки поставляют яд, который дурманит сознание читателей, деморализует рабочих. Сам же обманутый обманщик не только не свободен от борьбы политических лагерей и партий, но связан по рукам и ногам в самых элементарных желаниях.

В тот же вечер эти доводы, на словах не убедившие Жоржа до конца, с неотразимой доказательностью подтверждаются на деле: никто не спешит восстановить снятых по его случайному доносу служащих газеты, никто не собирается давать опровержение приписанных ему «разоблачений», его же самого ждет участь платного лжесвидетеля и провокатора в громких процессах против прогрессивных журналистов. И когда, опять спасаясь от сыщиков в комнате Вероники, он попробует в беседе с ней отыскать лазейку для своей нечистой совести и сохранить хоть крохи артистического апломба, без которых ему совсем пропадать, его постигает последний моральный крах. Вслед за крушением всей авантюры, всех иллюзий о независимости ловкача, будто бы окрутившего не столь уж глупых на поверку «глупцов», рушится и его жалкая мудрость отщепенца, исповедовавшего религию джунглей. Отказ поставленных по его вине под удар журналистов скрыться, тем самым признав справедливость возведенных на них наветов и причинив ущерб их единомышленникам, повергает Жоржа в растерянность. Оказывается, не все дорожат только собственной шкурой. «Я больше ничего не понимаю, — выдает свое смятение Жорж. — У меня была своя маленькая философия. Она помогала мне жить. А теперь я все растерял, даже мои принципы. Не нужно мне было лезть в эту проклятую политику». С политикой шулки и впрямь плохи, она безошибочно определяет, чего человек стоит, вскрывает подлинную историческую природу всякой мнимонезависимой морали — все равно, обывательской или анархической. В ней каждый день наяву происходят сказки про платье голого короля. Правда, философское одевание проходимца «Некрасова» не слишком ново, и Сартр не скрывает этого, да к тому же лишний раз напомнить, и еще с таким блеском, о легко забывающихся истинах никогда не вредно.

Повторение их тем более стоит труда, что мало меняющаяся философическая безнравственность обслуживает верой и правдой весь

ма изменчивые политические гадости. В те дни, когда писалась пьеса, официальная пресса Франции в очередной раз билась в приступе антисоветской истерии. Виновники этого хронического недуга публичной жизни нынешнего Запада никогда не подвергались столь убийственному осмеянию на театре, как в «Только правде». Если заблуждающийся в чем-то негодяй Жорж де Валера у Сартра не совсем однозначен: скорее иронический портрет, чем пародия; если работяга и стыдливый антисоветчик Сибилло — фигура жалкая и трагикомическая, то все остальные организаторы возни с подставным советским министром-перебежчиком даны в бьющей наповал карикатурной манере, как плоские и застывшие в своих потешных гримасах маски. Зарисовки нравов, царящих в желтых проправительственных газетенках и на той закулисной кухне, где стряпается пропагандистская клевета насчет «тайных замыслов Кремля» и «национальной измены» французских коммунистов, обнаруживают в философе на подмостках Сартре довольно неожиданный дар изобретательного комедиографа. Вероятно, его первый опыт в сатирическом жанре чересчур растянут, а в чем-то слишком сродни газетному фельетону-однодневке,¹⁶ чтобы быть образцовым. Тем не менее балаганная пантомима приема в редакции «Вечернего Парижа» мэра деревни, пострадавшей от стихийного бедствия, и шутовской званый вечер, завершающийся пьяным дебошем и всеобщим переполохом, мгновенные переодевания, смешные потасовки и остроумная выдумка со списком «будущих смертников», служащая источником самых идиотских обид и честолобивых притязаний, особенно же пересыпанный парадоксами диалог, в котором все эти проходимцы то ненароком, а то и с циническим шегольством выбалтывают секреты подобных сенсационных кампаний, — все это делает пьесу «Только правда» площадным по духу и технике политическим фарсом, каких французская сцена не знала очень давно.

Вместе с тем «Только правда» — в той мере, в какой это доступно фарсу, — отмечена ранее несвойственным театру Сартра пристальным анализом многочисленных сцеплений и рычажков огромного общественного механизма, срабатывающего вслед за запуском газетной утки о «беглеце из-за железного занавеса». Даже «Почти-тальная потаскушка» содержала не более чем заявку на такого рода социологическое обследование. В «Только правде» мало-помалу распутывается целый клубок прямых или очень запутанных нитей, тянующихся в самые разные стороны от «операции лже-Некрасов». Выясняется, что дело не только в том, что сенсация поднимает тираж. Она прочно связана и с предвыборными махинациями правительства, и с систематическим оболваниванием умов, и с преследованиями коммунистов, и с крупным военным бизнесом, она вклад в разжигание милитаристского психоза. Для Сартра-драматурга не прошла даром работа над сборником документов и свидетельств «Дело Анри Мартена» (1953), где для осмысления сути этого эпизода в истории французского движения сторонников мира произведен как бы поперечный разрез всего общества. Попытка дать набросок такого рода социальной анатомии одной пропагандистской провокации —

пусть пока в карикатурном стиле — не чужда и «Только правде». И когда Сартр снова возвращает Жоржа и Сибилло в очередной их беседе к уже знакомому нам столкновению двух правд — правды частного факта и «правды» коллективного мифа, — демагогия бывшего мошенника, а ныне «надежды Запада» — не просто ловкий риторический ход. Она по-прежнему наглая ложь, но после того как мы побывали за кулисами разыгранного представления и его участники откровенно обрисовали нам его вполне серьезные причины, она уже выглядит порождением всей системы, а не партизанским маневром одного из ее защитников. Сибилло все-таки не чета несмышленной Лиззи, но именно потому, что он давно подвизается в журналистике, он готов усомниться, в здравом ли он уме, не спятил ли, что вообще он есть он.

Сартр — писатель повторяющихся, постоянно подхватываемых мотивов. Из пьесы в пьесу у него смятенный интеллигент, ищущий свободы для себя и свое место среди других, — и всякий раз он был повернут к нам неожиданными гранями. понят острее и разностороннее. Личность и дурман лжегражданственности, низведенной до выхолащенных публичных прописей, грехопадение разума и совести под натиском этой лжи, прикинувшейся правдой, истоки этого грехопадения и мера ответственности за него каждого — второй сквозной мотив Сартра. Однажды открыв самый этот факт в духовной жизни XX столетия, он старается осмыслить его и неизбежно все основательнее прослеживает его исторические корни. От простого эскиза в «Почтительной потаскушке» к аналитическому описанию в «Некрасове» и затем, в «Затворниках Альтоны», к тщательному исследованию — таково становление этой темы в театре Сартра.

* * *

Стремление поставить феноменологию свободы и экзистенциалистский психоанализ личности на историко-социологический фундамент — стремление, пронизывающее философские работы, публицистику, театр Сартра с начала 1950-х годов и накладывающее на все его поиски отпечаток методологической двойственности, — возникает, разумеется, не просто из потребностей логического саморазвития мысли. В первую очередь оно рождено сдвигами в позиции Сартра, его осознанной и безоговорочной политической «завербованностью» со времен войны в Корее и особенно после его присоединения на Венском конгрессе к движению в защиту мира и дружбы между народами. Практическая деятельность невозможна вслепую, без овладения инструментом, помогающим разобраться, как и куда течет поток сегодняшней истории, что он завтра сулит человечеству и насколько зависит от него судьба отдельного человека. Подобно тому как Сартр-политик, из года в год внося свой вклад в дело всей демократии, отныне постоянно озабочен самоопределением в этом пестром лагере прежде всего по отношению к его костяку — французским и зарубежным коммунистам (первой серьезной попыткой сделать это была серия его статей «Коммунисты и мир», 1952-1954), так и для Сартра-философа важнейшей задачей становится самоопределение в координатах марк-

сизма. В 1957 году по просьбе одного из польских журналов он подготовил работу «Экзистенциализм и марксизм», тогда же перепечатанную во Франции, а затем положенную им в основу обстоятельного теоретического труда «Критика диалектического разума» (1960). Книга призвана, по замыслу Сартра, быть одним из первых шагов в «построении структурной и исторической антропологии», которая опиралась бы на марксистскую философию истории, дополненную из экзистенциалистских источников.

Попытки Сартра срастить материалистическую социологию с феноменологическим подходом к личности ни один из философов самых разных, зачастую полярных, взглядов не соглашается признать удачными и попросту оправданными.¹⁷ Исходной точкой философского исследования и на этот раз остается изолированный, подавленный своим мегафизическим уделом человек-одиночка, который, наподобие чужеродного тела, механически вдвинут в магнитное поле истории. Вместо обогащения материалистической этики и диалектики Сартр возвращается вспять, к домарксовской антропологии (правда, оснащенной психоанализом и разного рода структурально-идеалистическими методами рассмотрения человеческих групп и коллективов, заимствованными, в частности, у Дильтея и Макса Вебера). В лучшем случае он открывает для экзистенциализма выход к тем сторонам бытия, на которых издавна была сосредоточена марксистская мысль. Разумеется, все это еще далеко от разработки диалектико-материалистического учения о личности.

Однако в творчестве самого Сартра поворот к истории, раздумье над тем, что прежде если не выпадало вовсе из поля его зрения, то отодвигалось куда-то в тень, не мог не оставить заметных следов. «Для меня, как и для многих, — сказал Сартр накануне премьеры «Затворников Альтоны» (1959),¹⁸ — не существует вечного Человека. Человек изменяет мир, мир воздействует на человека. Именно это нужно показать: некое единство, составной частью которого является политический и социальный контекст».¹⁹ Само намерение с очевидностью свидетельствует, что «Затворники Альтоны» — подобно «Мухам», бывшим параллелью к «Бытию и небытию» и публицистике военных лет, — служат как бы театральным продолжением «Критики диалектического разума» и статей Сартра, заостренных против отечественного и вновь возрождаемого зарейнского фашизма.

Даже рядом с «Мухами» или «Дьяволом и Господом Богом» «Затворники Альтоны» — произведение гораздо более многослойное. Причем стилевые и смысловые пласты, соприкасаясь между собой, не проникают, однако, друг в друга, остаются во многом разнородными, что позволяет без труда выявить особую структуру каждого из них.

Прежде всего пласт онтологический, ведущий свое происхождение от давней трагической метафизики Сартра. И для старшего, и для младшего поколения фон Герлахов не секрет роковой удел, тяготивший их предшественников по сартровскому театру: «Существует только одна правда — жить невыносимо страшно». Ужас жизни в том, что человеку нет «оправданий», он на земле по прихоти случая, и на его пронизанный тоской зов, обращенный к мирозданию:

«Зачем я?» — неизменно отвечает гулкое молчание пустоты. Обуреваемый гордыней, этот земной обитатель, чтобы создать самому себе хоть какое-то оправдание, коль скоро такового не дает ему вселенная, устремляется на штурм «всего» — совершенства, не важно какого именно: красоты, власти, свободы от связывающих его запретов. Иоганна подделывает себе лицо, зачаровывая публику с киноэкрана, старик фон Герлах строит верфь за верфью, его сын Франц становится гитлеровской белокурой бестией. И рано или поздно они опять обнаруживают в душе ту же опустошенность: «всё» тождественно ничто. Выигравший всякий раз терпит поражение; бесконечные пирровы победы — участь всех троих. Остается одно: попытаться склонить собеседника к тому, чтобы он увидел тебя таким, каким тебе хотелось бы быть, а за эту услугу отплатить такой же подачкой его страсти к самообольщению. Иоганна поднимается в комнату Франца с намерением открыть ему глаза, но обнаруживает не врага, а родственную натуру и вскоре вступает в предложенную сделку: «Разделите мое безумие — я разделю ваше». «Бред вдвоем» — жалкое «счастье в аду», но все-таки счастье, бегство на минуту, на час от жуткой пустоты, поселившейся в обоих. Бегство, а не спасение, ведь в закупоренную комнату наверху вхож еще и третий. А Лени вовсе не склонна поддерживать совместные галлюцинации брата и невестки. В загородном доме под Гамбургом снова прокручивается вечная история, оборванная на очередном витке в гостиничном аду «За запертой дверью».

На этот раз, правда, «другие» — не случайно встретившиеся чужаки, а члены одного семейства. И это сильно осложняет элементарную схему. На метафизику бытия вообще накладывается пласт экзистенциалистского психоанализа. Между стариком и его детьми, между каждым из детей в отдельности складывается запутаннейшая система притяжений и отталкиваний, вражда внутри клана, спаянного безграничной властью отца над умами и сердцами своих отпрысков. Все трое — братья и сестра — боятся и ненавидят старшего фон Герлаха, иногда говорят ему о своей вражде прямо в глаза, но взбунтоваться против него по-настоящему никто не может, это значило бы взбунтоваться против себя. И даже самый непокорный из них, Франц, — всего лишь создание своего отца, его тень, его инобытие, которое и в смерти наконец сольется со своей первоосновой и растворится в ней. Впрочем, и при жизни все происходит примерно так же: несмотря на тринадцатилетнюю изоляцию, Франц каким-то сверхъестественным чутьем угадывает, что творится внизу со «старым Гинденбургом». Иоганну это поражает при первой же встрече с затворником, но ведь голос крови не слабее и в ее муже, и в ее сопернице. Вернер превращает их супружеские отношения в пытку, потому что жаждет вытеснить старшего брата из ее сердца, из ее тела, и ревность замыкает его в заколдованном кругу все той же семейственности. Лени же настолько заражена высокомерием фон Герлахов, что становится кровосмесительницей: никто из посторонних не смеет к ней прикасаться, быть ее избранником. Вся семья сплетена в клубок змей, жалящих друг друга и вместе с тем неспо-

собных расстаться, стряхнуть с себя непостижимо-мистические чары породившего и убивающего их удава — Отца.

Помимо этого проклятия, корнящегося, по Сартру, в самой природе семьи как феноменологической клеточки и подтачивающего ее изнутри, над ней тяготеет и другое, внешнее, проклятие — судьба их обреченного историей класса. В пьесе это дает еще один пласт — социологический. Фон Герлахи — капиталисты эпохи кризиса, почва ускользает у них из-под ног. Они еще хозяева и уже не хозяева своих предприятий, потому что организация и управление производством лично в них больше не нуждается. Они уже не командуют из своих кабинетов, они подписывают бумаги. Их сменили «менеджеры» — наемные управители-технократы. И не важно, кто именно встанет во главе судостроительных заводов — слабый Вернер, сильный Франц или кто-то третий, от перестановки ровным счетом ничего не изменится. Дело движется само собой, владельцы же и в прошлом его создатели отныне бесполезный балласт в обществе, их без ущерба можно выбросить за борт. Отсюда весь их семейный уклад: утратив право на жизнь, став лишними в социальном механизме, они в быту чтут традиционные, но совершенно выхоленные привычки, не живут, а выполняют ритуал. Клятва атеистов на Библии — деталь, воплощающая всю нелепицу этого выморочного, опустошенного прозябания.

Закат фон Герлахов критика не раз сопоставляла то с последними днями горьковских Артамоновых и Булычевых, то с измельчением Будденброков Томаса Манна. Вероятно, в прозе и театре XX века можно встретить много и других подобных же отходных буржуазным кланам, которые вырождаются от поколения к поколению, пока не вымрут совсем. Сходство это помогает подобрать правильный жанровый ключ к «Затворникам Альтоны». По сути, это уже не театральная притча и не обычная сартровская «пьеса ситуации». Хотя здесь есть и давно пришедшая на подмостки техника кинозаходов в прошлое, и кое-какие из приемов, введенных впервые или подновленных «театром абсурда» (запись и расшифровка сумятицы слов на магнитофонной ленте, фантазмагория суда неведомых моллюсков, гротескная пантомима с многозначительно-шаржевым обыгрыванием вещей — шоколадные медали Франца, портрет Гитлера на стене, в который летит все, что попадает под руку), хотя у Сартра на диалог падает интеллектуальная нагрузка, привычная лишь в философском театре, а его характерам, напротив, подчас недостает житейской плоти, — тем не менее костяком «Затворников Альтоны» служит социально-бытовая семейная драма, опирающаяся на почти вековую и весьма разветвленную традицию.

С той однако разницей, что большая история, чаще всего остававшаяся в подтексте такого рода пьес и исподволь дававшая им атмосферу, здесь выступила на поверхность, образовав в самом тексте мощный исторический пласт. «Затворники» отгородились от века стенами дедовского дома-крепости, но у них общее с веком преступление — фашизм. Они подтолкнули к власти и вооружили Гитлера — потому что это им было выгодно. Они отдали свои родовые земли под

лагеря уничтожения — потому что не хотели ссориться с заказчиками. Они, наконец, поставили эсэсовцам отборных палачей — потому что воспитали своих сыновей в духе презрения ко всем инородным, иноплеменным, инакомыслящим: «принцами» промышленных династий, которым все дозволено. Фашизм пустил в ход пивной ура-патриотизм, мистику расы и культ насилия, но все это осталось бы выходкой зарвавшихся головорезов, если бы рурские и гамбургские фон Герлахи не подперли их экономической мощью своих концернов. Они и еще их вчерашние и завтрашние зарубежные союзники, которые от этого не перестали быть соучастниками всех злодеяний. И когда Франц, отводящий суд тех, кто сбросил атомную бомбу на Хиросиму, заплетающимся языком твердит таинственным Крабам на потолке о смраде, исходящем от XX века, зритель ни на минуту не остается в неведении насчет той полновесной доли вины, которая приходится на всю систему капиталистического мироустройства, изживающую себя и ради спасения призывающую на помощь фюреров всех мастей и мундиров.

Сказав совершенно недвусмысленно в «Затворниках Альтоны» об историческом происхождении гитлеризма, Сартр на этом не останавливается. Все его усилия сосредоточены на том, чтобы, оттолкнувшись от этих бесспорных и в общем-то не им сделанных заключений, раскусить фашиста как один из экземпляров человеческого рода, залезть ему в душу и затем уже с большей точностью судить, почему же он сделался преступником и какова мера его личной ответственности. Угол зрения совершенно естественный для художника-моралиста, но особенно настоятельно подсказанный тем моментом, когда он взялся за перо, чтобы еще раз и впрямую развенчать тех, кто угадывался в Эгисфе его «Мух».

Четырнадцать лет спустя после падения гитлеровского государства, по остроумному замечанию одного из немецких публицистов, Нюрнбергский процесс вдруг оказался на Западе не меньшей злобой дня, чем в пору его проведения. Налицо был и возрожденный вермахт под командованием бывших нацистских генералов, избежавших наказания или милостиво прощенных, и возрожденная военная промышленность, принадлежавшая бывшим поставщикам Гитлера. Заправили реваншистского Бонна, ничего не понявшие и ничему в прошлом не научившиеся, обеляли себя прежде всего ссылками на патриотизм и воинскую дисциплину. Теория безликого функционера стала идеологическим отпущением всех грехов, и это заставляло еще раз крепко задуматься над личной ответственностью каждого за содеянное по приказу свыше. Насущность именно этой стороны вопроса усугублялась тем, что концлагеря, расправы с мирными жителями и пытки были, как выяснилось, варварством вовсе не сугубо немецким, а международным, коренящимся где-то в самой капиталистической цивилизации XX века. В Париже свои отечественные фашисты подбрасывали пластик в квартиры — и совсем как некогда в германских городах — громили помещения газет. В Алжире сыновьям тех, кого пытали в гестаповских стенах, приказывали пытать партизан и всех подозрительных. «Затвор-

ники Альтоны» шли в дни, когда на стенах домов французской столицы можно было среди прочих прочесть надпись: «Расстреляйте Сартра». Пьеса не была простым напоминанием о прошлом, а страстным разговором о сегодняшнем дне — и аденауэровской ФРГ, и самой Франции. «Разумеется, все, что я высказал здесь, — заявил тогда Сартр корреспонденту «Юманите» (30 сентября 1959 г.), — вполне применимо и к Франции. Ситуация, в которой очутился Франц, во многом схожа с положением солдата, возвратившегося из Алжира». В «Затворниках Альтоны» это образует пласт публицистический — этический и политический одновременно. В конечном счете все прочие пласты располагаются по отношению к нему, поставляя дополнительные данные, уточняя ту задачу, которая решается прежде всего на уровне этого, быть может, самого мощного и самого злободневного пласта.

Задача эта в глазах Сартра не из простых. Здесь памфлетом не отделаешься, даже таким хлестким, как «Почтительная потаскушка» (кстати, в ригористе-лютеранине Франце фон Герлахе немало от пуританина Фреда). Слишком повальной стала эпидемия фашизма, в том числе и во Франции, чтобы иммунитет к ней можно было выработать самым страстным негодованием, если оно не подкреплено строжайшим анализом. В подобных случаях все pro и contra должны быть выслушаны и разбиты пункт за пунктом, прежде чем последует приговор. И лишь тогда он послужит и наказанием виновных, и предупреждением тем, кто еще не стал преступником, но от этого не застрахован.

Сартр позволяет офицеру гитлеровского вермахта высказаться странно до конца. Франц фон Герлах не отпетый громила и даже не нищеанский сверхчеловек (во всяком случае, поначалу) — скорее стандартный образец фашиста, чем выродок. Он отказывается принять совет сестры и дать отвод всякому суду, провозгласив своеволие высшим нравственным освящением всех поступков. Правда, он также отвергает правосудие людское, поскольку его вершат «Рыцари демократии», на совести которых Хиросима. Но он не лишен вовсе потребности перед кем-то оправдаться. На этой-то почве в его воспаленном мозгу и рождается фантазмагория совершенно беспристрастного суда, перед которым в ХХХ веке предстанет человечество наших дней. Холодные душой скрипучие Крабы на потолке — галлюцинация ума сдвинутого, потрясенного, но и в бреду продолжающего следовать логике сознания морального.

Есть своя логика и в полубредовой риторике, которую Франц фиксирует на магнитофонной ленте для будущего трибунала. «Ракообразные, подтверждаю мои показания: они не думали того, что говорили, и не совершали того, что хотели. Мы заявляем суду: невиновны». Франц старается спихнуть вину на судьбу, на век, на злокозненность истории, придающей человеческим поступкам значение, первоначально в них не заложенное, он настаивает, чтобы его судили по намерениям. А в намерениях его ничего худого как будто не было: он служил родине, «великой Германии». Сын крупного судопромышленника — из тех, что были причастны к генеральскому заговору 20 июля 1944 года, — он, надо думать, не слишком обольщался Гитлером и его подручными. Но он принял их и пошел за ними, потому что они кля-

лись теми же богами, той же правдой, что и подавляющее большинство страны, которая нарекла их своими вождями, а их политику — осуществлением своих заветных чаяний и жизненных потребностей. Он уверовал в этот национально-прагматический миф настолько, что для него Нюрнбергский процесс — расправа над всей Германией, расправа над народом в лице его руководителей, над ним самим — патриотом и солдатом. И он считает шкурничеством точку зрения отца: «Пусть их повесят, а нас оправдают: это был бы конец кошмара». Нет, Франц с его закваской лютеранина-чистюли не согласен так легко отречься от тех, кому недавно «поставлял трупы», обелить себя столь легким и циничным путем. Он ищет других, более серьезных и достойных доводов, и память (или послушное воображение?) подсказывает ему встречу с немкой среди развалин, проклявшей перед смертью его, беглеца и «солдата поражения», за то, что он мало истязал, мало уничтожал, был слишком нестойк в своей ненависти, чтобы победить или умереть. Коль скоро именно таков «глас народный», виновны все или никто. Но восемьдесят миллионов преступников — очевидный абсурд, и Франц берется свидетельствовать перед нелепым судом о своей невинности.

Отчего же, однако, подобная защита требует заточения? Ну, пусть бесстрастные Крабы вместо судей, раз свидетель не доверяет трибуналу победителей, но зачем замуровывать себя в отшельнической келье? Дело в том, что оправдания Франца основаны на одном допуске: Германия обращена в пустыню, апокалиптическая саранча пронеслась над ней и не оставила камня на камне. Если все обстоит именно так, то в войне действительно речь шла о жизни и смерти народа, и жестокости немецких солдат были выполнением долга перед родиной. Если же страна поднимается из руин, больше того — процветает, тогда выходит, что никто не собирался ее уничтожить, тогда все, что называлось патриотическим долгом, было простой ложью, шовинистическим дурманом, а чудовищные злодеяния не оправданы ничем, кроме разбойничьих планов пушечных королей вроде фон Герлаха. «Германия должна околоть, не то я — обыкновенный уголовный преступник», — истерически вопит Франц в ответ на рассказ отца об «экономическом чуде» ФРГ. Отец-то давно покончил с «сентиментами» как с ненужной обузой, но сыну позарез нужно гражданское алиби, без этого не пересесть со скамьи обвиняемых на скамью свидетелей, без этого он и перед Крабами — лжесвидетель. Он наглухо заперся в четырех стенах, остановил время, выбросил часы, взял на себя миссию гласа, вопиющего в пустыне, избрав позывными *«de profundis clamavi»**, — и все это для того, чтобы обмануть свою большую совесть, ничего не видеть и не слышать, кроме фальшивых сообщений о бедствующей Германии, которыми сестра ежедневно утоляет его нравственный голод.

С появлением наверху Иоганны эта химера, а вместе с ней и химерические Крабы с потолка, рассеивается как дым. Францу приходится взглянуть в лицо правде, от которой он бежал все эти тринад-

* «из бездны воззвах» (лат.).

цать лет. Иоганна — судья очень податливый, гораздо более понимающий и терпимый, чем подозрительный и всеведущий XX век, она готова учесть все смягчающие обстоятельства и еще добавить кое-что от себя: ведь она товарищ по несчастью, ей тоже знаком искус гордыни и горечь метафизических поражений, она знает, что «красота — это замаскированное уродство», не менее твердо, чем ее собеседник с шоколадными медалями на груди знает, что он «герой-трус». Она и есть близкая душа, представительница той самой невымышленной Германии, ради которой, казалось Францу, он пожертвовал личной честью. И даже эта любящая женщина ужасается, узнав о «подвигах» Франца в России, даже ее милосердие имеет предел, даже она отшатывается от преступлений, которые Францу хотелось бы навязать всем, в том числе и ей, чтобы всех, в том числе и себя, оправдать. Нет, «смоленский палач» не патриот, а чудовище, изверг, и он заслужил кару, презрение во веки веков. В глазах живой соотечественницы он читает приговор, которого старался избежать, апеллируя к бескровным моллюскам. На магнитофонной пленке, завешанной им перед самоубийством, запечатлена голая правда, оставшаяся его тайной до тех пор, пока не разорвался в клочья накинутый на нее покров лжепатриотической легенды: «Будущие века! Говорит мой век, одинокий, изуродованный, осужденный век... Мой век не был бы так неисправимо плох, если бы человека не растлил его жесточайший, исконный враг — дикое, злое, всеядное животное, человек, который поклялся погубить человека... Притаившись, зверь жил внутри нас, мы замечали его взгляд внезапно в глазах наших близких; и тогда мы наносили удар: законные предосторожности защиты. Я был охвачен этим зверем, я нанес удар, человек упал, и тогда в его потухающем взоре я увидел живого зверя — себя... Воздайте же нам должное! Мой подзащитный покрыл себя несмываемым позором: он знает, что он наг». Оказывается, зов отчизны здесь ни при чем, он сам поправил в душе своей человека и позволил проснуться дремавшему на дне ее дикому хищнику.

В посмертной защитительной речи, вывернув наружу свое звериное нутро, Франц плутает только в одном — в ссылках на век и в желании представить свою жизнь чуть ли не крестным шествием на Голгофу с бременем грехов человеческих на плечах. Слова, звучащие под занавес, не раз — особенно западногерманские постановщики «Затворников Альтоны» — пробовали подать как заключительный тезис самого Сартра, как «я обвиняю», обращенное им к коварной эпохе и отпускающее людские прегрешения: такова-де слабая природа наша, в каждом сидит звероподобный предок, и никому не устоять перед нищенским соблазном, начинающим историю наших дней. Подобное толкование сразу же превращает театр Сартра в резонерски-назидательный, тогда как проблемность, даже проблематичность предлагаемых в нем задач заложена во всем его строе. Последний магнитофонный монолог «Затворников Альтоны» — не проповеднический урок, а приглашение подумать, вопрос, заданный залу. Слушатели достаточно осведомлены о говорящем, чтобы самостоятельно рассудить, где он честен, а где пускается на уловки.

«Откуда, от кого этот затхлый, горький привкус у меня во рту? От человека? От зверя? От меня самого? — вопрошает Франц и тут же сам подсказывает: — Это привкус века». Поспешность подсказки выдает заинтересованность в ней. Век ведь здесь причастен лишь постольку, поскольку послужил хронологической рамкой для фашистского одичания в таких масштабах, каких не знало ни одно столетие. Но век был отмечен и совсем другим — в частности, человеческим достоинством тех смоленских партизан, что замучены Францем в сарае. Рассказанная нам история их истязателя не оставляет сомнений в том, что в его падении повинны не столько таинственно-неуловимые стихии времени вообще, а вполне поддающаяся четкому обозначению атмосфера его семьи, его общества. Здесь растили детей «автоматами, ни на что не пригодными, разве только командовать», а потом толкали их в ряды подонков, нанятых и спущенных с цепи все теми же отцами. И тогда растленные с колыбели «принцы» превращались в «королей»: «Гитлер сделал меня Сверхчеловеком, неуловимым и священным, как он сам. И я ощутил себя Гитлером, выше всех... Нет! Я никогда не увязну больше в бездне бессилия. Клянусь! Кругом темно. Но кошмар еще закован в цепи... Я ускорю развязку, сорву с него цепи, восстановлю зло; провозглашу свою власть — совершу неслыханный, незабываемый поступок: превращу человека в жалкую тварь; сам займусь пленными, кину их в бездну, и они заговорят. Власть — это пропасть, погружусь в нее; я не ограничусь одним решением — кому умирать, кому жить; пушу в ход нож, кирпич и утвержу царство людей...» Позже, в более спокойном состоянии, Франц уточнит: царство зверей в человеческом обличье, но и добавит: может, я и виновен, а пуше всего виновен злой рок. Рок, конечно, приложил здесь руку, да только имя ему не век, а отец. Фон Герлах, создатель военного флота Гитлера. И если «смоленский палач» в свою очередь чья-то жертва, то он ближе к истине не в тот момент, когда диктовал единственную из сохранных им пленок, а тогда, когда бросил упрек «старому Гинденбургу», что тот попросту сделал его придатком к своим верфям и боевым кораблям: «Я никогда ничего не выбирал! Меня выбирали. За девять месяцев до рождения мне определили мою будущность, выбрали мне имя, занятие, характер и судьбу. Повторяю — мне навязан тюремный режим». Сартр далек от того, чтобы амнистировать Франца. («Вы виноваты во всем, за исключением той ночи» под Смоленском, соглашается он с отцом). Писатель расширяет круг виновных, вводя сюда и старика, и его дело, и чреватый личными и историческими катастрофами уклад жизни, заведенный фон Герлахами.

Поставленный в ряд с другими сартровскими жертвами-палачами, ответственными перед своей совестью за сдачу под натиском демагогических мифов, Франц фон Герлах выглядит гораздо более скованным изнутри. Лиззи Мак-Кей была вольна выбирать между двумя правдами, Франц от рождения спутан по рукам и ногам. Пружина вложенных в него комплексов — лютеранский максимализм, поправленный однажды и ищущий компенсации в насилии, в избавлении от мучительных воспоминаний о своей тогдашней беспомощности, — сра-

батывает в нем с железной неотвратимостью. Эта психоаналитическая по преимуществу (а не идеологическая) мотивировка его «судьбы» дала повод для упреков Сартру в фатализме, служащем как бы обратной стороной его бывшего волюнтаристского понимания свободы.²⁰ В «Затворниках Альтоны» историческое и личное действительно еще не увязаны в тугой узел: опущено важное промежуточное звено — идейные предпосылки приобщения сына промышленника к фашизму. Сартр укорачивает и спрямляет цепь зависимостей, чтобы с полемической резкостью заострить свое заключение по делу палача: несвобода человека зависит не всегда от него самого, даже не столько от положенных ему извне запретов; внедренные в него с малолетства предрассудки зачастую напрочь умертвляют в нем живую душу и заменяют ее роботом из голых рефлексов, в нужный момент включающихся и без помощи его сознания именно так, как это желательнее обществу. Отсюда следует, что суд над палачом происходит по всей строгости лишь тогда, когда вместе с ним на скамье подсудимых оказывается мироустройство, вылепившее его по своему образу и подобию. Взрывчатый заряд «Затворников Альтоны» как раз и состоит в том, что здесь вскрыта подноготная некогда провозглашенного сартровским Орестом принципа: «Я сам себе указ», — и мы вплотную подведены к мысли, что дать личности свободу значит переделать порядок жизни, обретающий ее на несвободу.

* * *

За спиной у Сартра-драматурга дорога длиною в четверть века. Театр никогда не поглощал его всецело, одновременно шла работа над философскими сочинениями, книгами прозы, журнальной и газетной публицистикой, критическими эссе. Тем не менее результат внушителен: восемь пьес, не считая текста рождественского лагерного спектакля, двух обработок — «Кина» Александра Дюма-отца (1954) и «Троянок» Еврипида (1965), а также двух киносценариев — «Игра сыграна» (1947) и «Сцепление» (1949). Каждая из них — веха на весьма извилистом пути, логика которого схватывается отнюдь не сразу и все же поддается освоению, поскольку она именно логика, а не шараханье из стороны в сторону. Ее историческая предпосылка — судьбы того поколения французских мелкобуржуазных интеллигентов, что впервые всерьез приобщились к гражданственности в Сопротивлении, чтобы затем уже не вернуться к кабинетному затворничеству, а в смутные, полные разочарований, начиненные войной послевоенные десятилетия мучительно и на ощупь искать себя и свою дорогу от одного лагеря, где они родились и выросли, к которому были прикованы тысячью нитей, — к другому лагерю, куда их толкнули разум и совесть, где их мятеж во имя личной святости мог сделаться работой, завоеванием будущего для всех. Ее *modus vivendi* — безостановочный бег вперед, от собственной тени, от унаследованной культуры и усвоенных с детства навыков, так что самому бегущему каждый очередной отрезок кажется самосотворением, рождением заново, сменой кожи. Ее внутренняя механика — «романтический рационализм»²¹: стихийный порыв уже в следующий момент

подвергается скептическому анализу, и они чередуются до тех пор, пока жест взывающего самоспасения не перерастет в дело, а это последнее не обретет способов воплотиться в жизнь с учетом ее хода и ее структуры. Драма Сартра — всегда попытка на свой лад ответить на запросы, выдвинутые сегодня историей, зачастую прямой отклик на злобу дня, — и вместе с тем всегда определенный рубеж в становлении мысли, которая всякий раз с редкой и даже вызывающей откровенностью признает свою незавершенность, не маскируясь и тогда, когда не может, а подчас и не хочет свести концы с концами. Мысли, которая в вечном споре с самой собой вчерашней и в вечном поиске себя завтрашней.

1967

Примечания

¹ Роман «Тошнота» (1938), сборник рассказов «Стена» (1939), трилогия «Дороги свободы» («Возмужание», 1945, «Отсрочка», 1946, «Смерть в душе», 1949), повесть о детстве «Слова» (1964).

² *Sartre J.-P. Forgers of mythes// Playwright and playwriting/* Ed. by Cale T. — N.J., 1961. — P.119.

³ В «Театре Сары Бернар», переименованном в «Театр де ля Сите».

⁴ См.: *Jeanson F. Sartre par lui-même.* — P., 1955. — P.150-151.

⁵ В первой, журнальной публикации имела заголовок «Другие». Премьера состоялась 10 июня 1944 года в театре «Вьё Коломбье», роли исполняли: Габриель Сильви, Таня Балашова, Витольд.

⁶ Отрывки из него были напечатаны в «Express». — N 747. — P.56-57.

⁷ Режиссер Витольд, в ролях были заняты: Витольд, Кюни, Вибер, Шоффар, Мари Оливье.

⁸ См., напр., *Бачелис Т. Интеллектуальные драмы Сартра// Современная зарубежная драма.* — М., 1962. Раздел, посвященный «Мертвым без погребения» в этой работе, — вообще лучшее из всего, что написано об этой пьесе, в том числе и за рубежом. Первая ее постановка вызвала поверхностные журналистские отклики, а затем она обходилась мотчанием почти всеми исследователями Сартра, и, по-видимому, не случайно, а как раз из-за фигуры Канориса и первого достаточно недвусмысленного размежевания с ортодоксальным экзистенциализмом.

⁹ Ход этот найден лишь во второй редакции пьесы. В первом варианте (тогда она называлась «Победители») Канорису и Анри удавалось просто уговорить Люси, отчего финал выглядел психологически гораздо менее оправданным.

¹⁰ Непосредственным источником Сартру послужил подлинный факт, описанный в книге Владимира Познера «Разъединенные Штаты».

¹¹ *Jeanson F. Sartre par lui-même.* — P.48.

¹² В своих мемуарах Симона де Бовуар многое здесь проясняет, приводя поддержку из дневниковых записей Сартра, относящихся примерно к этому периоду его жизни: «Противоречие было не в идеях. Оно было в самом моем существе. Ибо свобода, ставшая моей сутью, предполагала свободу всех. А все не были свободны. Я не мог подчиниться дисциплине всех, не раздавив себя. И я не мог быть свободным в одиночку».(*Beauvoir S.de. La Force des choses.* — P., 1963. — P.252.

¹³ Понятие «ублюдочности» (*hâtardise*) вообще столь важно для Сартра, что один из его сотрудников, автор едва ли не лучшего в литературе о Сартре ана-

литического очерка, положил это понятие в основу своего толкования его творчества (*Jeanson F. Sartre par lui-même*).

¹⁴ *Beauvoir S.de. La Force des choses.* — P.261.

¹⁵ В оригинале «Nekrassov»; премьера состоялась в июне 1955 года в «Театр Антуан»; режиссер Жан Мейер, в роли Жоржа де Валера — Витольд.

¹⁶ Советский критик В.Гаевский справедливо считает «репортажность» вообще одной из важных черт театральной стилистики Сартра. (Сартр и развитие современной французской драмы// Театр. — 1959. — № 9.)

¹⁷ Наиболее четко и глубоко несостоятельность этих притязаний Сартра вскрыта итальянским философом Пьетро Кьоди: *Chiodi P. Sartre e il marxismo.* — Milano, 1965. См. также в: *La nouvelle critique.* — 1966 — N 173/174.

¹⁸ В парижском театре «Ренессанс»; в роли Франца — Серж Реджиани.

¹⁹ Приводится в статье Л.Зониной «Альтонские узники» Сартра// — Иностран. лит. — 1960. — № 9.

²⁰ См. например: *Gisselbrecht A. A propos des «Séquestrés d'Altona»// La nouvelle critique.* — 1959. — № 111; 1960. — № 114.

²¹ Формула принадлежит английской писательнице Айрис Мёрдок (*Iris Murdoch*), озаглавившей свое эссе о Сартре: «*Sartre — romantic rationalist*». — L., 1963.

Небытие или со-бытие

В логичнейшем храме философии любовь никогда не была в особой чести. Пусть она себе потихоньку правит миром, опалает сердца — умам спекулятивным и методичным недосуг. Они заняты делами поважнее. Фрау Фихте, надо думать, смотрела сквозь пальцы на солипсистские шалости своего супруга как раз оттого, что заведомо — всей тысячелетней традицией философствования — была избавлена от беспокойства за свой семейный очаг, вполне резонно полагая, что теории ее почтенного мужа не касаются их супружеской жизни. Шли годы и века, философия мало-помалу превращалась из служанки богословия в нахлебницу науки, из наивной мудрости в мудреное умозрение, но ее жрецы, за редким исключением (правда, среди исключений попадались и такие, как Платон, Фейербах и Кьеркегор), по-прежнему плотно запирали от непрошенной гостьи двери своего храма. Избегали ее даже и те, кто провозгласил пришествие особой, «экзистенциальной» философии, по самому своему заданию призванной проникнуть в толщи бытия частного и личностного, взглянуть на все вокруг с точки зрения отдельной жизни, а не в свете вечного Разума. И потому Жан Поль Сартр, пожалуй, изрядно насолил своим собратьям, когда с первых своих шагов на столь уважаемом поприще повел себя явно не по освященному веками этикету, дерзнув заговорить о любви не только в беллетристических, но и теоретических сочинениях. И даже посвятить ей прекрасный раздел в трактате по «феноменологической онтологии» «Бытие и небытие». Не за это ли, в частности, его бывший учитель и светоч профессорской немецкой премудрости Мартин Хейдеггер однажды и отлучил его от сонма истинно серьезных мыслителей?

Правда, вплотную занявшись тем, что его коллеги затрагивали мимоходом, Сартр — как показывает в своей книге «По поводу Сартра и любви» Сюзан Лилар, увенчанная разными премиями сочинительница эссе о семье и добропорядочном эротизме, — сразу же обнаружил ловкость и изящество того самого слона, что забрел невзначай в цветник. Понятно, что сад любви уже через мгновение явил собой плачевное зрелище. Любить, установил философ, значит хотеть обладать чьей-то свободой. Следовательно, «любовь лишена смысла». «Любить значит хотеть, чтобы меня любили, значит хотеть, чтобы другой хотел, чтобы я его любил. Следовательно, любовь есть отсылка к бесконечности и обман». «Немыслимо», «неосуществимо», «невозмож-

но», «неразумно», «нелепо», «несостоятельно» — кажется, Сартр привел весь ряд подобных слов, чтобы вынести бесповоротный приговор и тем закрыть феноменологическое разбирательство по делу о любви на страницах «Бытия и небытия».

Столь печальный исход приключений логики в краю «страсти нежной», как и положено в сугубо теоретических трудах, подготовлен долгими блужданиями по философическому лабиринту с его постулатами, выкладками, дедукциями и индукциями, многозначительными «его» и переходами от субъекта к объекту и обратно. Впрочем, С.Лиллар не без некоторых оснований предполагает, что здесь не обошлось без привычной для прокуроров всех мастей и званий подмены строгих аналитических доводов лирическим гипнотизерством, когда слово — инструмент мысли откровенно вытесняется словом — магическим заклинанием. Но как бы то ни было, внешне сартровский взгляд на любовь выведен по всем правилам, опирается на толкование простейшей человеческой связи «я» — «другой» и сохраняет достоинство солидной теории в глазах всякого, кто согласен с правотой самой первоначальной посылки.

Когда-то Фейербах заметил: «Там, где нет «ты», нет и «я», и различие между «я» и «ты», эта основа основ всякой личности и всякого самосознания, реализуется наиболее жизненно лишь в разнице мужчины и женщины» («Сущность христианства»). Сартр смотрит на это совсем иначе. Для него само присутствие «другого» рядом с «я», особенно же тот факт, что «другой» устремляет на «я» свой взгляд, обращая вольную, самостийную духовность в четко очерченное «это», в замершую окаменелую суть, почти в вещь, — и есть один из скандалов бытия, сушая пытка, состоящая в похищении у «я» свободы завтра в корне преобразиться, — тайное тайных мирского изгнания. Под этим леденящим взором Медузы личности не остается ничего иного, как постараться направить на «другого» еще более упорный взгляд, который бы, в свою очередь, обратил в вещь свободную духовность «другого». И тем вернул «я» свободу быть самим собой, располагать своим завтра, как ему вздумается, а не так, как это вытекает из навязанного ему извне представления о его сущности. Схватка двух взглядов, по Сартру, завязавшись однажды, кончается лишь со смертью одного из них, и оттого вся наша жизнь среди себе подобных есть вековая вражда всех со всеми, череда непрекращающихся атак и контратак, вечное колебание между двумя взаимосвязанными полюсами: либо ты обладаешь другим, либо другой обладает тобой. Третьего попросту не дано, и все попытки его изобрести — не более, чем чувствительная болтовня, мистификация прекраснотушных.

В порочном круге побоища душ и сознаний за право обладать ближним нельзя, таким образом, сделаться хозяином самого себя, не повергнув в рабство соседа. Слабый, быстро устающий и выдыхающийся обречен на то, чтобы смириться и принять себя таким, каким его видит другой, принять со сладостной мукой стыда и самотерзаний — в конечном пределе это дает мазохизм. Сильный и напористый тем сувереннее утверждает себя, чем успешнее попирает свою жертву, — в конечном пределе это дает садизм. И где каждый хочет подмять со-

седа, соседей, всех на свете. По этому поводу справедливо было замечено, что «сартровский анализ онтологии страсти» заставляет вспомнить о пресловутой «воле к власти» и «возврату нас к точке зрения Ницше». Неудивительно, что обещанная Сартром этика на последних страницах «Бытия и небытия» так и не была написана — она бы слишком далеко разошлась с гуманизмом левого интеллигента, каким Сартр выступает на общественном поприще. Камю, в отличие от Сартра, смог преодолеть уже в канун освобождения разрыв между своей философией и своей общественной деятельностью.

Обе позиции — подлинны, ибо откровенно обнажают логику вещей. Что касается любви, то она, согласно Сартру, — уловка, с помощью которой хотят избежать обеих крайностей, обеспечивающих подлинность. Уловка в надежде всеми правдами и неправдами склонить «другого» к употреблению его свободы не ради того, чтобы обращать мою личность в вещь, а напротив, чтобы послужить опорой для моего духовного самоутверждения. Замысел тщетный по самой своей установке. Промежуточность как раз и обрекает всю затею на неподлинность, на то, чтобы остаться «небытием», отнюдь не событием — в лучшем случае одним из тех благих пожеланий, которыми вымощена дорога в ад, где все казнят друг друга секирами пересекающихся взглядов.

Особенно коварной ловушкой для двух любящих, пустившихся в странствие по штормовому морю страсти, оказывается тело, нагота, плоть. Всякая ласка тут не просто знак нежности, но воинский маневр, ворожба с целью соблазнить, жест заклинателя, долженствующий пробудить желание и заставить другого без остатка раствориться в физической, природной стихии, а тем самым усыпить его дух, отключить сознание, наделенное мощью отчуждать свободу соперника. Однако заклинатель, прибегший к хитрости, и сам падает жертвой своего заклинания: он заморожен открывшейся ему манящей наготой, его мысль цепенеет, его тоже захлестывает телесное влечение, и вот ему уже не до победы в телесном поединке, не до своей духовности, не до свободы, покоящейся на чужом рабстве, и он собственноручно отдает ее в заклад. Плоть рисуется Сартру омутом, который сворачивает и отвращает одновременно, затягивает и пугает, где в вязком, липком, смрадном водовороте барахтается белоснежная чистота. Как это ни парадоксально для одного из вождей атеистического экзистенциализма, сквозь его писания неожиданно проступает облик мыслителя истинно пуританской закваски, для которого нет большего проклятия, чем смешение в нем самого плотского и духовного, дьявольского и ангельского. Сартр, разумеется, не верует в искусителя и грех первой женщины, от которой пошли неисчислимые беды, но женская половина человечества предстает в его книгах — признается он в этом открыто или нет — влачащей и поныне бремя дурной наследственности, что досталась ей от библейской прародительницы.

В подтверждение этого своего вывода — весьма и весьма непривычного для критической литературы о писателе, которого всегда только и делали, что укоряли в непристойности, смаковании грязи, физиологических излишествах и всяческом нецеломудрии, — С.Лилар переби-

рает одну за другой любовные пары из сартровских «Дорог свободы». Прямо скажем, вереница их не напоминает хоровод лиц радостных, озаренных и просветленных страстью. «Мечтая о целомудрии, — завершает свой обзор этих любовников-врагов критик, — сартровский мужчина тем не менее занимается любовью. По привычке или уступчивости, ради гигиены, из сострадания или даже влекомый желанием, иногда устраивая себе экзамен; но всегда он испытывает стыд и отвращение, всегда для него наступает облегчение, когда он покончил с женщиной и плотью» (Р.215). Женщина в незавершенной тетралогии Сартра привлекательна в той мере, в какой она не привержена к телесным наслаждениям, равнодушна и холодна в страсти, но такие встречаются очень редко. В остальном же у него «Вязкое, равнозначное Женственному, есть сама модель Анти-ценности, символ столь же ненавистной, сколь и пугающей манеры бытия» (Р.203).

Что ж, тоска по неземной чистоте, знакомые еще Бодлеру метания между нежным томлением, остающимся платоническим, чтобы не разрушить своих чар, и чувственной тягой, когда само наслаждение отравлено мыслью о его порочности, — случай не такой уж странный и отнюдь не исключительный. Аскетизм и смачная скабрёзность издавна были двумя сторонами одной медали, монастырское воздержание сплошь и рядом взрыхляло почву для разгульных оргий. Пожираемый безумной гордыней сартровский Гец фон Берлинхинген в пьесе «Дьявол и Господь Бог» очертя голову бросается от распутства к святости. Так что головной интеллектуализм и скрытое пуританство самого Сартра в принципе не только не помеха, а в каком-то смысле даже побуждение к тому дотошно-надрывному и вызывающему поведению, которое поначалу коробит не одних чистюль в самых сокровенных эпизодах его книг. Надо только уметь все-таки уловить стыд, изнутри пронизывающий это бесстыдство. Писатель не хочет закрыть глаза на то, что кажется ему изнанкой жизни, но и не может избавиться от своей к этому неприязни.

Без этого двойного ключа — без учета того, что здесь зачарованность плотью и недоверие к ней слиты, выдавая уязвленную грязью раннюю совесть, втайне лелеющую грезу о серафимической девственности, — творчество Сартра остается за семью печатями. Нежелание понять эту сложность и есть подлинный корень ханжеского негодования всех святош от литературной критики — будь они церковниками или безбожниками, приверженцами разума или его гонителями, во Франции или за ее пределами. Они-то и сложили легенду о Сартре — злокозненным растителе умов и душ, внушив многим мысль о необходимости «осваивать» его по методу, отлично разработанной еще судьями бодлеровских «Цветов Зла»: «читаю обнаженное тело — кладу запрет». Однако, по слову Ницше, «замолчанные мысли» становятся ядовитыми: «изыди, Сатана!» ригористов-запретителей действительно развращает, подталкивая видеть чуть ли не порнографию там, где ее нет и в помине. В очередной раз принудительная культурная гигиена сеет в умах заразу. Конечно, сочинения Сартра не предназначены для девиц из частных католических лицеев, а обращены к тем, у кого достаёт мужества или просто честности смотреть на жизнь впрямую, кто

дает себе труд задуматься о том, о чем чаще всего крещеные и некрещеные наследники христианских принципов помалкивают или злословят втихую. И немалая заслуга С.Лилар, чьи благочестивые побуждения никаких сомнений не вызывают, как раз и состоит в том, что она, отводя довод за доводом, разрушает даже в головах христианнейших блюстителей добронравия причудливый облик некоего исчадия ада, певца пороков и постельных утех по имени Сартр.

Другое дело, что аналитическая проницательность просвещенно-благочестивой С.Лилар скована узкой, по преимуществу морально-религиозной точкой зрения. Поставив толковый диагноз сартровского недуга, она, точно недалновидный медик, ограничивается поисками сугубо локального его происхождения. Согласно ее заключению, подкрепленному ссылками на автобиографическую повесть Сартра «Слова», он на всю жизнь остался жертвой своих детских разочарований: «Крах религиозного воспитания при успешном впитывании пуританства, ненормальность первой любви, оставшейся без удовлетворения, болезненное осознание своего физического уродства — такими предстают в его собственной расшифровке основные черты частной ситуации Сартра, те «внешние силы», которые управляли его судьбой» (Р.100). Толкование вполне законное, но вряд ли достаточное. Если уж искать «внешние силы», то трудно опустить признания самого Сартра, не раз повторявшего, что весь его путь — лихорадочное бегство от постылой тени буржуазности, преследовавшей его по пятам. Точно родовое проклятие, оно тяготело над всеми его поступками и помыслами, проникая через окно, едва он изгонял его в дверь. Не здесь ли, между прочим, причина исходной мистификации этого демистификатора, который берет за посылку своей «феноменологии любви» сшибку двух жаждущих друг друга полонить сознаний — межличностную связь, сразу же выдающую свою исторически-преходящую природу, свою зависимость от общества, и потому никак не могущую служить фундаментом подлинно всеохватывающей онтологии? Да и в самой безрадостно-угарной завороченности плотью, в сведении любви к обладанию, а не со-бытию, в искреннем страдании из-за того, что чистота и жизнь расщеплены и нет прочной нити, чтобы сшить распавшиеся половины, — во всем этом Сартр по крайней мере столько же сын своего пуританского семейства, сколько сын своей цивилизации. Той самой цивилизации, которая уже давно привыкла произносить вместо «эрос» слово «секс», невольно выдавая этим сдвигом секрет своего окончательного перехода от поклонения языческой Венере к культу сексбомбы из кинобоевика. Сартровский подход к любви и женщине, будучи непосредственно подготовлен его биографией, вместе с тем возник на совершенно очевидной почве и обретает свое значение именно как писательское, а не сугубо частное свидетельство личностной жизни на Западе в середине XX века.

Вот отчего рецепты душеспасения через возврат к Богу, подсказываемые там и сям в эссе С.Лилар, выглядят лишь данью ее собственным привязанностям. Весьма проницательная в своем прочтении Сартра, она предпочитает не замечать, что ныне христианство, когда-то посеявшее в душах стыд за человеческое естество, как раз и по-

жинает обильные плоды своих трудов. Ведь «сексуальная революция», о которой теперь трубят на всех перекрестках, делается в первую очередь руками вчерашних христиан — христиан, утративших веру в Священное Писание, но вовсе не освободившихся от взращенного церковью и пустившего крепкие корни предрассудка, согласно которому тело грешно самой своей бездуховностью.

Всё вообще не дано повернуть ход истории вспять, ни даже выправить те духовные изломы, которые являют собой его «личностные отвращения». Проповедь не придаст здоровья любви — прежде всего надо менять житейский уклад, который ее калечит. И уж во всяком случае тут не обойтись без поиска свежих родников для нее за пределами нравственности, построенной на войне всех против всех. В этом смысле революционный гуманизм не есть просто историческая стратегия, но духовная колыбель той личности, которой по плечу сделать былью давнюю грезу Рембо — «заново создать любовь». Сегодня эти слова звучат уже не просто благородным пророчеством: лирика соотечественников и старших современников Сартра, Арагона и Элюара, с очевидностью доказывает, что в недрах иного мышления, не принимающего за «онтологическую модель» соперничество хозяина и раба, на самом деле складывается представление о любви — «нежном братстве двоих». Здесь насмерть враждовавшие клетки «я» и «ты» размыкаются в дружественное «мы», здесь «обладать» и «дарить» нерасторжимы и «другой» — не похититель чужой свободы, а поистине ее со-творец.

24 января 1968 г.

Примечание

Печатается по рукописи. Рецензия на книгу: *Suzanne Lilar. A propos de Sartre et de l'amour.* — P.: Grasset. 1967.

Сартр — литературный критик

О ремесле и уделе литературных критиков, — разумея под ними, как это принято во Франции, и тех, кого у нас именуют литературоведами, — Жан Поль Сартр высказывался обычно без малейшего снисхождения, а то и попросту с издевкой: «Критики — это в большинстве случаев неудачники, которые однажды, подойдя к порогу отчаяния, нашли себе скромное тихое местечко кладбищенских сторожей. Один Бог ведает, так ли уж покойно на кладбищах, но в книгохранилищах ничуть не веселее. Кругом сплошь мертвецы: в жизни они только и делали, что писали, грехи всякого живущего с них давно смыты, да и жизни их известны по книгам, написанным о них другими мертвецами... Смущающие возмутители тишины исчезли, от них сохранились лишь гробники, расставленные по полкам вдоль стен, словно урны в колумбарии. Сам критик живет скверно, жена не воздает ему должного, сыновья неблагодарны, на исходе месяца сводить концы с концами трудно. Но у него всегда есть возможность удалиться в библиотеку, взять с полки и открыть книгу, источающую легкую затхлость погребам»¹.

Зарисовка не из вдохновляющих. И тем не менее сам Сартр вовсе не чурался критики и подвизался в ней настолько охотно, что к этому роду деятельности так или иначе относима едва ли не четверть всего им напечатанного. Здесь и предисловия или развернутые отклики на выход чужих сочинений, вместе занимающие площадь по крайней мере двух из десяти выпусков его избранной эссеистики «Ситуации» (1947-1976); тут и книги «Бодлер» (1947), «Что такое литература?» (1947), «Святой Жене, лицедеи и мученик» (1952), и ряд статей о драматургии и театре, составивших сборник «Театр ситуаций» (1973), и огромный труд о Флобере «В семье не без урода» (1971-1972).

В результате, при всей небесспорности иных утверждений Сартра, весомый вклад его в развитие мысли о словесности во Франции XX века, равно как и самого мастерства литературно-критического истолкования, ныне бесспорен, а сартровские разборы ряда книг снискали славу хрестоматийных, подлежащих непременно учету при обращении к таким писателям, как Жюль Ренар, Мориак, Фолкнер, Дос Пассос, Камю, Понж, Саррот, немало других. Да и сам Сартр, оглядываясь в конце жизни на труднообозримое изобилие своих разножанровых писаний, склонялся к тому, чтобы признать самыми успешными и, быть может, долговечными из них разросшиеся эссе о Жане Жене

и Флобере, поскольку именно там слились воедино две основных его рабочих ипостаси — философствование и писательство.

Очевидный парадокс самочувствия Сартра-критика, неприязненно развенчивавшего вроде бы то самое дело, к которому он постоянно возвращался и где всегда ощущал себя в собственной естественной стихии, прояснить несложно. Достаточно иметь в виду, что почти все выступления Сартра на этом поприще были откровенным вызовом преобладающим веяниям, самому укладу французской критики нашего столетия и ее почтенным блюстителям. Безупречно владея самыми изощренными тонкостями из накопленной ими культуры проникновения в словесную ткань, он вместе с тем смолodu еще очень многое умел сверх того. И вдобавок дерзко посягал на устои этой культуры, настаивал на ее обновлении сверху донизу.

Провозглашенное Сартром коренное ее переустройство вкратце может быть сведено к одной ключевой посылке всех его размышлений и выкладок, выдвинутой вопреки широко бытующему по сей день и в университетской, и в текущей критике французов подходу к литературе как занятию самодостаточному, долженствующему блюсти свою «чистоту», отгородившись от злободневных гражданских тревог и политических страстей, вырванному из меняющегося потока действительной и исторической жизни. Отправная сартровская установка прямо и заостренно противоположна: писатель всегда и повсюду *engagé* — слово, прочно вошедшее с легкой руки Сартра в критический обиход и во Франции, и за ее пределами. Особый сартровский смысл понятия чаще всего передают на другие языки довольно корявой калькой «ангажирован» по той причине, что в нем увязано сразу несколько смежных, однако не совпадающих вполне значений: вовлечен, причастен, завербован, служит делу, несет обязательства, сделал свой граждански-политический выбор, взвалил на себя бремя, ответствен; в зависимости от одобрительного или неприязненного отношения к самой идее тот или иной смысловой оттенок и выдвигают во главу угла. Сартр же раскрывал содержание, вложенное им в слово *engagé*, так: «Писатель, хочешь не хочешь, «втянут», «мечен», он — соучастник, от этого ему не укрыться и в самом дальнем убежище... Мы хотим, чтобы он был нераздельно связан со своей эпохой; она — его единственный шанс, она создана для него, и он создан для нее... Выйти из игры нельзя. Будь мы даже немы и безгласны, сама наша пассивность была бы действием... Писатель находится в **определенной ситуации**: каждое его слово вызывает отклики. И молчание — тоже».²

Свое исповедание веры добровольно причастного и ответственного Сартр утверждал тем ревностнее, с вящей запальчивостью — пружиной нередких, кстати, перехлестов, — что был, так сказать, новообращенным этой веры, отнюдь не впитавшим ее с молоком матери, а, напротив, самостоятельно прозревшим. В автобиографической повести о детстве «Слова» он рассказал, как зарождались в мозгу ребенка, перекормленного теплично-книжной культурой, помыслы о некоем квазирелигиозном «душеспасении в вечности» через исступленное сочинительство, воспарявшее благодаря вымыслу над окрестной «бренной» жизнью, почитаемое «священным» за свою тщатель-

ную очищенность от всяких примесей низменно-действительного, самоцельное и самоценное. Сартр в пору своих ранних литературских шагов еще истовый поборник письма, которое посылно «отмыто от скверны существования» и тем выдает свою интеллектуальную родословную — укорененность в предрассудках, выношенных при надменном самозаточении в «башнях из слоновой кости» середины XIX века. (Недаром и много позже он, снова и снова обнаруживая в недрах своего мышления крепко засевшие пережитки, будет всякий раз их корчевать посредством меткого, но личного до предвзятости избличения первых строителей подобных «башен» — Леконт де Лиля, отчасти Бодлера и Флобера, Малларме). Понадобилась жестокая встряска военного разгрома Франции в 1940 году, солдатский плен, уроки патриотического Сопротивления, чтобы Сартр, по его беспощадной к себе исповеди, «очнулся после тяжелого, горького и сладостного безумия» — взирать на все «дольнее» отрешенными очами горней «вечности», которая понуждает тех, кто лелеет надежды «спастись» в ее лоне, «жить, стоя одной ногой по эту, а второй — по другую сторону могилы». И зарекася впредь «позволять бессмертию красть жизнь» у своих мыслей и своих книг.

Разумеется, бесповоротное прощание с самим собой вчерашним не было у Сартра внезапным однократным озарением, а подготавливалось исподволь в толщах его первоначальной «философии существования», увенчивающим сводом которой послужил обширный, хотя и не доведенный до намечавшегося конца сартровский «опыт феноменологической онтологии» — книга 1943 года «Бытие и ничто»; она сразу же выдвинула подававшего надежды эссеиста в первый ряд западноевропейских мыслителей нашего века. Пространно изложенный здесь взгляд на человеческую личность как на единственное в природе бытие («экзистенцию»), осознающее себя свободным и всегда открытое к своему завтра благодаря возможности выбирать, будет затем Сартром серьезно уточняться, в чем-то пересматриваться, обогащаться, но так или иначе лежит, в частности, и в основе всех без исключения литературно-критических его выступлений: «Принцип (этой экзистенциалистской феноменологии сознания. — С.В.) заключен в том, что человек есть целостность, а не разностованность, и следовательно, выражает всего себя в самой как будто бы ничтожной и сугубо внешней подробности своего поведения (тем паче творчества, понимаемого как своего рода архетип свободной деятельности. — С.В.), — иными словами, нет таких вкусовых пристрастий, привычек, поступков, которые бы не были глубоко знаменательны». Всякий раз в них ощутимо кристаллизуется первичный **«выбор... свободное и осмысленное самоопределение, которое не просто протекает в человеческом сознании, но с ним сливается»,** им всепоглощающе овладевает. И вместе с тем всегда совершается не в безвоздушной пустоте, а относительно наличного положения вещей, обстановки, так что «свобода есть только **в ситуации** и ситуация есть только через свободу».³

Обдуманно предпочтенное виденье жизни как более или менее сознательное размещение себя в подвижном пространстве действительности, преломленное, запечатленное и, значит, во-первых, опознава-

емое в каждой клеточке, повороте, приеме письма, а во-вторых, подлежащее одобрению или оспариванию, — это и есть то, что прежде всего вскрывает Сартр, когда в очередной раз берется за перо, чтобы высказать свои соображения о ком-нибудь из мастеров слова, бывших или работающих с ним рядом. И приговор, вытекающий неизменно из сартровских разборов, всегда есть не просто суждение вкуса в рамках более или менее взыскательного «нравится — не нравится», а не скрывающее собственных философских постулатов умозаключение мировоззренческого порядка.

Правда, на первых порах, в статьях конца 30-х — первой половины 40-х годов, приметливый взор Сартра-критика сосредоточен по преимуществу на личностно-онтологическом срезе выбора писателем своего отношения к существу — на не лишенной отвлеченности «метафизике», краеугольный камень которой в конце концов все та же вековечная загадка смертного «удела человеческого». Несомненно и то, что прослеживаемая во всех случаях Сартром взаимосвязь писательских воззрений с самим строем письма выглядит порой чересчур расщепленной: с жестковатой прямолинейностью минует она опосредующие звенья в виде самой рассказываемой истории и действующих лиц, а этот «пропуск» бывает чреват такими натяжками, как, скажем, во все не очевидное тождество между классическим романном повествованием от имени по-бальзаковски всеведущего рассказчика и отвергаемыми безрелигиозным Сартром верооткровенными взглядами Мориака на заведомую predeterminedность впавших в богоотступничество. Но если сартровские просчеты налицо — и пусть безгрешные в таком уснащенном подвохами деле, как критика, бросят в Сартра камень, — то налицо и достоинства. Кому доводилось со всей серьезностью заниматься этим трудом, по себе знают, как нечасто удается избежать, чтобы от прикосновения сугубо рациональных аналитических орудий рассматриваемое произведение не распалось на два почти независимых друг от друга пласта — что высказано («содержание») и как высказано («художественные особенности»). И в конце концов высветлить изнутри само устройство словесной материи так, чтобы оно представало по-настоящему «смыслоносным», как это получилось у Сартра применительно к структуре времени в «Шуме и ярости» Фолкнера, сжато до зажатости слогу Жюлья Ренара, глагольной игре и «островному» беспридаточному синтаксису «Постороннего» Камю или к притчевой поэтике пьес своих соратников по театральным исканиям в русле заветов французской трагедии XVII века.

Вторжение насущных непреложностей истории в кругозор послевоенного Сартра повлекло за собой крутые сдвиги в существе его литературно-критической аналитики, смену ее предмета и преобладавшего в ней угла зрения. По-прежнему в книге «Что такое литература?» он определяет «суть литературного произведения [как] свободу, которая выявляет саму себя и всецело устремлена на то, чтобы быть призывом к свободе других людей», то есть как повод и место встречи оплотненного в словах писательского замысла с читательским запросом. Отныне Сартр переносит, однако, упор со структуры самого письма на очерчивание границ, состава, природы той духовно-исторической

подпочвы, которая во многом задает прицел и облик сколь угодно свободному выбору сочинителя. Неповторимое писательское виденье вещей теперь само, согласно Сартру, может и должно быть объяснено. И уже не просто самосознанием, доселе как бы беспредпосылочным, а всем глубинно пережитым. Среди измерений последнего поистине ведущее — поле умонастроений, общественно-политических условий и возможностей, культурных образований эпохи, как бы «овнутряемых» каждым, пропущенных и преломленных личностью через себя в свете обстоятельств ее жизненной судьбы, душевного склада, обычаев привычного ей жизненного круга, впитанных бессознательно, однако поддающихся, как убежден Сартр, внятной прорисовке с высокой степенью предметной достоверности.

Постановка столь непростой задачи, многожды выдвигавшейся со времен И.Тэна и заставившей терпеть поражение не одного смельчака, подразумевала необходимость выработать набор подходящих понятийных инструментов и исследовательских процедур. Для Сартрамыслителя это вылилось в попытку построить собственную «структурно-историческую антропологию», где бы «марксизм как непревзойденная философия нашего времени»⁴ присоединял к себе заимствования из зародившихся позже и разнопорядковых с ним частных наук о человеке, таких, как психоанализ или социология; весьма уязвимому в своих узловых точках обоснованию взаимодополнительности всех этих способов познания личности был посвящен второй крупный философский труд Сартра — «Критика диалектического разума» (1960).

А вслед за умозрительными наметками сама собой возникала потребность их опробовать, проверить на деле. Подходящую для своего предприятия — щедро обеспеченную нужными источниками — поисково-испытательную площадку Сартр и нашел в писательских судьбах, особенно в пути Флобера, давно и до какой-то замороженности его притягивавшего и одновременно отталкивавшего. В несообразно громоздком трехтомном очерке «В семье не без урода», растянутом на тысячи крупноформатных страниц и при этом охватившем лишь половину биографии Флобера (до «Госпожи Бовари», которой задумывалось посвятить четвертую книгу, так и не написанную), все то, что обычно входит в литературоведческую работу одним из ее небесполезных слагаемых — показ духовного становления писателя с детских лет — и бывает оправдано как подступ к самим сочинениям, на сей раз обернулось своего рода подсобным приложением сартровского учения о человеке, переоборудованного в усугубленно социологизированном, скорее «историцистском», чем гибко и взвешенно историчном, духе.

Но в эту махину — не столько жизнеописание привычного толка, сколько подробнейшую археологию жизневосприятия одной незаурядной личности — нет-нет да и встроены, дабы оттенить в облике и воззрениях Флобера как исторически общее, так и самобытное, отдельные гораздо более собранные аналитические портреты его единомышленников по «культу Красоты» (непременно с большой буквы в знак ее нетленной надмирности). И тогда разговор о собственно писательском их творчестве заходит впрямую. Пожалуй, самый острый из таких набросков-отступлений — о Леконт де Лиле. Как и раньше,

в центре внимания здесь — метафизика вождя «Парнаса». Однако теперь Сартр в первую очередь докапывается до ее политико-идеологической и чуть ли не житейской подоплеки. И уже в зависимости от этого вершит строгий суд, со своей стороны, впрочем, лишь подкрепляющий то далекое от былых восторгов мнение о наследии Леконт де Лиля, которое мало-помалу возобладало во Франции XX века.

Уклон позднего Сартра, еще и захваченного на рубеже 60-70-х годов поветриями бунтарского левачества, в «историцистскую» одномерность побуждает к несогласиям отнюдь не меньшим, чем его прежние, подчас слишком спрямленно-логистичные умозаключения. Сартровским работам о собратях по перу не откажешь, однако, в немалом преимуществе: здесь без околичностей поднимаются исследовательские вопросы вовсе не праздные, вряд ли решенные вполне удовлетворительно по сей день. Нет поэтому никаких поводов справлять по его мысли «поминки», затеваемые иной раз с той поспешностью, с какой торопливые могильщики загоняют в гроб последний гвоздь, чтобы поскорее перейти к закапыванию очередных покойников. Знакомство с Сартром-критиком не понаслышке, до сих пор так у нас всерьез и не состоявшееся, подталкивает еще раз волей-неволей вернуться к обдумыванию того, что сегодня посилено, а что и не по плечу истолкованию литературы, когда оно старается вести свои поиски на стыках с философией личности и философией истории.

1986

Примечания

¹ *Sartre J.-P.* Qu'est que la littérature? — P., 1969. — P.35-36.

² Из программного текста, которым открывалась в 1945 году первая книжка журнала «Les Temps modernes», основанного Сартром и возглавлявшегося им до смерти в 1980 году. — См.: Французские писатели о литературе. — М., 1978. — С.265-266. Здесь и далее подчеркнуто Сартром.

³ *Sartre J.-P.* L'Être et le Néant. — P., 1943. — P.721, 569.

⁴ *Sartre J.-P.* Critique de la Raison dialectique. — P., 1968. — P.9.

От классики к авангарду

К философии приема

Споры вокруг того, что в словесности XX века исторически самобытно, идет вразрез с давними привычками, не утихают у нас вот уже не один десяток лет. И всякий раз при обсуждении ее путей, ценностей, утрат рано или поздно речь неминуемо заходит, среди прочего, о неоднозначных уроках той крутой перестройки, которая протекала в ладе и облике стихотворчества французов на перевале от XIX к XX веку. Подобно тому как живопись Франции после Сезанна и музыка с Дебюсси, как — еще разительнее — науки о природе с их лавиной открытий и изобретений, эта старейшая в Западной Европе культура поэтического слова испытала тогда обновлеческий толчок, едва ли не самый резкий за всю ее тысячелетнюю без малого историю.

Сразу же последовал громкий отклик и далеко за пределами Франции; как водится в подобных случаях — сшибка похвал и отповедей. С тех пор страсти улеглись, хотя кое-где и продолжают тлеть. Когда же они вдруг опять вспыхивают по тому или другому поводу, несогласные во всем прочем сходятся в одном, очевидном: сделанное непосредственными предтечами и первыми мастерами, так сказать, неклассической классики во Франции — Бодлером, Малларме, Рембо, Аполлинером — наложило на судьбы европейской лирики отпечаток столь весомый, что в ней и сегодня нельзя толком разобраться, не вникнув в их наследие.

Между тем отсылки к их именам, доводы, высказываемые у нас с опорой на их достижения и поражения, зачастую куда менее выверены, предметны, чем в случае с такими прозаиками, как Пруст, Джойс, Кафка, Музиль, Фолкнер, Маркес.

Причину указать несложно, и она вовсе не в разнице дарований или величине вклада в литературу, — тут Бодлер или Рембо сравнение с Прустом выдерживают. Дело скорее в степени исследовательской освоенности. Недавней острой нехватки в добротных сведениях о сделанном ими уже вроде бы нет; неуклонно расширяется и доступ к их сочинениям на русском¹ и других языках народов нашей страны. А вот запас аналитически наработанного пока скромнен. И это тем досаднее, что в лирике лад самого письма явствен, выпукло кристаллизует свое духовное наполнение, а стало быть, делает ее незаменимым источником при уточнениях смысла тогдашней смены вех в культу-

ротворчестве, которая так или иначе — хотя бы как упорное непризнание всего ею порожденного — ошутимо сказывается по сей день.

Прием как смысл

Сдвиги в языке французской поэзии на пороге XX века поистине наглядны. Они обнаруживают себя уже тем, что бывшая просодия, основанная на повторяющемся размере, упорядоченной строфике, непрменной рифме, мало-помалу становится частным случаем стихосложения. Отныне регулярный стих — один из многих возможных: он выбирается или не выбирается в зависимости от намерений, вкуса, задач. И следовательно, будучи предпочтен, получает дополнительную значимость орудия именно — и ради каких-то целей — предпочтительно, но отнюдь не единственно допустимого. Рядом и наравне с ним в обиходе теперь стих «освобожденный» (от некоторых соблюдавшихся прежде правил) или вовсе свободный; стих белый, нерифмованный; версет (слегка и вольно ритмизированный библейский абзац); стихотворение в прозе — и разного рода сочетания этих видов письма. Перемены здесь волей-неволей напоминают участь Евклидовой геометрии после открытий Лобачевского: классические законы и приемы исследования вовсе не отбрасываются, они по-прежнему применимы к известному кругу явлений, однако теряют свою исключительную правомочность внутри резко расширенного пространства науки XX века. Стиховой инструментарий также стремительно обогащается. Однако не за счет доводки усовершенствования своего классического арсенала, вполне сохраняющего свою рабочую надежность в подобных случаях. А прежде всего потому, что во Франции берут на вооружение урок, вытекавший из стихотворений в прозе Бодлера «Парижская хандра»: поэзия — это не всегда и не обязательно стихи, тем паче стихи привычного толка.

Очевидный даже графически, перевод все расширяющейся во Франции доли лирического творчества на неклассические рельсы вещь слишком серьезная, чтобы не свидетельствовать о брожении глубинном, идущем где-то в толщах самосознания тех, кто здесь работает.

Ведь если вдуматься: прежде незыблемая установка на соответствие высказывания высказываемому в рамках векового версификационного канона тут вытесняется установкой на соответствие высказывания высказываемому без оглядки на этот канон, в пределе — на какие бы то ни было канонические предписания и обычаи. Строй высказывания не берется из запаса уже найденных заготовок, а каждый раз ищется заново, по собственной воле и усмотрению, в свете данного — и только данного — замысла. Но это значит, что поколеблена исстари принимавшаяся на веру убежденность, будто всякому, кто берется за перо в намерениях поэтических, заведомо надлежит удерживаться в рамках некоего — пусть обширного, а все-таки охватываемого в своде *ars poetica* — набора просодических «изложниц».

структурно родственных основным законосообразностям переживания миропорядка. Другими словами, будто любое, самое мимолетное, единственное в своем роде движение души обретает право на причастность к искусству поэзии лишь после того, как отлито в одной из этих заранее готовых «изложниц» — неперменных ритмико-смысловых модусов лирического отклика на жизнь. В противовес такой осознанной или, чаще, подразумеваемой посылке утверждается мыслительное допущение о неисчерпаемом множестве неповторимосамозаконных разновидности письма, предназначенных для однократного использования, — то есть о действительно бесконечной исторической и личностной подвижности лирики, которая издревле обручилась со стихом и где правила поэтому всегда бывали жестче, весомее, принудительнее, чем у ее соседей. И если XIX век стараниями романтиков размягчил и в конце концов удалил ее жанрово-стилевой костяк в виде окаменевших поэтизмов, приличествующих оде, элегии или сатире, то XX посягнул на последние обязательные скрепы — версификационные. Размашисто, хотя и не без спотыканий, шагнув дальше по пути реформаторской преемственности, — а она еще с середины XVI века не раз побуждала ревнителей «старого» и «нового» среди пишущих французов скрещивать перья в жарких схватках, — он внедрил в лирическое письмо немало находок, счастливо нащупанных и раньше, однако пребывавших в небрежении, точно сорный дичок на обочине.

В конце концов во Франции XX века утратило свою безоговорочность и само, справедливое применительно к словесности прошлого, выделение романа как единственного принципиально бесканонического образования, — отныне и лирика добилась для себя тех же полномочий подстраивать весь свой уклад к меняющимся запросам, такой же протейстической податливости на метаморфозы.

Подспудное вызревание этой поисково-неканонической установки еще у певцов «конца века», как окрестило свои упадочные умонстроения истекавшее XIX столетие, дало повод к бытующему по сей день предрассудку, будто и сами по себе тогдашние новшества чуть ли не сплошь ущербны, разрушительны. Здесь бесспорно только то, что они и впрямь нарушали дотоле непререкаемые запреты и в этом смысле действительно наносили им ущерб, их разрушали. Однако умело построенная внелогично-«монтажная» цепочка впечатлений (а она в XX веке достояние отнюдь не только кино) или речитативная рыхлость версета — еще не умственный хаос, как разлом строк на неравные ступеньки — вовсе не излом души.

Непростая суть дела проступает отчетливее, если вдобавок уточнить, что расцвет этих новшеств — не робкое их проклевывание, а щедрое цветение — приходится на те годы, когда безутешных «упадочников» сменяет другое, во многом от них отличное поколение. Выходцы из него скорее приемлют жизнь, благоговеют перед нею даже на самых мучительных для себя перепутьях, порой страстно ею захвачены. Горечь, беда, печаль им, конечно же, ведомы. Однако неизлечимый сердечный надлом их непосредственных предшественников — и зачастую учителей — им почти не передался. Вернее, каждый по-своему

они с ним справлялись, обретая жизнеутверждающую бодрость духа на той или другой почве. «Восхищение не лишенной своей значительности, однако гнетущей литературой затворнических кружков десяти-пятнадцатилетней давности, — подмечал в 1903 году Аполлинер, — уступает место увлечению литературой здоровой, бодрой, истинной, жизненной». С рубежа XIX-XX веков и на протяжении всей *belle époque*, как называют не без доли усмешки, но и доброй памяти первые полтора десятка лет нашего столетия во Франции, лирика поправляет свое расшатанное было душевное здоровье, пока оно опять, уже гораздо опаснее, не будет подорвано военной катастрофой 1914 года.

Расхожее толкование любых неклассических веяний в культуре как выморочных плодов упадочничества на поверку грешит против действительности и не срабатывает.

Нашупывая причины не столь мнимые, бесполезно вспомнить, кстати, одну мысль Сартра: «всякая техника письма подразумевает свою метафизику»,² или, если прибегнуть к привычному нам языку, — прием смыслоносен. И в этом свете следует повнимательнее оглянуться на происходившее тогда же в других областях культуры — и близких лирике, и весьма от нее далеких.

Повсюду в них идет в те годы накопление нетрадиционных способов обращения со своим материалом. В живописи это замена «возрожденческой» пространственной перспективы, исходящей из одной идеальной точки, передачей скрытых объемов, а иной раз и временных измерений вещей, плоскостной декоративностью или развернутым на полотне круговым обзором предмета. В музыке — отказ от лада и тональности и признание всех ступеней звукоряда равноправными. Для романических повествований — это «прустовски-джойсовские» приемы вести рассказ, неизменно оттеняя преломленность рассказываемого в восприятии одного или нескольких рассказчиков, из которых всем — «бальзаковски-теккереевским» — знанием о событийной канве и особенно переживаниях действующих лиц не располагает никто. Для наук о природе — это принципы относительности и дополнительности, оставляющие ученому право избирать ту или иную систему аксиом без того, чтобы с порога отвергались все другие точки отсчета; напротив, они крайне желательны. Перечень можно и продолжить ссылками на математику, психологию, историческую антропологию...

Важнее, однако, уловить, что во всех упомянутых случаях переход от классических орудий работы в культуре (приемов мышления, исследования, сочинения) к орудиям неклассическим сопряжен со сменной положения самого мыслителя (исследователя, живописца, повествователя). Всякий раз он теперь размещает себя не у самого средоточия единственной из возможных истин, а допускает и другой угол зрения. Истина заведомо рисуется многогранной совокупностью, не доступной ни одному из обладателей отдельных дробных истин — частичных ее слагаемых. Повсюду пробивает себе дорогу особое, относительно-дополнительное виденье бытия и осваивающей бытие личности. Она расстается со своей давней горделивой верой, будто ее деятельность в культуре протекает *sub specie aeternitatis* и числится по ведомству «абсолютного Я», посредника между человечески конеч-

ным и божественно бесконечным, как определял когда-то подобную установку духа Фихте в своем наукоучении.

Зависимость перестроек в орудийном хозяйстве лирики у французов с их «острым галльским смыслом» (А. Блок) — всегдашним их обыкновением отдавать себе рассудком внятный отчет в природе каждого затеваемого дела — от подспудных сдвигов в онтологических пластах самосознания ее мастеров вскрывается и прослеживается едва ли не отчетливее, чем где бы то ни было.

«Культ искусства»: истоки и природа

Своего рода эпитафией заветным чаяниям «сыновей конца века» прозвучало в свой час изречение-заголовок предсмертной поэмы Стефана Малларме: «Броском игральных костей никогда не упразднить случая» (1897).

Вся соль, казалось бы, непритязательного афоризма Малларме проступает, если иметь в виду, что им подводилась черта под долголетним философствованием о лирике этого очередного ее законодателя во Франции из породы наследников Буало. С бесстрашием перед самыми крайними крайностями Малларме попробовал осмыслить распыленные в культуре тех лет, по сути своей зыбкие настроения томительной неудовлетворенности всей действительной жизнью, душевной смуты и жажды чего-то иного, просветленного, беспримесно чистого. На стихотворчество он возлагал ни больше ни меньше как сверхзадачу гностико-онтологическую: однажды неслыханно удачливым точнейшим броском слов-«костяшек» получить совершенно безупречное их сочетание. И тем причаститься к первосушей бытийной непреложности — некоей Праидее всех вещей, смыслу всех на свете смыслов. Надмирное и неотмирное вместилище сего таинства всех тайн Малларме именвал одним из самых дорогих ему слов: «Лазурь».

Предельно напряженная устремленность Малларме из дольного земного тлена безоглядно ввысь, к горнему сиянию Лазури, увенчивала давние, отнюдь не им начатые раздумья и имела свои духовно-исторические, да и попросту социологические истоки.

«Блистательно пышный расцвет» (Луначарский) французской лирики во второй половине XIX века, когда одна за другой выходили книги Нерваля, Бодлера, Леконт де Лиля, Эредиа, Верлена, Рембо, Кро, Корбьера, Лафорга, того же Малларме, снискавших громкую посмертную славу, выглядит загадочным парадоксом в свете их собственных постоянных сетований на то, что им выпала доля жить и работать в пору цивилизации старчески недужной, клонящейся к своему упадку. И потому крайне неблагоприятной для их трудов, вынужденных впитывать и как-то преодолевать ее болезненное худосочие.

Исторические пути Франции не подтвердили в дальнейшем тех сгущенно-мрачных приговоров, однако позволяют различить, откуда взялась их едкая горечь. Действительный ее источник — глухая межеумочная пора. Недавний обновленчески-жизнестроительский дух рес-

публиканской демократии, напористо сражавшейся между революцией 1789-го и революцией 1848 года, пошел на убыль и понемногу иссяк после того, как она, невзирая на все поражения, все попытки ее обкорнать, в конце концов возоблудала — необратимо внедрила свои порядки в уклад французского хозяйства, политико-правовое устройство, нравы, культуру. И отныне, дав простор торгашескому делачеству, а с другой стороны, заразившись страхом перед повторениями потопленной в крови Парижской коммуны, тяготела к самодовольно-охранительному застою, опошлялась, суетно мельчала и мелела. Миновав стремнины, поток истории замирал в заводях; бывший прежде ключом смысл жизнедеятельности, будь она гражданской, деловой или обыденно-житейской, удручающе оскудевал.³ Перед проистекавшей отсюда «разлученностью действия и мечты» (Бодлер) едва ли не всякий, кто был незауряден, испытывал уязвленную подавленность от осаждавших его мыслей о неизбывной своей обреченности, как писал о Верлене и его сверстниках М. Горький, «плутать» в поисках «чистого угла» по жизни, которая сделалась «бедна духом и темна умом».

И тем не менее к разгадке творческого взлета лирики при таком как будто весьма нетворческом жизнечувствии возможно все же приблизиться, если не уклоняться от сбивающего с толку духовно-исторического парадокса, а, наоборот, как раз в него-то впрямую вникнуть. И постараться уловить то всепоглощающее упование, на какое настраивали самосознание думающих мастеров культуры времени, переживаемые и осмысляемые как постылое безвременье. В подобных случаях, увязая в житейском болоте «цвета плесени» (Флобер), к затянутой ряской духовной правде рвутся со всей страстностью и беспретпетным подвижничеством. Сами по себе жизненные судьбы лириков тех лет — сплошь и рядом участь отверженных по собственному избранию, чье нравственное сиротство среди сытых обывателей с неизбежностью задано жаждой ценностей «не от мира сего», непреклонно жертвенной волей служить им верой и правдой, невзирая на неуспех, травлю, безвестность. В писательстве усматривали тогда занятие, призванное не просто украсить неприглядную жизнь, развлечь и усладить на досуге. Нет, это добывание смысла жизни — залога душевного спасения посреди обступающей отовсюду бессмыслицы. При такой нацеленности умов слово видится подлинно делом — делом самым что ни на есть наиважнейшим, насущным, превыше всех прочих дел.

Здесь, в этом смыслоискательском уповании, и коренятся предпосылки того «культа искусства» в самых разных его поворотах, на котором так или иначе зиждется самосознание крупнейших лириков Франции тех лет.

Свое обозначение — как и самый вероисповедный настрой, заставляющий прибегать, при попытках в нем разобраться, к соответствующим ему понятиям, — этот светский культ обрел не случайно. С середины прошлого столетия на множество ладов и с немалым пылом обсуждалось будущее западной цивилизации, былая духовная опора которой — христианство, уже подточенное просветителями, расшатанное революционными потрясениями с конца XVIII века, оспариваемое наукой, — изношена, выветривается все дальше. И посте-

пенно перестает быть поставщиком непререкаемо священных ценностей как для отдельной личности, так и для всего гражданского целого. А потому и церковный клир лишается прерогатив единственного сословия хранителей «священного огня». Одну за другой сдает он свои позиции владыки умов и душ прослойке образованных «интеллигентов», согласно презрительной кличке, пущенной в обращение во Франции к концу XIX века и тотчас переименованной ими в лестную похвалу.

Задачу задач работы в культуре они зачастую и полагали в том, чтобы подыскать земную, рукотворную замену угасавшему, как мнилось, христианству, которая бы бралась удовлетворить ту же потребность и, однако, не выглядела ветхим предрассудком. Чести сделаться таким замещением, провозгласить пришествие мирской «разумной веры» и, быть может, «светской церкви» будущего помогали и ряд социально-политических утопий, и выдвинутая О.Кантом философия науки, точнее — ее позитивистская мифология, и исполненная серьезности словесность. Культуру избирали как постриг. Предавшись ей бескорыстно среди разгула корысти, черпали в собственном изгойстве гордыню посвященных. И наперебой заверяли в своих намерениях выступить уже сейчас предтечами, а завтра — возможными первосвященниками некоего обмирщенного вероисповедания. В историческом «царстве кесаря» — представлять от лица вечного «царства духа». ⁴ Неотмирность, божественное достоинство этого духа упорно старались перекроить на светский лад, придав ему обличье посягательства — обязанного природному дару, воображению, мастерству, знаниям, — а все-таки словно бы вознесенного над земной суетой сует эзотерического источника нетленно истинного и нетленно прекрасного. «В сей век затмения богов, — выскажет суть подобных взглядов писатель Поль Бурже, обретавшийся на самом перекрестке тогдашних умственных веяний, — я убежден, что художник — это жрец и, чтобы им остаться, должен всем сердцем верить Искусству, единственному действительному Богу».

Лирика с ее проникновением в сокровенные уголки сердец была особенно упоена подобными притязаниями. Себе в долг она нередко вменяла обернуться заклинанием чуда и причащением к нему — священно-действием. Леконт де Лиль первым причислил себя без обиняков к «новой теократии» — уместнее было бы именовать это самозванное жречество своего рода «культурукратией». Вслед за вождем Парнаса немало стихотворцев конца XIX века лелеяли «религию» своего труда как личного душеспасения. И одновременно спасения человечества через Красоту, она же Истина — и непременно с большой буквы. В своих кружках они старательно взращивали самоознание такого священничества от культуры — сонма избранников среди просто смертных. От мирян горделиво отгораживались обетом быть глашатаями вечного распорядка вещей посреди мельтешни повседневного хаоса. «Башни из слоновой кости» — монашеские обители высоколобых культурукратических отшельников, и доступ туда получают подвергнувшие себя аскезе внутреннего раздвоения. «Я живу на интеллектуальных вершинах в безмятежности, в спокойном созерцании бо-

жественных совершенств, — делился ее секретами Леконт де Лиль в одном из доверительных писем к другу. — На дне моего мозга идет какая-то шумная возня, но верхние его пласты ничего не ведают о вещах случайно-бренных».

Сплав небеспочвенных разочарований в текущей истории и крайне завышенных ожиданий, вкладываемых в труды на писательской ниве, культурократическое подвижничество было, строго говоря, не таким уж отрешенно самодостаточным, как о нем принято думать. По-своему оно намеревалось облагодетельствовать род людской плодами созерцания пророческого, своей мудростью превосходящего все приземленные житейские мудрости. Поэтому ложность квазирелигиозных самооболащиваний отнюдь не мешала жертвенному горению, с каким предавались обмирщенному «культу искусства», творя молитвы божеству нетленной Красоты так, что в иных устах они отдавали надменным пренебрежением к нуждам и обиденным, и гражданским. Но в столь беззаветном служении своему кровному духовному делу нельзя не ощутить и всю его далеко не иносказательно-переносную, а по-настоящему вероисповедную выстраданность — подспудный побудитель вереницы достижений, обновивших как собственно французскую, так и — шире — западноевропейскую лирику. Недаром к концу XIX века поэтическое первенство в Западной Европе, еще недавно поделенное между собой англичанами и немцами, переходит к французам: Верхарн и Рильке, Элиот и Д'Аннунцио, Рубен Дарио и Стафф. Анненский, Вяч. Иванов и Брюсов так или иначе оглядываются на Париж как на очаг исканий — поучительных, спорных, обогащающих. Бытовавшие и в самой Франции толки о некоей врожденной непоэтичности, рассудочном риторстве «галло-романского ума» явили после Бодлера свою сомнительность. И с тех пор, хотя и не умолкнув совсем, поутихли.

Героизм времен упадка

Конечно, французские лирики-культурократы середины XIX века не первыми надумали причислить себя к кругу избранных среди званных. Они лишь довели до предельной завершенности тянущуюся во Франции еще от Ронсара и позже особенно любезную сердцу Гюго («Слово есть Глагол, а Глагол есть Бог»)⁵ мысль о своем исключительном — пророческом, жреческом, наставническом — предназначении в миру. С двумя только немаловажными поправками, обычно увязанными в памяти последующих поколений прежде всего с именем Бодлера.

Первое из этих уточнений он разделял, впрочем, с большинством сотрудников Парнаса, хотя почерпнул не у них, а у своего кумира Эдгара По. Согласно им всем, поэт уже на столько **богowedухновенный** певец-пророк во власти наития, сколько **богоравно** искусный мастер, вознамерившийся придать своим словесно-стиховым изделиям безукоризненную выверенность, расчисленность до мельчайших оттенков столь же строгую, как точна в своих расчетах наука. Дар не искра Бо-

жая, а врожденные задатки, выпестованные благодаря обдуманым прилежным стараниям.

Парнасские советы вернуться к «хладнокровному изготовлению взволнованных стихов» (ранний Верлен), положившись на усердие, рассудок, выучку, были внушены оправданной неприязнью к тем небрежностям отделки, что снисходительно допускались раньше романтиками в погоне за раскованностью своих исповедей. Но была здесь и вольная или невольная ставка на то, чтобы при помощи добросовестного ремесленничества, которое осеняет себя клятвами верности мастерству, возместить нехватку духовного кислорода в торгашески-полицейской Франции после декабрьского государственного переворота 1851 года. Не случайно парнасцы в своих сочинениях бегут от сегодняшнего дня в далекое прошлое, расплачиваясь за это понижением накала духовно-мыслительной работы, чересчур у них вялой, сопутствующей ей нередко одышкой.

Бодлер, нет-нет да и испытывавший искус такого бегства, тем не менее оградил себя от подобных потерь, задавшись намерениями почерпнуть в презируемом им мертвенно-скудном окрестном ничтожестве по-своему живой и драгоценный материал, — по его словам, «грязь» парижских будней обратить в чистое «золото» своих городских зарисовок. Но и для Бодлера вскормленное «логикой и анализом», прибегающее к правильному «методу», подведомственное интеллекту владение тончайшими секретами своего дела — неперенный залог успеха, тогда как наитие всего лишь слепой поводырь пишущих.

Другая, уже собственно бодлеровская поправка к пророчески-жреческим самоистолкованиям прежних лириков заключалась в том, что само письмо, а не просто высказываемый смысл, получает наказ обернуться своего рода метафизическим приключением духа. По Бодлеру, работа стихотворца в разгар здравомыслящей просвещенной цивилизации сопоставима и соперничает с чародейством, будь то заклятие недобрых судеб или дарование чего-то вроде земной благодати, высвечивание потаенных недр сущего или прорыв в желанно иное его измерение. До сих пор еще спорят, придерживался ли всерьез Бодлер мистической философии или всего лишь прибегал к ее языку, когда находил «в слове, в глаголе нечто священное». И потому предписывал своим собратям по перу цель, выдвигавшуюся ими перед собой разве что в древности, а со временем вроде бы отпавшую: своей «намекающей ворожкой» устраивать «празднества мозга» для «природных существ, изгнанных в пределы несовершенного и жаждущих причаститься безотлагательно, на самой здешней земле, блаженств возвращенного рая». Но и в случае, если все это только метафорические уподобления, они сами по себе выдают строй сознания, где культура занимает место веры.

Столь горделивое понимание своего долга вылилось у Бодлера в учение о «сверхприродности» творчества. Приставка сверх- была оправдана тут двояко. Прежде всего исторически — тем, что творчество по необходимости питается токами культуры уже немолодой, с возрастом утратившей и крепкое здоровье, и простосердечную наивность, зато весьма искусственной, изощрившейся, утонченно изысканной. Хо-

тят того или нет, эта ее «предзакатность» накладывает свой отпечаток на вкусы: внушает повышенную чуткость к красоте увядания, одухотворенно-скорбной, изведавшей горечь разочарований, сочетающей в себе «пылкость и печаль». Отсюда же предпочтение, оказываемое мастерски сделанному перед естественно бесхитростным. Ведь последнее, в силу своей незащищенности, просто-напросто вбирает в пору упадка его испарения и тем обрекает себя на упадочничество, тогда как умелая обработка подручного сырья в надежде превозмочь и возместить его ущербность есть, согласно Бодлеру, «героизм времен упадка».

Героичность такого преодоления наличных обстоятельств отчетливо выявляет, по мнению Бодлера, тот закон, что жизнь всегда входит в искусство не как нечто безыскусное, а, наоборот, искусно претворенной. Бодлер склоняется к пересмотру веками непререкаемого аристотелевского лозунга «подражания природе» как высшей заповеди живописца, музыканта, писателя. Для него «королева способностей» — воображение, добывающее из природы, как из «словаря» или «склада образов и знаков», только руду, каковая подлежит обогащению и переплавке согласно как раз **сверхприродному** замыслу, выношенному в лоне цивилизованного духа. Вовсе не тождественное прихотливой фантазии, бодлеровское воображение есть дар порождающий, волевой и действенный: всякий раз он как бы повторяет божественное сотворение из зыбкого хаоса стройного космоса — «заново созданного мира», обязанного своим устройством «правилам, истоки которых в душе» творца этой сверхприродно упорядоченной вселенной.

Самое уязвимое в этих противояристотелевских выкладках — их пригодность к тому, чтобы освятить и безудержный художнический произвол. От сползания к нему сам Бодлер, однако, удерживается постольку, поскольку направляет сверхприродную деятельность на постижение бытия, в том числе — и собственно природы. Правда, предмет этого особого познания — не обозримые лики вещей, а их скрытое от взоров подспудное родство. Мироздание, согласно Бодлеру, является собой «дивный храм», где все телесное и духовное, равно как и все краски, звуки, запахи, в конечном счете лишь разные иероглифические наречия одного материнского праязыка, которым возвещает о себе это корневое единство. И следовательно, все они перекликаются в рамках «вселенского подобия». Прикоснуться к этой заповедной тайне сущностного, что брезжит где-то в недрах сущего, и дано сверхприродному воображению. Угадывая и облекая в слова глубинные «соответствия» между потоками слуховых, обонятельных, зрительных ощущений, исходящих от сводного, где-то в своем средоточии однородного жизненного многоголосия, поэт, по Бодлеру, проникает сам и вводит всех желающих ему внимать в святая святых бытийного «собора».

Избранник «королевы способностей» и потому обладатель незаурядной миропостигающей пронизательности, не только не притупленной от прощания с аристотелевскими природоподражательными заветами, а резко возросшей до умения распознать где-то за вещами сокровенную истину всеединства и ворожаше намекнуть на нее сво-

им послушно повинующимся разуму «глаголом», — такова в итоге бодлеровская ипостась культурократического самосознания. Оно покоится на вере в достижимость ключевой правды священного во вселенной, утрачивающей прежние христианские очертания по мере обезбоживания цивилизации.

Ближайшему преемнику Бодлера, Малларме, и предстояло испытать предельные допуски отправляющихся отсюда метафизических приключений письма, а заодно и правоты подсказавшей их мысли. Исход этой отчаянно последовательной проверки — «орфизма» Малларме, — каковы бы ни были попутные открытия, напоминал крах.

Подвластно ль выражены невыразимое?

Суть шага, сделанного Малларме по стопам Бодлера, сводима к внешне головоломному, потребовавшему мучительных философических дум, однако же не слишком хитрому умозаключению: коль скоро угас божественный светоч — источник всех на свете смыслов, отныне очаг их есть полое зияние. После «смерти Бога», переставшей быть секретом для Малларме⁶ с единоверцами-культурократами еще до того, как ее громогласно возвестил Ницше, свято место — пусто. Только пустота эта наделена при их жреческом самосознании всеми достоинствами святыни. В противовес всему омерзительно здешнему, брэнному, значимому для Малларме разве что как удручающее напоминание об отсутствии в россыпи случайных вещей бытийной непреложности, там, в лазурной тверди, царит светоносная прозрачность, неизменно равная себе вечность. Или прямее: Абсолют, тождественный Ничто в силу своей полнейшей инакости сравнительно с жизнью. Дабы в кружевных письменах явить мерцающие отсветы этой тайны, без малейших скидок причисленной Малларме к разряду иератических ценностей, он мечтал сочинить некую, с прописной буквы, Книгу — что-то вроде книги всех книг, где бы содержалось исчерпывающее «орфическое объяснение Земли». И тем сподобиться благодати, какой христианин ждет от откровений.

Загвоздка заключалась, однако, в вопросе: как же во исполнение возложенного на себя обмирщенно-сакрального долга воплотить в ткани слов, налитых тяжестью предметных значений, столь неподатливую распрямеченность «Ничто, которое есть истина»? С «долготерпеливостью алхимика» и нерушимой верой, будто «все на свете существует для того, чтобы обрести себя в Книге», Малларме долгие годы бился над этой квадратурой круга.

«Неслышанная чистота» и окрыленное совершенство чудо-Книги Малларме, так и не продвинувшейся дальше набросков, предполагали самое решительное устранение из заготовок к ней всего телесно-приземленного, преходяще-случайного, будь то житейские будни, текущая история или обстоятельства личного порядка. Нельзя сказать, чтобы догадки о пугающей бесплодности такого бесплотного, чужающегося живой жизни целомудрия не тревожили Малларме. Напротив,

судя по сплаву восторга и «ужаса перед девственностью» в отрывке «Иродиада», эти опасения осаждали его порой навязчиво. Манившее Малларме бестелесное Ничто идеала одновременно и страшило своим умозрительным холодом. Добытчик философского камня, он был обречен пребывать поочередно, а зачастую и одновременно в плену сразу двух противоположных, но равно тягостных душевных состояний: тошнотворно-«больничной» жизненной маеты («Окна»), откуда он рвется в небесные выси («Звонарь»), а с другой стороны — своей «одержимости Лазурью» («Лазурь»). Но, обескровленная им до синевы белоснежного льда, Лазурь в свою очередь леденит своего «заложника», исторгая у него жалобы на пытку «смертельного бессилия» («Лебедь»).

Подхлестываемая брезгливой неприязнью к окружающему, погоня за миражом лучезарного отсутствия, в котором мнился корень всего налично присутствующего, заставляла бестрепетный в своих озадачивающих крайностях ум Малларме продвигаться все дальше и дальше к заключению: искомой незамутненностью обладает, пожалуй, лишь молчание белого листа бумаги как самое подобающее подразумевание безымянных несказанностей. Но прежде чем перед Малларме замаячил столь безутешный тупик, этот «виртуоз на... поприще чистоты» (П.Валери) снова и снова усложнял хитроумные словесные силки, которыми он тщился ловить неизменно ускользавший признак.

Поначалу свой порыв из земного тлена к лазури холодных небес он высказывал — изысканно, но достаточно прямо. Потом, избавляя слова от начиненности той самой действительностью, над которой Малларме хотел бы с их помощью воспарить, он свою тягу в запредельное, бытийственное без примеси бытия, скорее намекаяще подсказывал, внушал кружными путями. И для этого разработал приемы «запечатлеть не саму вещь, а производимые ею впечатления» — сочетать сопутствующие всякому прямому упоминанию слуховые, осязательные, вкусовые и прочие добавочные отзвуки в нашем бессознательном. «Дрожащее испарение в словесной игре» материальных предметов, развеществление их до прозрачной и призрачной невесомости «чистых понятий» обеспечивались прежде всего прихотливым до витиеватости синтаксисом. Запутанные петли придаточных предложений и дееспричастных оборотов, пропуски-стяжения, ломкие перебивки, вставные оговорки, возвратные ходы у Малларме изобилуют, как бы вышибая слова из их обычных смысловых гнезд и тем донельзя «остраннивая». Диковинно перемигивающиеся друг с другом метафоры-перифразы нижутся тут подряд без логических расшифровок, недоумовки теснят собственно высказывание, грани между наблюдаемым и грезымым стерты.

Но и такое косвенное «окликанье» обезжизненной истины всех истин получалось вроде бы слишком замаранным из-за своей принадлежности к доподлинно пережитому или подмеченному как толчку, поводу для встречи вторичных ощущений и побочных впечатлений. Поздний Малларме — едва ли не самый темный из французских лириков за все века, добыча разгадывателей ребусов без ключа. Он изо-

бретает мудреные способы уже вовсе ни к чему не отсылать, а взаимоперекличкой речений самодостаточных, начисто избавленных от привязки к своим смыслам вкрадчиво навевать — как в музыке или, позднее, в беспредметной живописи — ту или иную смутную душевную настроенность. Она влечет за собой бесконечное число смысловых подстановок, всегда более или менее допустимых и всегда более или менее произвольных. Малларме пробует разрубить затянутый всеми его предыдущими блужданиями узел, мучивший когда-то у нас в России и Жуковского: «невыразимое подвластно ль выраженью?», и по-своему Тютчева с его: «мысль изреченная есть ложь». И доходит до упований на «девственную непорочность» книжных полей и пробелов, способных при «лестничном» расположении печатных строк на листе в разворот страниц и вольных сменах наборных шрифтов сделаться наивыразительнейшими «свадебными залогами Идеи» во всем ее неотразимом первородстве. Однако и тогда, открыв этот пригодившийся стихотворцам XX века графический изыск, по-прежнему ничуть не облегчает доступ к тайне своего замысловато и тем не менее покоряюще слаженного «самопорождающего» письма, которое колдовски немотствует о бытийно несказанном.

Сама по себе герметическая темнота не смущала, впрочем, Малларме. Он находил ей оправдание в том, что культуροкратическому жречеству, подобно прибегавшим к латыни средневековым ученым монахам, пристало изъясняться о вещах священных языком для немногих посвященных.⁷ И все же сквозь эту гордыню пробилось под конец жизни Малларме честное признание неуспеха «орфической игры» в том, что касается философски стержневой ее цели: «броском игральные кости никогда не упразднить случая». Ведь затевалась та игра как раз в чаяниях «упразднить случай», добыть непреложный метафизический Абсолют-Ничто посредством поэзии — выразительницы «таинственного смысла сущего в сведенной к своему основополагающему ритму человеческой речи: она дарует этим подлинность нашему пребыванию на земле и составляет единственную настоящую духовную работу». Но раз непредсказуемый случай — то есть своевольное течение жизни — рано или поздно торжествует над сколь угодно изощренной выстроенностью словесно-стихового потока, скрепленного единым жестким размером, выходит, тщетно и само притязание свести к некоей выжимке все избыточное богатство вселенной. Да еще и перековать этот корневой «таинственный смысл» в «основополагающий ритм» лирики. Замыслы рушатся, как карточный домик. А за ними вслед и изготовленные исключительно внутри самой культуры подделки под духовную святыню, недолговечные святыни-заменители, и само культуροкратическое домогательство даровать таким путем «подлинность нашему пребыванию на земле».

Несбыточность надежд Малларме предстала вместе с тем в кругу младших сподвижников чтимого мастера — а именно из этой колыбели вышли почти все крупнейшие французские лирики следующего «призыва» — поражением гораздо более широким, чем просто его личная неудача. Все выглядело так, будто у Малларме была заострена, оголена и по ходу максималистской проверки уличена во врожден-

ных изъянах дотоле подспудная, но всегда заложенная в канонах классического стихосложения — да и в постулате версификационной каноничности как таковом — тяга передать если не сам бытийный Абсолют, то одну из его граней, так сказать, один из подабсолютов. И тем самым раз и навсегда устранить своенравный жизненный случай хотя бы в пределах избранного среза действительности и ее переживания-освоения.

Отсюда, с перепутья истекающего «конца века», где абсолютист от стихотворческого дела Малларме усомнился в существовании абсолютистских воззрений на цели и возможности лирики, и расходились во Франции все последующие попытки как-то по-другому, в ином ключе мыслить саму постановку задачи поэтических поисков. Завешание-афоризм наставника о бессилии заполучить непреложность мирового всеединства счастливым «броском игральными костями» на сей раз было воспринято не как совет следовать его дорогой дальше. Наоборот — как предупреждение о тупике, куда заводит чересчур истовое исповедание культурократической веры.

От культурократии к «культуринженерии»

Даже самый верный из питомцев Малларме, последний во Франции великий стихотворец-классик Поль Валери очень многое и истолковывал, и делал явно на постмаллармеанский лад. Преимущество тут было скорее изживанием унаследованного. Недаром между пробами пера Валери-лирика и зрелыми его достижениями пролегал своего рода «переход через пустыню» долгого молчания: дав зарок стихов не сочинять, он всецело предался тогда уединенной умственной работе, чтобы уяснить для себя суть всякого труда в культуре. Но и возвращение Валери на пороге пятидесятилетия к ранней своей стихотворческой страсти было недолгим. Вскоре он распростился с нею навсегда и снова с головой углубился в то, что можно обозначить по-кантовски: «критика поэтического разума», — в тщательное рассмотрение коренных предпосылок поэзии, самой ее возможности, законов, по которым она делается, и той беспримесно-самородной квинтэссенции, что зовется собственно «поэтичностью». В результате Валери вошел в историю французской словесности как поэта *doctus* XX столетия. Он соединил в себе — счастливо или противоречиво, тут мнения расходятся, — блистательного мастера «Чаровный», имевшего право без излишней самонадеянности озглавить так сводную книгу своей поздней лирики, и геометра от умозрения, который в похвалах вдохновенному наитию не находил ничего, кроме ереси.

Как и его покойный учитель, Валери всегда был одержим, по его словам, «неблагоразумным желанием понять до последних пределов, доступных разуму». В своем философствовании о природе и протекании умственной деятельности он, однако, всякий раз, в отличие от Малларме, переносил упор с того, что именно в ходе ее ищется и достигается, на то, как искуснее делается. — с корневого всеединства

сущего на довлеющую себе всеумелость. Есть в этом смещении какой-то непоправимый внутренний надлом, ослабление экзистенциальной серьезности, сердечная недостаточность, а то и самовыхолащивание. Для Валери в «словах нет никакой глубины», они «созданы не согласно природе вещей, а согласно потребностям обозначения». «Орфическая игра» Малларме с нее нацеленностью ни больше ни меньше как на «объяснение Земли» переиначивается Валери в «искусство играть чужой душой» при помощи «речевых фигур», метафизика Абсолюта — в математику интеллекта. Да и само культуроскратическое служение — в инженерию от культуры.

Поэтому, отдав на первых порах дань владевшим Малларме помыслам об основополагающей непреложности, спрятанной за ликами предметно-случайного, Валери в конце концов пришел к трезвому примирению с уделом только «упражняться» в мастерстве заведомо неполного приближения к цели. И без терзаний мученика совершенства Малларме принял ту истину, что любой труд, как бы искусно он ни исполнялся, «никогда не бывает закончен, а просто прекращен». Эпиграфом к своему хрестоматийному «Морскому кладбищу» он поставил строки из Пиндара: «Душа моя, не стремись к жизни вечной, а постарайся исчерпать то, что возможно здесь», — лозунг невысказанный в устах Малларме. Самое безупречное стихотворение в глазах Валери отнюдь не «образ абсолютного, а образец возможностей духа». Сверхзадачи лирики, как их понимали Бодлер и особенно Малларме, низводятся им просто до очередных задач садыщегося за свои экзерсисы к письменному столу. И заключаются они не в выходе за пределы созерцания-переживания отдельных явленностей, в дали безличных сущностей, а в посильном высвечивании смысла каждой такой встречи личности с природной жизнью. Очищение и углубление его возможно благодаря достоинствам слога во всем блеске его отточенных за века навыков и необходимых секретов. Согласно Валери, «поэт посвящает себя и отдается тому, чтобы выделить и образовать речь в речи; и старания его, длительные, трудные, тонкие, требующие разностороннейших способностей ума, никогда не доводимые до самого конца и себя полностью не исчерпывающие, направлены на то, чтобы выработать язык существа более чистого, более могущественного и более глубокого в своих мыслях, напряженнее живущего, более изящного и находчивого в высказываниях, нежели любая действительно живущая личность». Превосходная степень уступает тут место сравнительной, сверхчеловеческие перегрузки забот о душеспасении рода людского — скептическому благоразумию «человеческого, слишком человеческого».

Но тем самым восстанавливалось в правах неабсолютное, довольствующее лишь тяготением к Абсолюту — все то, что привлекало ортодоксальных маллармеистов исключительно как бледный отсвет, отраженная тень бестелесно-лазурных святынь. Валери заново обретал оправдание тому, чтобы внимать щедротам природной яви и вдумчиво, однако непосредственно наслаждаться каждым оттенком, каждой крупинкой необъятного богатства вещей. Уступка относительному, вопреки искушавшим Валери-мыслителя пробам свести духовно-душев-

ную жизнедеятельность к ее умозрительному остоу, понуждала его и в лирике воздавать должное не то чтобы сердечной, но чувственной стороне созерцания и раздумья. И соответственно смягчала, так или иначе питала холодноватое, но все же не гаснущее пламя, которым светится поверенная-таки алгеброй гармония изощренных «празднеств интеллекта» (не мозга в его целостности, как у Бодлера) у этого на редкость мастеровитого зодчего безукоризненно стройных словесных сооружений.

«Средиземноморское язычество» Валери, о котором так охотно всегда толкуют, вместе с тем лишено первородной мощи. Оно подстрижено, как версальский сад, имеет неистребимо книжный привкус, нет-нет да и отдает самоуверенной узыстю парижского интеллектуала, мнящего, будто ключи мышления, способного вобрать в себя весь белый свет, вытячиваются саморефлексией в кабинетной тиши. Еще юный Валери, пока что вывазывая по заимствованным у Малларме рисункам собственное грациозное, изысканно-музыкальное словесное кружево, пристрастился к нарциссической игре «сознания себя сознающего». Она-то со временем и станет сердцевиной всех «чарований» Валери, предопределив их переуплотненность до темноты, весьма неожиданной при его вражде к туманно-безотчетным недомолвкам. Сознание, очнувшееся от сладкой дремы младенческого бездумья, уstraшенное и влекомое прозреваемой впереди судьбой, но после колебаний ее приемлющее; сознание перед тайной круговорота жизни и смерти; сознание в оцепенелости полночной грезы и вяло пробуждающееся к утреннему бодрствованию; сознание, томимое потребностью себя излить, в предвкушении плодов бессознательного вдохновения, мало-помалу вводимого в берега разума, — Валери поглощен метаморфозами своего переутонченного, запутанного самочувствия. В свою очередь оно зачастую еще и двоятся, окаймлено и надстроено пристальным самонаблюдением как бы со стороны. Разматывание этого клубка всякий раз дано, правда, не как голое умствование, а как непрестанная переработка впечатлений-ощущений, поступающих и изнутри, из подсознательных кладовых личности, и извне, от пытливо созерцаемой природы в ее зрелищной, терпкой, звучной полноте.

Густо насыщенные чувственными токами интеллектуальные «чары» лирики Валери тем притягательнее, что навеваются мягкими, намекающими, легкими касаниями пера, выверенными этимологическими и просодическими «неправильностями» при строжайшем равновесии всего порядка слов и строк. Подчеркнутое следование самым жестким допускамковки закругленных периодов, слегка нарочитая гладкопись играют здесь как раз на тех возможностях оттенить свою особую смысловую нагрузку, что открылись в связи с распространением обновленных, неклассических орудий культуры, — засвидетельствовать бережное хранение и почитание всего, что унаследовано от ее прошлого. Валери был среди первых на Западе, кто громко забил тревогу по поводу «кризиса духа», как он озаглавил свое эссе 1918 года, получившее широчайший отклик. Изящество крепко, тонко сработанных созвучий Валери словно бы ограждает себя от оползня вековых

ценностей своей чуточку старомодной классичностью, краеугольным камнем которой служит самообладание воспитанного в картезианских привычках разума.

Но это внешне наиклассичное картезианство XX века само кризисно, страдает от внутренней расщепленности. Да так болезненно, что при честном свидании с собой вынуждено свою скрываемую на людях тайну выдать, перелицевав Декартово «мысль, следовательно, существую» в афоризм совсем другого рода: «иногда я мыслю, а иногда я существую». Жизнь в мире неблагополучном, стремительно и порой грозно меняющемся Валери никак не удается охватить сетями своей мысли, увязать все ее упрямо разбегающиеся нити в тугой узел. Однако и расстаться со своей одномерной рационалистичностью запоздалый картезианец Валери ни под каким видом не желает. И впадая в отчаяние от ее немоши, перекладывает вину за это на мироздание, где не обнаруживает решительно никакой законосообразности — даже той развоплощенной, что Малларме изъясил из ткани вещей, но все-таки подразумевал и за ней охотился. Гностическое упование учителя обернулось у Валери, исходившего из того, к чему тот пришел, агностическим замешательством.

Разница вскрывается наглядно, если вспомнить, как задумывал когда-то Малларме свой поиск точки опоры для «орфического» письма: «Я нашел ключ к самому себе, центр самого себя, где я держусь, как священный паук на осевых нитях, изготовленных моим мозгом, и с их помощью я сплету в точках пересечений сказочные кружева, о которых я догадываюсь и которые уже существуют в лоне Красоты». «Сказочные кружева», которые надеется сплести Малларме, где-то уже существуют как предвещающий их узор; Валери же в этом разуверился: «О Жизнь! Напрасно мой ум выискивает в тебе... Истоки и Цель? Логику или Первопричину? На худой конец Случай?..» Но тщетно, там бездна, и в ней «хаос шевелится». Изнанка ведущего свою родословную от Декарта светлого разума Валери — чувство затерянности посреди кромешной тьмы, завещанное противником картезианства Паскалем. Законосообразность, по Валери, если и может обрести себе прибежище, то не иначе, как в сокровенных средоточиях рассудка. «Вселенная же лишь изъясн в чистоте небытия», а еще точнее: «само Бытие есть странное всевластие Небытия». Столь необходимые стихотворческой классике философские сваи в виде несомненных для нее упорядоченностей Валери передвигает из отологического грунта на гораздо менее прочную почву умозрения, укорененного лишь в самом себе. Но такая мысленная передвижка неизбежно обрекала эту культуру, никем законченное Валери во Франции XX века не представленную, на пониженную жизнестойкость, а ее просодические орудия — на частичную потерю прежней работоспособности.

«Чарования» Валери — это французская строго классическая лирика на ее излете; после Валери она мало-помалу угасает.

Ненадолго ей было еще суждено, правда, воскреснуть в годы патриотического Сопротивления, и на сей раз в полном духовном здравии.⁸ Певцы сражающейся Франции почерпнули его из неколебимой уверенности в своем долге защищать родину со всем культурным до-

стоянием ее прошлого от иноземного нашествия. Выпуклую добавочную содержательность этот подсказанный жгучей злобой дня возврат к традиционному стиху как к одному из носителей вековой народной памяти получал хотя и в ином смысловом повороте, чем недавно у Валери, но тем же опробованным путем — сопоставительно с успешным внедриться в обиход неклассическим письмом. Двойная опосредованность такого рода — сегодняшним по контрасту и былым по сходству — придавала просодии едва ли не сказовую подсветку. Краткость тогдашнего в высшей степени плодотворного возрождения стилизованно-канонической поэзии во Франции тем не менее заставляет опознать в нем исключение из разряда тех, что подтверждают правило: вскоре после того, как миновали особые исторические обстоятельства, вызвавшие ее к жизни, она опять пошла на убыль.

Нельзя, конечно, ручаться, как частенько уверяют сейчас в самой Франции, будто это иссякание, сегодня там очевидное, необратимо. Но если французскому классическому стихотворчеству и дано когда-нибудь снова зацвести, то уже не бесконтекстно, а получая от соседства с возобладавшей в XX веке неканонической просодией немалую долю своей измененной, обогащенной значимости.

Назад к «благодати»

Другая разновидность доосмысления-пересмотра маллармеанства выглядит рядом с «культуринойженерией» Валери более решительной. И свелась к ходу мысли откровенно попятному — к откату из тупика на вероисповедные рубежи в расчете излечить лирическое жизневидение от художочной рассудочной дряблости стародавними христианскими снадобьями.

Нередкое в истории культуры обновленчество, прибегающее к оглядке через головы отцов на дедовскую архаику, во Франции XX века приняло облик «христианского возрождения». Философски оно пробует укрепить себя тем, что спускается в глубь доренессансного и докартезианского прошлого, к средневековым богословам, а собственно в лирике дает внушительное число молитвенных «теодицей». Вместе взятые, они знаменуют собой самый, пожалуй, непростой парадокс французской литературы нашего века, предвещающий еще покаянно-благодатными исповедями Верлена: после почти трех столетий преобладания в ней настроения светского (даже у таких верующих, как Бальзак, Гюго или Бодлер), посреди цивилизации все более безрелигиозной, нежданно-негаданно выдвигается череда просвещенных мастеров с громкими именами, от Клоделя и Пегги до Мориака и Бернаноса, — а поблизости от них достойны быть упомянутыми и такие мыслители, как Маритен, Марсель, Мунье, Тейяр де Шарден, — которые впрямую ставят свое перо на службу верооткровенным ценностям.

Причины вспышки «христианского возрождения» в умственной жизни Франции XX века — не просто натиск охранительных поветрий

и происки церковных «ловцов душ»: левые христиане-демократы причастны к нему ничуть не меньше консерваторов из стана французского почвенничества, не уступающих в оголтелости своим иноплеменным противникам-единомышленникам. Природа этого «возрождения» перестает быть смущающе несообразной в свете серьезного обдумывания мыслей Маркса о вере как «духе бездушных порядков» и «сердце бессердечного мира». ⁹ Огонь ее взметнулся прощальным пламенем в культуре скорее всего как раз потому, что затухал в самой жизни с ее оснащенной всеми достижениями разума бездуховностью и бессердечием в позднебуржуазные времена. «Правда выше» чудилась твердой нравственного противостояния наглой в своей бессовестности земной неправде. И тем притягательнее был оплот веры для лириков, пекущихся о душе по самой сути своего дела, чем яснее вырисовывался провал добывания безмолвной святости-заменителя по советам Малларме. Не случайно среди поборников запоздалого — но и спустя полвека питавшего мощную поросль поэтов Сопротивления, да и поныне не иссякшего, — «христианского возрождения» сравнительно немного таких, кто бы раньше не покидал лона церкви или от нее не отдалялся. Зато в избытке новообращенные, для кого храм Божий не столько отчий дом, где живут с младенчества до старости и без него себя не мыслят, сколько убежище от собственного смятения перед нагло воцарившимся лихолетьем. Само богополагание в их умах подстраивается к запросу личности и из него вытекает. Обычно здесь хрупка уверенность в том, что божественный зиждитель — залог вселенского благоустройства — доподлинно есть, как были убеждены в старину. Убыль нерассуждающе крепкой веры стараются в таких случаях возместить пылким до нарочитости упованием на то, что он не может не быть, раз в нем испытывают сердечную нужду, иначе вроде бы не к чему прислониться, все бессмыслица и все дозволено.

Надежды на соломинку веры, оживленной в подобных «теодицеях второго дыхания», неминуемо шатки. И все же они на переломе от XIX к XX столетию, когда культурократические верозаменители быстро себя истощили и понадобилось вырваться из пут упадочничества «конца века», по-своему помогали обзавестись поколебленным было утверждающим жизненчеством таким незаурядным французским лирикам, как Ж.Нуво, Ш.Пеги, Ф.Жамм, Сен-Поль Ру, О.В.Милош, как вслед затем М.Жакоб, П.Ж.Жув, П.Реверди и другие «блудные сыновья», вернувшиеся под христианский кров. Но сколь бы ни пополнялся их перечень, возглавляет его Поль Клодель — и по праву старшинства, и по праву своей одаренности, и в силу углубленной философской проработки им всей цепочки мыслительных выкладок, дабы душе-спасительно упрочить собственное самосознание, равно как и свое изобильное писательское вдохновение.

Отроческие годы Клодель, как вспоминал он позже, томился умом «на каторге» рассудочно-позитивистских воззрений. Уплощенные применительно к нуждам преподавания философии в только что отделенной от церкви французской светской школе, они были сведены там к набору тощих, разрозненных, механически толкуемых отвлеченностей. Попав в Париж из деревенской глуши, Клодель был охвачен то-

ской по жизненной материи, разъятой и заслоненной от него книжной премудростью. Тогда-то и произошли два случая, которые предопределили все его духовное становление. Первый — знакомство с «Озарениями» Рембо, когда Клодель вдруг испытал «почти физическое ощущение сверхъестественного». И еще через несколько месяцев — «озарение», снизошедшее на него самого в праздник Рождества в соборе Парижской Богоматери и подтолкнувшее навсегда уверовать во всеблагодать Господню.

Как бы ни относиться к рассказам Клоделя о своем мистическом прозрении, оно побудило его к умственной перековке. Усердный посетитель еженедельных «вторников» в доме Малларме, Клодель вместе с тем засел за сочинения Фомы Аквинского. У Малларме он перенял посылку (не противоречащую и схоластической натурфилософии) об устройстве сущего как некоей Книги, все природные «письмена» которой — тела, лица, происшествия — повинуются правилам единого метафизического «синтаксиса». Ключ к этой тайнописи поэта и должно найти, запечатлеть, сделать достоянием всех. Однако, по Клоделю, беда и ошибка неверующего Малларме в том, что прозорливо предполагаемый им «синтаксис» лишен своей «семантики», своего смыслового наполнения, что Малларме даже не задавался вопросом об источнике этой содержательности, возводя свою слабость в добродетель и объявляя Абсолют полым Ничто. Заслуга же, открытие Малларме, согласно Клоделю, — в полученном на исходе раздумий отрицательном результате: «случайность не ведет к Абсолюту и не может дать ничего, кроме комбинации ущербной, а потому и пустячной». Намек на заветный ключ к «грамматике» мироздания новообращенный Клодель и вычитывает в христианском «зове», а доводами, почерпнутыми у Аквината, подкрепляет догадку, мелькнувшую у него самого в душевно трудные дни. В конечном счете исповедание художнической веры и исповедание веры религиозной в уме Клоделя нерасторжимо сольются: «Отныне мы знаем, что мир действительно являет собой текст и что он повествует нам скромно и радостно... о вечном присутствии кого-то другого, а именно — своего Творца... Не просто мертвая буква, но дух животворящий, не магическая невнятица, но Глагол, каковым всякая вещь наречена... Ничто теперь не мешает нам, возложив одну руку на Книгу всех книг, а другую на Книгу вселенной, продолжить то великое символическое исследование, что на протяжении веков было важнейшей заботой Отцов Веры и Искусства».

Выведа таким путем для себя тождество: «муза есть благодать», — Клодель обзавелся убеждением, будто он получил прямой доступ в алтарь «храма» мироздания — тот самый, что брезжился отринувшему веру Малларме, но так его и не впустил. Случай, измучивший учителя сопротивлением самым хитроумным уловкам заманить онтологическую непреложность в паутину слов человеческих, как бы «упраздняется» у Клоделя: в свете провиденциального смысла природы и истории предстает не нарушением мудрого совершенства, а его обнаружением, знамением. Долг, дело, душеспасение певца этой вечной благодати, каким и хочет быть Клодель, — распознавать в земном хао-

се и славить предустановленный свыше порядок: называя истинным именем всякую тварь земную, он хвалит чудо творения и промысел небесного Творца. «Наряду с веселием духа, религия приносит в мир смысл, — проповедовал Клодель свой способ избавления от той растерянности умов, что царила в окружении Малларме. — Зная, что вселенная не порождение случая или слепых природных сил, прокладываящих себе дорогу ошупью, мы знаем, что в ней живет смысл».

И все же театр Клоделя, а всякий раз это мистериальное действие на подмостках земного шара, и его лирика, напоминающая богослужение в просторном соборе, только издали кажутся гранитной глыбой без трещин. Предавшись богоугодному делу приветствовать Господа в лице его созданий, Клодель причинил ущерб своему могучему дару уже тем, что приглушил в себе поисковую устремленность самодовольством обладателя последней истины; множество страниц, вышедших из-под его пера, испорчено суесловием святоши, разжевыванием прописей катехизиса.

На свой лад, однако, вера и питала здоровое клоделевское чувство родственных уз со всем живущим, вскармливала его умение изумленно восторгаться «чудом» плоти вещей и с барочной избыточностью воспевать их щедрое богатство, махровую телесность, их бурление в природном круговороте, где зачатие, рост, расцвет, плодоношение, гибель ни на миг не прекращаются. «Мистическому реалисту» Клоделя, как метко определен был однажды его «почерк»,¹⁰ не надо тянуться на цыпочках, чтобы завести беседу напрямую со звездами, и нет нужды нарочито наклоняться, чтобы различить под ногами былинку: вникая в непосредственно близлежащее, он ощущает себя вовлеченным в космическое самоосуществление жизни по мудрому промыслу небес. Достоинства Клоделя-лирика — в способности быть одически всеотзывчивым и естественно грандиозным, улавливать позывные действительности слитно — сердцем, разумом, слухом, зрением, кожей. И так же неразлучно сращивать в своем письме малое и огромное, витийство и разговорность, материальное и умозрительное, муку и ликование.

Ради такого совокупного, целостного освоения-оживания мира Клодель и подогнал себе по руке безразмерный библейский версет, окончательно утвердив права вольной строки-абзаца во французском стихотворчестве. Заслуг французской силлабики Клодель не перечеркивал, однако был неудовлетворен в ней тем, что мерное постоянство ее повторяющихся структур, как он уверял, навеивает обманчивое чувство, будто и без волевой личной самоотдачи наши «движения и мысли подстроены к порядку вечности», зато «отрешены от всего случайного и повседневного». Успокаивая, это баюкающее ощущение своей бесперебойной включенности в однолинейный и однонаправленный ход вещей может обеднять, спрямлять, уплощать жизненность, размагничивать душу. И понуждает забыть, что действительная жизнь куда превратнее, хитрее, богаче любых попыток загнать ее в метрические колодки: ведь она, по Клоделю — и вопреки Валери, — от безгранично свободного, божественного разума, а не от куцевого людского рассудка. Опорой версетного строя Клодель поэтому и полагает не строгий счет, не равенство слогов в строке

и попарную переключку окончаний, а дыхание человеческой груди — живой клеточки вселенной. Дыхание не механистично и не рационалистично, оно органично: бывает то глубоким, то легким, замедленным и учащенным, отрывистым или плавным, лихорадочным, мощным, покойным. Единственный его закон — вечная смена. Клоделевский версет построен на гибкой изменчивости длины строк-абзацев с необязательной, поначалу совсем редкой, а позже как бы проблесковой ассонансной рифмой. Он растяжимо просторен в перебивах ритма, то музыкально распевен, то речитативно рыхл, часто раскатист, как колыхание морской зыби, и всегда неспешно внятен в донесении всех оттенков высказываемого. Благодаря самоподстройке к любому заданию он с непринужденностью вмещает одический восторг, зарисовку, сакральное действо, устную беседу, парение дум, ветхозаветную архаику, крик боли, воздушные грезы, пастырское наставление.

Есть, однако, в крупномасштабном клоделевском разноголосье и свои пробы с пониженной чуткостью. Клодель слишком поглощен навязчивым подтверждением мистической природы и заданных умыслом Божиим последних целей всех «тварных» вещей. И потому они, при всей их плотской телесности, как бы вынуты им из истории, вне- и надвременны. И здесь — пределы сближения с жизнью, доступного не одному Клоделю, но и остальным певцам «христианского возрождения». Старания этих уверовавших заново, как и Клодель, преодолеть маллармеанство, выведя лирику на прогулку по деревенским проселкам и горным тропам (Жамм), заставил ее окунуться в простор земных и космических широт (Сен-Поль Ру), углубиться в дали легендарного прошлого Франции (Пеги, Фор), оставались полуответами на запрос, носившийся в воздухе. До тех пор, пока не увенчались — у Аполлинера и его соратников по «авангарду» предвоенных лет — перемещением на столбовые дороги цивилизации XX века. Из приключения метафизического французская поэзия по ходу этой удивленно-поисковой разведки всего дотоле небывалого, что он с собой принес, вновь превращалась в приключение жизнеоткрывательское.¹¹

Колесо в помощь ногам

Собственно историчное в действительности по определению преходящее. И чтобы поворот к нему стал возможен, самосознанию лириков предстояло изжить в себе не просто вражду ко всему буднично-бренному. Нужно было избавиться еще и от положительного противовеса этому отрицанию — от установки на улавливание в словесно-стиховые сети Праидеи всех вещей, будь она обмирщенной на платоновский лад, как у Малларме, или верооткровенной, как у Клоделя. Философскому оправданию, которое бы признало за ними собственную ценность безотносительно к свяшенно-вечному, подлежали каждый миг, каждая грань и мелочь жизни самой по себе в их неповторимой однократности.¹²

Накопление необходимых для этого мыслительных предпосылок и навыков письма шло с разных концов, через пробы, ошибки, находки на ощупь. И все-таки допустимо наметить воображаемую точку, где бы пересеклись эти внешне несхожие подступы к тому, чтобы разомкнуть порочный круг томления Малларме по отсутствующей непреложности. Тогда смысл их предельно кратко может быть выражен заглавием книги стихотворений в прозе одного из друзей Аполлинера, Макса Жакоба, — «Рожок с игральными костями». Оно прозвучало не лишенным вызова благословением полной непредвиденных случайностей и именно тем драгоценной, захватывающей жизненной игре, которая повергала Малларме в уныние невозможностью их «упразднить».¹³

Простейшим из таких подступов, подчас прямым до прямолинейности, были землепроходческие «одиссеи» времен пароходов и железных дорог. В лирических путевых дневниках географический кругозор широко распахнут, путешествующий упоен местными приметами и чужими обычаями (В.Ларбо), самобытным духом других культур и нравов (В.Сегален). Из встреч со всем этим ума, взращенного на иной почве, волей или неволей извлекались поучительные уроки: бывало очевидно, что собственная приглядка к вещам вовсе не единственно естественна, привыкали допускать истинность и других возможных истин.

Самого преданного и стихотворчески едва ли не самого остроумного своего поклонника тогдашняя муза дальних странствий нашла в Блэзе Сандраре. Обращенность вовне, к броско необычному в постройках, одеждах, быту, равно как и ко всему порожденному научно-техническим изобретательством XX века, дополнена у Сандрара волей свидетельствовать о ломке самого восприятия действительности во времена, когда далекое сделалось близким, с головокружительной скоростью достижимым. Внезапные, совершенно непосредственные соприкосновения приметливого взгляда с непривычными зрелищами, проплывающими — нередко пролетающими — перед путешественником, который весь жадное внимание, ложатся у Сандрара на бумагу без видимой обработки — мимолетными, сиюминутными; сырые наблюдений сохраняет всю свою первородную свежесть. И только отбор этих моментальных снимков да подчас их подсвеченность вспышками неожиданных до причудливости сопряжений друг с другом в назывных перечнях свободного стиха выдают преднамеренную обработку, подчиненность замыслу. У такой азартно-беглой стиходокументалистики были свои подвохи — довольствоваться скольжением по поверхности вещей, и Сандрар этого не избежал. Но было и заразительное своей лихой выдумкой выполнение немаловажной задачи: способствовать привыканию лирики к обогнавшей ее и не умевшейся в прежние берега человеческой жизнедеятельности.

Землепроходческое приключение протекает у Сандрара чаще всего как некое градопроходчество — как переживание обстановки людских скоплений и порожденных машинной цивилизацией XX века громадных средоточий домов, заводов, деловых учреждений. И если начинал он с того, что по-своему наследовал замешательство Бодле-

ра и позже. Верхарна перед разительной одиночеством горожанина в многолюдье уличной толпы, то постепенно и у самого Сандрара, и у других лирических градопроходцев эта настороженная тревога, не испарившись совсем, перерастает в зачарованность особым волшебством городского повседневья — подлинного кладеза обыденных чудес, если взглянуть доброжелательно и быть готовым восхититься.

Различимый уже в сандраровской изобретательной прямоте взгляд на бурно меняющуюся цивилизацию как на новоявленное чудо света сам по себе предрасполагал к «остраннивающим», каламбурно-игровым приемам передачи самых что ни на есть заурядных будней. Первенство в такой исполненной серьезности озорной несерьезности принадлежало Жакобу. К парижскому житью он подходил, памятуя о кельтском фольклоре родной ему Бретани и храня убежденность: «чистый лиризм встречается в народных песнях да еще в волшебных сказках для детей». Диковинно-сказочны и в своей радужности, и в своих кошмарах и столчные наброски жакобовского «Рожка с игральными костями». И даже тогда, когда со временем в мечтаниях-видениях Жакоба, впавшего в набожность, отголоски бретонских легенд густо прослоятся христианскими примесями, мистик будет в нем уживаться с лукавым мистификатором, сверхъестественно страшное соседствовать со смешным, безоблачность с апокалипсической мглой, простодушие со страдальческой умудренностью. Прихоть неожиданного случая для него не только всевластная повелительница жизни, но и хозяйка вдохновения, упорно избегающая закреплённости в одном настрое, оборотнического. Поэтому Жакоб ошеломляюще непринужденно переходил от капризной фантазии к адской фантазмагии, от каламбура к молитве, от сладких грез к шутовской клоунаде. Зарисовка из-за подобного крена равновесия в речи Жакоба между началом изобразительным и началом выразительным в пользу последнего прорастает феерией, причудливой и всегда подкупающе трогательной своей бесхитростностью.

Перераспределение удельного веса в языке и самом лирическом виденье мира двух этих вечно сотрудничающих-соперничающих начал — вообще стержневой вопрос поэтики для «авангарда». С мимезиса, жизнеподобной передачи созерцаемого или исповеди перечувствованного, он всякий раз посильно сдвигает рычаг в сторону личностно-волевого претворения данностей природы и человеческого обихода. В манифесте-завещании Аполлинера, предсмертной его статье «Новое сознание и поэты» (1918), провозглашалось: «...Поэзия и творчество тождественны: поэтом должно называть лишь того, кто изобретает, того, кто творит... Поэтом можно быть в любой области: достаточно обладать дерзновением и стремиться к открытиям».¹⁴

Доводы в поддержку философии своего дела как неперемногого созидания небывалого и пока что не-сущего обычно черпались «авангардом» в ссылах на сближение всей культуры с опирающимся на науку изобретательством. Ведь еще в старину, по соображению Аполлинера, задавшись целью ускорить свое передвижение по земле, люди придумали колесо, отнюдь не похожее на ноги, вместо того, чтобы попросту их удлинить. Естественнонаучное знание, находившееся в че-

сти у парнасцев за свою доказательную выверенность, а затем низложенное лириками «конца века» как распространитель иссушающего здравомыслия, в глазах их смены обретает все свое достоинство благодаря созвучности духу обновляющегося снизу доверху жизнеуклада, своей неудовлетворенности завоеванным вчера и нацеленности на завтрашние открытия. Уже не на священнослужителей, а на исследователей принято отныне равняться, усматривая свой долг в том, чтобы, как и они, изо дня в день «перестраивать привычный ход вещей... отменять истинность того, что было истиной накануне», неустанно «сражаться на подступах к беспредельному и грядущему» (Аполлинер).

Собственно, в этой уподобляющей себя научному поиску «езде в незнаемое» и проступают вполне отчетливо те перемены в самосознании, которые принес с собой «авангард» сравнительно с маллармеанцами, оставшимися на поле классики, предельно заостряя ее посылки.

Аполлинер не менее Малларме гордится своей принадлежностью к сонму «пророков», занятых «делом наиважнейшим, первоосновным, божественным». Но при всей своей наследственной гордости он куда скромнее — не безгрешный жрец, а впередсмотрящий смертный, и подобно обычным смертным уповает на снисходительность потомков к возможным ошибкам в своих «вещих предсказаниях» («Холмы»). Свою человеческую и человечную истину он ищет колеблясь и заблуждаясь, найдя же, нередко в ней сомневается. И уж наверняка знает, что она не есть последнее откровение, что идущие вслед какую-то толпу из нее благодарно примут, а какую-то отвергнут, заменят, дополнят, уточнят. И так пребудет всегда. Вечно искание истины, нет Истины вечной. Но именно поэтому никогда не прекращающийся поиск-изобретение — альфа и омега утверждаемого аполлинеровским «авангардом» исповедания веры.

Насколько отлично истолкование им поисковости от взгляда на поиск в классике, которая, конечно же, отнюдь не чуралась открытий, позволяет судить то обстоятельство, что лабораторный эксперимент отныне получает права гражданства без прежних ущемлений. До XX века писательское экспериментаторство — это черновые наброски, хранимые в личном архиве, не предназначенные к обнародованию. Плоды своего экспериментирования «авангард» сплошь и рядом предает гласности — ведь они задуманы как испытание возможностей слова, имеющее собственную ценность, по крайней мере для собратьев по делу, а то и для смежных областей. Пробы такого рода по-своему сопоставимы с отчетами ученых о проведенных опытах или с несерийными конструкторскими образцами, предшествующими запуску изделий в поточное производство. И судьба «каллиграмм» того же Аполлинера — рисунков-стихотворений, где строки расположены по очертаниям упоминаемых предметов, — тому подтверждение. При подходе к ним с классическими мерками аполлинеровские «лирические идеограммы» выглядят не более чем искрометными курьезами, забавой. Но если иметь в виду сегодняшние плакаты, почтовые открытки, книжную и выставочную графику, то затея предстанет не такой уж и праздной, как, впрочем, и «коллажи» —

«склейки» из обрывков случайных бесед за столиком кафе, говора толпы, рекламных объявлений, газетных заметок. И пусть польза здесь прикладная, гордость поскромневшего «авангарда», далеко не сводя, разумеется, к этому свои зачеты перед людьми, тем не менее никакого уничижения от приближенности к быту не испытывала, как не зазорно исстари для живописцев браться за роспись зданий, утвари, посуды, книг.

Послесезанновская живопись «парижской школы» послужила, кстати, еще более щедрым и родственным, чем наука,¹⁵ поставщиком уроков для стихотворческого «авангарда», потеснив теперь музыку на том наставническом возвышении, куда поместили последнюю Верлен и восторженные Вагнерианцы конца XIX века, среди них Малларме. Предметная вещественность запечатлеваемого на холсте, а вместе с тем невиданно раскованное, условное в своей выразительности обращение кисти Пикассо, Матисса, Брака, Шагала, Леже с этими очевидностями дружно были восприняты поэтами «авангарда» как чрезвычайно поучительное решение того самого, над чем билось их перо.¹⁶ Аполлинер из года в год умело, с редким чутьем к трудноуловимой на первых порах грани между неподдельным и надуманным, защищал плодотворность исканий своих друзей-живописцев, и отстаивание их правоты было для него одновременно защитой дорогих ему установок в собственном деле. Прежде всего самой коренной из них — утверждения такой неподражательной обработки жизненного материала, когда он властно переплавлен и выстроен согласно заостренно личностному виденью вещей. Подхватывая и развивая дальше неаристотелевские посылки Бодлера о царственной «сверхприродности» воображения, Аполлинер приглашает «пересоздавать», а не «воспроизводить» природу. И добиваться, чтобы каждое полотно или сочинение были «заново сотворенной вселенной со своими собственными законами», рукотворной «второй природой», небывалой и неповторимой «сверхдействительностью».¹⁷ Каждой своей клеточкой, каждым мазком, каждой строкой она должна излучать, по Аполлинеру, «богоравное» присутствие в ее замысле и исполнении своего создателя — хозяина, а не раба сущего, — и тем в свою очередь внушать своим зрителям чувство человеческой «богоравности».

Отголоски культурократической метафорики в высказываниях Аполлинера о своих товарищах-живописцах — «божественный», «подобный Богу», «богоравный» — не должны затенить разницу смысла, вкладываемого им обычно в эти понятия, к которым он прибегает как будто бы схоже с маллармеанцами и по схожим поводам. При всем том, что в пору первых шагов Аполлинера-лирика следы «орфизма» Малларме не чужды его размышлениям, зрелые аполлинеровские взгляды по сути своей обнаруживают гораздо более прямое преемство с Рембо, чьи рукописи увидели свет еще до конца XIX века, но вызвали тогда скорее изумленный восторг, чем понимание, зато в XX столетии привлекли к себе «авангард» как «благая весть» предтечи. У Рембо находили уже переведенным на язык лирики то, чего добивались в своих полотнах живописцы «парижской школы». На три с лишним десятка лет раньше Аполлинера, в так называемых «письмах яс-

новидца» (весна — лето 1871 года) и затем в диковинных пробах осуществить на письме свое головокружительное «ясновидчество», он предпринял и в самом деле беспрецедентно дерзкое покушение на вековые устои французской словесности. И вдохновлялось оно как раз тем, чего «авангарду» не доставало в наследии келейно-книжного в своей эзотеричности Малларме, — запальчивыми помыслами сделать лирику по-настоящему теургией: «священной работой» в духе древних, однако не изжитых и в XIX веке мифов о преображении жизни по меркам яростно взыскиваемого.

Чародейство не чудодейство

Наметки «ясновидческой» утопии сложились у бунтаря и бродяги Рембо в дни разгрома Парижской коммуны, и это побуждает думать, что они были внушены ему неистойой надеждой все-таки спасти, быть может, ожидания, рухнувшие с поражением «готовых штурмовать небо» (Маркс) рабочих повстанцев, — снизу доверху «изменить жизнь», в которой «подлинная жизнь отсутствует». Ради этого Рембо — и здесь он пока следовал за своим «истинным богом» Бодлером и перекликался с Малларме — вознамерился стать «ясновидцем» вселенских бездн, проникшим в ревниво хранимые ими секреты. И в свою очередь проникшимся ими так, чтобы быть вправе возвестить: «Я — другое», не замкнутая в себе единичность, а уста сущностно сущего. Сподобиться таких откровений, согласно поразительно логичным в своих сногшибательных выкладках «письмам ясновидца», возможно не иначе, как подвергнув себя жесточайшей «пытке», по ходу которой становишься «великим проклятым — высшим Ученым». Цель и смысл ее — в «долгом, безмерном и обдуманном *расстройстве всех своих чувств*», дабы избавить воображение от шор трезвого рассудка: ведь простое здравомыслие, убежден Рембо, беспомощно, когда «производишь осмотр невиданного и вслушиваешься в неслыханное», надо быть готовым с хладнокровным самообладанием уверовать в действительность самых невероятных чудес. А вдобавок суметь все это передать так, чтобы можно было «ошутить, пощупать, услышать» плоды «ясновидчества», обеспечить общение «напрямую от души к душе, когда в ход пускается сразу все — запахи, звуки, краски». Рембо назовет «алхимией слова» подобное письмо — сопряжение грез наяву и как бы строительство из них заново на бумаге волшебных замков своих заветных помыслов в противовес юдоли крохоборческого здравого смысла.

В результате «ясновидчество» Рембо, на стадии своей подготовки напоминавшее мистическое прозрение, перерастает — и тут оно в корне отлично от «орфического» томления Малларме — в волевое, «магическое» сотворение и последующее побудительное воздействие. Для Рембо дело вовсе не в том, чтобы навевать несбыточные сладкие сны, а в том, чтобы пророчить достижимость небывалого, заражать им, приглашать к нему и подталкивать. И тем самым нести полезную

службу «поэта — умножителя Прогресса», быть для людей «похитителем огня».

Исполнением Прометеевых заветов и была для Рембо работа над «Озарениями». Затмения и зарницы его душевной жизни здесь словно опредмечены — не рассказаны, описаны или поведаны, а воочию, вечно и зримо явлены в ликах сказочной вселенной, которая послушно принимает свой вид в зависимости от перемен в настрое грезящего взора. Феерия вымышленного, но мнящегося неоспоримо действительным бывает у Рембо катастрофична, чаще она празднично-лучезарна, первозданна, выглядит тем самым заново обретенным раем, о котором мечтал Бодлер.

В этих сгустках уплотнившегося вымысла нет внятных отсылок ни к однажды случившемуся, ни к вызвавшему их переживанию. Рембо охотно соглашался, что он «один владеет разгадкой сих диковинных шествий» («Парад»). И советовал ее не доискиваться, а довериться каждому «ясновидческому» озарению, принять их как самозаконную данность. Однако умонастроение, которым овевало большинство этих зарисовок пригрезившегося, все-таки улавливается. Пафос его — в запальчиво-горделивом торжестве всеведущего, вездесущего и всемогущего хозяина мировой жизни. Он волен лепить ее по собственному хотению, даже произволу, она же бесконечно податлива на запросы своего повелителя. Подчас это сказано прямо: «Я созерцаю, как спадают покровы со всех тайн: религий и природы, смерти, рождения, грядущего, минувшего, космогоний, самого небытия»; «Я — изобретатель намного достойнейший, чем любой мой предшественник; музыкант, сумевший подобрать ключ к любви» («Жизни»). В других случаях это скорее подсказано: «От колокольни к колокольне я протянул канаты, гирлянды — от окна к окну, золотую цепь — от звезды к звезде, и я пляшу» («Фразы»). Но и тогда, когда Рембо вроде бы умалчивает о своих восторгах «победителя судьбы», они внедрены в самую ткань его счастливых наваждений уже тем, что сковывающие нас естественные законы тут отменяются, как угодно переиначиваются. Здесь будто сбылось древнее пророчество о временах, «когда времени больше не будет»: мимолетное и вечность совпали. У Рембо твердые тела текут, а туманы каменеют, земля и небеса меняются местами, любые превращения возможны. Поэтому-то «в лесу... есть собор, устремленный ко дну, и озеро, взмывшее ввысь», а «в недрах земных... кометы встречаются с лунами, моря со сказками» («Детство»). Да и в самом письме «Озарений» порывистые повелительные возгласы молниеподобно перемежают череду эллиптически кратких назывных оборотов, которые стыкуются друг с другом впрямую, без объясняющих прокладок, точно внушая, что воля ума, соединившего все эти разномастные крупички, — совершенно достаточное оправдание их встречи. Рембо возвещает пришествие повинующейся ему нови и как бы расколдовывает ее своим воображением, жаждущим засвидетельствовать безраздельную власть свободно творящего духа над косной плотью вещей.

Мечты о таком всемогуществе питал во Франции еще Нерваль: «Я не прошу у Бога менять что-нибудь в событиях, но изменить меня относительно вещей: даровать мне способность сотворить все-

ленную, которой бы я сам распоряжался, власть повелевать моей вечной грезой вместо того, чтобы ее претерпевать. И тогда я буду поистине богом». Рембо первым — хотя далеко не последним — сделал эту установку краеугольной не просто для своих воззрений, но и для самой своей «алхимической» поэтики. Сложность — и причина двусмысленности взаимоисключающих подчас уроков, черпаемых у него, — состоит, однако, в том, что он же одним из первых этот принцип и развенчал.

Уже в самих «Озарениях» мелькают догадки о каверзном подвохе, таящемся в соперничестве колдовских чар с действительным распоряжением вещей: о подмене искомой переделки жизни перестройкой собственного жизневиденья. Ничего по существу не обновляя, она стократно усугубляет разрыв между «похитителем огня» и обычными смертными, чьему благу он как будто собирался послужить. Оттого-то за «Озарениями» последовала (по другим предположениям — работу над ними перемежала) лихорадочная до надсадности расправа над всем, чему раньше Рембо поклонялся. Исповедальный самоотчет о хрупком блаженстве охоты за миражами и той муке, на какую он себя обрек, когда признал «священным расстройство разума», обратив свой душевный раздрызг в родник горячего вдохновения, Рембо назвал без всяких недомолвок — «Сквозь ад». Он поведал там начистоту «историю одного из безумств» — свою «веру в любое волшебство» и пробы «писать безмолвие ночи, несказанное, головокружения», «приручить себя к простейшим галлюцинациям», дабы подкрепить ими «магические софизмы». В конце концов «я был проклят радугой. Счастье сделалось для меня злым роком, угрызением совести, точащим меня червем» («Алхимия слова»). Опустившись на самое дно своего умопомрачения, чтобы все в себе понять и очиститься, Рембо преисполнен решимости стряхнуть мóрок, отправиться вскоре «через реки и горы славить новый труд и новую мудрость» («Утро»).

Как только Рембо выяснил для себя, что лирическое чародейство — не чудодейство, не может удовлетворить его донельзя завышенных теургических домогательств, а на меньшее он не был согласен, он охладел и к писательскому делу, к которому был предназначен своей исключительной одаренностью. И вместо сочинительства принял за труд житейски насущный — исход, который под занавес книги «Сквозь ад» глухо предсказан: «Я! Я — возомнивший себя магом и ангелом, избавленным ото всякой морали, — я спустился на землю, снедаемый жаждой отыскать на ней мой долг — и заключить в объятия шершавую действительность. Пахарь!» («Прощанье»). Образотворческие находки в приемах овнешненной передачи приливов и отливов мятежной, смятенной внутренней жизни, сделанные Рембо-«ясновидцем» в погоне за своей недостижимой целью, для него самого были обесценены вместе с ее крушением и выкинуты в сердцах из памяти.

Потомки предпочли не прислушаться к повзрослевшему и ожесточившемуся Рембо, распорядившись по-своему — с бережностью почти благоговейной — обломками дерзания этого отрока Икара, принявшего себя однажды за Прометея. Вслед за первым, аполлинеровским поколением «авангарда» во Франции будут вновь и вновь повторять

клятвы верности ясновидчески-теургическим принципам Рембо, сперва им предельно усугубленным, а затем досадливо отброшенным. Две трети века спустя Поль Элюар со всем возможным усилением воздаст хвалы «воображению, изжившему в себе инстинкт подражания»: «Поэзия ничему не подражает, она не воспроизводит ни линий, ни поверхностей, ни объемов, ни лиц, ни пейзажей, ни ситуаций, ни катаклизмов, ни чувств, ни памятников, ни пламени, ни дыма, ни сердца, ни ума, ни ужасов, ни благодати, ни огорчений, ни красоты... Она изобретает, вечно она творит заново».¹⁸

Одну из самых для себя подходящих поисково-испытательных площадок такое бесконечно возобновляемое изобретательство открыло в том оксюморонном жанровом образовании, каким утвердилось с последней трети XIX века французское стихотворение в прозе. При переводе на русский словосочетание *poème en prose* надо бы брать в кавычки: у французов стиха-то здесь нет и в помине. Нет ни повторяющейся одноразмерной плавности, ни хотя бы легкой версетной ритмизации, ни окказиональной рифмизации. Наоборот, стихотворение в прозе зачастую противоположность тому, что именуется поэтической прозой за свое метрически более или менее упорядоченное благозвучие. Уже в «Парижской хандре» Бодлера, где эта внестиховая разновидность лирики сложилась, хотя и сохранив пока остаточные повествовательно-описательные приметы, вполне осмысленной целью работы со словом была **«музыкальность без размера и ритма, достаточно гибкая и вместе с тем неровная, чтобы примениться к лирическим движениям души, волнистым извивам мечтаний, порывистым прыжкам сознания»**. Отказ от всякой, даже намекающе-подспудной просодической канвы исходен и для «Озарений» Рембо, в которых французское стихотворение в прозе окончательно обрело чистоту собственно лирического смыслоизлучения, не нуждающегося ни в какой посторонней поддержке в виде рассказа или зарисовки. С тех пор, породив в словесной культуре Франции XX века мощно разветвленную отрасль, стихотворчество в прозе всякий раз, в любом своем образце, являет собой вызов просодическому бытованию лирики, мятеж против стихосложения как обязательного для классики способа организации лирического высказывания. В каждом очередном случае это намеренное исключение из вековых правил — заявка на неправильность, неканоничность своего устройства и облика.

Знаменуемая отсутствием версификационных приемов как бы отмена канонических упорядоченностей при стихотворчестве в прозе не есть, однако, провозглашение полнейшей неупорядоченности, торжество хаоса. Напротив, одновременно это — полагание другой, собственной упорядоченности, обходящейся без набора средств, которые завешаны каноном.. Рука об руку идут расчистка строительного участка от сложенных по старинке сооружений и возведение на нем здания сообразно воле и закону самого зодчего. Историческая поэтика стихотворения в прозе крайне трудна, поскольку должна быть классификацией сплошь исключений, и пока что ждет своего часа. Но из уже сделанного для ее подготовки¹⁹ явствует, что оно сбито и выстроено гораздо крепче, плотнее, чем отрывок обычной прозы, при всей

изощренной тонкости скрытых нестиховых скреп. В одних случаях они по преимуществу риторико-синтаксические (резко колеблющаяся длина предложений, перепады от распространенности к рублено-назывной краткости и обратно, подобие или несходство их строя и т.п.), в других — это лексико-этимологическая игра, в третьих — перекличка созвучий или их нарочитая разноголосица, в четвертых — графический рисунок текста. И почти во всех случаях — сшибка то взаимоусиливающих, то взаимопогашающих ударных метафорических сполохов, вместе образующих поле повышенной смысловыразительной напряженности. Но какими бы ни были силовые линии, обеспечивающие ему внутренне собранное и завершенное в себе единство, они неизменно одноразовы, годятся применительно к данной пьесе и непригодны для других. Они не расширяют какую-то выбранную среди уже существующих просодическую канву, а изобретательно найдены *ad libitum* — в свободном поиске, без послушания внеположным ему предписаниям и правилам, по независимому от них разумению. Между двумя полюсами этого поля — между подразумеваемым бунтом против освященного давностью порядка и учреждением порядка неповторимо своего — и вспыхивает дуга ослепительного разряда, одной из крохотных искр которого, накаленных до предела, всегда выглядит жанровый парадокс — стихотворение в прозе. Понуждая нашу восприимчивость к добавочному напряжению тем, что так и не предлагает ожидаемого обычно стихового костяка, к концу же покоряя своей подспудной, скорее удивленно угадываемой, чем распознаваемой слаженностью, оно служит острейшим возбудителем мгновенного переживания раскрепощенности человеческого духа, наделенного даром открывать и созидать бесподобное — делать былью дотоле никогда ни в жизни, ни в культуре не бывшее.

Подстраиваясь к ходу цивилизации

В эту тянущуюся от Рембо, подкрепленную учебой у научного изобретательства и послесезанновской живописи, философию откровенно неподражательного лирического поиска «авангард», прежде всего в лице своего вождя Аполлинера, вносит серьезные дополнения, перерабатывая ее в духе снова обретенного доверия к становящейся действительности, к текущей истории.

Самое из них ключевое — совсем другое переживание времени. Рембо в своем «ясновидчестве» эсхатологичен, жаждет избавиться от временных пут, вольным прыжком переселиться в царство вневременного, и в этой вражде к неумолимой власти времени он один из сыновей «конца века», для которых их эпоха — сумеречное безвременье, гиблое стоячее болото: если там что-нибудь и меняется, то по закону гниения. Жизнечувствие Аполлинера насквозь исторично: среди лириков Франции он не имеет, пожалуй, себе равных по чуткости к ходу вещей во времени, к нагруженности каждого сегодня своим вчера и чреватости своим завтра. Именно отсюда владение всегда Аполлине-

ром помыслы послужить упрочению «связи времен»: нечасто встречаются одержимые изобретательством реформаторы, которые бы не просто с его ненасытной любознательностью дорожили культурой прошлого, но и так успешно, как он, продвигались колеями преемства, прежде чем замахнуться на коренные преобразования, да и тогда сохранили бы право на аполлинеровское самоопределение: «Я никогда не поступал как разрушитель, всегда как строитель».

Правда, сознание вписанности в необратимый поток дней поначалу и у Аполлинера, успевшего в молодые годы хлебнуть воздуха «конца века», далеко не бестревожно, хотя уже тогда подернуто дымкой меланхолии, смягчающей трагическую горечь. В неукоснительно, подчас не без стилизации, традиционном, по большей части раннем пласте первой его книги «Алкоголи» Аполлинер — кровный потомок средневековых певцов поминавшей было, но незадававшейся любви-злосчастия, Ламартина и Верлена с их напевной грустью. Источники аполлинеровской печали — древнее, извечное для народных заплачек и позднейших элегических дум сетование: река жизни неустанно катит свои воды и есть не что иное, как вереница невосполнимых утрат, преходящих радостей, развеянных мечтаний, остывших страстей.

Не чужд жалоб на быстротечность дней и другой, отчетливо неклассичный пласт «Алкоголей» — по словам самого Аполлинера, плод «исканий лиризма нового и одновременно гуманистического», решительной подстройки «старинной стихотворческой игры» к обстановке людного города с его сумятицей, оглушительным размахом, переплетенностью стародавнего и только что народившегося. Ход меняющего все на свете времени и здесь для Аполлинера неперменная мыслительная призма. Однако он несет теперь с собой не одни безутешные потери, но и вдохновляющие свершения.

В свою очередь они вскармливают надежды на щедрую жатву в будущем. Не впадая в розовое благодушие, Аполлинер тем не менее захвачен зрелищами постоянно революционизирующей саму себя действительности, которая сотворена умелыми руками и пытливым умом — той могучей цивилизацией, что пьянит его ничуть не меньше, чем нетронутая природа. Внемлющее любой мелочи опознавание перемен во всем, от облика городских улиц до строя душ, само по себе оказывается увлекательным лирическим путешествием в краю сегодняшних чудес, не уступающих тем, что изготавлял вымысел Рембо. Аполлинер зачастую просто-напросто перебирает свои встречи невзначай с этим диковинным, стоит только свежо взглянуть. И счастливым попаданием свести вместе вещи, очень далеко отстоящие друг от друга, в образе взрывном из-за своей крайней неожиданности: «Пастушка о башня Эйфеля стадо мостов блеет у ног твоих поутру»; «Бог умерший в пятницу и оживший в воскресенье// Христос взмывает к небесам выше всех пилотов// ему принадлежит мировой рекорд высоты».²⁰

Измученная приглядка к окружающему и самому себе, смесь буднично простого и чарующе странного, размашисто вселенского и заветно личного, сердечности и остроумия, ученых мифологических на-

меков и свежей газетной хроники — основные способы аполлинеровского обживания нови. Готовность удивляться, вскрывая подобие вещей разновременных и разнопространственных, помогает тут высекать из заурядной, вроде бы неказистой подробности вспышку многозначно емкой метафоры, долженствующей дать снимок жизни в ее прихотливом движении. И тем самым нести в себе угадку «предположительной истины» будущего — прозреваемых Аполлинером дней «неопалимого Разума».

Смена ценностно-смыслового знака у аполлинеровского переживания времени — с минуса на плюс — существенна в особенности для книги «Каллиграммы», вышедшей в дни войны: заверения в тесной личной всепричастности к самым дальним и совсем близким, стародавним, сегодняшним и грядущим событиям мировой жизни прозвучат здесь еще громче, чем в «Алкоголях», вопреки невзгодам окопной страды.

Испытывая, как и Малларме и по-своему Рембо, эту потребность чувствовать себя подключенным к тайнам природного всеединства, Аполлинер тоже веряет себя покровительству легендарного Орфея, который «изобрел все искусства, науки и, будучи сведущ в магии, знал грядущее». Однако же, в противовес Малларме, он не бьется над извлечением корня всех вещей — их единосушей непреложности, а ждет «орфических» озарений от самого бурлящего окрест жизненного круговорота. Он гостеприимно впускает в поле своих наблюдений своенравную случайность, будь то врезавшееся в память уличное происшествие, редкое ученое или просторечное словечко, поразивший своей броскостью бытовой штрих, мелькнувшее в уме фантастическое допущение. И предоставляет всем кусочкам этой мозаики прихотливо сочетаться или размежевываться с соседними — столь же случайными с виду. Единство целого тут не задано выдержанностью правильно и плавно развертывающегося письма в одном ключе, а вырастает из чересполосицы разнометрия — свободного монтажа впечатлений и мыслей, очутившихся друг подле друга вопреки своему несходству; сращение их между собой не нуждается ни в каких обоснованиях, кроме безошибочной меткости воображения. Устройством такой, не вытянутой в линию и не стянутой к своему центру, а тем не менее упорядоченной словесной россыпи удачно пояснял еще Лотреамон, почти ровесник Рембо и тоже предтеча «авангарда», когда сравнивал прозаические «строфы» своих «Песен Мальдорора» со стаей скворцов, которой царящее внутри нее хаотично-вихревое притяжение-отталкивание отдельных птиц вовсе не мешает устремляться без отклонений к заветной цели своих осенних перелетов в теплые края.

Рассеянный строй подобного лирического письма перестал бы быть самим собой от принудительной просодической размеренности и нуждается если не обязательно во внестиховом инобытии, как у Лотреамона или Рембо, то по крайней мере в извилистом, местами расширяющемся, местами суженном русле стиха свободного. У Аполлинера он минует, как и река времени, свои привольные плесы, тесные горловины, тихие заводи, крутые излучины. И всякий раз перестраи-

вает свой лад на перепадах от признаний в самом сокровенном, обретенных как бы мимоходом, к нестесненно громкому красноречию либо, наоборот, к устной беседе; от строк, вытянутых в распространенные цепочки, — к совсем кратким, выпукло подвешенным над пустотой пробелов-отбивок. Но и при всех своих метаморфозах это разнопорядково-безразмерное течение исповеди остается в берегах всегда и везде верного себе аполлинеровского голоса. Непринужденный и проникновенный, он изощренно подвижен в своих приливах, отливах, переливах из отрывков обиходно-разговорных в звонкий метафорический мазок или в периоды стройно подтянутые, чеканные, где письмо классической выделки выглядит вдвойне классичным из-за своего неклассичного окружения-соседства.

Опробованный во Франции еще в конце XIX века, свободный стих именно у Аполлинера используется во всеоружии своих задатков.²¹ Вольное неравностроиче в купе с несплошной рифмовкой дают вместе моноритма полиритм — отнюдь не беспорядок, а контрапунктическое «звуквиденье» жизни. Слагаемые ее находятся здесь в отношениях взаимодополнительности (частный ее случай — противоположности) друг к другу и движутся в пространственно-временном поле не по ленте, а вразброс и перемененно: стремительно, замедленно, плавно, вяло, лихорадочно, стройно.

Сведение их к всеисчерпывающе-непреложному, «основополагающему ритму» — знаменателю всех ритмов — еще могло рисоваться задачей, посилой Малларме с его избранническим вознесением к Лазури, где пестрота дробных ограниченных смыслов снята в чистом, распрямленном и потому нетленном Смысле — совершеннейшей полноте всех возможных совершенств, светском подобии божественной Мудрости. Но такая эзотерическая цель, даруемая разве что верооткровением или культурократическими слепками с него, меркла и отодвигалась в тень по мере того, как самосознание лириков отвыкло мыслить работу со словом так, будто она покоится на устоях, во веки веков неизменных и повсеместно пригодных по причине их абсолютности — то есть на посылах религиозного или квазирелигиозного толка. Зато строило себя, оглядываясь отныне не столько на священное, сколько на просвещенное — созвучно научному знанию, для которого все абсолюты в конце концов относительны, все непрекаемости рано или поздно оспоримы, все однажды найденное служит почвой для дальнейших поисков. Пуповину, еще соединявшую философию французской лирики «конца века» с христианскими воззрениями, «авангард» на пороге нашего века покусился перерезать окончательно. Не будет поэтому чрезмерным огрублением сказать, что приспособленный им для передачи множественно-дополнительного переживания разноструйного потока действительности свободный стих вряд ли смог бы укорениться в словесной культуре без тех сдвигов, которые повлекло за собой упрочение к XX веку в странах Запада первой на земле за всю историю человечества цивилизации преимущественно безрелигиозной, независимо от того, судить ли о ней по неуклонно тающей горстке прихожан в соборах или по самой природе ее духовно-мыслительных образований.

Разумеется, прием как рабочее орудие культуры обычно и используют, и воспринимают без того, чтобы всякий раз отчетливо осознавались неявные, доконцептуальные смыслы, которые вызвали его когда-то к жизни и которыми он исподволь начинен. Докапываться до таких смыслов-предпосылок, ускользающих от обыденного рассудка, — дело аналитики, на то она и существует. Не упорствуй она в стараниях вскрыть прячущееся за очевидностями, люди по сей день держались бы мнения, будто Солнце вращается вокруг Земли, а сама Земля — плоская.

1985

Примечания

¹ В том числе и подготовленным академически основательно, с сопроводительными статьями Н.И.Балашова: *Аполлинер Г. Стихи.* — М., 1967; *Бодлер Ш. Цветы Зла.* — М., 1970; *Сандра Б. По всему миру и Вглубь мира.* — М., 1974; *Рембо А. Стихи: Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду.* — М., 1982. — (Серия «Лит. памятники»).

² *Sartre J.-P. Situations I.* — P., 1947. — P.71; текст дается по рукописи перевода недавно скончавшейся Л.Зониной, знатока наследия Сартра и мастера перевода с французского.

³ Даже такой мыслитель, как Э.Ренан, с его почти безоблачной верой в грядущие победы просвещенного разума, не мог тогда не обронить: «Повсюду господствует эгоизм. Чувства самопожертвования и бескорыстия исчезли. Век наш действует... лишь из расчета и страха. При виде всего этого душу охватывает глубокая печаль... Ледяной покров утолщается и расширяется. Кто сумеет его сломать?» (Будущее науки. — 1848. Опубл. 1890).

⁴ Подробнее об этих умонастроениях см.: *Bénichou P. Le temps des prophètes.* — P., 1977.

⁵ «Божественный глагол» в уста наших отечественных лириков XVIII-XIX веков вложен по существу той же старинной мифологией писательского самоутверждения. Однако на почве российской она была переосмыслена с помощью отождествления, почерпнутого у древних: «*Vox populi, vox dei*»; певцы-«пророки» мыслили себя зачастую гласом Божиим и народным слитно. В парадигму национальных культур на Западе опосредующее звено в виде «духа народности» встраивалось разве что эпизодически, во всяком случае, не стало там настолько узловым, чтобы сложилось и само категориальное понятие, такое привычное для русской критики и философии культуры, но труднопереводимое на другие языки, — ср. франц. *esprit de popularité*. В результате, когда тем же французским поэтам порой слышался «глас Божий», он не обязательно совпадал с «гласом народным», иной раз оспаривал правду последнего именем истины всечеловеческой, вселенской, а то и нездешнего «града Божьего». Потому-то европейскому слуху, с давних пор внимавшему скорее раздельно «гласу Божьему» и «гласу народному», и почудилась в безмолвии надвинувшихся «сумерек богов» такая невыносимая гробовая тишина, что ее умозрительное озвучивание сделалось насущнейшей философской заботой культурократического самосознания.

⁶ Важнейшей вехой своей духовной жизни Малларме признавал одну из бессонных ночей 1867 года, когда он «по ходу жестокого поединка, к счастью, сбросил наземь это ветхое и зловерное оперенье — Бога». «Предельный атеизм» находил у позднего Малларме Д.Обломиевский; см. Его книгу: *Французский символизм.* — М., 1973. — С.245.

⁷ Именно к Малларме восходит получившее распространение в поэтиках XX века различие речи обыденной, инструментально-информативной, и речи поэтической, «самовитой», в которой знаковый ряд не столько отсылает напрямую к своим семантическим значениям, сколько значим сам по себе.

⁸ Об этом подробно см. в кн.: *Балашова Т.В.* Творчество Арагона. — М., 1964; Она же. Французская поэзия XX века. — М., 1982.

⁹ *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. — Т.1. — С.415.

¹⁰ *Raymond M. De Baudelaire au Surréalisme.* — P.1952. — P.181.

¹¹ Используя выражение Витеслава Незвала «поэтический реализм» терминологически, Н.Балашов применил его для обозначения этой тенденции во французской лирике первых десятилетий XX века (см. статьи: Аполлинер и его место во французской поэзии// *Аполлинер Г.* Стихи. — С.230-234; Блэз Сандрар и проблема поэтического реализма XX в.// *Сандрар Б.* По всему миру и Вглубь мира. — С.143-146, 171).

¹² Применительно к стихотворчеству это была задача одного порядка с той, что в области чистого умозрения пытался тогда же решать в своем учении Бергсон, а в Германии — представители «философии жизни» и по-своему Гуссерль с его лозунгом «назад к вещам». Однако прямое влияние интуитивистского бергсонизма, сказавшись во французской повествовательной прозе (у Роллана, Пруста, Алена-Фурнье), поэзию тех лет (кроме Шарля Пеге) почти не затронуло.

¹³ Масштабы и существо этого заочного спора предстанут во всей своей несправедливости, если напомнить соображения Ю.Тынянова из его статьи «О Хлебникове» (1928): поэзия «должна быть раскрыта как наука навстречу явлениям. А это значит, что, наталкиваясь на «случайность», она должна перестраивать себя, с тем чтобы случайность перестала быть случайностью». И далее: «Это мораль внимания и небоязни, внимания к «случайному» (а на деле — характерному и настоящему), подавленному риторикой и слепой привычкой, небоязни поэтического честного слова, которое идет на бумагу без литературной «тары», — небоязни слова необходимого и незаменимого другим, «не побирающегося у соседей», как говорил Вяземский» (*Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. — М., 1965. — С.296-297, 299).

¹⁴ По-своему весьма примечательно совпадение в этих мыслях Аполлинера и Маяковского, и не только раннего, но и позднего: «Изобретательство, новаторство — остаются нашим лозунгом. Мы — а остальные тем более — забыли, что лаборатория — это жизнь и мозг всякого ремесла» («Маяковский о Лефе», 1928).

¹⁵ В свою очередь родство между этой живописью и неклассическим научным знанием, прежде всего геометрией, по мнению нашего ученого-математика Б.В.Раушенбаха, несомненно; см. его книгу: Пространственные построения в живописи. — М., 1980. — С.215-232).

¹⁶ И со своей стороны живописцы «авангарда» именно в поэзии тех лет «сознательно или бессознательно ищут ключи для своего собственного сезама» (*Дмитриева Н.А.* Опыты самопознания// Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. — М., 1984. — С.17).

¹⁷ Введенное Аполлинером понятие «surréal» собственно сюрреалисты перетолкуют вскоре по-другому, чуть ли не противоположно; вместо деятельно-волевого подчинения материала замыслу — расслабленная погруженность в поток подсознания, которое в силу своей произвольности выдает, по их предположениям, космогоническую тайну бытия, природного и человеческого одновременно. Случай *par excellence* — произвол сновидчества — как бы примирится у них с непреложностью Малларме, представ ее «натурмагическим» самовывлением.

¹⁸ России подобные взгляды на художественное творчество также не миновали, хотя и не смогли прижиться здесь сколько-нибудь прочно. «Искусство в мире бытия начинает новые ряды творений... — писал в 1911 году А.Белый. — Ху-

дожник — бог своего мира. Вот почему искра Божества, запавшая из мира бытия в произведение художника, окрашивает художественное произведение демоническим блеском... Художник противопоставлен Богу. Он вечный богоборец». — *Андрей Белый*. Арабески. — М., 1911. — С. 152. Равным образом и для Вяч. Иванова поэт — «феург», «тайновидец и тайнотворец жизни». — *Иванов Вяч.* Борозды и межи. — М., 1916. — С. 131, 132. Преломленные каждый раз на свой особый лад, отголоски этих воззрений есть и у следующего поколения русских лириков — у Мандельштама и особенно у Хлебникова.

¹⁹ См.: *Bernard S.* Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. — Р., 1959.

²⁰ Невольно приходит на ум позднейшая и, разумеется, переосмысленная кинометаморфоза этого сближения из программной аполлинеровской «Зоны» — зачин «Сладкой жизни» Феллини: вертолет тащит за собой над Римом деревянную статую Христа. О «киномонтажности» ряда образных структур французской лирики XX века см.: *Божович В.* Поэзия зрительных образов// *Вопр. литературы*. — 1978. — № 5.

²¹ Как «переменную метрическую» систему» определял *vers libre* Ю. Тынянов в своей книге 1924 года. (*Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. — С. 114). См. также: *Гаспаров М.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. — М., 1974.

Шарль Бодлер

В споре о природе и смысле — о благотворности или, наоборот, ущербности — бодлеровских «Цветов Зла», завязавшемся еще в канун суда над этой книгой по обвинению в «безнравственности» и кое-где не иссякшем до сих пор, сегодня все же бесспорна отправная истина: для Франции и ее словесности то было больше, чем очередное открытие, тут не праздны, не коробят и слова сильнее, у нас в России произносимые применительно к Толстому и Достоевскому, — человековедческое открытие. За вычетом разве что Вийона, ничего равного по пронзительной оголенности признаний, будь они внушены обожанием, искусами порока, сладостной грезой, иступленным бунтарством, пресыщением, мстительной ожесточенностью, жадой духовного просветления или свинцовой хандрой, ничего подобного по твердой убежденности, что все это и еще очень многое способно уживаться в одной душе, лирика французов до Бодлера не знала, да и после него достигала не часто.

Столь сложное, сгущенно трагическое виденье человека и жизни конечно же не было и не могло быть случайным. Оно носилось в воздухе безвременья середины XIX века во Франции и было внушено Бодлеру историей, очевидцем которой ему довелось стать, выстрадав собственную его судьбой, добыто бесстрашной работой мысли.

С конца XIX века лирики Франции, возводя к Бодлеру свою родословную, восторженно платили ему дань признательности. И хотя всякий раз заслуги Бодлера истолковывали по-разному, прежде всего их усматривали в горделиво-дерзком завете придать трудам художника достоинство такой духовной деятельности, которой по плечу домогательства исключительные, прямо-таки сакрально-магические. Бодлер звал своих собратьев по перу «колдовски» чародействовать в разгар просвещенно-здравомыслящей цивилизации — быть устроителями «празднеств мозга» для «природных существ, изгнанных в пределы несовершенного и жаждущих причаститься безотлагательно на самой здешней земле блаженств возвращенного рая».

Другой важнейший урок Бодлера в том, что им окончательно утвержден обозначившийся во Франции и раньше, у Стендаля, Гюго и Бальзака, перенос упора с преемственности на первопроходчество. Мастерам былых времен, предпочитавшим обычно самоопределяться внутри векового канона даже и тогда, когда они исподволь его меня-

ли, он отчетливо противопоставляет мастеров новейших, приглашая их вдохновляться прежде всего «красотой и героизмом сегодняшней жизни», без оглядки на «учения о единой абсолютной красоте», зато с полным доверием к «безупречной наивности» собственного виденья вещей — «источнику самобытности». Именно этой тщательно обдуманной Бодлером откровенно поисковой посылке обязан он — да и не он один — своими писательскими, человековедческими открытиями.

Жизнь Шарля Бодлера (1821-1867) была вереницей повседневных поражений — терзаясь от шемящего чувства своей «обреченности на вечное одиночество», он расплачивался ими за упорное нежелание поступать и думать как все.

В детстве потеряв отца, Бодлер до конца дней мучительно переживал разлад с обожаемой им матерью, вышедшей замуж вторично за преуспевающего военного. В 1841 году строптивый юноша был отправлен отчимом в кругосветное плавание в надежде на то, что оно излечит его от «баловства пером» и податливости на парижские соблазны, однако с полпути самовольно вернулся назад. Достигнув совершеннолетия, Бодлер предпочел добропорядочному благонравию богемное житье, сперва вызывающе расточительное — пока семья, опасаясь за быстро таявшее отцовское наследство, не добилась учреждения над ним оскорбительной опеки, — потом на грани нищеты.

Несмотря на рассеянную жизнь денди, беспорядочный быт, осаждавшие его долги, Бодлер работал всегда с полной самоотдачей, и то, что могло казаться ремеслом ради заработка, для него было творчеством. Так случилось с переводами из Э.По, неотъемлемой частью писательского становления самого Бодлера. Так было и с очерками о живописи, литературе, музыке этого горячего поклонника Делакруа, Бальзака, Флобера, Вагнера. Свои разрозненные критические выступления он замыслил собрать когда-нибудь вместе, но сделать это удалось лишь его душеприказчикам в двух книгах: «Эстетические достопримечательности» (1868) и «Романтическое искусство» (1869) — памятниках французской мысли XIX века, помещаемых ныне в один преемственный ряд с искусствоведческой эссеистикой Дидро, Стендаля, Аполлинера.

Подобно многим своим сверстникам, Бодлер пережил революционный 1848 год — он был на баррикадах и в феврале, и в дни июньского восстания парижских рабочих — как краткое опьянение радужными, весьма сбивчивыми надеждами переделать жизнь снизу доверху. Тем тягостнее было его духовное похмелье после декабря 1851 года, сопровождавшееся отречением от всяких граждански-политических порывов. С тех пор неприязнь к жизнеустройству имперски-мещанской Франции сгушена у него до предела: «Современная шваль внушает мне ужас. Ваши либералы — ужас. Добродетели — ужас. Порок — ужас. Приглашенный стиль — ужас. Прогресс — ужас».

По Бодлеру, упадок возобладавших в XIX веке нравов, когда духовность подмята погоней за чистоганом, — опровержение «выдумок нынешней философистики» об историческом прогрессе, не менее бесспорное, чем колеблющая все мнения о врожденной доброте люд-

ской жестокость первобытных нравов, облагороженных позже как раз «надприродными» установлениями морали и культуры. Предрасположение к чистому, достойному, благому столь же исходно у человека, как и податливость на вожделения порочные, злые, дремуче-темные. В себе самом эту неустрашимую расколотость Бодлер обнаруживал на каждом шагу и, не будучи истово верующим, искал, однако, мыслительный ключ к ее объяснению в христианском философствовании о «первородном грехе».

На такой мировоззренческой площадке и возводится Бодлером здание «сверхприродной», по его словам, эстетики с надстраиваемой ее, в свою очередь, «магической» поэтикой.

Писательство в XIX веке, согласно Бодлеру, «сверхприродно» прежде всего потому, что порождено цивилизацией, приближающейся к «старости», с возрастом утрачивающей и здоровье, и простодушную наивность, зато утонченно изысканной, изощрившейся в умении. «Предзакатность» ее накладывает отпечаток на вкусы, внушая чуткость к красоте увядания, одухотворенно-скорбной, изведавшей горечь злосчастий, сочетающей в себе «пылкость и печаль». Отсюда же предпочтение, оказываемое мастерски сделанному, искусному перед безыскусным, естественно бесхитростным; ведь последнее в пору «упадка» неминуемо впитывает болезнетворные поветрия и тем обрекает себя на упадочничество, тогда как старания превозмочь ущербность подручного материала благодаря умелой обработке причастны «героизму времен упадка».

В результате Бодлер склоняется к пересмотру классической аристотелевской установки на подражание природному как важнейшей задаче живописца, музыканта, писателя. Для него «королева способностей» — не тяга к «мимезису», а воображение. Вовсе не тождественное расслабленной произвольной фантазии, оно есть дар волевой и действенный. В природе оно черпает, как в «словаре» или «складе образов и знаков», только сырье, которое подлежит обогащению и переплавке согласно замыслу как раз внеприродному, выпестованному духом, культурой.

Непременным залогом красоты и в жизни, и в искусстве он полагал ту или иную долю «странного», от «странности непредумышленной, бессознательной», до гротеска — этого «видимого парадокса», когда насыщенная личностная выразительность письма повышена тем, что сама «правда облачена в странные одежды». Другим таким залогом Бодлер считал внятно осмысленный, вскормленный «логикой и анализом», прозрачный для себя «метод», вырабатываемый каждым под опекой интеллекта применительно к собственным задаткам и пристрастиям.

«Сверхприродному» творчеству Бодлер задает вместе с тем нацеленность на постижение сущего, в том числе и собственно природы. Предмет этой особой познавательной деятельности — скрытое от взоров корневое родство всех на свете вещей. Мироздание, согласно Бодлеру, являет собой «дивный храм» со своим законосообразным устройством, так что все телесное и духовное, все краски, звуки, запахи, как гласит бодлеровский сонет «Соответствия», в конце кон-

цов суть лишь разные наречия одного «иероглифического» праязыка. Улавливая и облекая в слова позывные «вселенского подобия» между раздельными веренищами слуховых, обонятельных, зрительных ощущений, поэт, по Бодлеру, проникает сам и вводит за собой всех желающих за ним следовать в святая святых нерукотворного мирового «собора».

Отсюда, из продуманных на всех уровнях построений, и извлекались Бодлером те приемы словесно-стиховой работы, которые он обозначал как намекающе-окликающую ворожбу (*sorcellerie évocatoire*). Существо этого «колдования» в том, чтобы закрепить на бумаге — и тем дать другим возможность испытать — «празднества мозга»: они наступают, когда мысленно преодолена расщепленность бытия на природу и личность, вещи и дух, внешнее и внутреннее, когда «мир вокруг художника и сам художник совместились в одно». Но подобные благодатные переживания упорно ускользают от рассудочных описаний. Зато их можно окольно подсказать, внушить, навевать. Намекающее, «ворожащее» письмо, которое бы пробуждало, подобно музыке или живописи, взаимоперекличку безотчетных откликов в самых разных ответвлениях нашей воспринимающей способности, и привито Бодлером впервые столь широко культуре лирики во Франции.

Книга всей сознательной жизни Бодлера «Цветы Зла» («*Fleurs du Mal*») вышла первым изданием в 1857 году и была выстроена так, чтобы смотреться собранием внутренне цельным — исповедальным рассказом о скитаниях души, мятушейся, страждущей посреди жизненной распутицы, где злое и больное (французское «*mal*» сочетает оба эти значения) разлито повсюду, гнездится в сердцах и умах.

Охранительное благомыслие тогдашней Франции сразу же усмотрело посягательство на добродетель в бодлеровском беспощадно трагическом высвечивании двоянного грехопадения — «предзакатного» века и самой личности. Последовало судебное разбирательство; шесть пьес из «Цветов Зла» были признаны «безнравственными», подлежали по приговору (отменен только в 1947 году) изъятию из книги, на нее же впредь до этой «чистки» налагался запрет. Бодлер не смог включить их в расширенное, кое в чем подправленное переиздание «Цветов Зла» (1861). Он продолжал работать над книгой и позже, готовя третье, снова дополненное ее издание, увидевшее свет посмертно, в 1868 году. Что же касается исключенных стихотворений, то они составили часть книжечки «Обломки» (1866), выпущенной полуподпольно.]

«В эту жестокую книгу, — писал Бодлер о «Цветках Зла» за год до смерти одному из знакомых, — я вложил все мое сердце, всю мою нежность, всю мою веру (вывернутую наизнанку), всю мою ненависть. Конечно, я стану утверждать обратное, клясться всеми богами, будто это книга чистого искусства, кривлянья, фокусничества; и я солгу, как ярмарочный зубодер». «Цветы Зла» и в самом деле — «обнаженное сердце» Бодлера (как озаглавил он свои дневниковые записи).

Причина здесь не просто в бестрепетно честной, «как на духу» откровенности, но и в другом взгляде на человеческую личность, чем у

романтиков, чтимых Бодлером и одновременно оспариваемых. Исповеди этих «сыновей века» бывали и доверительно искренними, и удрученными, однако источник дурного, чадного, порочного помещался ими где-то вовне — в скверных обстоятельствах, убожестве обстановки, злокозненности судеб. Первый из «сыновей конца века», Бодлер с усугубленной ранимостью испытывает гнет неладно устроенной жизни, где он сам, носитель редкого дара, обречен на отщепенство в семье («Благословение»), в пошлой толпе («Альбатрос»), в потоке истории («Маяки»). Облегчение он находит разве что в пробах обратиться доставшийся ему роковой жребий в горделивую доблесть, предписав себе неукоснительный долг свидетельствовать от лица «каинова отродья» — всех отверженных и обездоленных, откуда бы ни происходила их беда («Авель и Каин», «Лебедь»).

Разрыв «я» и окружающего — ценностная разнозаряженность, с одной стороны, самосознания, раньше неколебимо уверенного в собственной правоте и нравственной безупречности, а с другой — неблагополучного миропорядка — дополняется у Бодлера их зеркальностью, взаимопроникновением. В потаенных толщах души, дотоле обычно однородной, равной самой себе, Бодлер обнаруживает неустрашимую двуполюсность — совмещение вроде бы несовместимого, брожение непохожих друг на друга задатков и свойств, легко перерождающихся в свою противоположность. С первых же строк пролога к «Цветам Зла», бросая вызов расхожим самообольщениям и намеренно делая крен в сторону саморазоблачения, он приглашает всякого, кто возьмет в руки его книгу, честно узнать себя в ее нелिцеприятной правде:)

Глупость, грех, незаконный законный разбой

Растлевают нас, точат и душу и тело.

И, как нищие — вшей, мы всю жизнь, отупело

Угрызения совести кормим собой.

Перевод В.Левика

Дальше, прослеживая от раздела к разделу («Сплин и идеал», «Парижские картины», «Вино», «Цветы Зла», «Мятеж», «Смерть») мытарства взыскующего «духовной зари» в разных кругах повседневного ада, Бодлер оттенит «сатанинское» «ангельским», наваждения «сплина» томлением по «идеалу», ущербное — окрыляющим, провалы в отчаяние и отвращение ко всему на свете, включая себя, — душевными взлетами, пусть редкими и краткими. Головокружительная бездонность человеческого сердца («Человек и море», «Бездна») и соседство в нем, сцепление, «оборотничество» благодатного и опустошающего («Голос») — ключевые послышки всей бодлеровской самоаналитики в «Цветам Зла».

Здесь, в самом подходе к личности как сопряжению множества «протеистических» слагаемых, коренятся и причины исключительного богатства, глубины откровений любовной лирики Бодлера. Между молитвенной нежностью и каким-то иступленно-чадным сладострастием в «Цветам Зла» переливается бесконечное обилие оттенков, граней.

неожиданных изгибов страсти. И каждое из ее дробных состояний, в свою очередь, чаще всего чувство-перевертыш, когда лицевая сторона и изнанка легко меняются местами («Мадонне»); порок и повергает в содрогание, и манит («Отрава», «Одержимый», «Окаянные женщины»), а заклинание любящего иной раз облечено в парадоксально жестокое назидание («Падаль»). Потому-то в самом разворачивании бодлеровских признаний столь часты внезапные перепады («Искупление»), разбросанные тут и там связки взаимоотрицающих уподоблений или ударные завершающие словесные стяжения-сшибки: «О, величие грязи, блистанье гниения» («Всю вселенную ты в своей спальне вместила...»).

Не менее насыщен положением двойственными, внезапно опрокидывающимися и круг преобладающих у Бодлера умонастроений, Томительная скука источает апокалипсическую жуть («Фантастическая гравюра»), повергая в уныние, или, наоборот, прорастает яростным бунтом («Авель и Каин»), выплескивается желчной язвительностью («Плаванье»), побуждает устремляться помыслами в царство сладостных грез («Приглашение к путешествию»). Зарницы мятежного «богоотступничества», когда с уст срываются клятвы переметнуться в стан князя тьмы («Отречение святого Петра», «Моление Сатане»), нет-нет да и рассекают свинцовую мглу тоски и сердечной расправы («Разбитый колокол», «Осенняя песня», «Дурной монах»), цепящего страха перед необратимым ходом времени («Часы»), бреда среди бела дня («Семь стариков», «Скелет-землероб») — всех тех мучительных душевных перепадов, проникновенность передачи которых изнутри особенно способствовала распространению славы Бодлера на рубеже XIX-XX веков. Сугубо личное всякий раз повернуто у него так, чтобы вобрать истину черных часов своих сверстников («Полночная самопроверка»), да и трагического людского удела на земле («Крышка», «Бездна»).

В свою очередь, передуманное обретает у Бодлера всю свою полновесность, когда предстает прожитым и дает толчок к тому, чтобы прихотливо разматывался клубок воспоминаний, мечтаний, воображаемых метаморфоз непосредственно наблюдаемого. Метафорический оборот, наваянный предельно изощренной ассоциативной чувствительностью Бодлера к запахам, краскам, приметам вещей, мерцающе колеблется между предметным обозначением и намекающей отсылкой к ощущениям, иносказанием и прямосказанием. Внешнее, созерцаемое в таких случаях овнутрено, а внутреннее, испытываемое сейчас — овнешнено.

*Будь мудрой, Скорбь моя, и подчинись Терпению.
Ты ищешь Сумрака? Уж вечер к нам идет.
Он город исподволь окутывает тенью,
Одним неся покой, другим — ярмо забот.*

*Ты видишь — с высоты, скользя под облаками,
Усопшие Года склоняются над нами;
Вот Сожаление, Надежд увядших дочь.*

*Нам Солнце, уходя, роняет луч прощальный...
Подруга, слышишь ли, как шествует к нам Ночь,
С востока волоча свой саван погребальный?*
«Раздумье». Перевод М.Донского

От терзаний подобных бесед наедине со своей болью Бодлер порой готов бежать «куда угодно, лишь бы прочь из здешнего мира». Затевав очередной такой побег в желанные дальние дали, где «все — порядок и красота, роскошь, нега, покой» (Приглашение к путешествию), он знает, впрочем, что уезжать за тридевять земель не обязательно, да и заведомо чревато горчайшими разочарованиями: «искателя бесконечного — в предельности морей» под любыми широтами ждут встречи с самим собой — «оазисом ужаса в песчаности тоски» («Плавание»). Зато совсем рядом как будто существует своя отдушина — волшебная вселенная грез наяву, где личность мнит себя спасшейся от здешней «юдоли», сподобившейся «благодати».

Бодлер был одним из первых, кто извлек из своих приключений в стране чудесных грез, как, впрочем, и из опьянений всех видов (книга «Искусственный рай», 1860), весьма горькие выводы:

*Так старый пешеход, ночующий в канаве,
Вперяется в Мечту всей силою зрачка.
Достаточно ему, чтоб Рай увидеть въяве,
Мигающей свечи на вышке чердака.*
«Плавание». Перевод М.Цветаевой

Урок тем более сокрушительный, что невыносимо скверное повседневно сновa и сновa распаляет жажду бегства у вернувшихся с пустыми руками из сказочного забытья, и тогда им ничего не остается, кроме тупикового исхода, обозначенного под самый занавес «Цветов Зла»:

*Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь
ветрило!
Нам скучен этот край! О смерть, скорее в путь!
Пусть небо и вода — куда черней чернила,
Знай — тысячами солнц сияет наша грудь!*

*Обманутым пловцам раскрой свои глубины!
Мы жаждем, обозрев под солнцем все, что есть,
На дно твоё нырнуть — Ад или Рай — едино! —
В неведомого глубь — чтоб новое обрести!*
«Плавание». Перевод М.Цветаевой

Есть, однако, у Бодлера помимо сновидчества еще и другой путь избавления от затерянности в дебрях собственной скорби — путь, на сей раз не уводящий от жизни, а, напротив, к ней приводящий. Он пролегает через мостовые парижских улиц и площадей, где на каждом шагу могут случиться встречи, позволяющие забыть о своей хандре,

мысленно переселиться в чужую оболочку, дорисовав в воображении участь случайного прохожего, чей облик почему-то вдруг выделился из толпы, запал в память («Рыжей нищенке», «Прохожей»). Так возникают в «Цветах Зла» городские зарисовки, в основном вынесенные в раздел «Парижские картины» — блистательное воплощение «духа современности» (*modernité*), которое сделало Бодлера лирическим первооткрывателем новейшей городской цивилизации.

Бодлеровский Париж — громадное вместилище пестрого всеединства жизни с ее круговоротом лица и изнанки, перекресток веков и нравов, где столкнулись, сплелись седая старина и завтрашнее, шумное многолюдье и одиночество посреди толчей, роскошь и невзгоды, разгул и подвижничество, грязь и непорочность, сытое самодовольство и набухающий гнев. Тут на окраины изрыгается «мутная рвота огромного Парижа», и оттуда же, из предместий, где «кишит грозное бродило», на его площади выплескивается бунтарская лава. В парижских набросках Бодлера особенно внятно приоткрывается нравственно-социальная грань его лирического дара, по-своему подключенного к умонастроениям протеста, загнанным во Франции после 1851 года в глухое подполье. Потому-то не отрекся от помыслов о справедливом переустройстве жизни и бодлеровский подвыпивший бедолага-мусорщик, бредущий в потемках, бормоча себе что-то под нос:

*Он бесправным, униженным дарит права,
Он злодеев казнит и под злым небосклоном
Человечество учит высоким законам.
«Вино тряпичников». Перевод В.Левика*

Здесь, как и в других зарисовках, проникнутых обидой за жертвы житейской жестокости, Бодлер, по словам Анатоля Франса, «почувствовал душу трудящегося Парижа».

Словно выхваченные на лету из уличной сутолоки так, чтобы сохранилась вся их свежесть, меткие наблюдения Бодлера, завязатого путешественника по Парижу, вместе с тем складываются обычно не столько в зрелище, сколько в видение — порой радужное, чаще пугающее. «Людской муравейник, где среди бела дня призраки цепляют прохожего», бодлеровский Париж — город «тайн», кладезь «чудесного» («Семь стариков»). На самые заурядные вещи ложится печать таинственного, когда они у Бодлера трепещут в мерцании газовых рожков, отбрасывают причудливые тени, плавают в желто-грязном тумане. Обыденное повседневно то прорастает гротеском кошмара («Семь стариков», «Скелет-землероб»), то поднимает со дня памяти вереницу дорогих сердцу ликов, вновь и вновь возвращает к неотвязным думам («Лебедь»). И, подобно тому как это происходит при погружениях Бодлера в душевные толщи, взор его, обращенный вовне, избирательно и напряженно внимателен к положениям переломным, стыковым (излюбленное время суток — сумерки, предрассветные или вечерние, излюбленное время года — осень), когда увядание и рождение, покой и суета, сон и бодрствование теснят друг друга, когда блики предзакатного или встающего солнца рассеянно блуж-

дают, все очертания размыты, трепетно брезжат («Предрассветные сумерки», «Вечерние сумерки»).

Когда-то Гюго, которому Бодлер послал в изгнание две свои парижские зарисовки («Старушки» и «Семь стариков»), безошибочно распознал в «Цветах Зла» «новый трепет». Чутье Гюго было тем проницательнее, что поэтика Бодлера, который «вернулся к менее свободной просодии», поскольку «почти всегда искал и умел дать ощущение сдержанной прелести» (Валери), казалась тогда чуть ли не анахроничной сравнительно с броской раскрепощенностью и мощным изобилием самого Гюго. За этой жесткой упорядоченностью, а точнее — в разительно упорядоченной «расиновской» передаче распутицы сердца и ума — Гюго уловил, однако, не откат вспять, а обогащение отечественной словесности. Внутри бодлеровского на редкость стройного космоса и в самом деле «хаос шевелится»: прозрачная аналитика душевной смуты; «барочный» и в своих мброках, и в своих хрупких грезах вымысел, поведенный с задушевной простотой; чеканная ворожба признаний в смущающе запутанном; подчеркнутые прописной буквой аллегорические отвлеченности в кружении тщательно прорисованных, тонко подсвеченных и подвеченных деталей; точеный афоризм, увенчивающий намекающе-окольную метафорическую вязь; текучая, порой с напевными переключками звукопись и подспудное извилистое струение строк, крепко сбитых, плотно пригнанных друг к другу внутри расчисленных до последней мелочи строфических построений; совершенное изящество сравнительно несложных архитектурных решений при изысканно-ветвистой проработке оттенков; гротеск в скромном обрамлении. По словам Луначарского, Бодлеру, сумевшему сохранить «полное достоинство», вглядываясь в «ужас жизни», присуще мужественное мастерство: он «знает, что жизнь представляет собой мрак и боль, что она сложна, полна бездн. Он не видит перед собой луча света, он не знает выхода. Но он от этого не отчаялся, не расхандрился, напротив, он словно сжал руками свое сердце. Он старается сохранить во всем какое-то высокое спокойствие... Он не плачет. Он поет мужественную и горькую песню именно потому, что не хочет плакать».

Другой заветный замысел Бодлера наряду с «Цветами Зла» — стихотворения в прозе, опубликованные отдельной книгой «Парижская хандра» посмертно, в 1869 году. В последнее десятилетие жизни, похлестываемый разрушительной болезнью, безденежьем, бытовыми неурядицам, Бодлер тем не менее постоянно возвращался к этой работе, пока его летом 1866 года, во время поездки по Бельгии, внезапно не разбил паралич.

Поясняя свой замысел, для тех лет весьма непривычный, Бодлер ссылаясь на посещавшие его годами «мечты о чуде поэтической прозы, музыкальной без размера и ритма, достаточно гибкой и вместе с тем неровной, чтобы примениться к лирическим движениям души, волнистым извивам мечтаний, порывистым прыжкам сознания».

Основной пласт «Парижской хандры» — продолжение восходящих к «Цветам Зла» раскопок «чудесного» в самой что ни на есть заурядной городской повседневности с ее очарованием и ее язвами. К жан-

ровому изобретательству в пограничье прозы и поэзии Бодлера подталкивала потребность внедрить обыденное, до сих пор бывшее достоинством романтических повествований и отчасти театра, в самую ткань лирики. Культура романтиков за немногими исключениями (вроде ценимой за это Бодлером ранней лирики Сент-Бёва) чуралась городских стен, разве что это был город старинный с его «дворами чудес», пламенеющей готикой соборов, буйством карнавала; вслед за Руссо она норовила бежать на лоно природы, к берегам озер и морских лагун, в безлюдные горы, лесистые долины. Бодлер тоже из семейства задумчивых любителей одиноких прогулок, только глухим тропам задохлется он предпочитает мостовые. И ему уже ведома горькая и манящая тайна самочувствия горожанина в том скопище, что сто лет спустя будет названо «толпой одиночек»: «многолюдство, одиночество — понятия тождественные и обратимые» («Толпы»).

Поэтому разрыв, который приковывает его помыслы и гнетет, — не столько между человеком и вселенской жизнью, сколько между самими людьми, между довольством баловней судьбы и между злосчастьем ее пасынков, («Старый паяц»). К этой расщелине он, точно замороженный, снова и снова возвращается, независимо от того, намерен ли воплотить свои тревожные раздумья о ней в мгновенной зарисовке («Шут и Венера», «Глаза бедняков», «Вдовы») или они вырастают до крохотного рассказа-очерка («Веревка», «Мадемуазель Бистури»), а то и панорамного обзора («Вечерние сумерки»), подкрепляются они моралистическим изречением под занавес («Пирожок») или метко найденной подробностью — такой, как равная белизна зубов двух детей, богатого и нищего, играющих по разную сторону садовой ограды один роскошной куклой, другой — дохлой крысой, испытывая жгучую взаимную зависть («Игрушка бедняков»).

Описание у Бодлера, слепок с достоверно происшедшего, вместе с тем имеет обычно неожиданный сдвиг («Фальшивая монета», «Собака и флакон»), таит в себе какую-то несообразность («Дурной стекольщик», «Избивайте нищих!»), а нередко выливается в фантазмагорию, вроде зрелища рода людского — гурьбы путников, бредущих пыльной равниной под тоскливыми серыми небесами, влача на спине по свирепой химере («У каждого своя химера»). Наряду с той или другой толикой странного в каждодневно-стертом, примелькавшемся, прозаический отрывок делает «стихотворением в прозе» его повышенная смысловая и структурная напряженность. Всякий раз она достигается у Бодлера густой лирической насыщенностью атмосферы такого отрывка — исповедальной («Полмира в волосах», «Опьяняйтесь!»), саркастической («В час утра», «Дары фей»), оваянной грезами («Приглашение к путешествию», «Прекрасная Доротея»), несущей в себе выстраданный вызов («Куда угодно, лишь бы прочь из этого мира»). Собственно, в стыковке, несовместимой совместимости этих разнопорядковых умонастроений Бодлер и усматривал особый уклад городского жизнечувствия, а в самом своем письме искал прежде всего гибкого единства в чересполосице несхожих и, однако, переходящих друг в друга словесных построений — то прихотливо выющихся, изысканных, то взрывных, как бы задыхающихся, то круто взмывающих до вы-

сот почти крика, то устало опадающих в афористически высказанной скептической житейской мудрости.

В истории самосознания лириков Франции, их философии своего дела и извлекаемых отсюда установках письма сверхзадача бодлеровских «стихотворений в прозе» — весьма крутой сдвиг, даже переворот. Именно здесь воплощена со всей завершенностью — по-своему последовательнее, чем в «Цветах Зла», — посылка Бодлера, согласно которой красота в искусстве, получаемая при переплавке житейской «грязи», дотоле отталкивавшей своей неказистостью, в «золото» самой высокой пробы, всегда исторична и неповторимо личностна. Посягательство на просодию как на последний оплот каноничности в лирике знаменовало собой следующий решительный шаг вслед за реформаторами из поколения Гюго — дерзкое провозглашение права находить, изобретать без освященных данностью правил, по собственному свободному разумению, применительно к данному — и только данному — замыслу. Один из уроков Бодлера, гласящий, что поэзия во все не обязательно стихи, что стиха-то в ней может не быть и в поэме, мало-помалу утверждается с тех пор в словесной культуре Франции и порождает мощно ветвящуюся в XX веке отрасль лирики. Всякий раз тут вновь и вновь поднимается мятеж против стихосложения, оставляя после себя очередной жанровый парадокс: «стихотворение в прозе» — исключение из вековых правил. Упорядоченность отнюдь не сводима к строю письма, именуемого поэтической прозой: зачастую здесь нет ни легкой ритмизации, ни проблесков рифмы, ни благозвучной гладкописи. Понуждая нашу восприимчивость к добавочному напряжению необычным отсутствием ожидаемых поначалу размера и звуковых повторов, к концу же покоряя своей подспудной, лишенной обозримых признаков слаженностью, подобные плоды изобретательного писательского остроумия служат усиленными возбудителями того самого «празднества мозга», какое призваны нести, по Бодлеру, вспышки пронизательного воображения. Правда, у самого Бодлера в них еще дают о себе знать следы повествовательно-описательные — зарисовка, рассказ. У тех, кто последует за ним путями «стихотворчества в прозе» — от Рембо и Малларме до Элюара, Шара и Мишо, результаты этой разновидности работы со словом обретут чистоту собственно лирического смыслоизлучения.

С тех пор как четыре года спустя после смерти Бодлера мало кому питавший почтение ершистый подросток-бунтарь Рембо по-своему подтвердил, что бодлеровское лирическое «золото» действительно самой высокой пробы, когда признал в письме к другу: «Бодлер... король поэтов, настоящий бог», — мнение это только укреплялось. Сегодня оно во Франции непререкаемо.

1980-1987

Примечание

Статья опубликована посмертно, в 1991 г.

«Путник в башмаках, подбитых ветром»

(Артюрь Рембо)

Своей сумбурной бродяжнической жизнью вечного «путника в башмаках, подбитых ветром», как сказал о нем Верлен по-дружески восхищенно, однако и не без замешательства, Артюрь Рембо словно бы взялся повторить почти все случившееся с блудным сыном из евангельской притчи, вплоть до возвращения потрепанного судьбой строптивца, после скитаний и батрацких трудов на чужбине, к покинутому некогда родительскому очагу.

Впервые он сбежал из дома в неполные шестнадцать лет. Однажды, в последних числах августа 1870 года, тайком исчез, охваченный жадой избавиться от пропитанного скаредной бережливостью, ханжески благопристойного прозябания под строжайшей опекой матери, непреклонно властной набожной мещанки из городка Шарлевиль в Арденнах на северо-востоке Франции. Со всей суровостью ожесточившегося добронравия в одиночку, брошенная мужем-офицером, и до того наведывавшимся к ней лишь для того, чтобы зачать очередного ребенка, растила четверых детей. Семьи, где супружеский раскосяк старательно прячется за напускной степенностью и свет клином сошелся на поддержании скромного, но сравнительно прочного достатка, нередко служат хмурой колыбелью бунтарям и отщепенцам, выламывающимся из заскорузлого, духовно скудного житья-бытья, еще не успевши толком встать на собственные ноги. Гордость местного коллежа, осыпанный наградами за успехи в науках и обласканный своим вольнодумным учителем словесности, с детства ненасытный книгочей и сам рано попробовавший себя в сочинительстве на латыни и по-французски, да так удачно, что удостоился чести быть напечатанным в изданиях педагогического округа, — подросток Рембо, в тревожно смутной обстановке недавно разразившейся войны с Пруссией, внезапно оставил материнский кров, никому не обмолвившись о своих намерениях, вряд ли и ему самому вполне внятных.

Он устремился, конечно же, в Париж — французскую Мекку всех честолюбивых молодых паломников, буруемых желанием жить и прославиться пером или кистью. Но едва приехав на столичный вокзал, Рембо был взят под стражу за проезд «зайцем». Пришлось обращаться за выручкой к поощрявшему его писательские помыслы школьному учителю, и вскоре несовершеннолетний беглец, по настоянию разгневанной матери, грозившей прибегнуть к помощи

полицейских властей, был препровожден восвояси. Впрочем, ненадолго. Самовольные отлучки предпринимались снова и снова, то в соседнюю Бельгию, то опять в Париж, где Рембо еще раз находился в дни осады французской столицы пруссаками и самый канун восстания 18 марта 1871 года, принесшего недолгую победу пролетарской Коммуне.

Когда же юный Рембо после очередного отчаянного побега бывал вынужден очутиться в постылом родном «Карловграде», как он в издевку над кичливостью здешних старожилов окрестил про себя захоластный Шарлевиль, рисовавшийся ему «самым достопамятно дурацким из провинциальных городов» Франции, он ощущал себя тут «потерянным, больным, разъяренным, поглупевшим, поверженным в прах»; ему чудилось, что он «подыхает, разлагается в этой пошлости, скверне, серяentine». Друзей и родных ошеломяли перемены в его облике, разговорах, вызывающих поведенческих. Вчерашний блистательный первый ученик, образцовое дитяще преподавательских забот и надежда не лишенной тщеславия матери, наотрез не пожелал продолжить учебу. Он предпочитал утолять свою любознательность, листая свежие поступления, выставленные на лотках перед книжными лавками, либо посещая пустынную городскую библиотеку. Здесь он жадно проглатывал рассказы о достоверных и вымышленных морских путешествиях, сомнительные в глазах сонного библиотечного служителя труды по истории оккультных наук и алхимических изысканий, а то и вообще предосудительные «подрывные» сочинения. В другие дни его манили окрестности, и он пускался бродяжничать наугад вдоль тихой в тамошних краях реки Мёзы (Мааса). Или просто слонялся в бездельи по улицам, часами просиживал в кабачках за пивом, выставленным случайным знакомцем, поскольку у самого не водилось и гроша в кармане, дерзил любому встречному-поперечному и смачно сквернословил, обзавелся трубкой-носогрейкой с вонючим дешевым табаком, всячески выказывал презрение к обывателям своей неопрятной одеждой и растрепанной прической.

За мальчишеским хулиганством этих нарочитых выходов крылся, однако, вполне серьезный протест против заведенного уклада жизни — протест жгучий, лихорадочный и по-своему обдуманый. Богохульными росчерками на церковных оградах Рембо как бы изживал вбивавшееся ему с детства, а теперь до крайности опротивевшее христианское смирение. Он успел познакомиться с книгами Мишле, Гюго, Прудона, других глашатаев освободительной мысли XIX века и усвоить их правду как кровно свою собственную. Заветы народного революционного повстанчества в прошлом Франции ему душевно близки. Зато ненавистно спесивое самодовольство и мелкотравчатое скудоумие преуспевших лавочников, а тем паче — овладевший ими после объявления войны с Пруссией ратный угар горе-защитников имперского отечества; ура-патриотизм добровольцев гражданской обороны, дежуривших на шарлевильских мостовых, он обзывает с хлесткой выдумкой: «патрулетизм».

Себя Рембо осознает свободолюбивым республиканцем. И притом отнюдь не из породы рвущихся к власти красноречивых полити-

канов — беззастенчивых ловкачей и вскоре громил «кровавой недели» в Париже. Чутьем он уже умеет отличать от них политиков, действительно разделявших нужды и мятежные упования трудового люда — таких, как внушавший ему уважение «пророк бедноты» Валлес, левый публицист и будущий деятель Коммуны. Поэтому вести о торжестве коммунаров в осажденной столице приводят его в восторг, а три месяца спустя майские расправы над ними пробуждают «яростный гнев... который подталкивает рваться в гущу парижского сражения», где «гибнет столько рабочих». Добрался ли он тогда до исполнения своих страстных поползновений до Парижа, и если да, то в какие именно дни и сколько раз побывал там, — об этом ведутся бесконечные, а за неимением твердых прямых данных и доказательств и безнадежные споры. Но что мысленно и всем сердцем Рембо находился в революционном городе — вне сомнений.

Весной 1871 года, томясь в Шарлевиле, он даже пробует набросать «проект коммунистической конституции», рукопись которого, к сожалению, утрачена. Косвенно об уравнилельском запале этого наброска в духе самых крайних коммунистических утопий, восходящих во Франции к заговору Бабёфа, можно судить по воспоминаниям бывшего однокашника и приятеля Рембо Эрнеста Делаэ. Однажды на прогулке Рембо вдруг принялся с угрюмым пылом предрекать существующим порядкам близкий конец: «По этому обществу пройдутся с топорами и заступами, его утрамбуют катками. Каждая впадина будет засыпана, каждый холмик скрыт, извилистые дороги выпрямят, а ухабы и кочки на них сравнивают. Крупные состояния будут сглажены, гордыня лиц выделяющихся низвержена. Человек не посмеет больше сказать человеку: Я могущественнее и богаче тебя. Горькая зависть и тупое преклонение будут заменены мирным согласием, равенством и трудом всех на благо всем».¹

Конечно, снедавшая семнадцатилетнего отрока Рембо жажда коренной перестройки жизни сверху донизу еще не повод зачислить его в революционеры. И тем не менее в революционном настрое ума ему не откажешь. Как бы причудливо ни преломлялись исходные юношеские мечты Рембо о «вольной воле» позже, само по себе жизнеустроительское долженствование-воление вкладывалось им во все, что он писал, — пока не распростился в один прекрасный день с этим занятием.

Вырваться из арденнской глуши так, чтобы с тех пор появляться там только налетами, для кратких передышек, удалось лишь осенью 1871 года. По совету одного из шарлевильских знакомых, он списался с Верленом, чьи книги незадолго перед тем безошибочно распознал как самое ценное в потоке доходивших до него новинок. К своей просьбе о покровительстве и приюте Рембо приложил кое-что из накопившихся у него проб пера, снискал ими горячие похвалы и подкрепленное деньгами на проезд приглашение незамедлительно прибыть в Париж: «Приезжайте, великая драгоценная душа, вас зовут, вас ждут!».

Едва встретив своего долговязого нелепо одетого гостя с незабудковыми глазами и по-детски чистым личиком херувима, совсем не вя-

завшимся с его, как скоро обнаружилось, необузданно вздорным нравом, Верлен воспылал к нему неодолимой болезненной страстью. Однако попытки поселить Рембо сперва в доме тестя, где молодожен Верлен жил с женой, ждавшей ребенка, а после первых неудач у кого-нибудь из друзей, всякий раз кончались скверно — жесточайшими ссорами. Свирепо задиристый от своей провинциальной застенчивости юнец разрушительно вторгся в семейство старшего по возрасту, но душевно слабейшего в их беспутной чете товарища, и раньше весьма податливого на порочные искусы, из которых пьянство было сравнительно невинным. Не ко двору оказался колючий Рембо и в кругу богемных друзей Верлена, собиравшихся в харчевнях Латинского квартала для озорных застолий вперемежку с вольными беседами остро-словов, чтением вслух своих стихов и пародий на чужие. Готовности быть приветливым с малоприятным приезжим им было поначалу не занимать, он же вместо благодарности нахально дерзил, а то и затевал драку. Одни воспринимали его выходки как извращенное смущение страдальца — чуть ли не «Христа посреди ученых мужей», «ангела в изгнании». Для других он был просто-напросто упрямым «мрачным ослом» и «несносным бродягой», по которому «плачет исправительное заведение». И всем довольно быстро надоело нянькаться с ним из дружбы к Верлену. Неуживчивый грубиян Рембо подвергся единодушному отлучению.

Да и самому ему стать своим для столичной пирующей братии, на вкус Рембо слишком благонамеренно цивилизованной при всем ее суетном непокорстве и тяге к свежим веяниям и культуре, в конце концов расхотелось, как бы ни мечтал он об этом еще недавно. Сравнительно с его буйными замыслами, к тому времени уже сложившимися и частично воплощавшимися им на бумаге, их дерзости выглядели смехотворно робкими. Он вынашивал сногшибательные откровения и согласен был платить за них здоровьем, самой жизнью — ему предлагали присоединиться к келейным играм воспитанных сочинителей, довольствоваться все той же изысканной книжной жвачкой, разве что чуть-чуть подновленной. Именитые мастера и осторожно, потихоньку отклонявшиеся от проложенной ими колеи молодые подмастерья парижского «Парнаса» претили безудержному в крайностях Рембо. Он чувствовал себя среди них «дикарем» и подтверждал это всем своим поведением.

О глубине разочарования Рембо можно догадываться по тому, что, несмотря на редкостное упрямство, он внял уговорам Верлена временно отступить и весной 1872 года удалился в Шарлевиль зализывать душевные раны, обмозговывая, как быть и куда податься дальше. В голове роились планы сманить Верлена из Парижа, чтобы вместе пуститься во все тяжкие уже по другим городам и весям. Подготовить к этому своего нестойкого в добродетелях товарища письмами, а затем, нагрянув в Париж, в июле 1872 года увлечь его за собой в бег, оказалось легче легкого. Последовал год, заполненный перемещениями между Парижем, Шарлевилем, Брюсселем, Лондоном великовозрастных прогульщиков постылой им обычной жизни с ее службено-семейными обязанностями и распорядком.

В Лондоне, где они провели большую часть этого года, Верлен и Рембо влачили полунищенское существование. Трудиться иначе, как пером, Рембо из принципа не желал, и они вдвоем перебивались на деньги, которые удавалось вытянуть у долготерпеливой матери Верлена, или на его непостоянные заработки уроками французского языка. Круг их повседневного общения здесь — бедствующие, как и они, соотечественники из числа вчерашних коммунаров, вынужденных спасаться в изгнании от плавающих тюрем и каторги. Знакомства Верлена и Рембо с ними — кстати, не ускользнувшие от тщательно-го ока французских сыщиков, — не из тех, что завязываются и поддерживаются просто из прихоти житейского случая. К сближению подталкивала если не собственно мировоззренческая, то душевная перекличка в проникнутой жаждой возмездия ненависти к порядкам, учрежденным на родине палачами Коммуны. Особенно у Рембо, и не только в том, что он писал раньше, но и тогда, в Лондоне, сплошь и рядом слышны подтверждающие эту близость разряды мстительно мятежных умонастроений.

Как раз на полтора года между весной 1872 и осенью 1873-го приходится, вопреки донельзя странному хаотичному быту двух то осыпавших друг друга попреками, то не менее бурно мирившихся бродяг, время напряженной работы Рембо над лирическими вещами, принесшими его имени ту славу, какой оно окружено по сей день. К истоку ее парадоксальности — к загадке безоговорочного отвержения им вскоре и этих в муках давшихся ему сочинений, и сочинительства как такового — возможно подступиться не иначе, как в предметном разговоре о них непосредственно. Пока же, проследивая диковинную кривую жизни Рембо, трудно не поразиться тому, что совсем недолгий расцвет его дарования имел своей питательной почвой расхристанность нравов и потому напоминал какое-то иступленное самосожжение, в огне которого был спален и самый этот редкий дар, и его плоды.

Передраги сожительства Верлена и Рембо увенчались в июле 1873 года в Брюсселе скандально безобразной ссорой с плачевным исходом: потеряв голову от раздражения, подогретого хмельными парами до неумения, Верлен стрелял в своего младшего спутника, ранил его в руку, угодил за это под суд и на два года в тюрьму. Угрызения совести заставили его власть там в набожность. Выйдя из заключения, он поспешил разыскать Рембо в Германии, куда того занесло на три-четыре месяца, и посетил нераскаянного грешника, дабы обратить и его на путь спасения в христианской вере. Последнее свидание упорствовавшего по-прежнему в своем богохульстве Рембо с Верленом, которого он дразнил теперь кличкой «Лойола», завершилось потасовкой подвыпивших спорщиков. Больше они уже не встречались. Но именно стараниями отходчивого Верлена, не державшего зла на товарища по былым сумасбродствам, рукописи Рембо были потом частично найдены, частично восстановлены по памяти и с 1883 года стали появляться в печати.

Между тем сам Рембо, находясь далеко от Франции, испытывал полнейшее равнодушие к их участи. Правда, еще в 1874 году, когда он опять очутился в Лондоне, на сей раз с Жерменом Нуво, и вместе с

ним перебелил свои черновики (не исключено, что кое-какие из них и доделывал, другими пополнял их заново), а может быть, и в 1875-м, при последнем пересечении с Верленом, они пока что Рембо вроде бы занимали. Но вскоре он охладил к своим старым бумагам совершенно. Когда слухи об их успешной публикации в Париже до него все-таки дошли, он на прямые расспросы любопытствующих однажды с неохотой обронил, что все это напрочь им забытые «глупости», баловство, с которым навсегда покончено. Поэт — да какой: милостью Божьей! — в едва перевалившем порог своего двадцатилетия Рембо умер, либо им самим был насильственно умерщвлен. И похоронен так бесследно, что даже личные его послания к приятелям и домашним до и после этого погребения как будто писаны разной рукой.

С тех пор как десятилетия спустя, уже в XX веке, принялись недоуменно ломать головы над произошедшим в Рембо переворотом, усердные разыскатели из самых разных стран перерыли все мыслимые и немыслимые архивы, от семейных до дипломатических, дотошно сопоставили и на все лады обсудили добытые ими по крупицам прямые и косвенные сведения о дальнейших пятнадцати годах жизни Рембо в надежде обнаружить хотя бы намеки на доказательства в пользу естественного предположения: от себя вчерашнего не избавляются одним махом с сегодня на завтра, собственную природу нельзя вдруг отбросить, подобно ветхой надоевшей одежде, — так не бывает, не может быть. Но вынуждены были в конце концов удостовериться: на сей раз было именно так. Рембо ухитрился поистине подчистую истребить в себе то, что составляло заветнейший смысл прошлой его жизни и ценилось им дороже жизни. Конечно, сохранялся самый склад личности, ее неукротимое упорство, кочевые замашки, одержимость своими целями наперекор вечному невезению, крутой норов сорви-головы, неприхотливость бытовых запросов. И все же мытарства Рембо после 1875 года к собственно писательской его биографии особого касательства не имеют, мало чем помогают понять наследие, брошенное им на полдороге в искреннем небрежении. На поверку то была уже другая жизнь — жизнь частного лица, твердо избравшего себе совсем другое дело, другой удел: труд на себя, безмолвие и безвестность. Вехи предпочтенной им другой судьбы в очерке о Рембо-лирике, следуя недвусмысленной воле самих его поступков, уместно упоминать, пожалуй, не иначе, как скороговоркой.

В дни колебаний по поводу своего будущего, отныне наверняка неписательского, Рембо подумывал было вернуться на стезю благоразумия, самостоятельно завершить образование, стать, быть может, инженером. Верх взяла неистребимая страсть к бродяжничеству. Смирившись с необходимостью зарабатывать в поте лица, а мало-помалу и втянувшись в погоню за деньгами так, что она со временем поглотит Рембо целиком, он тем не менее предпочел оседлому накопительству авантюрное обогащение ловца удачи в дальних краях, которое могло сулить быстрый успех и заодно удовлетворять вкусы завязтого путешественника.

Пять лет кряду Рембо мотался по белу свету, от Скандинавии до Италии, от Вены до Александрии, от Явы, куда он завербовался сол-

датом голландских наемных войск, чтобы через три недели по прибытии на место улизнуть обратно в Европу, до Кипра, где подрядился смотрителем на строительные работы. А в 1880 году случай забросил его служащим торговой конторы в аравийском Адене, в ту пору перевалочном портовом городе на путях в Абиссинию. Правдами и неправдами, то сидя за прилавком в забытой Богом крепости Харар, то на свой страх и риск снарядив смертельно опасную экспедицию по доставке через пустыни и горы, населенные дикими воинственными племенами, каравана с оружием для туземного царька в Анотто (нынешняя Аддис-Абеба), Рембо изо дня в день угрюмо сколачивал себе состояние. Среди деловых забот в нем нет-нет да и просыпался азарт землепроходца-первооткрывателя заповедных уголков, куда пока не ступала нога ученых, и он посылал отчеты о своих наблюдениях в географическое общество; один из них был даже напечатан. Однако прежде всего он хлопотал о пополнении нательного пояса с золотыми монетами, которого не снимал ни днем, ни ночью; по мере того как эта весома обуза тяжелела, душа усыхала, голова седела и кожа обугливалась под палящим африканским солнцем, здоровье изнашивалось. Расплатой была неизлечимая болезнь, скорее всего саркома. Надо было выбираться на носилках к побережью, возвращаться морем в Марсель. Прямо с корабля доставленный в больницу, Рембо вынужден покориться решению хирургов отнять ему ногу. Домой на последнюю побывку он дотащился на костылях. Но спустя несколько месяцев лег повторно в ту же марсельскую больницу, чтобы умереть там в ноябре 1891 года тридцати семи лет от роду.

Канву приключений «негоцианта Рембо», как совсем не ложно гласила запись о его кончине в больничной книге, охотно расшивают узорами более или менее броских подробностей, благо их накоплено немало. Но как справедливо настаивал эссеист Ив Бонфуа в своей умной пронизательной книге о Рембо,² заведомо праздны и нескромны долголетние прения о том, чем именно торговал «другой Рембо» в Африке (среди прочего — не рабами ли?) и действительно ли он, закоренелый безбожник, жестоко страдая на смертном ложе, в полубреду позвал к себе священника, чтобы причаститься. Зарок молчания, однажды и навсегда данный себе лириком Рембо, достоин того, чтобы к нему уважительно прислушаться. И если зарок этот посвоему значим, то не тем, что за этим последовало, а тем, что предшествовало, — как еще одно исходящее от самого Рембо свидетельство, на сей раз задним числом, о смысле сверхзадачи, вкладывавшейся им в свои творческие поиски и признанной им вскоре чем-то не решаемым, недостижимо тщетным.

Богатырское ученичество

Всего каких-нибудь четыре-пять лет, в возрасте от шестнадцати до двадцати с небольшим, отдал Рембо поэзии. Зато отдал одержимо, самозабвенно. И оттого за столь краткий срок было перепробовано так

много, развитие шло так стремительно, что он, в свою очередь, совершенно отчетливо делится по меньшей мере надвое — до и после лета 1871 года. А еще точнее — до и после середины мая этого года, когда Рембо с промежутком в два дня, 13 и 15 мая, выплеснул свои резко изменившиеся замыслы в письмах к бывшему его преподавателю Жоржу Изамбару и сверстнику Полю Демени, напечатанных, правда, лишь в 1912-м (второе) и 1926 году (первое) и именуемых обычно «письмами ясновидца». Водораздел, стало быть, хронологически совпадает с последними неделями Парижской коммуны, и в подчеркивании этого весьма существенного обстоятельства нет ни малейшей натяжки: нечасто соотнесенность коренного перелома в писательских установках с крутым поворотом гражданской истории просматривается так же явственно, как в случае с Рембо.³

До этого рубежа Рембо, при всей его бросающейся в глаза ранней самобытности, пока что ученик, идущий по стопам своих заочных наставников: зачастую он им подражает, нередко с ними соперничает, а порой и побеждает их в ревнивом соревновании, протекающем, однако, на площадке, задолго до него ими освоенной и удобно обустроенной, канонически привычной. После своего двухлетнего богатырского ученичества, с «ясновидческого» исповедания веры — этого первого «авангардистского», как станут говорить в XX веке, манифеста в истории словесности Франции, да и не одной Франции, — Рембо пробует с отчаянной изобретательностью торить путь по бездорожью, где до него никто еще толком не ходил и куда вслед за ним позже устремятся наследники его заветов, им самим, впрочем, перечеркнутых.

С первых попыток Рембо зарифмовать свои «благие верования, надежды, ощущения — все то, что есть достояние поэтов», сквозь нередкие перепевы чужих мыслей и заимствованные обороты, сквозь прямые подражания Вийону (в балладе «Пляска повешенных»), Гюго (в сонете «Вы, павшие бойцы...»), Виньи (в притче «Праведник»), Бодлеру («Сестры милосердия») или Мюссе и Банвилю одновременно (в гимне-рассуждении «Солнце и плоть») пробивается его собственный крепнувший голос. Отнюдь не всеяден уже самый отбор того, что ему ближе, сродни из обширного наследия. Рембо, вслед за парнасцами («ведь поэт и есть парнасец — влюбленный в идеальную красоту»), манят заветы древнегреческого язычества как залог душевного и телесного здоровья, в противовес ущербному, как он думает, христианскому самоотречению: для него, жаждущего быть «сыном солнца», Христос — «слезливый хлюпик из Гефсиманского сада», «вечный вор, отнимающий энергию» у замороженных его чудесами и муками верующих, лжеутешитель немощных, убогих, сникших («Бедняки в храме», «Первое причастие», «Праведник»). Гнев против безропотной приниженности, слепого покорства вполне сочетается здесь, впрочем, с сердечным соболезнованием — напоминающим многие страницы из Гюго и вместе с тем лично выстраданным ребенком-чужаком в родном семействе — сиротству обездоленных детей, жертв холода, голода и не менее жестокой для них тоски по материнской нежности («Подарки сирот», «Замороженные»).

Смолоду влечет к себе Рембо и революционная гражданственность, укоренившаяся во французской лирике прошлого века благодаря Барбье и особенно Гюго. У пятнадцатилетнего ревнителя свободы она вылилась поначалу в красноречивое, хотя пока ученически ходульное прославление простолюдина-повстанца, олицетворяющего бывшее якобинство («Кузнец»), с тем чтобы вскоре, в благоговейной хвале народному мятежу («Руки Жанны-Марии») и хлесткой отповеди его карателям («Парижская оргия, или Париж заселяется вновь»), обрести неподдельную страстность такого яростного накала и такого густого настоя, когда витийство, продолжая быть самим собой, становится поистине криком души:

*Ты плясал ли когда-нибудь так, мой Париж?
Получал столько ран ножевых, мой Париж?
Ты валялся когда-нибудь так, мой Париж?
На парижских своих мостовых, мой Париж?*

*Горемычнейший из городов, мой Париж,
Ты почти умираешь от крови и тлена.
Кинь в грядущее плечи и головы крыш, —
Твое темное прошлое благословенно.*

*Так! Коммуна в развалинах. Мир обнищал.
Льют дожди, и дома одевает проказа.
На кладбищенских стенах танцует овал —
Укрошенная злоба светильного газа!*

«Париж заселяется вновь». Перевод
Э.Багрицкого и А.Штейнберга

Уместно вспомнить, что подавляющее большинство светил тогдашней культуры Франции встретило Коммуну в штыки, усмотрев в ней взрыв звериных вожделий и преступного безумия, что даже Гюго она повергла в смущение. Затерянному в арденнской глуши юноше Рембо — певцу сражающихся парижских рабочих и неистово-ю клеймителю их палачей понадобилась поэтому действительно из ряда вон выходящая независимость ума, чтобы оказаться среди таких исключений, как поддержавшие Коммуну словом и делом Валлес, Курбе или, скромнее, Верлен. Пылко, превыше всего почитающий, по его словам, «вольную волю»,⁴ ранний Рембо — не просто одаренный преемник, но и достаточно самостоятельный продолжатель освободительных, бунтарских умонастроений в отечественной лирике XIX столетия.

В свете запросов, обращенных к жизни рвущимся на приволье Рембо, она всякий раз видится ему в одной из двух ипостасей — соперничающих, перечеркивающих друг друга способов существовать: либо оседлым прозябанием, либо лихим бродяжничеством. Первое — презренный удел городских обывателей («На музыке»), святош («На корточках»), всех изо дня в день отбывающих службу в присутственных местах («Сидни»). Заплывшие жиром, мучимые одышкой и

икотой, с отвратительно висящим брюхом и тучными задями, они у Рембо — своего рода воплощенное сидение сиднем: бездумный покой тупиц, пребывание в цепящей дреме, скрюченном окостенении, мертвенной застылости. Они точно вросли в свои скамейки, стулья, кресла, сделавшись придатком мебели, обычными — вернее, еще менее одушевленными — вещами среди прочих вещей. Их неподвижность не просто очередное положение тела, обрисованное всегда с издевательски выпяченными уродствами и неприглядными подробностями, вплоть до потуг на ночном горшке, но и нечто гораздо существеннее отталкивающее Рембо: навязчивый для его воображения и мысли знак пресекающейся, уснувшей, задавленной жизни, смерти при жизни. Язвительно уравнивая с такой «нужитью» застойное мещанское житье, Рембо словно бы накладывает для себя запрет, постыдное клеймо на состояние растительно-скудной, но вполне довольной и довольствующейся собой бездельности.

Тяжеловесность человеческого окаменения выглядит у Рембо разительно усугубленной рядом с природой, где всё — переменчивая стремительность, струение, сверкание, играющая свежесть. Рембо принадлежит к той преемственной чреде лириков-живописцев во Франции XIX века, которая тянется от Гюго через Готье к Бодлеру и Леконт де Лиллю — всех тех, для кого, по словам Готье о самом себе, — «внешний мир существует», и существует красочно, вещно. Но даже сравнительно с этими мастерами словесной живописи изощренность цветовиденья Рембо — сочинителя сонета «Гласные», где он попробовал закрепить за каждым звуком отсылку к тому или иному цвету радуги, — поразительна, а его мазок зачастую гораздо сочнее, звонче, изысканнее, в зависимости от намерений сгущеннее или, наоборот, трепетнее. И если «сидни» запечатлены с гротесковым зрелищным нажимом:

*Рябые, серые; зелеными кругами
Тупые буркалы у них обведены,
Вся голова в буграх, исходит лишаями,
Как прокаженное цветение весны, —*
Перевод В. Парнаха

то материально-природное обычно у Рембо течет, колыхается, вспыхивает и лучится, намекая в каждом своем мимолетном проявлении на какой-то сокровенно-приветливый умысел:

*По сумрачной реке уже тысячелетье
Плывет Офелия, подобная цветку;
В тысячелетие, безумной, не донетъ ей
Свою невнятицу ночному ветерку.*

*Лобзая грудь ее, фатою прихотливо
Играет бриз, венком ей обрамляя лик,
Плакучая над ней рыдает молча ива,
К мечтательному лбу склоняется тростник.*

*Не раз пришлось пред ней кувшинкам расстуниться.
Порою, разбудив уснувшую ольху,
Она спугнет гнездо, где встрепетается птица,
Песнь золотых светил звенит над ней, вверху.*
«Офелия». Перевод Б.Лившица

Недаром одной из стиливых находок Рембо, призванных вдохнуть движение в зрелищность, были особые труднопереводимые сочетания прилагательных не с существительными, а с глаголами, при которых они выступают как наречия: «Звезды розово пролили слезы... Бесконечность бело прокатилась... Море рыжевато усеяло жемчужинами... Человек черно окровенил...»⁵ В результате луга и реки, деревья и небо, холмы и воздух, все бескрайнее мироздание есть для Рембо царство вечного покоя, неукротимо бьющей ключом жизни.

Сюда, в ласковое к нему раздолье, и норовит сбегать от постылых нравов прозябателей Рембо, охваченный неутолимой жаждой другого, настоящего в его глазах бытия — раскованного, деятельно-подвижного, бродяжнического. Верлен назвал однажды своего товарища, «путником в башмаках, подбитых ветром». В лирике — и в ранней, и последующей — Рембо такой же путник в «семимильных сапогах», как и в жизни. Странничество наугад по сельским проселкам и бездорожью — это для него радость непредвиденных, будоражащих кровь встреч («В «Зеленом кабаре», «Малин»), это особенно счастье вкусить от даров щедрого вселенского гостеприимства в «харчевне Большой Медведицы», испив под «нежное шуршанье звезд» росистой влаги, пьянящей сильнее крепкого вина («Мое бродяжничество»). Испытываемое в таких случаях потрясение всего существа переживается им самозабвенно, с остротой, равной, а то и превосходящей любовную страсть, которая обычно имеет у него горьковатый привкус какой-то неполноценности («Первый вечер»), ранит его холодным отчуждением женщины, шутливо обыгранным («Возражения Нины», «Мои возлюбленные») или повергающим в скорбь («Сестры милосердия»). Блаженство же, приносимое природой, у Рембо пока совершенно безоблачно:

*В сапфире сумерек пойду я вдоль межи,
Ступая по траве подошвою босою.
Лицо исколют мне колосья спелой ржи,
И придорожный куст обдаст меня росой.*

*Не буду говорить и думать ни о чем —
Пусть бесконечная любовь владеет мною —
И побреду, куда глаза глядят, путем
Природы — счастлив с ней, как с женщиной земною.*
«Ощущение». Перевод Б.Лившица

Всякий раз, когда после блужданий по окрестностям, а потом и в дальних краях, истовый поклонник «вольной воли» возвращается в

свой «достославно идиотский городишко», он ощущает себя дома «потерянным, больным, разъяренным, поглупевшим, поверженным во прах», ему чудится, что он «умирает, разлагается в этой пошлости, скверне, серятине».⁶ Здесь он, подобно Бодлеру, пасынок, отщепенец, изгой, тут ему ничего не остается, как возвести «бессердечие», которым его корят, в вящую доблесть. И с кошунственной непочтительностью обрушиться на непререкаемые для всех прочих ценности. «Священники, учителя, хозяева жизни, это ошибка привлекать меня к суду именем вашей справедливости, — вспоминал он позже, в одном из отрывков книги «Сквозь ад», владевшее им с юных лет самочувствие постороннего среди своих. — Никогда не был я вашего рода-племени; никогда не был христианином; я из породы тех, кто пел под пытками; я не признаю ваших законов; мне неведомы нравственные понятия, я дикий: вы обознались».

Строптивое инаковереие Рембо дает о себе знать на первых порах скорее по-мальчишески — в озорных выходках, проникающих, однако, в само его письмо. Он ловко коверкает слова, одной заменой окончания придавая им презрительный оттенок (travainse вместо travail, carolopolmerdis вместо латинизированного carolopolitains, habitants de Charleville), он изобретает вызывающие неологизмы, вводит в книжную речь простецкие жаргонно-местные выражения или попросту полупристойные грубоности, дотоле туда строжайше не допускавшиеся. Он дерзит добронравию от словесности, когда в чеканно правильном сонете, да еще и озаглавленном «Вечерняя молитва», дразняще описывает испускание мочи после обильных пивных возлияний или в изысканнейшем слогe воспеваеt другое, также не слишком возвышенное занятие:

*Когда на детский лоб, расчесанный до крови,
Нисходит облаком прозрачный рой теней,
Ребенок видит въявь склоненных наготове
Двух ласковых сестер с руками нежных фей.*

.
*Он слышит, как поет тягуче и невнятно
Дыханья робкого невыразимый мед,
Как с легким присвистом вбираются обратно —
Слюна иль поцелуй? — в полуоткрытый рот.*

*Пьянея, слышит он в безмолвии стоуостом
Биенье их ресниц и тонких пальцев дрожь,
Едва испустит дух с чуть уловимым хрустом
Под ногтем царственным раздавленная вошь...*

«Искательницы вшей». Перевод Б.Лившица

А зачастую вчерашний подражатель и впрямую пародирует ту самую красоту, какой совсем недавно подражал, находя в ней парнасскую «идеальную красоту». И тогда взамен рожденной из морской пены древнегреческой богини у Рембо вылазит из старой ванны, «словно из позеленевшего жестяного гроба», потрепанная шлюха с

оплывшими телесами («Венера Анадиомена»), а восторженные «слагатели гексаметров» в честь роскошной экзотической растительности полушутливо-полусерьез приглашаются снизойти до скромных, зато полезных отечественных злаков-«трудяг», зарифмовав, скажем, отчет о «болезнях картофеля» («Что говорят поэту о цветах»). Во всех случаях бурлескная издевка Рембо не просто вскрывает выхолощенность принятого изящноречия, условно-безжизненную немочь довольствующейся им культуры. Она носит уже отпечаток бунтовщического «эпатажа» и есть предвестие тех «пощечин» благопристойному мышлению и вкусу, какие будут столь часто раздаваться из уст «авангардистов» в XX веке.

Поэтому, как это происходило нередко и в последующем, такой залихватский вызов при всей его поверхностности, изначально содержит и возможности углубления, расширения. Рембо не преминул ими воспользоваться. Помимо гримас унылого ханжеского быта, он делает мишенью своих выпадов вещи куда более злободневно-серьезные. Среди них — «патрулетический» угар «отставных лавочников, напяливших мундиры» ополченцев с началом франко-прусской войны, чтобы корчить из себя бравых дозорных на городских улицах. Наряду с ехидно-«пораженческими» откликами на провалы бездарных полководцев имперской Франции («Ярость кесаря», «Блестящая победа в Саарбрюкене»), Рембо принадлежат два сонета об ужасах бессмысленной гибели молодых жизней, принесенных в жертву совершенно им чуждой кровопролитной распре, — «Спящий в долине» и «Зло». Протест против братоубийственной бойни здесь перерастает, словно бы вторя самым богохульным «строфам» Лотреамоновых «Песен Мальдорора», в горький возмущенный упрек самому небесному зиждителю сущего, который потворствует истребительному кошмару. Так, отправляясь от достаточно обычной со времен романтиков насмешливой неприязни к убожеству застойной обывательщины, Рембо — вслед за Бодлером и в невольной перекличке с Лотреамоном — придает своему бунту всезатопляющий, бытийный размах недовольства земным жизнеустройством как таковым и страстного оспаривания в корне любых, в первую очередь исходящих от христианства («Праведник»), усилий этот порядок providенциально оправдать, освятить.

К самому концу первого, юношеского отрезка становления Рембо именно такой вселенской анархической мятежностью кристаллизуется его отправной освободительный запал:

*Что значит для нас эта скатерть в крови
И в пламени, и преисподние недра,
Спалившие прежний Порядок, и рвы,
И сотни казненных, и бешенство ветра,*

*И мицень? — Ничто!.. Ну, а если хотим
Мы этого? Гибните, принцы, купцы,
История, кодексы права, народа, дворцы!
Кровь! Кровь!..*

.....
*Кто рыжее пламя раздует в золе?
Мы, прочие люди. Мы братьями станем.
Понравилось нам заниматься восстаньем.
Не надо трудиться на грешной земле.*

Перевод П. Антокольского

В этом пророчестве светопреставления, учиняемого «черными незнакомцами — братьями» по обездоленности, различима клятва мщения за расправы «кровавой недели» в Париже — отчасти та самая клятва верности истребляемому и неистребимому духу повстанчества угнетенных, что прозвучала в те же дни у Потье в зачине «Интернационала»: «Вставай, проклятем заклейменный...». С одной только, многое меняющей разницей: в отличие от революционера Потье, мятежник Рембо ни о каком строительстве другого, справедливого уклада жизни не помышляет. Возвещаемый им бунт метафизичен и самодовлеющий, не признает никаких устоев, заслуживающих сохранения, никаких ценностей, достойных соблюдения, и своей иступленной разрушительностью выдает беспросветное отчаяние, душевный тупик. Подобное бунтарство есть прежде всего выплескивание вовне той головокружительной смуты, которая поселилась в уме Рембо к лету 1871 года, когда в «Обкраденном сердце» — надрывной жалобе ребенка, сраженного мерзкой житейской изнанкой, — он, столь ценящий действенный порыв, роняет недоуменно-растерянное признание о своей душевной распутице: «Так как же дальше действовать, о мое обкраденное сердце?».

Столь удручавший недавно Бодлера «разлад мечты и действия» оказывается в конце концов бедой и Рембо — личности куда более крепкой, предприимчивой, волевой по своим задаткам. И оттого еще болезненнее этим уязвленной, готовой к самым крайним крайностям, чтобы хоть как-то совладать с постигшим ее злосчастьем. Собственно здесь, в этом предельно усугубленном мыслительном разладе, питаемом убежденностью, будто граждански-историческое поприще отныне есть сплошь вотчина распоясавшихся охранителей, подобно тому как непосредственное житейское окружение — вотчина косных «сидней», а следовательно, доступ туда раскрепощающему действию напрочь заказан, и кроется причина переключения озорной непочтительности Рембо к обывательскому жизнеустройству во всеохватывающий мятеж против бытийного устройства. В свою очередь, творчество, вдохновляемое подобным бунтом, по-прежнему взыскавая переделки негодной жизни, неминуемо пробует обрести свой смысл не столько в том, чтобы посылить изменять ход вещей вокруг — дело, рисующееся в таком случае заведомо обреченным, сколько в том, чтобы спастись от отчаяния, изменив при помощи грезы восприятие и осознание этих вещей, их привычное виденье. Исходная деятельно-освободительная устремленность Рембо парадоксально избирает теперь областью своего исключительного приложения сугубо созерцательную жизнь духа, сосредотачивается на замыслах некоего внутреннего переворота в

миросозерцании, ради чего и будет вскоре изобретено орудие лирического «ясновидчества».

Сводным увенчанием умонастроений Рембо начального, «классического» периода и вместе с тем переложением их в трагическом ключе стал «Пьяный корабль», бесспорная вершина его раннего творчества, а может быть, и всего, что им написано. Густая вязь видений, радужно расцвеченных, одновременно сочных в своей ослепительной пестроте и переливатых в своем зыбком колыпании, броско сверкающих и призрачно мерцающих, выпуклых и вихрящихся, непреложно правдоподобных и ошеломляющих своей неожиданностью («лазурь в соплях и лишайники солнца»); россыпь вспыхивающих зарницами там и здесь метафорических уподоблений, зачастую построенных на сшибке между собой разнозаряженных по смыслу существительных и глаголов, застывшего и мимолетного, вешного и пригрезившегося, подробности и переживания («заря вспорхнула, как голубиная стая», «лучи радуги, словно вожжи, протянулись к подводным серо-зеленым стадам»); щедрая звукопись; при случае уместные словотворческие вкрапления (вода, постепенно «молочнеющая» от размытого облаками звездного света; «просини» в море); мускулистый, мощный, упругий накат длинного перечня диковин природы, мимо которых бури и течения влекут неприкаянный корабль без руля и без ветрил; богатство подразумеваемых значений и возможных подстановок — все это делает отнюдь не бахвальством сказанное Рембо одному из своих близких друзей по поводу «Пьяного корабля» накануне того, как, засунув эту рукопись среди других в карман, отправиться в сентябре 1871 года по приглашению Верлена «завоевывать» Париж: «Да, я ведь отлично знаю, что ничего подобного не было написано до сих пор».

«Пьяный корабль» — лирический миф, сплав очередной приключенческой «одиссеи» малого размера и окольной исповеди, без труда опознаваемой за прозрачным иносказанием. Вереница чудес и опасностей, уготованных судну с перебитой командой, изодранными снастями и сорванным рулем, — это восторги и муки отщепенства самого Рембо, его причащения бродяжнической свободе. Если раньше она приносила ему одни безоблачные часы, то на этот раз как в повествовательном, так и в подспудно-лирическом пласте стихотворения сплетаются, теснят и подсвечивают друг друга опьянение волей и тоска от затерянности посреди просторов, бесшабашная удаль и изгнанническая тревога, ликование и содрогание. Зачарованное первооткрывательство:

*Я запомнил свечение течений глубинных,
Пляску молний, сплетенную как решето,
Вечера — восхитительней стай голубиных,
И такое, чего не запомнил никто.*

*Снилось мне в снегопадах, лишающих зренья,
Будто море меня целовало в глаза.
Фосфорической пены цвело озаренье,
Животворная, вечная та бирюза.*

*И когда месяцами, тупея от гнева,
Океан атакует коралловый риф,
Я не верил, что встанет Пречистая Дева,
Звездной лаской рычанье его умирив, —*

Перевод П.Антокольского

мало-помалу все отчетливей оборачивается томительно-бесприютным скитальчеством:

*Сто раз крученный-верченный насмерть в мальштреме,
Захлебнувшийся в свадебных плясках морей,
Я, прядильщик туманов, бредущий сквозь время,
О Европе тоскую, о древней моей.*

*Слишком долго я плакал! Как юность горька мне,
Как луна беспощадна, как солнце черно!
Пусть мой киль разобьет о подводные камни,
Захлебнуться бы, лечь на песчаное дно.*

*Ну, а если Европа, то пусть она будет,
Как озябшая лужа, грязна и мелка,
Пусть на корточках грустный мальчишка закрутит
Свой бумажный кораблик с крылом мотылька.*

Перевод П.Антокольского

С этим заклинанием духов далекого детства под занавес, самым возвратом, после манящих страннических упоений, к помыслам о покинутом когда-то давно тихом родном пристанище, «Пьяный корабль» обретает право быть не просто еще одной притчей об извечной двойственности безбрежной свободы — ее благодати и ее изматывающем бремени. Тут волей-неволей мерещится провидческая угадка: кривая будущей судьбы Рембо предсказана в «Пьяном корабле» с той же степенью похожести, что и кривая его «ясновидческих» исканий.

Исповедание «ясновидческой» веры

«История одного из моих безумств» — с покаянной откровенностью отзовется Рембо о своей «ясновидческой» затее, когда станет склоняться к тому, чтобы поставить на ней крест. До чего же, однако, логичным выглядело это «безумство» в выкладках, его намечавших, как стройно заранее прикинуто в уме, хочется сказать — расчислено. «Письма ясновидца» в этом отношении заставляют вспомнить Декартово «Рассуждение о методе», независимо от того, довелось ли познакомиться с отрывками из него ученику Рембо на школьной скамье. Исключение из исключений, Рембо тем не менее подтверждал давнее правило национальной культуры французов: очередной обновленческий поиск у них почти всегда и везде, в науке ли, в словеснос-

ти или живописи, бывал рассудительно, а подчас и рассудочно опосредован — предварен, сопровождается, подытожен — вразумительным обоснованием-толкованием как преследуемых целей, так и приемов их достижения. Прежде чем воплотиться, «ясновидчество» Рембо было им тщательно обдуманно. И довольно внятно изложено в майских письмах 1871 года — своего рода личном манифесте. Рабочая программа, краеугольным камнем которой должна была послужить вера в спасительность наития, зародилась и созрела в голове, устроенной на картезианский лад.

Агс poetica Рембо, как водится, провозглашала самый решительный разрыв с тем строем лирики, что господствовал веками и, по приговору запальчивого реформатора, совсем обветшал, особенно у предыдущего поколения. Правда, Рембо вовсе не отменял — и это тоже по обыкновению — ни преемства, только возводил его к древнегреческой архаике, ни разборчивого извлечения уроков из сделанного прямыми предшественниками. И все же горячность его была столь искренне безудержной, что он начисто отмежевывался и от собственных недавних стихов, раз они сродни отрицаемому теперь подходу, возникли в пересыхающем русле. В одном из последующих писем к Демени Рембо, всегда и во всем шедший до конца, просил уничтожить рукописи, которые передал ему раньше, и слава Богу, что тот не послушался этого наказа.

На что же ополчился Рембо при сожжении всего, чему сам прежде поклонялся?

Прежде всего он против вольного или невольного умаления смысла и места поэтической деятельности в жизни тех, кто ею занят, равно и всех, кому ее плоды предназначены. Рембо позволяет себе быть непочтительным со своим старшим советчиком Изамбаром, так благожелательно и терпеливо ему покровительствовавшим, когда выговаривает вчерашнему воспитателю за слабодушие намерений совмещать казенную профессорскую службу, благоденствуя в «университетском стойле» и преспокойно катя по гладкой «колее добропорядочности», — с «писательскими забавами» в часы домашнего досуга. И смущают Рембо не столько неудобства сидения сразу на двух стульях, когда делу наиглавнейшему, заветному уделяются крохи из голодного пайка свободного времени. Кто-кто, а Рембо жизненных трудностей не боялся. Настораживает его проистекающий из такой раздвоенности ущерб для самого творчества. Ведь ставящие себе в гражданский зачет, подобно Изамбару, труды по чиновничьему ведомству, неизбежно склонны рассматривать свои занятия лирикой как дело сугубо частное, личное. И коль скоро оно рисуется чем-то если не побочным, то сопутствующим, ему грозит облегченность, нехватка широты и глубины, измельчание. Баловство пером на досуге чревато изготовлением жеманных пустяков — украшений досуга, вознаграждаемых за это суетными похвалами. «Кончится тем, — предупреждает Рембо, что вы впадете в самодовольство, так ничего и не сделав, потому что не захотели делать» всерьез и с размахом, никак не мимоходом.

Сам Рембо дает клятву ни в коем случае не расщепляться. И оттого объявляет себя «забастовщиком», бросившим всякую другую ра-

боту, пренебрегшим всеми прочими обязанностями, кроме одной-единственной: подвижнических трудов на поприще поэтическом.

Благоговейная серьезность при их исполнении оправдана тем, что они не есть услада праздных, а дело жизненно важное, поистине существенное, насущно полезное — дело особого рода во имя добровольно взятого им на себя «долга перед Обществом». Почти одновременно с «письмами ясновидца» Рембо сочинил стихотворное послание «Что говорят поэту о цветах», отправленное им Теодору де Банвилю, одному из вождей парижского «Парнаса», отличавшемуся легким изяществом пера и, по слухам, благоволившему к молодым дарованиям. За год до того шестнадцатилетний Рембо уже обращался к Банвилю с просьбой напечатать три его опыта, которые сопроводил письмом. Тогда он учтиво, в наивно-высокопарных выражениях представлялся «дорогому Мэтру»: «дитя, чьего лба коснулись персты Музы», пробудив пылкие упования удостоиться чести стать когда-нибудь своим в кругу «добрых парнасцев... влюбленных в идеальную красоту». Теперь, направляя тому же Банвилю «Что говорят поэту о цветах», Рембо вызывающе приглашает удостовериться: «Разве я не продвинулся вперед?». Он и впрямь ушел от самого себя за год так далеко, что все его послание от первой до последней строки было ехидным измывательством над парнасским «культом Красоты», где он саркастически передразнивал пустопоржние ахи воспевателей прелестных роз, незабудок и особенно белоснежных лилий — «сих клизм экстаза».

В шутке надо уметь расслышать шутку; Рембо вовсе не предлагал возродить земледельческий эпос Гесиода или, с поправкой на хозяйствование XIX века, славить промышленные «труды и дни», чем в те годы во Франции кое-кто пробовал безуспешно заняться. Но надо уловить и сказанное всерьез. А вполне серьезна у Рембо отповедь «ско-собоченным умам» обожателей красоты «идеальной» в той самой мере, в какой она самодостаточна, безотносительна к жизненной пользе, урезана и выпотрошена до того, что от нее остались побрякушки никчемных красот. Рембо эти «чудовишно пресные» поделки досужей словесной игры решительно претят, и как бы ни понимал он действительную полезность предстоящих ему «жесточайших трудов», сама по себе она для него непреложна.

Удручающее выхолащивание поэзии имеет своей причиной, согласно «письмам ясновидца», подмену «вселенского разума» древних, естественно подключенного к природному круговороту и веренице повседневных деяний своих сограждан, — поглощенным исключительно собой «ячеством». Самый крайний и самый ненавистный Рембо случай такой глухоты ко всему, что не есть замкнутое на себе эгоистичное Я, — насквозь и сугубо личностные исповеди Мюссе, упоенно копающегося в собственных душевных бедах, и тут Рембо как будто согласен с парнасским креном в хладнокровную «безличностность», повернутую вовне, к самим вещам. Соприкосновение, однако, лишь по касательной, да и то на словах. Как только Рембо, выдвинув в противовес развенчиваемой им «поэзии субъективной» — искомую «объективную поэзию», принимается растолковывать содержательное существо последней, обнаруживается, что она весьма и весьма дале-

ка от безучастного скольжения Леконт де Лиля и его сподвижников по внешней поверхности истории и природы.

Напротив, это попытка проникнуть за все и всяческие покровы в потаенные толщи мироздания, к самым что ни на есть первосушностям — «ясновидчество». Не умозрительное их усмотрение, не созерцание рассудком, а вживание всем нутром так, что личность и бытие уже невозможно отделить, она плоть от плоти и кровь от крови безбрежного материального всеединства. «Я — другое», — повторяет Рембо в обоих письмах ключевое самоопределение той слиянности с миром, какой он вожделем достигнуть, и поясняет: «Ошибочно было бы сказать: «Я мыслю»; следовало бы сказать: «Мною мыслят». Вместо привычки приписывать умственную работу сугубо индивидуальному авторству тех или иных лиц он хочет обзавестись самочувствием «древесины [когда она] оборачивается скрипкой», «меди [когда она] просыпается музыкальным рожком». Об испытанном им в миги подобных пробуждений он рассказывает: «Мне очевидно: я присутствую при вылупливании моей мысли; я ее разглядываю, к ней прислушиваюсь; удар смычка — и симфония зашевелилась в глубинах, либо одним рывком всплыла наружу». В противоположность «старым глупцам, не нашедшим для Я никаких других значений, кроме ложных», Рембо намерился сделать свое «ясновидческое Я» чувствилищем, мозгом, устами безмолвных, однако вовсе не безжизненных недр и далее сущностно сущего.

Именно там, за гранью уже познанного, да и вообще доступного сколь угодно изощренному разуму, «ясновидца» ждут захватывающие открытия. «Он достигает *неведомого*... И пусть, обезумев, он утратит в конце концов понимание собственных видений — он их видел! И пусть он околеет в своем прорыве к тому, что неслыханно и несказанно, — придут другие ужасающие работники, они отправятся дальше с тех рубежей, где их предшественник пал в изнеможении!»

Перечень источников, откуда любознательный Рембо мог почерпнуть первичные посылки для своих «ясновидческих» замыслов, разросся стараниями исследователей-эрудитов до размеров каталога обширного книгохранилища, на полках которого соседствовали бы древнеиндийские Веды и Библия, сочинения Платона и средневековых алхимиков, натурфилософов Возрождения и изобретателей «оккультной науки», немецкий романтиков и таких французских мыслителей XIX столетия, как Балланш и Мишле, и еще, разумеется, Гюго, Нерваля, Готье, Бодлера...⁷ Очевидно, что такой груды книг подросток Рембо не осваивал, да ему и не было в том нужды, а с лихвой довольно наткнуться на два-три высказывания в этом духе, рассыпанные там и сям у писателей, ему наверняка знакомых.⁸ Не менее очевидно, что Рембо с его тягой ко всему странному, из ряда вон выходящему, был действительно наслышан насчет предпринимавшихся и в старину, и неоднократно в XIX веке попыток учредить особое мистическое знание и обручить поэзию с таким внерациональным, вдохновенно произвольным наитием-постижением таинств «вселенской души». В майских письмах 1871 года он и сам набросал родословную своего замысла, возведя ее к зародышам «ясновидчества», каковые находил у Ла-

мартина, Гюго, особенно же у Бодлера — «первого ясновидца, короля поэтов, *настоящего бога*», несмотря на раздражавший Рембо в «Цветах Зла» налет гладкописи в угоду привычным вкусам. Примыкая, следовательно, к имеющим тысячелетнюю историю эзотерическим учениям и по-своему примеривая их к себе, Рембо в очередной раз, пустив в ход присущий ему во всем максималистский нажим, утверждал деятельность лирика в достоинстве священнодействия провидческого, пророческого.

Важно поэтому не столько самопосвящение Рембо в сан пророков-«ясновидцев» — ни в былые, ни в его времена это не в диковину. Важна, скорее, та истовость, с какой он хотел подстроить к «ясновидчеству» все, от уклада своей жизни до уклада мышления и письма. И еще важнее самостоятельные поправки, вносимые им в заимствованное из тех достаточно расхожих способов, какими пишущие настраивают, подвигают себя на свое требующее немалых душевных затрат и житейских жертв дело, когда так или иначе возвышают его до обряда откровения, причащения правды, основополагающей, сущностной, коренной.

«Ясновиденье» не есть, согласно Рембо, милостивый дар судьбы своему избраннику. И не дается просто так, без тяжких целенаправленных «трудов над собой», вплоть до изнуряющей тело и дух «пытки», по-своему напоминающей аскетические истязания, каким подвергали себя христианские отшельники, дабы сподобиться благодати. Только аскеза эта у Рембо не воздержание от искусов темного нутра, а напротив, его разнуздание, высвобождение.

Предпосылка ее — «полное знание себя». Решивший сделаться «ясновидцем» прежде всего должен «отыскать собственную душу, обследовать ее, испытать, понять». И тем обеспечить ее дальнейшее успешное возделывание, вернее, выделку из этой досконально изученной заготовки орудия необыкновенного, исключительного — «чудовишной души», пригодной для выполнения задач необыкновенных, «ясновидческих». «Вообразите себе человека, который бы приживлял и возвращал на собственном лице бородавки», — пояснял Рембо задуманный им опыт душевной хирургии и отсылал для наглядности к компрачикосам, о которых рассказывается у Гюго в «Человеке, который смеется». Ради успеха он был согласен перепробовать что угодно — «все виды любви, страдания, безумия», «вкусить ото всех ядов». Испытываемые при этом «немыслимые муки» могут быть такими тяжкими, что претерпевающему их понадобится «вся его вера, сверхчеловеческие силы». И тем не менее любые терзания не слишком дорогая плата за преследуемую цель. Ведь пройдя через их горнило, он станет «самым больным из всех, величайшим преступником, величайшим проклятым — ученым из ученых», чьи жертвенные изыскания однажды с лихвой окупит ликующий возглас победы: «я достиг неведомого!». Свою раннюю нравственную чуждость всему тому, что почиталось вокруг него здоровым и естественно добропорядочным, свое самочувствие мятежного изгоя Рембо посредством этих умозаключений преобразует в своего рода доблесть — залог ожидающих его в награду прозрений.

В чем, собственно, смысл этой диковинной аскезы шиворот-навыворот, которую сам Рембо вкратце определял как «длительное, безмерное и обдуманное *приведение в расстройство всех чувств*»? Как раз в избавлении их от упорядоченно выстраивающей и тем сковывающей власти трезвого рассудка — зачастую не просто помощника, но и давнего внутреннего поработителя вдохновения и воображения лириков, особенно лириков французских. У бунтаря Рембо есть и свои счеты с рассудительным благоразумием, по каналам которого в сознание личности поступают столь ненавистные ему ценностно-поведенческие установки обывательской среды, и он одним из первых — но далеко не последним — ставит клеймящий знак равенства между мешанским скудоумием и здравомыслием, как ставит он одобрительный знак равенства между мудростью и первородной свежестью детского ума, еще не успевшего усвоить навыки взрослой культуры. «Какой труд! Все разрушить, все стереть в моей голове, — рассуждал он о расчистке собственного сознания до первозданной *tabula rasa* в разговоре с одним из своих шарлевильских друзей, — как счастлив ребенок, выросший на жизненной обочине, воспитанный прихотью случая, сумевший достичь зрелого возраста без внушений учителей или семьи; он нов, чист, без принципов и понятий».

Источники творчества надлежит очистить от рассудка тем решительнее, что он произрастает на почве уже постигнутого, освоенного, довольствуется ее мерками и ее пределами, а все то, что под них не подгоняется, что пока не познано и может потребовать других мыслительных подходов, сбивает его с толку и в отместку объявляется им несообразным, невероятным, нелепым. И потому рассудок помеха «ясновидцу», который, «производя осмотр невиданного и вслушиваясь в неслыханное», должен быть готов с бестрепетным самообладанием уверовать в действительность ошеломляющих чудес.

И не просто уверовать сам, а суметь передать так, чтобы в них уверовали другие, непосредственно «ощутив, пощупав, услышав» им открытое. Философия «ясновидчества» имеет у Рембо нацеленность на выработку подобающего письма, служит посылкой для обновленной философии лирического слова.

Коренное положение последней идет в разрез с каноническими поэтиками прошлого, по которым всякий стихотворец непременно переплавляет хаос своих сырых наблюдений, переживаний, раздумий в упорядоченный согласно просодическим правилам космос произведения; набор их может быть сколь угодно богат, однако дан заранее и в конечном счете ограничен. Но Рембо собирается предпринять вторжение в край «неведомого», и там правила, надежные применительно к обстановке обычной, могут оказаться настолько неподходящими, что использование их чревато путаницей, искажающей подгонкой под знакомые обличья. И во избежание этой опасности он настаивает: «Если то, что поэт извлекает из *запредельного*, имеет форму, он дает его оформленным, если оно бесформенно, он дает его бесформенным» — достоверно не-правильным: отклонением от привычных правил формообразования, их нарушением. Единственное непререкаемое правило тут — полное соответствие приемов языко-

вой работы своему предмету, независимо от любых канонических предписаний.

В случае надобности, когда эти приемы нельзя почерпнуть в кладовых накоплений речевой культуры, как бы бережно ни холилась она своими блюстителями, они дерзко изобретаются на ходу и заново. «Найти язык», — запальчиво провозглашает Рембо, и подчеркивает всю полновесность смысла, вложенного им в этом «найти», презрительным выпадом против искателей чересчур скромных, пекущихся разве что о наведении глянца на то, что веками хранится в словарных запасниках: «Надо быть академиком, более мертвым, чем ископаемые, чтобы совершенствовать словарь». Наметки должностующего быть найденным языка, о котором Рембо два года спустя, после ряда разочаровавших его проб, отзовется уже не без скептического оттенка: «алхимия слова», — в «письмах ясновидца» движутся в русле бодлеровских предположений о звуко-цвето-слуховой перекличке в природе: обеспечивая общение напрямую «от души к душе», язык этот должен «вобрать все сразу — запахи, звуки, краски, сцеплять мысль с мыслью и приводить в действие».

Захватывающее непосредственное и всеохватывающее воздействие на умы крайне важно для искомого Рембо языка, ради резкого повышения этой действенности как раз и замышляются столь отчаянные поиски. Удача в них, надеется Рембо, обещает сделать добившегося ее ни больше ни меньше, как «похитителем огня» — уравнивать с легендарным Прометеем. И здесь «ясновидческие» выкладки, до сих пор заставлявшие вспоминать их мистическую закваску, обнаруживают нечто совсем иное — заложенную в них и их освящающую устремленность к тому, чтобы по-своему, на свой особый лад утвердить право, честь и долг лирики быть жизненно необходимым людям, граждански полезным служением. Недаром Рембо снова и снова в разных местах своих писем возвращается к одной сквозной мысли: подлинные «поэты суть граждане», они «полномочные поверенные, ответственные перед человечеством и даже животными», и равняться им следует на своих пращуров в Древней Греции, где «лиры ритмизировали Действие».

Заразительное слово «ясновидца» и есть орудие плодотворного включения в дела сограждан. Благодаря своему дару, умению рассказывать о несказанном, он способен поделиться со всеми разведанным им в «запредельных далях». И тогда явленное ему одному «из ряда вон выходящее, будучи освоено всеми, станет нормой», достойным каждого. Смелое первооткрывательство, раздвигающее рамки доступных истин о мироздании, в свою очередь, обогащает и улучшает жизнь человечества, и этот вклад обеспечивает Рембо-«ясновидцу» горделивое самосознание «умножителя Прогресса», приближающего род людской к «материалистическому будущему».

По существу, если вникнуть в подспудный, вряд ли осознанный самим Рембо, однако без труда улавливаемый источник этой защиты и прославления лирики как «ясновидчества», почти всё здесь — за вычетом упора на внерассудочное наитие — выдает едва ли не слепок с деятельности ученого: это тоже исследование вещей неисследован-

ных, познавательный эксперимент, результаты какового в случае успеха становятся достоянием всех и тем способствуют поступательно-му ходу цивилизации. Отдача, ожидаемая Рембо от настройки своей личности и своего пера на «ясновидческую» волну, не в избыточности зла и проповеди добра, и даже не в облагораживании душ посредством прекрасного, как исстари толковали пользу от словесности, когда впрямую задумывались о ее конечных жизненных оправданиях. Польза, которой озабочен Рембо, в другом — в неуклонном приращении знаний ради грядущего благоденствия человечества, а то и шире — вселенной.

И в этой вольной или невольной оглядке на науку при замыслах, питаемых отголосками весьма далеких от нее эзотерических учений, Рембо всецело сын своего века. Зародившийся во Франции еще при Декарте, выношенный в головах просветителей-энциклопедистов Просвещения безоговорочно благоговейный «культ Науки» был окончательно учрежден к последней трети XIX столетия стараниями таких мыслителей, как О.Конт, И.Тэн, Э.Ренан, немало других. Они придали науке такой духовный вес, что на нее переносили подчас упования, дотоле возлагавшиеся на христианство — быть обмирщенным источником непререкаемо «священных» ценностей. Все остальные отрасли культуротворчества относительно нее самоопределялись так или иначе — по сходству или разнице с нею, — выверяли собственную природу. Рембо из тех, достаточно редких тогда лириков, кто тяготел не к разведению, а наоборот, к уподоблению своих задач с прикладной, так сказать, жизнестроительной предназначенностью исследовательских открытий. Он мог бы повторить заповедь, изреченную почти одновременно с «письмами ясновидца» неведомым ему единомышленником Лотреамоном: «целью поэзии должна быть приложимая к жизни истина». Столь мучившая еще недавно Бодлера «разлученность мечты и действия» не чужда Рембо, но и чтя своего «бога», он тем не менее надеется преодолеть ее при помощи особого рода познания, вдохновленного жаждой «изменить жизнь», в которой «подлинная жизнь отсутствует».

Ставка на прорыв из безжизненного прозябания в жизнь пока что лишь страстно чаемую, но непременно подлежащую открытию и пресуществлению, делает понятным различие, которое Рембо, несмотря на память об уроках гражданственности древнегреческих певцов, считает нужным ввести в «письма ясновидца». Воздав хвалу их обычаю «ритмизировать Действие», он вместе с тем дважды возвращается к оговорке: достоинство это ценно и необходимо, однако само по себе еще недостаточно, только частично совпадает с его собственными намерениями. По Рембо, мало довольствоваться тем, чтобы «запечатлеть *путь к Прогрессу*», надо самому быть «*умножителем Прогресса*». И следовательно, поэзии надлежит не просто «ритмизировать Действие, а быть *вперед*». Сопроводять своим словом дела сограждан — долг благородный, но могущий выполняться и без «ясновидчества», на которое Рембо возлагает обязанность опережать, предварять действующих, прокладывая им дорогу своей поисковой разведкой. В этих уточнениях уже заключены отправные послышки того, что три-четыре де-

сятелетия спустя войдет в обиход культуры XX века под наименованием художественный «авангард». Недаром все спорившие между собой кружки его приверженцев дружно сойдутся в признании Рембо своим непосредственным предтечей. Через полвека после Рембо, подхватывая его завет быть именно впереди, Аполлинер от лица «искателей и следопытов» своего поколения, «сражающихся на подступах к грядущему и беспредельному», так развернет смысл, с самого начала туда заложенный:

*Хотим открыть для вас обширный дивный край
Где тайны пышный цвет дается прямо в руки
Где столько новых красок и огней невиданных донныне
И тысячи видений бестелесных
Ждут воплощенья
Хотим разведать область доброты безмолвный необъятный
материк
А также время которое направить можно вперед и вспять
«Рыжая красотка». Перевод А.Ревича*

Настойчивость, с какой Рембо уточнял в «письмах ясновидца» искомое им место в жизни — не просто спутник своих сограждан, но движущийся впереди них разведчик, — дополнительно подчеркивает, как далеко собирался он зайти в своем разрыве с привычными представлениями о лирике, которые и сам еще недавно разделял. Действительно, разве не принадлежали к разряду сопутствующих освободительному действию такие заостренно гражданские отклики Рембо на Коммуну и ее разгром, как «военная песня парижан», «Руки Жанны-Марии», «Парижская оргия, или Париж заселяется вновь»? Выходит, еще продолжая весною-летом 1871 года следовать, пусть и по-своему, стезею преемства, а во Франции XIX века это прежде всего стезя Гюго с его «Возмездиями», Рембо уже не удовлетворен ею, думает о чем-то совсем другом, никем до него не опробованном, в корне ином по своим задачам и способам их решения.

Дни, когда в голове Рембо бродили и просились вылиться на бумагу мысли о столь крутом пересмотре былых установок письма, немало тут объясняют. Слухи, доползавшие в глухую арденнскую глубинку из Парижа, не оставляли ни малейших сомнений: Коммуна, воплощавшая для Рембо благородное справедливое действие, очутилась на краю гибели и вот-вот будет окончательно подавлена. Кому и чему после ее неминуемого поражения может сопутствовать слово? Возлагавший на нее самые пылкие отроческие надежды Рембо впадал в полнейшее отчаяние, когда все кругом мнится сплошь тюремной скверной, не заслуживающей никакой другой участи, кроме всеистребляющего потопа. К умонастроениям Рембо времен «кровавой недели» и сразу после нее восходит пророчество светопредставления, редкое даже для него по накалу своей мстительной ярости.

*О сердце, что для нас густой покров кровавый
На бойне мировой, и бешенство лавин*

*Из преисподних недр, заливших жаркой лавой
Весь жалкий этот строй; и Ветер средь руин? —*

*Все мелочь! Даже месть!.. Так жрите на здоровье,
Сенаты, буржуа! Так нате, нате ж вам!
Историю, закон и скипетры — к чертям!
Уж мы свое возьмем! Огня! И крови! Крови!*

*.....
Европа, Азия, Америка! Развейся
По ветру пепел ваш! Наш гнев, как ураган,
Сметает на пути и города и веси!
Вулканы взорвались! Растоптан Океан...*

Перевод И. Кутика

Самое, пожалуй, нагсадное в этом нагнетании угроз одна другая хлеще и мрачней — это самая последняя, отделенная от остальных строка, как бы зависшая над пустотой белого листа: «Все тщетно! Я здесь! Я здесь навеки!». По-прежнему обречен барахтаться в вязкой трясиине, где после недавней встряски все опять улеглось, вернулось на круги своя. И стало быть, ужасающие зрелища вселенского анархистского переворота, рисуемые Рембо, — только мимолетный кошмар, наваждение измаявшегося ума, жестокий мóрок жертвы, загнанной в тупик. Очнувшись от своего апокалипсического бреда, она обречена томиться, как и раньше, в гнетущем мертвенном затишьи, которое воцарилось еще прочнее, когда вчерашний обнадеживающий повстанческий прилив был насильственно пресечен.

При столь безысходном положении Рембо и пробует сохранить дорогую ему посылку о кровном родстве слова и освободительного дела, мысленно перескочив через обозримые застойные обстоятельства, начисто исключившие возможность прямо вмешаться в ход исторических событий. Цели, им преследовавшиеся, из-за этого не померкли, от них Рембо не отрекся — он ищет к ним подступы другие, нехоженые и крайне рискованные, но за отсутствием надежных заманчивые. Не по своей вине и на непредсказуемый срок лишенное опоры в гражданском действии, слово само берется быть волевой деятельной вылазкой в желательное завтра. И внушением, что спастись в этом рывке, спасая, быть может, род людской, — достижимо.

Особое «ясновидческое» познание, соответствующее ему письмо и мечта «изменить жизнь» смыкаются в таком землепроходческом приключении духа, задуманном как подвиг под стать похищению божественного огня Прометеем.

Пробы словесной алхимии

Уже «Пьяный корабль», которым Рембо, собираясь ранней осенью 1871 года в Париж, предусмотрительно запаса как бы в доказательство своего права вступить на равных в круг столичных друзей Верлена,

был одной из первых попыток подойти вплотную к задачам, намеченным в «письмах ясновидца».

Пока что Рембо, правда, не смущался пускать в переработку сырье из вторых рук, добытое не им самим где-то за гранью неосвоенного, а как раз заимствованное из доступных чужих источников. Канва для «Пьяного корабля» взята у парнасца Леона Дьеркса, в стихотворении «Старый бродяга», и возможно, не без умысла: воочию предстать достойнейшим соперником в соревновании с признанным мастером. Да и расшивавшие ее ослепительные зрелища природных чудес сплошь и рядом есть пересказ почерпнутого из разных книг — Гюго, Жюль Верна, Бодлера, — по-юношески искренне пережитого в буйных мечтаниях, однако не открытого лично. И вдобавок поведенного, при всей смелости отдельных языковых находок Рембо, в достаточно привычном повествовательно-описательном ключе: ошеломленный созерцатель зачарован тем, что он созерцает, но, как обычно, обособлен от созерцаемого, не сплавил свое «я» с этим «другим», устами сущего не стал. «Ясновидческие» намерения дают здесь знать о себе заявочно и далеки от того, чтобы воплотиться вполне. «Пьяный корабль» мог восхитить и действительно снискал восторженные похвалы слушателей, не посвященных в замыслы Рембо-ясновидца. Проводов быть довольным хватало, однако сам он не был готов своим успехом довольствоваться. Напротив, продолжить и довершить хирургическую «выделку» собственной души как орудия небывалых откровений только предстояло, впереди были и поиски способного их передать письма.

И тем и другим Рембо по приезду в Париж занялся со своим всегдашним упорством и бестрепетностью одержимого.

К изысканиям языковым он, впрочем, приступил еще раньше, в Шарлевиле, сочинив летом 1871 года крайне загадочный и с тех пор вкривь и вкось, на тысячу ладов разгадываемый сонет «Гласные»:

*«А» черный, белый «Е», «И» красный, «У» зеленый,
«О» голубой — цвета причудливой загадки:
«А» — черный полог мух, которым в полдень сладки
Миазмы трупные и воздух воспаленный.*

*Заливы млечной мглы, «Е» — белые палатки,
Льды, белые цари, сад, небом окропленный;
«И» — пламень пурпура, вкус яростно соленый —
Вкус крови на губах, как после жаркой схватки.*

*«У» — трепетная гладь, божественное море,
Покой бескрайних нив, покой в усталом взоре
Алхимика, чей лоб морщины бороздят;*

*«О» — резкий горный горн, сигнал миров нетленных,
Молчанье ангелов, безмолвие вселенных;
«О» — лучезарнейшей Омеги вечный взгляд!*

Перевод В Микушевича

Реки чернил были израсходованы бравшимися растолковать, кому Рембо обязан отправной догадкой о звуко-цветовых подобиях, почему каждый звук окрашен у него именно так, а не иначе и соответственно вызывает в памяти перечисленные им, а не какие-нибудь другие предметы. Среди множества объяснений встречаются и совсем простые: так или почти так были раскрашены гласные в букваре, по которому он учился грамоте в детстве. А есть и головоломно изощренные, привлекающие себе на подмогу древнюю каббалистику или недавнюю психоаналитику. Но и переворошив груды накопившихся за сто лет мудрствований, зачастую не без меткого остроумия вскрывавших слабости и просчеты всех прочих истолкователей, чтобы в свою очередь погрешить натяжками, нельзя не вернуться к самым первым свидетельствам собеседников Рембо, внушающим доверие своей бесхитростностью.⁹ Верлен, отнюдь не понаслышке осведомленный о том, что все-таки хотел сказать его младший товарищ, настаивал: «Ему было наплевать, красного или зеленого цвета А. Просто он так видел, и все тут». Другой приятель Рембо, в прошлом его одноклассник, запомнил разговор, когда по поводу «Гласных» было сделано похожее признание: «Я был убежден, что так вижу, а подчас так и ощущаю, и я об этом рассказываю, потому что нахожу не менее интересным, чем любые иные вещи». Сам Рембо позже подчеркивал, что он «изобретал цвета гласных» безотносительно к чему бы то ни было, по самозаконному наитию.

Полагаемые им взаимосвязи между рядом слуховым и рядом зрительным не то чтобы вовсе произвольны, однако поистине свободны, как и все в неповторимо единственной душевной жизни каждого. И хотя сама по себе способность человека к такому ассоциативному восприятию сегодня для науки бесспорна, об отдельных сближениях можно спорить до бесконечности — их столько же, сколько людей. Здравому рассудку бесполезно тут требовать подтверждений правоты с опорой на природу или принятые истины. В каждом случае переключки гласных с окраской предметов у Рембо (как, впрочем, и во всех учениях о светомыке с XVIII века до Скрябина и по сей день) не сверяют себя ни с чем, кроме прихотливой игры его собственных впечатлений, ощущений, воображения. Всякий раз она неподражательна и неподражаема — заведомо без правил. И тем не менее исполнена серьезности, коль скоро порожденные ею уподобления доподлинно испытаны, не праздная выдумка. Для Рембо они полноценные явления среди явлений, обладают столь же несомненной действительностью и столь же увлекательны. «Гласными» он как бы учреждает свободу лирика изобретать, сообразуясь исключительно с подсказкой своего внутреннего самочувствия.

Оправдание изобретенного таким путем не в сходстве с чем-нибудь уже существующим в естественном распорядке вещей, а в той повышенной действенности, какую обеспечивают все полезные изобретения человеческих рук и ума. Рембо надеется резко расширить возможности языка, обогатив высказывание, сверх прямого буквального смысла, еще и щедрым сопутствующим-подкрепляющим смыс-

лоизлучением каждой словесной клеточки, вплоть до отдельных гласных. Искони присущая стихам звукопись здесь, в развитие заложенных в ней посылок, достраивается своего рода цветописью. Обрамляющие, ветвящиеся вокруг стержневого понятийного потока струи добавочных значений при этом воспринимаются совершенно непосредственно, минуя логические каналы, — напрямую «от души к душе», как было обещано в «письмах ясновидца». В результате речь, которая в обиходе, разговорном или книжном, однолинейно настроена прежде всего на логическое уразумение, должна стать объемной и емкой настолько, чтобы воздействовать, согласно предположениям Рембо, на все пять наших чувств сразу. Через два года в разделе покаянной «Поры в аду», озаглавленном «Алхимия слова», он признаёт свои предыдущие расчеты сумасбродными, но пока они ими вдохновлен и «Гласные» — самая ранняя проба нащупать секреты этой «алхимии».

Проба — слишком далеко метившая, задававшая подбору слов и их подгонке друг к другу непосильно громоздкую уйму требуемых показателей, чтобы получить по-настоящему рабочее преломление в дальнейшем. Обнаружить у Рембо сколько-нибудь последовательное применение возвешенной было в «Гласных» сдвоенной звуко-цветописи не удавалось и самыми доскональными обследованиями. Куда сложнее все обстояло с установками исходными, из которых выводился так и не пущенный в дело прием. Свое право запечатлевать вещи согласно собственному сугубо внутреннему их видению, а точнее — изобретать его и внушать внерассудочно, Рембо до поры до времени коренному пересмотру не подвергал. Обойти препятствия, не упереться сразу же в неодолимые трудности помогло тесное знакомство с Верленом, чьи поиски велись в схожем направлении, однако не были столь отчаянно запальчивыми.

Книга Верлена под знаменательным заголовком «Песни без слов» (1874), где законченно воплотился лозунг «музыка прежде всего», впрямую возвешенный им, правда, позже, в 1882 году, была разве что задумана к моменту их встречи с Рембо. Однако Верлен уже и в ранней своей лирике бывал напевен, как никто, пожалуй, из его предшественников во Франции — ни сладкозвучный печальник Ламартин, ни воскресившая прелесть старинной заплачки или немудрящей колыбельной Марселина Деборд-Вальмор. Смягченное, как в средневековых народных причитаниях, волнисто струящееся, заунывно колдовское звучание и прежде порой отодвигало в тень содержательное наполнение слов у тихо исповедующегося Верлена, из вспомогательного становилось смыслоносным само по себе. В поддержку этой подчеркнутой звукописи он немало обновил во французском силлабическом стихосложении, нарушив обычай чередовать мужские и женские окончания строк, введя в широкое обращение особенно певучие у французов непарнослженные размеры, повторы и скрытые подхваты. И дальше всего в своем просодическом реформаторстве он продвинулся как раз во времена совместных скитаний и работы бок о бок с Рембо. Безоглядный искатель Рембо, судя по всему, решительно склонял и подталкивал Верлена, экспериментатора осмотри-

тельно умеренного, отбросить робость, преступить через запреты, отказаться от привычных навыков и дать волю своему вкусу к заклинающей словесной ворожбе.

Со своей стороны Рембо, переняв верленовские песенные приемы и заставив их служить манившей его сверхрассудочной действительности письма, отнюдь не довольствовался ученическим подражанием. Он осмеливался идти путем Верлена без задержки на полдороге, посягать на правила, которые тот продолжал почтительно соблюдать. Среди них — требование полной рифмы. Рембо сплошь и рядом им пренебрегал, пользовался рифмой зыбкой, урезанной (ассонансной) или прерывистой, возникающей от случая к случаю (окказиональной), а то и вовсе без нее обходился в своих, как он их определял, «по-деревенски наивных и милых детских песенках». Не менее последовательно размышлял он, делал бесконечно податливыми все прочие стиховые упорядоченности, и течение слов у него, покинув жесткое прямое русло, то лениво медлило в заводях, то мчало извилистой горловиной, то спотыкалось о встречные камни на перекатах. Оно могло кружить, клокотать, застывать, струиться. Охота за «несказанным» нуждалась в изощреннейших орудиях, и Рембо в конце концов добился такой просодической гибкости, что вплотную приблизился к самостоятельному открытию свободного стиха и первым испытал его во Франции:

*Из серебра и меди колесницы —
Стальные корабельные носы —
Взбивают пену, —
Прибрежные кусты качают.
Потоки ланд,
Гигантские промоины отлива
Крутообразно тянутся к востоку,
К стволам лесной опушки,
К опорам дамб,
В чьи крепкие подкосы бьет круговертью свет.
«Морской пейзаж».¹⁰ Перевод А.Ревича*

Разница между Верленом и Рембо в обновленческой дерзости вытекала из глубокого несходства жизнечувствия двух единомышленников. Душевно хрупкий, всегда печально поникший Верлен вполголо-са, с доверительной мольбой заговаривает свою сердечную боль, чтобы не дать ей налиться махровым кошмаром; хандра его неизбывна, томительно безутешна. Рядом с ним Рембо само деятельное беспокойство, волевой напор, порывистое напряжение. Он бывает и удрученно задумчив, и снедаем растравой сожалений, и подвержен приступам тоски. Но каждый раз она — грозовой вихрь: мгновенно налетела, все на свете погрузила в кромешную тьму и унеслась куда-то прочь, не испепелив до тла ни надежд, ни жадной тяги к чему-то употительно дразнящему, спасительному, воскрешающему. Передраги и ненастья и страшат, и влекут к себе Рембо, в них может таиться своя хмельная свежесть.

*Вдали от лазоревок, стад, крестьянок,
Там, где не верезг вокруг — а вереск,
Я пил пополудни зеленый плеск —
Как теплое зелье, туман пролеска.*

*Потом гроза напозла на закат.
Я видел, в ночи роятся и строятся
Пространства среди голубых колоннад.*

*И плеск, сквозь песок просочившись, канул,
И тучи в лужи бросали град...
Ловец жемчужин, искатель кладов —
Какой я жаждою был объят!*

«Слезы». Перевод М.Яснова

Неутолимая жажда, как и ненасытный голод, — самое неотвязное терзание и одновременно отрада Рембо. Жгучее недовольство уделом жертвы тусклого прозябания возбуждает и распаляет в нем голод-жажду судьбы другой, желанной, страстно взыскуемой. Заветнейшее чаяние духа, у Рембо это вместе с тем вожделение плоти, физически засушное, просится сказать — нутряное, утробное. Поистине алчание, еще точнее — алчба. Она распространяется на воды рек и морей, скот и зверье, растения, вещи, снега, скалы, на всю природу живую и мертвую. И предстает каким-то вселенским, метафизическим домогательством:

*О, голод мой, Анна, Анна!
Горящая рана.*

*Растет а п п е т и т могучий,
Чтоб горы глодать и тучи.
Нет удержу! Буду лопать
Железо, уголь и копоть.*

*Вокруг — еда дармовая:
Каменоломен харчевни,
И валунов караваи,
И плиты соборов древних.*

*Мой голод, в просветах дымных —
Лазурный бред.*

*О, как грызет кишки мне,
Спасенья нет!*

«Разгул голода». Перевод Г.Кружкова

В чем смысл этой исполинской трапезы и не менее обильных возлияний в «Комедии жажды» — раблезианском перечне всевозможных напитков, годных к употреблению, от парного молока до вин из старинных погребов, от влаги с горных ледников до крепких дурманящих

смесей? И где предел безмерных желаний, к которому Рембо всем своим существом устремляется?

Языческим наслаждением яствами земными дело тут далеко не ограничивается, хотя в той же «Комедии жажды» Рембо поминал с гордостью своих галльских предков, издревле виноделов и бражников. Поглощать дары природы и впитывать ее пьянящие токи — это, по Рембо, не просто отправлять праздничный обряд в честь естества всякой живой твари, залога своей кровной с нею родственности. Еда и питье у него причащение таинства, священнодействие, когда он как бы развешествляет вещи до чистого вещества и вкушает их растворенную телесность. Перетекая в него, она теснит гложущее Рембо чувство своей выделенности и отдельности в безбрежном мироздании, своего бесприютного изгойства. И взамен вселяет ощущение собственной нерасторжимой слиянности с мировой жизнью, совершенно непосредственного доступа к ее исконным прозрачным родникам. Восторженно к ним прильнув, он рад тогда в сладостной истоме «дух испустить, растаять» — благораствориться в их драгоценной влаге. Жажда и голод Рембо и знаменуют, собственно, властное томление по такой земной благодати, а их утоление подготавливает и приближает «звездные миги», когда он бывал неколебимо убежден, что ее сподобился, изведаль пронзительное счастье обратиться всецело в «золотистую вспышку природного света».

Подразумеваемый этой метаморфозой прорыв к полному тождеству своей личности с неким зиждительным светоносным пламенем сущего — важнейшее, узловое событие лирики Рембо 1872 года. Вокруг этого события-праздника если не мистического, то онтологического, бытийного порядка вся она так или иначе располагается, запечатлевая в одних случаях его кануны, в других случаях его помрачение, убыль. В своем беспримесно чистом виде — не как терпеливое ожидание или воспоминание о минувшем, а как переживаемое сейчас и здесь состояние восторга — это блаженство духа явлено однажды в окрыленных коротеньких строчках песенки «Вечность»:

*Она есть, конечно.
Что? Вечность!
Там море под вечер
И солнце вместе.*

*Дух мой бессонный,
Речь бормочи
Дней раскаленных,
Ничейной ночи.*

*Гласа людского
И будничных дел
Ты сбросил оковы
И вольно взлетел.*

Перевод Н.Стрижевской

«Вольная воля» из отроческих мечтаний Рембо предстает на сей раз, в этой отнюдь не умозрительной, а взлелеянной бодрствующим духом грезе о вечности, свободной, безграничной, сказочной, под-
стать божественной. Раскрепощенностью не просто от житейский
пут. суда молвы, любых будничных обязательств. Независимостью
от самого хода времени и даже от таких природных непреложнос-
тей, как мешающее парить в поднебесье земное притяжение. Сам
себе Рембо кажется тогда столь всеведущим, что перед ним распах-
нуты самые заповедные недра вселенной, сокровенные тайники бы-
тия, где оно не раздроблено на множество частичных явлений-су-
ществований, а обладает совершеннейшей и всегда себе равной
полнотой. Вещи там утрачивают свои жесткие очертания, косми-
ческие стихии первозданно не разделены, море и солнце сплавлены,
можно расслышать и облечь в слова журчание этой чудесной суб-
станции огневой. Ключи ее бьют где-то в самом средоточи-
и всего живого, и припасть к ним означает для Рембо спастись,
подобно тому как спасает свою душу верующий, причащаясь святых
даров, избавиться от участи смертных, обреченных в конце концов
истлеть прахом.

Но такие «ясновидческие» прозрения подобны ночным зарницам:
едва вспыхнув, они стремительно гаснут, их нельзя ни продлить, ни
удержать. Они так кратки, мимолетны, хрупки, до того быстро и бес-
следно рассеиваются, что уже миг спустя Рембо вынужден недоуме-
вать в замешательстве: а были ли они на самом деле, ни мираж ли
это, не померещилось? И ради чего тогда ухищрения затрудненно-
темного при всей его бесхитростной простоте песенного письма в
тщетном соперничестве с молчанием как истинным языком «неска-
занного»? Осаждаемый вопросами такого рода, Рембо смущенно ко-
леблется, и оттого душевное ликование, ничем не омраченное в «Веч-
ности» — случай у него исключительный. Гораздо чаще — в «Майских
лентах», «Золотом веке», в двустихьях «О времена, о дворцы!» — оно
нарушено и перемежается тревожными догадками о том, что побег из
плена времени в обетованный край вечного и строительство там ра-
дужных воздушных замков чреват жестоким расплатой: возвращени-
ем рано или поздно к отринутой было тусклой действительности, к
неволе, вдвойне мерзкой после крылатых грез. И безотрадной, как
брошенное в небрежении поле, заросшее сорняками:

*Так забытую пажить,
Где репей и лопух,
Суждено будоражить
Только скопищу мух,
Что с паскудным гуденьем
Мельтешат над забвеньем.*

*Ах, душа моя!.. Что ж ей
После стольких потерь,
Кроме Матери Божьей,
Остаться теперь?*

*Обездоленной, ныне
Вопиять ли в пустыне?*

«Песня из самой высокой башни». Перевод А.Ревича

Перепад от лучезарных видений счастливого сына свободы и света к столь неприглядной яви разителен, больно ранит Рембо. Но вину за это он не склонен списать на счет векового разлада действительно-го и желаемого. Наоборот, он возлагает ее в первую очередь на самого себя, свое неумение и бессилие перекинуть мостик между ними, на гордыню своих чересчур заносчивых поползновений — причину сопутствующего ему повсюду «темного злосчастья». Из-за этого все им сказанное таит в себе какой-то предательский подвох, чревато обманом; над самыми искренними намерениями тяготеет проклятие беспочвенной похвалы. Сколь угодно гибкое и податливое письмо, вплотную приближенное к музыке, тем не менее огрубляет, упрощает знания, добытые эзотерически нацеленной душевной разведкой, и отдаст неправдой, лукавым подлогом. Стыд за грех неистребимого пристрастия ко лжи, да еще и подделавшейся под благую «ясновидческую» истину, повергает Рембо иной раз в покаянное неистовство. Самую жажду воспарить над ограниченным земным кругозором смертных он бывает готов тогда объявить «тлетворной», заклеить как свой врожденный недуг и порок. И в досадливой спешке вынести себе беспощадный приговор, не смягченный и просьбой под занавес о милосердном снисхождении:

*Покуда нож в его
Мозгах, в их липкой массе,
С удара одного
Все мысли не погасит,*

*(О, надо бы еще
И нос ему и губы
Отсечь! Пришел расчет!
Живот вспороть ему бы!)*

*Да, надо! Ведь пока
Мозг не пронзят клинками,
Не отобьют бока,
Кишки не бросят в пламя,*

*Ребенок, что всегда
Помеха всем и бремя,
Лгать будет без стыда
И предавать все время;*

*Загадит все кругом,
Как дикий кот... О Боже!
Когда умрет — о нем
Вы помолитесь все же.*

«Позор». Перевод М.Кудинова

Как бы искренне ни возвещал этот обманщик-златоуст свои сногшибательные откровения, на поверку они всегда не что иное, как очередные враки. Правдиво разве что его безмолвие. Так уже в первых, пока что стихотворных пробах «алхимии слова» забрезжил ее тупиковый исход и будущая еще более крутая расправа Рембо над умо-заклечениями, подвигнувшими его на «ясновидчество».

Однако до поры до времени не была исчерпана надежда, что причины краха заложены не в ошибочных наметках самой задачи высказать «несказанное», напоминающей квадратуру круга, а зависят от взятых напрокат чужих, верленовских средств исполнения, и задача эта, быть может, поддается успешному решению каким-то другим, самостоятельно найденным путем. К поискам его Рембо приступил, судя по всему, одновременно с работой над «своего рода романсами», летом-весной 1872 года и в ближайшие полтора-два года, расставшись со стихом окончательно, всецело сосредоточился на внестиховом лирическом письме. Результатом была россыпь прозаических набросков, редко превышающих размерами страничку, а иногда и вовсе ужатых до одного предложения. Рукопись, так и не приведенная в порядок самим Рембо, после его отъезда в Африку побывала у разных лиц, пока Верлен в 1886 году не собрал сохранившиеся остатки вместе и напечатал без особой заботы о хронологической или какой-либо иной последовательности под гадательно выбранным им самим заголовком — «Озарения».

Жизнестроительные сны

Рембо не был изобретателем стихотворения в прозе, а обратился к нему вслед за Бодлером, который в свою очередь признательно воспользовался счастливой находкой Алоизия Бертрана, погибшего в 1841 году в нищете и безвестности, так и не дождавшись выхода в свет своей единственной книги «Ночной Гаспар» (1842). Но именно у Рембо это жанровое образование получило окончательно тот уклад, в каком оно утвердилось с последней трети XIX века и широко бытует с тех пор в лирической культуре Франции.

При строгом переводе французского *poème en prose* на русский язык сочетание слов «стихотворение в прозе» надо бы брать в условные кавычки: обычно у французов собственно стиха-то здесь нет и в помине. Нет ни разбивки словесного целого на повторяющиеся одноразмерные отрезки, ни хотя бы легкой, время от времени дающей о себе знать ритмизации, ни сколько-нибудь отчетливой и последовательной рифмизации. Наоборот, стихотворение в прозе зачастую полная противоположность тому, что именуется «поэтической прозой» за более или менее очевидное метрически упорядоченное благозвучие. Уже в книге Бодлера «Парижская хандра», где эта внестиховая разновидность лирики пока сохраняла остаточные повествовательно-описательные опоры, четко осознанной целью работы над словом была «музыкальность без размера и ритма, достаточно гибкая и вместе с тем неровная, чтобы примениться к лирическим движе-

ям души, волнистым извивам мечтаний, порывистым прыжкам сознания». Заведомый отказ ото всякой, даже намекающе-подспудной просодической канвы исходен и для «Озарений» Рембо, в которых французское стихотворчество в прозе обрело чистоту собственно лирического выражения чувств и мыслей, не нуждающегося в добавочной поддержке в виде рассказа или очерковой зарисовки. Всякий очередной раз, в каждом своем образце оно предполагает вольный или невольный вызов давнему прочно укорененному взгляду, согласно которому поэзия — это обязательно стихи и любому, кто взялся за перо в намерениях поэтических, непременно надлежит изъясняться в лад с жемчужными версификационными предписаниями. По самой своей природе и сути стихотворение в прозе являет собой мятежное нарушение вековых правил, отход от них, воплощенную неканоничность — не-правильность.

Знаменуемая отсутствием стиховых приемов как бы отмена привычных упорядоченностей при стихотворчестве в прозе не есть, однако, провозглашение полнейшего беспорядка, торжество хаоса. Одновременно это полагание другой упорядоченности, достигаемой без набора завешанных прошлым просодических заготовок, своим собственным путем. Взамен принимавшейся исстари на веру убежденности, будто самое мимолетное, единственное в своем роде душевное переживание имеет право на причастность к искусству поэзии лишь после того, как оно отлито-облагорожено в одной из таких «изложниц», верх одерживает мыслительная посылка о действительно неисчерпаемом множестве самозаконных способов лирического письма, предназначенных для однократного использования и вырабатываемых в свете данного — и только данного, всегда неповторимого замысла. В конце концов все выглядит так, как если бы рука об руку с расчисткой строительной площадки от сложенных по-старинке сооружений шло возведение на ней здания сообразно личной воле самого зодчего.

Историческая поэтика стихотворения в прозе во Франции крайне трудна, поскольку должна быть классификацией сплошь исключений, и пока ждет своего часа. Однако из уже сделанного для ее подготовки¹¹ вытекает, что слова в нем бывают сбиты и подогнаны друг к другу гораздо плотнее, тщательнее, крепче, чем в отрывках обычной прозы, при всей изощренной тонкости скрытых нестиховых скреп. В одних случаях они по преимуществу риторико-синтаксические (резко колеблющаяся длина предложений, перепады от распространенности к рублено-назывной краткости и обратно, подобие или несходство их строя), в других это лексико-этимологическая игра, в третьих — перекличка созвучий или их нарочитая разноголосица, в четвертых — столкновение плавной гладкописи и возгласов взрывных, сбивающихся на крик, в пятых — графический рисунок текста и его расположение на книжном листе. И во всех случаях это прежде всего сшибка то взаимоусиливающих, то взаимопогашающих ударных метафорических сближений, в своей совокупности образующих поле повышенной смысловыразительной напряженности.

Но какими бы ни были силовые линии, обеспечивающие ему внутренне собранное и завершенное в себе единство, они неизменно

одноразовы, годятся применительно к поставленной задаче и непригодны для других. Вместо приспособления по-своему какой-нибудь выбранной среди уже существующих схемы стиха они изобретательно найдены, так сказать, *ad libitum* — в свободном поиске, без оглядки на внемлительные ему установки и запреты, по независимому от них разумению. Между двумя полюсами этого словесного поля — между подразумеваемым бунтом против освященного давностью порядка и учреждением порядка неповторимо самостоятельного — и вспыхивает дуга ослепительного разряда, одной из крохотных искр которого, накалившись до предела, обычно и выглядит жанровый парадокс — стихотворение в прозе. Понуждая нашу восприимчивость к добавочному напряжению, настаивая на ее тем, что она так и не встречает ни ожидаемого мерного речевого наката, ни выравнивающей его стройной вереницы рифм, к концу же покаяния своей подспудной, скорее удивленно угадываемой, чем распознаваемой внятно слаженностью, оно служит острейшим возбудителем мгновенного переживания раскрепощенности человеческого духа, наделенного даром открывать и созидать *без(с)-подобное* — делать былью еще никогда и нигде не бывшее.

Философия такого волевого и подчеркнуто самостоятельного обновления жизни в «Озарениях» Рембо и высказана неоднократно в полный голос, и подсказывается окольно, внушается самим строем их письма. Сравнительно с лирикой 1872 года, где «ясновидчество» скорее созерцательно, в первую очередь есть особого рода душевное постижение-откровение бытийных истин, теперь упор переносится на помыслы о деятельном пресуществлении отсутствующей, но нетерпеливо чаемой «истины жизни»; о переустройстве действительности по меркам пророческой грезы.

Без обиняков, с нечастой для Рембо после 1871 года прямоотой это умонастроение заявлено в двух «озарениях» — «Разуму» и «Гений». В обоих случаях восторженно славословится светлая благодатная сила, олицетворенная в богоподобном носителе справедливой мощи и раскрепощенной доброты. Он нисходит к людям, дабы помочь торжеству любви среди них, возглавить их победное шествие к желанному будущему. И предстает посланцем той самой вечности, в которую Рембо и прежде так страстно рвался, подразумевая под нею средоточие всех самых дорогих ему упований. Только на этот раз она должна достаться не дерзкому одиночке, а всем страждущим от проклятия подчиненности смертоносному ходу времени.

*Твой взмах руки — удар барабана, начало новой гармонии,
звон всех созвучий.*

Твои шаги: подъем волн людских, зов «вперед».

*Ты головой качнешь: новая любовь! Ты голову повернешь:
новая любовь!*

*«Судьбу измени, от горя храни, пусть времена вспять
идут», — дети тебе поют. «В непостижимую даль вознеси
наши стремления и наши дни», — к тебе простирают руки.*

Грядущий из всегда и уходящий повсюду.

«Разуму». Перевод Н.Стрижевской

При всех крайних разноречиях между истолкователями «Озарений» духовную родословную этого Разума, как и его близнеца Гения, дружно возводят, с одной стороны, к жадно проглоченным еще юным Рембо книгам мыслителей-утопистов XIX столетия во Франции, а с другой — к его собственной горячей воодушевленности освободительными надеждами в дни Парижской коммуны и более позднему близкому знакомству с изгнанниками-коммунарами в Лондоне. Ощутима и преемственность Рембо относительно давнего французского вольнодумства, включая учрежденный при революции конца XVIII века якобинцами — учениками просветителей культ таких отвлеченных и олицетворенных гражданских божеств, как Разум или Свобода, в честь которых слагались хвалебные песнопения. Недаром в той благой вести, которую оглашает во всеуслышанье Гений, он в духе просветительских заветов недвусмысленно отмежевывается от христианства как разносчика застарелых предрассудков и невежественных суеверий. Существо вполне постороннее, земное («Тело его! Вожделенное освобождение, волна благодати, слитая с новым неистовством!»), Гений у Рембо мало озабочен, в противовес Христу, страдальческим искуплением накопившихся грехов людских: «Он не снизойдет к нам с небес, и не искупит ни женского гнева, ни веселья мужчин, ни прочей скверны... Его сиянье! Исчезновение гула страданий и скорби в музыке более мощной».

Завороженно внемлющих этой музыке, могущей напомнить воображению о бетховенской «Оде к радости» на слова Шиллера, Гений зовет не покаяться в жертвенном самоотречении, а душевно распрямиться, вселяет в них «гордость, куда благодатней милосердия утраченного», почерпнутого из евангельской проповеди. И возвешаемое им царствие любви поистине от мира сего: «Он настоящее и любовь, ибо он настезь дверь распахнул в белопенную зиму и летний гул, он очистил питье и пищу, в нем прелесть мест мимолетных и несказанная отдыха радость. Он грядущее и любовь, он страсть и мощь, что видятся нам, застывшим средь скуки и злобы, летящими по небу шторма в знаменах восторга... О, разум нетленный и бесконечность вселенной!» Если тут и проскальзывают иногда мистические отголоски, приписываемые Рембо с легкой руки одного из певцов «католического возрождения» во французской культуре нашего века Поля Клоделя, то это «мистика» истово языческая, превыше всего ценящая священный обряд единения с природой.

Дороги в будущее, которые прокладывает человечеству Гений, вместе с тем не обещают быть гладкими. В пророчествах его слышится «светлая песнь новых бед» — тех трагических превратностей истории, с какими предстоит встретиться на тернистом пути. И все-таки это «песнь светлая», потому что она сопровождает не кружение в потемках, а исход из мрака вслед за внушающим доверие и отвагу проводником: «Сумеем же в эту зимнюю ночь от мыса к мысу, от шквального полюса к развалинам замка, средь людских толп и морских волн, от взгляда к взгляду, уже без чувств и без сил, его призывать, и его различать, и снова терять, и под толщей вод и сквозь пустыни снежных высот идти за ним, за его взором, за его телом, его дыханьем, его сияньем» (перевод Н.Стрижевской).

В какое завтра, к какому краю обетованному направляется это шествие? Рембо воздерживается от искуса навевать себе и другим сладостную дрёму, и его «Озарения» в таких случаях исполнены пафоса беспокойных дерзаний, а не благополучных обретений и состоявшегося счастья. Единственное, что можно сказать определенно по поводу смутно мерцающей впереди цели этих поисков, — их несомненная освободительная и созидательная устремленность, в корне противоположная сомнительной приключенческой героике захватнического покорения дальних стран и племен, оправдывавшей в те годы проникновение западной цивилизации в отдаленные глухие уголки земли. Сам Рембо через несколько лет, в Африке, отдаст дань такой «киплинговщине», но пока в «Озарениях» он клеймит ее с яростным сарказмом:

«Знамя ярче на грязи пейзажа, и наша брань заглушает барабанную дробь.

В столицах у нас расцветет самый наглый разврат. Мы потопим в крови любой осмысленный бунт.

Во влажные пряные страны! — на службу чудовищным военно-промышленным спрутам.

До встречи тут или там. Мы добровольцы, и наши заповеди жестоки, невежды в науке, в комфорте доки, грядущее пусть подохнет. Пробил наш час. Вперед, шагом марш!»

«Демократия». Перевод Н.Стрижевской

Не исключено, что эта гневная зарисовка навеяна Рембо лично им самим изведанным весной-летом 1876 года. В который раз очутившись тогда на мели и подстрекаемый бесом дальних странствий, он имел неосторожность завербоваться в отправлявшийся на Яву голландский отряд наемников, однако по прибытии туда сразу же бежал с опасностью для жизни обратно в Европу. Но если «Демократия», следовательно, принадлежит к самым поздним из «Озарений», она тем не менее, по соседству с более ранними «Гением» и «Разуму», подчеркивает, что воспетое в них торжество совсем иных порядков, благоприятствующих воцарению и расцвету «новой любви», подразумевает разрыв с господствующим жизнеустройством, мятеж против его ценностей, нравов, устоев.

Поэтому всякий раз, когда в «Озарениях» — таких, как «Рабочие», «Метрополитен», «Город», — распознаются действительные приметы этого жизнеустройства, предельно явственные в его городских, столичных средоточиях, оно чаще всего омерзительно, отталкивает и внушает тоску.

Крупный город у Рембо — по-лондонски задымленная, шумная, грязная каменная громада, наглухо отгородившаяся от природы с ее вольной свежестью, юдоль нищеты, сиротства и убогой обезлички. В этом скопище прокопченных домов и серых людских толп его крайне удручает разительная безвкусица словно бы подстриженных под одну гребенку построек, уличных видов, утвари, одежд, убранства жилищ. Однообразие вещей накладывает свой тягостный отпечаток на души.

Следы самобытности тут беспощадно стираются и вытравляются, идет подгонка под всеуравнивающий плоский шаблон: «Мораль и язык сведены к своим простейшим выражениям — наконец-то! У всех этих миллионов людей, даже не знакомых друг с другом, одинаково все: школа, работа, старость... Здесь все слишком похожи: Смерть без единой слезинки, наша подруга и прислуга, отчаявшаяся Любовь и пригожее Преступление, хнычущее в уличной грязи» («Город». Перевод Н.Стрижевской). Преступное городское дно бывает, конечно, у Рембо и отнюдь не жалким, а скорее жутковатым, дикарски размазанным — питомником бесстыже распоясавшихся молодчиков, наводящих страх своим лихачеством: «Тертые парни. Глаза шалые, как летняя ночь, красные, черные, трехцветные и такие, как сталь, крапленая золотом звезд; рожи изуродованные, свинцовые, бледные, испепеленные; развязная хрипотца. Ужасающая походка оборванцев! Есть и совсем щенки... — у них устрашающие голоса и кое-что в кармане. Разодетых с омерзительным шиком, их отправляют в город малость пообтесаться!» («Парад-алле». Перевод А.Ревича). Сколь бы, однако, разные лики городской цивилизации ни мелькали в «Озарениях», ни малейшего проблеска той волшебной игры, иной раз пугающей, но и тогда зачаровывающей, какую обнаруживал в ней Бодлер — первый ее певец во Франции, Рембо в укладе столичного житья не улавливает, оно ему сплошь чуждо, постыло. И есть в его глазах не что иное, как прячущийся под суетной мельтешней застой, который подлежит опрокидыванию при прорыве к будущему под предводительством светлого Разума.

Прорыв этот должен покончить с застигшим Рембо томительным безвременьем. Вернее, судя по прологу к «Озарениям», озаглавленному «После Потопа», со своего рода междувременьем — затишьем между двумя вселенскими наводнениями, одно из которых миновало, не изгладившись в памяти, а другое он заклинает случиться. Независимо от того, имеет ли Рембо в виду тысячелетия после библейского потопа или годы после Парижской коммуны (мнения тут расходятся), его воротит от вошедшей в спокойные берега и вроде бы не лишенной даже своих крохотных радостей¹² «послепотопной» жизни с ее заново налаженной торговлей, повседневым скрытым, а подчас и прилюдным кровопролитием, размахом предпринимательства, церковными службами. Все это заставляет его устремляться мыслями к повторной очистительной эсхатологической встряске, звать ее и торопить: «Пруд, вскипай, бей ключом, — Пена, хлещи через мосты и леса; — трубы органов, полотнища тьмы — громы и молнии, — вздымайтесь и мчитесь; — Печали и воды, несите и возносите Потопы» (перевод Н.Стрижевской). И пусть грозные потрясения такого рода могут нести страдания и беды тому, кто их пророчит, Рембо это не страшит, он из породы мятежных искателей покоя посреди неистовства бури: «Кататься от ран — в изнуряющем воздухе, в море; от пыток — в безмолвии гибельных вод и смертоносного воздуха; от хохочущих мук — в их жестоко бурлящем безмолвии» («Смятение». Перевод И.Кузнецовой). С какой бы горькой трезвостью ни был однажды уже осознан исход приключений «пьяного корабля», они вновь и вновь манят к себе Рембо и в «Озарениях».

Недаром он здесь охотно и не раз возвращается к канунам отправления в дальний путь или первым шагам по дороге, обещающей встречи с неизведанным, — к тем поворотным мигам, когда нечто, не случившееся с ним раньше, похоже, может вот-вот произойти, принести ему открытия, отраду, достижения. Трепет предвкушений охватывает его в такие минуты и прорывается сквозь отрывистую сдержанность торопливых прощаний с прошлым:

Довольно видено. Видения являлись во всех обличьях.

Довольно слышано. Гул городов по вечерам, под солнцем, — вечно.

Довольно познано. Все остановки жизни. О, зрелища и звуки!

Теперь отъезд к иным шумам и ощущениям!

«Отъезд». Перевод Н.Стрижевской

Влекущие к себе Рембо восторги небывалых «других ощущений» посещают его, как и прежде, в первую очередь тогда, когда он один на один с природой. Но теперь на этих встречах он не просто зачарованный зритель ее чудес, а их соучастник, вызывающий их сам чародей. В «Заре», одном из ключевых и самых безоблачных, излучающих радость «озарений», рассказ о том, как он испытал счастье «заключить в объятия летнюю зарю», строится поначалу в виде обычной зарисовки — воспоминания о прогулке рано утром по лесу, пока еще погруженному в глубокой ночной сон: густеют вокруг тени, не шелохнет куст, не пробежит рябь по воде, молчат птицы; вся жизнь притаилась, замерла. Шаги поднявшегося до рассвета путника как раз и вносят первое трепетное движение в мертвенный покой, совпадая в этом и словно бы уравниваясь со слегка позолотившими верхушки деревьев первыми лучами солнца. В благодарность за свое пробуждение камни, растения, твари лесные спешат трогательно приветствовать прохожего: самоцветы раскрывают навстречу ему глаза, в зарослях шевельнулось птичье крыло, блеснул сквозь пряди еловых ветвей журчащий неподалеку водопад, а «на тропинке, осыпанной свежими искрами росы, цветок назвал мне свое имя» в знак сердечного доверия. Очнулась сама душа природных вещей и существ, дружно признавших в Рембо доброго волшебника, которому они обязаны вызволением из плена спячки, своим возвратом к жизни. Он же, ободренный и окрыленный их приветами, захлестнут бурным приливом сил. И ощущает себя всемогущим исполином — равней самой богине Зари, которому по плечу взять ее в подруги. Осенившее внезапно жгучее желание торопит, подстегивает, заставляет с шага перейти на бег, и вот уже зарисовка исподволь прорастает своего рода языческой мистерией — дионисийским видением лихой погони за стремительно скользящей по холмам, полям и окрестным поселениям девой дневного света:

На серебристой вершине я заметил богиню.

И стал срывать один покров за другим. Шагая просекой, я взмахнул руками. Пробегаю равниной, о заре сообщил пету-

ху. Она убегала по городским переулкам, среди соборов и колоколен, и я, как бродяга, гнал ее по мраморной набережной.

Наконец, я настиг ее у опушки лавровой рощи, и набросил на нее все сорванные покрывала, и ощутил ее исполненное тело. И упали к подножью дерева зря и ребенок.

Когда я проснулся, был полдень.

Перевод А.Ревича

Богатырское дитя из «Зари» — причастный к таинству воскрешения вселенной покоритель дочери солнца. Он сродни Разуму и Гению у Рембо, выглядит их младшим братом. И напрямую олицетворяет владевшую самим Рембо прометеевскую мечту. Верлен, с изумлением и укоризной вспоминая о своем друге в стихотворении «Crimes amoris» («Преступление ради любви»), придал ему облик царственного отрока, однажды в безумной гордыне объявившего себя преемником зжидательного владыки мироздания — «тем, кто заново сотворит Бога», своевольно упразднив сковывающие обитателей земли запреты в виде различий допустимого и непозволительного, добра и зла,рая и ада.¹³ Греза о возможностях сверхчеловеческих, богоравных, сопоставимых и соперничающих с мощью божественной, — действительно основополагающая посылка, стержень самочувствия Рембо в «Озарениях». Снова и снова по разным поводам и на разные лады примеривается он к древнему, однако кружившему головы и в XIX веке мифу о чудесном преображении жизни согласно собственным выношенным помыслам, своей воле и надежде. Запальчиво мнит он себя, хотя для себя вполне достоверно, безраздельным хозяином вселенной — всеведущим, вездесущим, всеильным настолько, что он волен лепить и перестраивать ее по своему хотению, а то и произволу, она же бесконечно податлива в исполнении запросов своего повелителя. С его уст то и дело срываются возгласы торжественного самоутверждения в достоинстве обладателя мудрости, мастерства, свободы поистине сказочных: «Я — изобретатель намного достойней, чем любой мой предшественник: музыкант, сумевший подобрать ключ к любви» («Жизни»); «От колокольни к колокольне я протянул канаты; гирлянды — от окна к окну; золотые цепи — от звезды к звезде, и я пляшу» («Фразы»); «Я созерцаю, как спадают покровы со всех тайн: религий и природы, смерти, рождения, грядущего, минувшего, космогоний, самого небытия» («Ночь в аду»).

Соответственно и занятие Рембо, когда он берется за перо и бумагу, в его глазах не просто сочинительство, а самое что ни на есть созидательное священнодействие, священная работа в том смысле, какой подразумевало греческое слово «теургия». «Все возможности гармонии и зодчества придут в движение вокруг тебя. Совершеннейшие и непредсказуемые создания принесут себя в жертву ради твоих экспериментов. В окрестности мечтательно прихлынет любопытство древней толпы и праздной роскоши. Твоя память и чувства послужат пищей творческому порыву. Ну а мир, что станет с ним, когда ты его покинешь? Во всяком случае, ни следа от нынешнего облика» («Юность», IV). В «Озарениях» труд «ясновидца» приравняется без

обиняков к обновлению, вольной переделке наличного бытия и приносит победу над самой мировой судьбой с ее принудительными непреложностями.

Плоды подвижнических свершений Рембо — «похитителя огня» предназначены всем желающим ими воспользоваться и щедро раздаются чуть ли не задаром, как редкостные драгоценности при дешевой распродаже. В «озарении», так и озаглавленном — «Распродажа», он нанизывает длинный перечень добытых им и великодушно приносимых в дар людям сокровищ, о каких в прошлом и не подозревали поколения богатейших предков, не догадывается и сегодняшняя наука. Это: «ожившие Голоса, братское пробуждение хоральной и оркестровой мощи и ее мгновенное применение — единственная возможность раскрепостить наши чувства»; «незабываемые улады для самых искушенных ценителей»; «жилища и кочевья, спортивные состязанья, волшебные зрелища, наисовершеннейший уют, и гул, и напор, и грядущее, ими поражаемое»; «безумный и безудержный порыв к незримым великолепиям, к неописуемым удовольствиям», и еще многое, многое другое, ничуть не менее притягательное, неизменно возведенное в превосходную степень, завораживающее своей роскошью.

Изобретение таких захватывающе причудливых, ошеломляющих и покоряющих находок вымысла, долженствующих зримо засвидетельствовать торжество раскованного духа над косным распорядком вещей, и определяет, собственно, строй «Озарений» Рембо, служит их конструктивным принципом. Он противоположен веками непрекаемой, восходящей еще к учению Аристотеля о «мимезисе» — установке на жизнеподобное «подражание природе» как неременной задаче, правилу и смыслу деятельности мастеров слова, кисти, резца. Нельзя сказать, чтобы Рембо был первым лириком во Франции, отваживавшимся этот природоподражательный завет оспорить и пересмотреть. До него уже Бодлер возводил воображение художника в сан «королевы способностей» и выдвигал отсюда свой лозунг «сверхприродности»: брать с избыточного естественного склада природы первичное сырье наблюдений, однако непременно их «остраняюще» перерабатывать и сооружать в соревновании и соперничестве с нею создания рукотворные — плоды искусной культуры. О том же самом — и так же, как Рембо, помогаясь богоравного могущества, — задумывался по-своему Нерваль, обращавший мольбы к Богу: «даровать мне способность сотворить вселенную, которой бы я сам распоряжался, власть повелевать моей вечной грезой вместо того, чтобы ее претерпевать. И тогда я буду поистине богом» («Парадоксы и истина», 1844). В чем Рембо был действительно первым и непосредственно возвещал преобладающие веяния во французской, да и не только французской лирике XX столетия, — так это его пробы внедрить послышки такого рода в самый строй, приемы, в ткань своего «алхимического» письма. Именно здесь коренится причина раздающихся по сей день сетований на непреодолимые трудности понимания, крайнюю загадочность «Озарений». Они и впрямь наглухо закрыты для рассудка, упорствующего по привычке улавливать и

в плодах разгоряченной вольной фантазии пусть отдаленное, но все-таки жизнеподобие, поверяемое и удостоверяемое в конце концов очевидностями обыденного здравомыслия. Смушенные жалобы, а то и сердитые приговоры «Озарениям» как ни с чем не сообразному хаосу проистекают в таких случаях из предрасположенности судить о них, пренебрегая, вопреки совету Пушкина, тем законом, какой сам Рембо себе положил, мерить их чужой меркой. Он же на недоуменные расспросы матери, наткнувшейся однажды на его бумаги и повергнутой ими в оторопь, раздраженно буркнул: сказанное там следует воспринимать «буквально и во всех смыслах» — с доверчивой непосредственностью, а не доискиваться до их за- и внетекстовой подоплеки, как будто это намекающая на что-то иносказательная тайнопись с житейским или умозрительным ключом. Независимые от привязки к чему бы то ни было, кроме самих себя, допустимо сказать, «самостийные» волшебные действия, феерия, приглашающая поддаться безоглядно ее колдовским чарам, — таковы лад и суть многих, если не большинства «Озарений»: «Детство», «Дорожные колеи», «Мосты», «Мыс», ряд других.

Иногда они источают кромешную жуть, гораздо чаще праздничны. И почти всегда слепяще зрелищны. Верлен, памятуя о своих разговорах с Рембо, вкладывал в заголовок «Illuminations», помимо значения этого слова во французском языке, «Озарения», еще и отсылку к английскому — «раскрашенные картинки», броские доски-вывески харчевен и торговых лавок. Живопись словесных «досок» Рембо поражает пестротой насыщенной раскраски, сшибкой ярких цветовых пятен: и было «в то утро... сверкание снега, изумрудные губы, и лед, и черные стяги, и голубые лучи, и пурпурное благоухание полярного солнца» («Столица»). Безоттеночно резкие сочетания такого рода могут быть сродни незамысловатости сочного народного лубка, а могут и прельщать изяществом на грани изыска: «Рассыпанные по агату желтые крупницы золота, колонны красного дерева, поддерживающие изумрудный купол, белоснежные атласные букеты и тонкие рубиновые лозы вокруг водяной лилии» («Цветы»). Но какой бы привкус ни оставляли те или иные «озарения» и какой бы толчок к домысливанию от них ни исходил, как бы прихотливо ни блуждало в них воображение Рембо, их внутреннее пространство бывает выстроено с немалым тщанием, отдельные части, планы, объемы, предметы расположены относительно друг друга, развернуты по плоскости и в глубину, причудливые узоры рисунка не исключают расчетливой геометрической выверки, подчас впрямую себя обнаруживающей:

На круче откоса ангелы взвили одежды свои шерстяные в траве изумрудно-стальной.

Огневые луга взмывают до самой вершины. Слева гребень холма истоптали побоища и убийства, и злоеющие слухи струятся отсюда по склону. А справа, к востоку, над гребнем стоят путеводные вехи.

И в то время как все верхнее поле картины — сплошная неистовая круговерть ревущих раковин и ночей человеческих.

Цветение нежное звезд и небес и всего остального катится под откос, как корзинка, прямо на нас, превращаясь внизу в голубую цветущую бездну.

«Мистическое». Перевод Ю. Стефанова

Верх — низ, слева — справа, ближе — дальше, сбоку — напротив, точка, откуда ведется обзор, — движение нашего мысленного взгляда тут властно направляется, взято Рембо в жесткую узду, так что в памяти запечатлевается не россыпь случайных подробностей, а достаточно четко сконструированное целое. Остается оно таковым и тогда, когда обычный порядок намеренно опрокинут, взорван воображением и являет собой парадоксальный противопорядок катастрофических катаклизмов — «Опрокидывание бездн, столкновения льдин со звездами» («Варварское»). «Мастером фантазмагорий» назвал себя однажды Рембо, и композиционные ходы «Озарений», когда в них пристально вникнешь, дают повод сделать упор на первой половине этого самоопределения: диковинное здесь несет на себе печать владеющего собой мастерства.

Настрой грезящего наяву взора на ту или иную смысловую волну, нередко заявленный, как в «Мистическом» или «Варварском», уже самим заглавием, в свою очередь увязывает, сплавливает, переплавляет у Рембо в гибкое единство обилие крайне разнородных и разнопорядковых слагаемых «ясновидчества». Они стыкуются, перекликаются, взаимопреломляются и оттеняют друг друга так, как при вольных музыкальных вариациях на заданную тему. Будучи слегка, без нажима намечена, она служит не событийной, однако содержательно значимой канвой для расшивания и источником подсветки всей словесной ткани. В «Античном» это древнегреческая мифология; в «Городах» и «Мостах» — громады архитектурных сооружений; в «Юности», частично в «Жизнях» — лики минувшего и незабываемого детства; в «Морском» и «Мысе» — виды морского побережья; в «Бдениях» и «Хмельном утре» — рой видений в мозгу на переходе от дремы к бодрствованию; в «Сказке» — отголоски волшебных легенд. Но охотнее всего, пожалуй, Рембо отправляется от площадных театрално-цирковых представлений с их явью вымышленного и правдой разыгранного на подмостках, всей сопутствующей им карнавальной атмосферой, заостренной выразительностью декораций и масок, со столь созвучной собственным его помыслам перекройкой действительности на феерический лад. Для него это и есть час истины, победа наивно-мудрой веры ребенка в сказку над покорной перед жизнью трезвостью взрослых, чаемого над сущим, праздника над прозябанием.

Кавалькада волшебных видений. И впрямь: вереница повозок, а в них золоченые деревянные звери, мачты, пестрые лоскуты парусины, в двадцати упряжках — галопом — цирковые лошади в яблоках; всадники — мальчики и мужчины — на диковинных, чудных животных; двадцать колясок в цветах и флажках, с чеканкой на дверцах, словно поезд сказочных или старинных карет, с детьми, разодетыми для пригородной па-

сторали. И даже гробы под балдахинами мрака, с гагатовыми плюмажами, уносимые крупными резвыми кобылицами, голубыми и черными.

«Колеи». Перевод И. Кузнецовой

В игровую, сказочно-театральную круговерть, где все невозможно-сти упразднены, сняты ограничения и запреты обыденного здравого смысла — простор для любых подстановок, сопряжений, метаморфоз, — вовлечены воображением Рембо не только люди, но и животные, растения, постройки, поля и горы, почва и звезды, камни и травы, все-ленная в ее мельчайших мелочах и безбрежной огромности. И все это пребывает в непрестанном движении: колышется, бурлит, мчится, рушится, струится, опадает, срывается с места, кочует, несется вскачь, проваливается в пропасти, взмывает к небесам, кружит в грандиозном космическом хороводе. Здесь «краски жизни пляшут», «пунцово-черные раны взрываются на великолепной плоти», «лесные чащи содрогаются», «небо свертывается, отступает и соскальзывает вниз»; тут ходит ходуном даже то, что по определению неподвижно: «огненные поляны подпрыгивают до вершины холма, дворцы перемещаются по рельсам, изморось снопами извергается из недр земных, дома и реки парят в воздухе»; тут и отвлеченные духовные состояния, вроде печалей, могут вздыматься, бушевать, утихать, точно воды потопа. В картинности «Озарений», порой настолько выпуклой, что и городские виды, и сама природа бывают поданы как живописное полотно или сценография спектакля (лужайка — «травяные подмостки»; «феерия движется по гребню амфитеатра, увенчанного порослью молодого леса»; «Серое хрустальное небо. Причудливый рисунок мостов: одни прямые, другие изогнуты, третьи наклонены или возносятся под углом к первым, и эти построения преломлены в озаренных водоворотах канала»), нет в результате и намек на застывшее равновесие — она воплощенный непокой, изобилующий головокружительными переворотами, стремительными отливами и приливами, внезапными обвалами и взлетами. Сам рай, по Рембо, — «грозовой», редоточие бурь.

Живущий во всем и все оживляющий внутренний напор так мощен, что природа вещей его не выдерживает, они перестают быть равными себе и обретают свойства, исконно им не присущие, как угодно преображаются. Превращение, расколдовывающее самые неожиданные их возможности, — едва ли не самый основной закон, которому они повинуются у Рембо. Обычные средства лирического письма — такие, как одушевление неживого, сближение разнородного, метафорический перенос признаков, — пускаются им поэтому в ход с крайней степенью усиления, столь безмерной и сверхпредельной, что и самые странные странности мало-помалу перестают смущать. Твердые тела в «Озарениях» могут течь, а жидкие — каменеть, растительность — минерализоваться («изумрудно-стальные травы») или, наоборот, очеловечиваться («цветок назвал мне свое имя»), отвлеченное — опредмечиваться («море из вечности теплых слез»), вещественное — оживать (самоцветы то прячутся, то «раскрывают ресницы»). За редкими исключениями Рембо избегает при этом простых сравне-

ний, вводимых оборотами «подобно тому как...», «словно», когда за означаемым сохраняется оттенок условной иносказательности и, следовательно, отсылка к действительности означаемого. Напротив, диковинные чудеса — сгустки оплотнившейся грезы Рембо — предстают всякий раз как довлеющая себе непреложная данность; ни в каких внешних оправданиях своей похожестью на встречающееся в самом деле она не нуждается, а предназначена приниматься на веру, быть со всей явственностью увиденной, услышанной, ощенной и накрепко запасть в память. Сплошь и рядом Рембо настойчиво освежает, будит, поддерживает в бодрствовании нашу способность к такому доверчиво безоглядному и независимому от чего бы то ни было зачарованному созерцанию, вводя, скажем, в перечень вещей, имеющих окраску, еще и остранивающее весь их ряд «благоухание» (полярного солнца), вроде бы цвета не имеющее, однако у него «алое», или заставляя «подскакивать» «гул морских раковин», хотя последнему это никак не свойственно. Допуски естественного в «Озарениях» вызывающе нарушены, преодолены свободой вымысла, понятой отнюдь не как осознанная необходимость, а как необходимость, волевым путем упраздненная.

Своего рода предельный случай такого изобразительства по меркам взыскуемого — излюбленный материал радостных видений Рембо: черпаемый им из «колодца волшебных чар» сплав влаги и света, воды и огня, росы и пламени. Прозрачно-радужная огневода «Озарений» — и впрямь «алхимическая» aqua vita, плод переплавки в тигле воображения «ясновидца» взаимоотрицающих противоположностей. Она знаменует собой залог достижимости первородного всеединства сущего, а вместе с тем и победы над сопротивлением вещества, застывшего-расщепившегося в отдельных вещах. Родниковая чистота, лучистый жар, упругая телесность тут нерасторжимо слиты, и смесь эта обладает достоинствами податливой жидкости, которую возможно пресуществить, уподобившись носившемуся над водами библейскому Творцу, в череду восхитительных созданий. И оттого, как это уже было в «Вечности», где «море и солнце вместе», разновидности пылающей влаги или производные образования из нее (пламя-лед в «Хмельном утре», раскаленные угли изморози в «Варварском», горящая медь волн прибоя в «Морском») всплывают в уме Рембо тогда, когда он переполнен и открыт самочувствием причастившегося таинств вселенной хозяина своей судьбы.

Собственное могущество мнится ему в такие минуты столь беспредельным, что он отваживается посягнуть на коренные условия всего существующего и происходящего на свете — пробует отменить смертоносный ход времени, пространственные границы, земное притяжение, причинно-следственные зависимости, так или иначе предопределяющие, вводящие в заданное извне стеснительное русло и самые необузданные порывы «вольной воли». Пророчество Иоанна Богослова о грядущих счастливых временах, «когда времени больше не будет», предстает в ряде «Озарений» словно бы свершившимся: замерли стрелки часов, совпали миг и вечность, сейчас и всегда. Как гласит зачин «Варварского», предпосылкой «ясновидчеству» служит мыс-

ленное допущение — перенос в царство никогда и нигде не бывшего, однако имеющего, возможно, сбыться «много позже дней и времен, людей и стран». И так же как в апокалипсическом предсказании, блаженное безвременье-вечность не наступит гладко, этому должен предшествовать эсхатологический скачок, грозное светопреставление — переворотное «время парильни, исчезновения морей, подземных пожаров, уносящихся прочь планет, последовательных истреблений, с бесхитростной достоверностью обрисованных в Норнах и Библии» («Исторический вечер»). Еще со дней Коммуны благословлявший сокрушение всех старых устоев, Рембо в «Озарениях» хотел бы заглянуть дальше предрекаемой им вселенской встряски, разведать край обетованный, «откуда приходят все сновидения», угадкой нащупать облик и уклад этой заветной личной утопии, объемлющей тем не менее мировое бытие.

Единственное непререкаемое правило ее устройства — вероятность признанного невероятным. Исторически и географически далекие события, страны, эпохи, лица, обычаи в «Озарениях» без малейших трудностей и зазоров стыкуются; мифологии самых различных народов переплетены; вопреки физическим законам «в лесу есть собор, устремленный ко дну, и озеро, взмывшее ввысь», «в недрах земных... кометы встречаются с лунами, моря со сказками», а «льдины ударяются о звезды». Сами по себе явления и предметы обычно взяты такими, как они есть на самом деле, только в их броской зрелищности, однако расположены во времени и пространстве, ошеломляюще сочетаются между собой по мановению наития-мечты Рембо, подстегиваемого жадой переиначить жизнь согласно своим благим запросам. И если в очередной раз, следуя подспудному приглашению, заложенному в самом строе «Озарений», ради наглядности сравнить их с живописью, то у сверстников Рембо переклички с ним не найти: схожие сны наяву станут ее достоянием лишь полвека спустя, при Шагале.

«Вот города! Вот народ, для которого ввысь вознеслись Аллеганты и Ливанские горы мечты. Шале, хрустальные и деревянные, движутся по неведомым рельсам и блокам. Старые кратеры, опоясанные медными пальмами и колоссами, мелодично ревут среди огней. Любовные празднества звенят над каналами, висящими позади разнообразных шале. Крики колокольной охоты раздаются в ущельях. Сбегаются корпорации гигантских певцов и, словно свет на вершинах, сверкают их флаги и одеяния. На площадках над пропастью Роланды трубят о своей отваге. Над капитанскими мостиками и над крышами постоянных дворов жар неба украшает флагами мачты. Апофеозы обрушиваются на лужайки в горах, где серафические кентаврессы прогуливаются среди лавин... Кортёжи Мэбов, в опаловых и рыжих одеждах, появляются из оврагов. Наверху, погружая ноги в поток и колючий кустарник, олени сосут молоко из груди Дианы. Вакханки предместий рыдают, луна пылает и воет. Венера входит в пещеры отшельни-

ков и кузнецов. Дозорные башни воспевают идеи народов. Из замков, построенных на костях, льются звуки неведомой музыки. Все легенды приходят в движение, порывы бушуют в поселках. Рушится рай грозовой».

«Города» (I). Перевод М.Кудинова

Пригрезившийся дивный град запечатлен, как это делается в «Озрениях» часто, посредством простейшего перечня-мозаики, каждый кусочек которой, отдельное предложение, замкнут в себе, независим от соседних — между ними пробел: нет каких бы то ни было поясняющих прокладок и соединительных мостиков. Высказывание подобно го рода, будь оно довольно пространным или совсем кратким, иной раз дробится у Рембо на самостоятельные частицы и еще меньших размеров, вплоть до россыпи совершенно изолированных слов взброс. Логико-семантические взаимосвязи ослабляются, а бывает и вообще рвутся, слово оголено, избавлено от окаймляющих, сопутствующих, частично затеняющих его значений, отбрасываемых ближайшим окружением, и выразительно зависает над пустотой очищенным от примесей, вернувшим себе первозданную свежесть и всю полноту подразумеваемых им смыслов. Ход такого высвобождения и тем самым обретения им заново емкой полновесности воочию представлен в подхватах «Бдений»:

«Это друг, ни вялый, ни пламенный. Друг.

Это любимая, ни мучительница, ни мученица. Любимая».

Перевод И.Кузнецовой

Повторяемое существительное сбрасывает с себя порядком затрепанную одежду уточняюще-ограничивающих его прилагательных и в таком «раздетом» виде работает сильнее, острее, с той отдачей, какую оно перестало приносить из-за стертости в разговорном или книжном обиходе.

Ударность как бы заново рожденных «самостоящих» слов порой у Рембо наращивается и добавочно благодаря подаче их чредой в восклицательном ключе, крайне сокрушенно или восторженно:

«О, распяты́е и мельницы пустыни, острова и стога!»

(«Детство»)

«О, пальмы! Алмаз! — Любовь, сила! — превыше всякой радости и славы! — во всех отношениях, повсюду, — демон ли, бог —

Юность этого существа: моя!» («Страх»)

Разогретая до белого каления вулканическая душевная лава выплескивается прерывисто, бессвязно взрывающимися и захлебывающимися вскриками, когда не до их согласования с предыдущими и последующими. Зато каждый из них предельно явствен, не сливается с остальными в поток, там не пропадает.

Тяга к тому, чтобы восстановить действенность и самых расхожих слов, приглушив ради этого или вовсе устранив их грамматико-смысловые опосредования, проступает и в пристрастии Рембо к усеченно-назывным оборотам. Иногда они только вкрапления-перебивки, разрывающие плавную ленту речи в наиболее напряженных местах, а могут образовывать и длинную однородную вереницу, растягиваться, как в «Мысе, на всё «озарение» сравнительно крупных размеров. Глагол в них убран, и это отсутствие по-своему значимо — рельефно выделяет безглагольные словосочетания так же, как омываемые морской синью острова на карте архипелага. Точки, запятые, точки с запятой — будто проливы, они отделяют языковой остров от остальных, смотрящихся с равной резкостью в составе цельного зрелища; конечное общее впечатление не погашает подробностей, из которых оно сложилось:

Голову подними: горбатый деревянный мост, последние огороды Самарии; размалеванные маски под фонарем, исхлестанным полуночной стынью; юродивая ундина в скрипучем платье за речной излучиной; светящиеся черепа в кулисах гороха — и прочие фантасмагории. — Пригород!

«Метрополитен». Перевод Н.Стрижевской

Подобно подписи под холстом, повергающим в изумление своей причудливостью, заключительное «пригород» содержательно оправдывает странноватые и странно очутившиеся вместе куски фантастической зарисовки, проливает на изображенное в ней единый свет. В иных случаях, впрочем, и такого подведения проясняющей черты нет, перечень остается открытым, своей дразнящей недосказанностью приглашает включиться наше воображение, перебирать в уме и самостоятельно домысливать разгадки:

*Есть такая птица в лесу — ее пенье тебя остановит и в краску
вгоняет.*

Есть часы, что веки не бьют.

Есть логово с выводком белых зверюшек...

«Детство» (III). Перевод Ю.Стефанова

— и далее так же, семикратно. На сей раз глагол, правда, не опущен, но тем отчетливее его служебность: повторяющийся безличный оборот «есть», «вот», «имеет место» не выступает действительным сказуемым, как бы вынесен за пределы самого обозначения, откуда настойчиво, с нажимом удостоверяет несомненное наличие, предметную очевидность разрозненных созерцаний «ясновидца».

В своей совокупности такое, как станут говорить с появлением кино в XX веке, «монтажное» нанизывание словообразов дает их созвездие, гроздь, пучок — отнюдь не последовательность рассказа или развертывания какой-то мысли, пусть бы и подспудной, исподволь собирающей их вокруг сквозного стержня. У Рембо языковые частицы внешне пребывают в свободном парении друг относительно друга,

рассудочные скрепы между ними заменены переключкой по вольному упованию личности, взбунтовавшейся против трезвой логики как смирительной рубашки для грез о победе над предначертанным жизненным уделом.

Означает ли это, однако, что словесная материя «Озарений» бесструктурна, являет собой рыхлую сырую породу, начисто лишенную следов упорядочивающей обработки? Уже сама напряженность, густой замес метафорики, насыщенность внутреннего пространства «Озарений» разрядами лирической энергии — короче, присущая, по Ю. Тынянову, именно поэзии предельная «теснота (словесного) ряда» — склоняют и при первом беглом знакомстве к обратному мнению. Подробные обследования особенностей письма Рембо, предпринимавшиеся во Франции,¹⁴ доказательство подкрепляют справедливость этих предварительных впечатлений.

Сколько-нибудь обстоятельный обзор скрытых нестиховых, однако ничуть не менее искусных приемов мастерской организации языка в «Озарениях», в частности — ритмической, делающей несомненной их принадлежность к собственно поэзии, потребовал бы широко-го привлечения подлинников, вряд ли уместного на страницах краткого очерка. Достаточно будет привести хотя бы один случай, позволяющий судить, как обдуманно, умело, туго бывают натянуты у Рембо поводья кажущегося совершенно безудержным вдохновения. Хрестоматийное кратчайшее «озарение» из небольшого цикла «Фразы» вместились в одно-единственное предложение:

*J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes
de fenêtre à fenêtre; des chaines d'or d'étoile à étoile, et je
danse.*

Подобно тому, как афоризм чеканит житейскую истину чрезвычайно емкую, предполагающую бесконечное множество частных подстановок по тому или иному поводу, так и мгновенно осенившее Рембо видение себя в сказочном облике космического канатоходца — своего рода кристаллизация вековой мечты о раскрепощенно-игровом ликовании человека в просторах вселенной, способная вызывать бесчисленные душевные отклики. Зрелище прямо-таки впечатывается в наше воображение, и не только благодаря своей свежести, но и безукоризненной выстроенности. Упругий плавный трехкратный накат синтаксически одинаковых отрезков перечисления, в свою очередь трехсленных, перед самым концом вдруг круто переламывается, устоявшийся было гладкий уравновешенный ритм внезапно сбит, нарушен обрывистым заключительным «et je danse» («и я пляшу»). В результате ударение, и без того падающее во французском на конец слова и вдобавок усиленное, если это слово последнее в предложении, на сей раз усилено еще и дополнительно, вдвойне. Оно резко отделяет и тем броско выделяет «хвостовой» глагол, будто зависший в воздухе, как и сам удалой плясун. Если к тому же проследить изяшные переливы гласных — скопление «о» в первой трети; благозвучное скольжение от этого звонкого открытого «о» к «э»

и «ya» (oi); опорная нить десятикратно повторенных согласных «d»; ассонансная окольцовка всей фразы «a»-носовым (*tendu — danse*) — убеждаешься со всей неоспоримостью: насколько бывает для Рембо важен структурообразующий звукоритмический рисунок и как он тщательно прочерчен.

Другое дело, что Рембо обходится без просодических подспорий, хотя отыскать в «Озарениях» отдельные строки и отрывки, подводимые под тот или иной стиховой размер, также не составляет особого труда. Но они никогда не втягиваются в размеренное течение периодов, а напротив, вступают со своим подчеркнуто безразмерным окружением в сложнейшее гибкое взаимодействие, основанное именно на разнице, зачастую противоположности строя, ритмов, звучаний. Упорядочивающие структуры постоянно находятся здесь как бы в стадии зарождения и проклевывания, изобретаются прямо на ходу, но едва наметившись, не успевают отвердеть, уже вскоре уступают место другим, использующим иные возможности упорядочения, но столь же нежестким и так же подлежащим замене. Неповторимость лада «Озарений» в том, что он всегда становится и всегда незавершен, являет собой прорастание порядка небывало своевольного, сродни той гадательной жизни, что брезжилась Рембо при сполохах его грезы.

Но как бы одержимо ни возводил он воздушные замки при свете этих зарниц, рано или поздно его, отправлявшегося от предположений о действенной пользе своих трудов, не могла не подстеречь беда разочарованности в том, что строилось им даже не на песке — сочинялось на клочках бумаги. И если к метафизике бумажные чудеса «Озарений» тесное касательство имели, были и впрямь одной из самых продвинутых в истории поэтической культуры Франции XIX века попыток вложить в поисковое лирическое письмо мощный заряд эсхатологических ожиданий, то к столь волновавшей мятежного «ясновидца» переделке действительной жизни, включая и собственное существование, они не имели ни малейшего отношения. Чародейство и чудодейство Рембо спутал, подменил одно другим. А ведь первоначальные его расчеты были нацелены ни много ни мало, как на «похищение огня», служение благу человечества. Отчаянные догадки о крайней хрупкости жизнестроительских надежд, подвигнувших его на мучительные и скорее всего тщетные поиски, нет-нет да и проскальзывали в самих «Озарениях» как предвестия близящегося душевного обвала. Безобразная ссора с Верленом в Брюсселе летом 1873 года, когда пролетевшая совсем рядом смерть заставила Рембо трезво оглянуться на себя и содрогнуться блужданиям своей мысли, развязала подкрадывавшуюся исподтишка внутреннюю трагедию. Укрывшись на материнской ферме в деревенской глуши, он засел там за беспощадную к себе исповедь «Пора в аду», дабы с пером в руке распутать клубок своих коварных самообольщений, гордыни, кошунств, честно покаяться во всех грехах и тем, быть может, очиститься от поселившейся в нем умственной смуты.

Очиститься так решительно, чтобы заочно исторгнуть из себя и соблазнявшего его с детских лет беса сочинительства. Правда, вопрос о

хронологии «Озарений» по сей день весьма и весьма спорен, и хотя доказательств того, что Рембо возвращался к этим своим рукописям и после «Поры в аду», довольно шатки, исключить вовсе такую возможность, пожалуй, нельзя. Но и в случае если изживание им своего редкостного дара произошло не одним махом, а растянулось на какой-то срок, эта единственная выпущенная им самим осенью 1873 года небольшая книжка была столь яростной расправой с собственным недавним прошлым, что с неизбежностью задавала крутой переворот во всей его жизненной судьбе.

Примечания

Работа не завершена. Опубликовано посмертно, в 1994 г.

¹ *Delaye E. Souvenirs familiaux à propos de Rimbaud.* — P., 1925. — P. 51.

² *Bonnefoy Y. Rimbaud par lui-même.* — P., 1961. — P. 173, 181.

³ Настолько явственно, что все серьезные исследователи Рембо, независимо от собственных политических взглядов, так или иначе касались вопроса об этой соотнесенности, и теперь он освещен, можно сказать, с исчерпывающей полнотой и подобающей гибкостью, особенно всесторонне в книге писателя Пьера Гаскара: *Gascar P. Rimbaud et la Commune.* — P., 1921, а в виде сжатой сводки в труде: *Thisse A. Rimbaud devant Dieu.* — P., 1975. — P. 37-47, 283-286. У нас все необходимые данные и заключения по этому поводу приведены в пространной статье и комментариях Н. И. Балашова в книге: *Рембо А. Стихи: Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду.* — М., 1982. — (Лит. памятники).

⁴ *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud.* — P. 40.

⁵ В данном случае такие «синтаксические неологизмы» еще и поставлены в самую середину строки, где их ударно выделяет стиховая цезура, и музыкально перекликаются благодаря звукописи (р-л, ё-у-е):

*L'étoile a pleuré rose/ au cœur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc/ de ta nuque à tes reins;
La mer a perlé rousse/ à tes mammes vermeilles
Et l'Homme saigné noir/ ton flanc souverain.*

⁶ *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud.* — P. 28-29, 40.

⁷ Сводный историко-философский обзор «Ясновидение до Рембо» (и даже после — вплоть до Юнга с его «коллективным бессознательным») занял в подготовленном швейцарским ученым М. Эйгельдингером подробно комментированном издании «Писем ясновидца» сотню с лишним убористых страниц: *Arthur Rimbaud. Lettres du Voyant.* — Genève, 1975.

⁸ Здесь будет уместно привести некоторые из тех мыслей, что скорее всего могли попасться на глаза Рембо и его поразить:

П. С. Балланш в своем «Граде искуплений» (1832-1835) рассуждал о некоем «втором зрении», каковое «проникает завесы и преграды, образуемые зрелищами осязаемого мира, равно как и текущей истории, дабы сподобиться пророческого озарения, охватывающего все прошлое и грядущее».

Ж. Мишле во «Введении во всемирную историю» (1831) прославлял «ясновидцев, пророков, которые выдвигаются из толщи народной и вступают в общение с Богом, минуя церковные храмы», а в «Библии человечества» (1864) подхватывал: «с устрашающих высот, куда они вознеслись, созерцают они безбрежность, incognita terra. Как описать ее? Смутное видение, которого невозможно прояснить и от которого невозможно избавиться, осаждает ясновидца».

Ж. де Нерваль в «Путешествии на Восток» (1851) вспоминал: «Часы напролет внимали мы тому, как поэт, перевоплотившийся в ясновидца, с бесподобным красноречием описывал нам диковинные апокалипсисы и видения, превосходящие своей яркостью грезы восточных курильщиков гашиша». И еще: «Я льстил себя мыслями, что я из числа пророков и ясновидцев, чье пришествие предсказано в Апокалипсисе».

И Виктор Гюго в свою очередь: «Есть два вида жрецов: мыслители и ясновидцы. Ясновидец — это тот, кто всеми органами чувств вступает в непосредственное общение с таинствами природы и кому материя открывает свои сокровенные секреты... Существовали люди, подобные Орфею или Моисею, в которых мыслитель соединялся с пророком. Они были первосвященниками».

⁹ Обстоятельный разбор большинства из них сделан в книге: *Etiemble R. Le sonnet des «Voyelles»*. — P., 1968.

¹⁰ Обычно эту пьесу печатают среди прозаических «Озарений» Рембо, состав которых, однако, остается и поныне крайне спорным. Уже в силу самой своей «стихотворности» «Морской пейзаж» скорее примыкает к циклу так называемых «последних стихотворений», писавшихся весной-летом 1872 года.

¹¹ Прежде всего работой: *Bernard S. Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*. — P., 1959.

¹² С них начинается у Рембо история мира, омытого водами Потопа: «Как только утихло подобье Потопа, заяц остановился в траве среди кивающих колокольчиков и помолился радуге сквозь паутину». Однако вскоре дело принимает совсем другой оборот: «На грязной широкой улице открылись ларьки», «хлынула кровь» на бойнях, «луна стала слышать жалобный вой шакалов в ковыльных степях», «воцарилась скука».

¹³ Верлен скорее всего перелагает здесь не только беседы с Рембо, но и слова из «Хмельного утра» о сбывающихся «сверхчеловеческих обещаниях»: «Нам обещали погрузить во мрак дерево добра и зла, избавить нас от тиранических правил приличия, ради нашей чистой любви» (перевод Ю. Стефанова).

¹⁴ Среди работ, содержащих разбор поэтики «Озарений», проницательностью наблюдений выделяются, помимо раздела о Рембо в упомянутом выше труде С. Бернар, книги: *Etiemble R., Gaucière Y. Rimbaud*. — P., 1936; *Richard J.P. Rimbaud ou la poésie de devenir// Poésie et profondeur*. — P., 1955; *Poulet G. La poésie éclatée*. — P., 1980; *Kittang A. Discours et jeu: Essai d'analyse des textes de Rimbaud*. — Grenoble, 1975; *Ginsio J.P. Rimbaud créateur*. — P., 1980.

На излете романтического бунтарства

(Лотреамон)

Сколько-нибудь крупных «белых пятен» в наших «Историях» французской литературы XIX века сравнительно немного. Но они все-таки есть и проступают отчетливо при сравнении с тем, как сегодня представляют себе ее прошлое сами французы. Среди таких зияний едва ли не самое досадное, сопоставимое с пропущенным почти бесследно Жераром де Нервалем, — отсутствие и в самых обстоятельных трудах развернутых упоминаний о Лотреамоне (1846-1870). Во Франции это имя произносится ныне в почетном соседстве с именами Бодлера, Рембо, Малларме;¹ у нас о нем в лучшем случае наслышаны: после старательных разысканий можно обнаружить всего несколько справочных строк о Лотреамоне да кое-какие отрывки из его «Песен Мальдорора», напечатанные в самые последние годы.²

Между тем Лотреамон, при всей диковинности этой единственной завершенной им книги, — а скорее именно в силу этой «остранняющей» разительности, — немало проясняет в судьбах западноевропейской романтической культуры. Особенно в ее позднюю, предзакатную пору, равно как и ее «послезакатные» метаморфозы, что в свою очередь проливает дополнительный свет и на затененные, трудноуловимые грани самого существа этой культуры. В возобновляемых вновь и вновь обсуждениях духовно-исторической природы, внутреннего уклада и состава, внешних границ романтизма обычно прослеживаются стыки, где он вплотную соприкасался со стадийно сменявшим его реализмом или перерабатывался в этот последний (у Стендаля, Бальзака, Гоголя, Диккенса); так или иначе освещено и бытование унаследованных от него приемов и образований в разноструйном потоке стилевых поисков советских писателей. Романтизм имел, однако, и совсем другие подхватываемые продолжения в конце XIX-XX веке на Западе, — достаточно сослаться на символистов, экспрессионистов или сюрреалистов, у которых по-своему, с болезненной смятенностью преломилось им завещанное. Об этой стороне дела чаще всего лишь мимоходом упоминается, исследовательская же мысль к ней пока всерьез не притрагивалась. Но без этого непростые очертания движущегося поля собственно романтической литературы не прорисовываются с подобающей полнотой и извилистостью, а тем более теряются в недосказанностях иные из путей преемства, тянувшиеся от ее истоков в XX столетие.

Лотреамоновы «Песни Мальдорора» как раз и явили собой словно бы перетекание замешенного на умонастроениях мировой скорби бунтарства как одного из отправных слагаемых романтического жизненчества и словесности в свое после- и инобытие, каким отголоски этой мятежности окончательно кристаллизовались уже в XX веке. Понятно, что вникнуть в книгу Лотреамона немаловажно отнюдь не только и даже не столько ради заполнения еще одного пробела на историко-литературных картах, хотя и само по себе это долг, который пора бы погасить.

Судя по всему, сам Лотреамон догадывался о перевальной исторической значимости сделанного им проницательнее многих своих позднейших толкователей, нередко прямо-таки замороженных из ряда вон выходящей исключительностью «Песен Мальдорора», внешней их «курьезностью». И оттого не был склонен ощущать себя в культурном пространстве своего века пришельцем неведь откуда, так и не попавшим на стержень исканий собратьев по перу. Наоборот, он решительно заверял, что в «Песнях Мальдорора» продолжал наезженную колею: вслед за Байроном, Мицкевичем, Бодлером, чредой других богохульных повстанцев «пел зло», а перенятое у них «сатанинство» разве что «усугубил»³ с поправкой на настоящее, поскольку, как повторил он ненароком вряд ли ему ведомые слова Гюго о «новом трепете» в поворотных бодлеровских «Цветах Зла», «в час, когда я пишу, новый трепет пробегает по умственной атмосфере: надо только иметь мужество впрямую его вобрать» (с.271).

В таком самоопределении несомненна своя доля правоты: Лотреамон действительно разогрел до белого каления сложившееся на заре XIX века и сильно сгустившееся к его середине трагическое жизненное видение, которое сплошь и рядом усматривало во вселенной беспросветные дебри зла, а потому в ожесточенной досаде ополчалось на само «творение», от небесного «творца» до последней земной «твари». Все дело только в том, что подобное усугубление зла — усугубление сверх всяких пределов, — предпринятое было в «Песнях Мальдорора» поначалу без заведомых скрытых подвохов, а с неподдельной искренностью и пылкой страстью, ознаменовалось по ходу наращивания перегрузок серьезными сдвигами в устоявшейся традиции и предвестием дальнейших крутых перестроек. С одной стороны, это нагнетание сделало прямого преемника байронических «сыновей века» Лотреамона ранним глашатаем пришествия «сыновей конца века» и, далее, предтечей таких будущих «путешественников на край ночи» в культуре Франции, да и не одной Франции, как Жарри, Арто, Селин, Жене, Беккет. С другой стороны, оно обернулось подрывом унаследованной скорбнически-бунтарской преемственности изнутри нее самой. А затем и вытекающим отсюда следующим шагом — запальчивым намерением Лотреамона, следуя логике простейшего мыслительного опрокидывания, отмести с порога все это наследие как никчемный мусор. И в набросанном сразу же за «Песнями Мальдорора» двухчастном «Предисловии к будущей книге» (сама она так и не состоялась из-за ранней смерти Лотреамона) дать клятву отныне «петь исключительно надежду, упование, спокойствие, счастье, долг» (с.401) — покло-

ниться как безупречному мировому благоустройству всему тому, что вчера испепелялось как вопиющее злоустройство. А тем самым преподать урок здравомыслия собственному грядущему духовному потомству — веренице «путешественников на край ночи» — еще до того, как оно народилось.

Уже предварительно-беглый осмотр перекрестка, где очутился когда-то Лотреамон, с очевидностью свидетельствует, сколь полезно тут задержаться, постаравшись аналитически внятно распутать узел пересекшихся здесь литературных дорог.

1

Об Изидоре Дюкасе, спрятавшем свое настоящее имя за подписью «граф де Лотреамон» на обложке «Песен Мальдорора», достоверных сведений сохранилось — сухие крохи. Неоспоримо только то, что этот француз по происхождению и уроженец Монтевидео, где осел его отец, юношей приехал получать образование на родину своих предков, учился в провинциальных лицеях Тарба и По, а затем переехал в Париж, где умер в случайной гостинице в дни осады французской столицы осенью 1870 года — скорее всего от неизлечимой чахотки, а быть может, покончив с собой: полнейшая безвестность двадцатичетырехлетнего постояльца и обстановка бедствующего города не способствовали установлению причин ранней гибели.⁴ Все остальное, чем заполняют свои труды биографы Лотреамона, — мелочи или попросту домыслы, вплоть до гадательных портретов демонического отрока, которые принялись рисовать полвека спустя вслед за Сальвадором Дали.

Еще сохранилось несколько писем Лотреамона-Дюкаса, однако их деловое назначение побуждает сомневаться в искренности иных высказанных там мыслей. Что же касается «Песен Мальдорора», то в смутное предгрозы крушения бонапартистской Второй империи первые две из этих «песен» в прозе, появившись сначала в одном из провинциальных французских альманахов, промелькнули где-то по самому дальнему краю литературного небосклона так стремительно, что их не успели заметить. Правда, они были отпечатаны отдельной книгой в 1869 году в Брюсселе, но так и остались лежать на складе из опасений издателя нарваться на судебные неприятности (вроде печально памятного суда над «Госпожой Бовари» Флобера или «Цветами Зла» Бодлера), пока пятнадцать лет спустя их не вытащил на свет любознательный и менее робкий преемник дела. Но лишь через полвека, в разгар сюрреализма, «Песни Мальдорора» извлекли из недр забвения окончательно, дабы изумиться как самой загадочной из всех загадок французской словесности за долгие века, толкуемому по сей день на множество ладов таинственному «знамению».⁵

«Адская машина» шести «песен Мальдорора», как повелось их звать во Франции,⁶ — книга и впрямь ошарашивающая при первом знакомстве, по строю и ладу своему «кентаврическая»: повесть, с одной стороны, готического, или «черного», романа,⁷ буйно произрас-

тавшего на беллетристических обочинах западноевропейских литератур с конца XVIII века, подчас сказывавшегося, впрочем, и в жанровых исканиях таких ее мастеров, как Гюго («Отверженные»), а с другой — перемежающих повествовательные эпизоды собственно лирических «строф», выполненных в прозе. При этом романная струя — прерывисто-пунктирная, местами выбивающаяся на поверхность или вдруг оттесняемая куда-то под спуд, с тем чтобы в самой последней песне как будто возобладать, — ослаблена, урезана. Разрозненные эпизоды, будучи сами по себе построены как краткие завершенные рассказы, не нанизаны на сквозную интригу и протекают вне каких бы то ни было пространственно-временных берегов, а действующие лица в них едва намечены, лишены внутренней глубины; нравоописательных же зарисовок почти нет, вместо них — положения самые фантастические, родственные бреду. По существу лишь сам Мальдорор с его зловещими «подвигами» да всепроникающая стихия доведенного до кипения мелодраматизма нежестко скрепляют у Лотреамона то ли зародышевое, то ли остаточное повествование, зачастую напоминающее романтические поэмы-«мистерии», не дают ему рассыпаться на груды случайно сваленных вместе отрывков. Зато подлинно структурообразующим костяком «Песням Мальдорора» служит то, что обычно бывает лирическими отступлениями, вкрапленными в повествовательную ткань. Они тут не просто обширны, многочисленны, разветвлены, но и омывают событийные островки так, чтобы целое выглядело архипелагом, имеющим собственные очертания и свои перемины. Как бы то ни было, Лотреамон не без оснований настаивал на единстве своей книги, хотя и единстве особого рода, когда в зачине пятой песни сравнивал ее со стаей скворцов, внутри которой кажущееся хаотично-вихревым движение обладает своей упорядоченностью соотношенного с центром притяжения-отталкивания, — так, повинаясь воле вожака, она с поразительной скоростью устремляется без отклонений к далекой цели своих осенних перелетов в теплые края.

Похоже, правда, что самому Лотреамону, спохватывающемуся оправдать весьма странное устройство своей книги если не задним числом, то давно перевалив за ее половину, как раз такого, достаточно внятного замысла в дни, когда он взялся за перо и бумагу, не доставало, — действительно, «не было в голове не только шести песен, но и самой этой головы пока не было, а единственной возможной целью была надежда обзавестись головой в отдаленном будущем».⁸ Иными словами, надежда увенчать весь ход сочинительства вышелушиванием собственной, незаемной духовно-мыслительной «самости» из разнопластной скорлупы тех сугубо книжных понятий о жизни, своем месте в ней и писательском призвании, какими был забит до отказа ум одаренного юноши, вчерашнего лицеиста, в спешке проглотившего и теперь силившегося переварить громадный ворох чужих писаний, как свидетельствуют об этом его бесконечные раскавыченные заимствования из самых разных источников, от Апокалипсиса до натурфилософских трудов XVIII века или ходовой беллетристики XIX века.

«Песни Мальдорора» остаются во многом тайной за семью печатями, в лучшем случае запасником для выборки оттуда отдельных

хрестоматийных страниц до тех пор, пока не взято в толк, что это книга самообнаружения, которое прорастает сквозь дебри уже набранной или навязанной, но еще не осмысленной и потому наносной культуры. Здесь личность, жаждущая такого открытия самой себя, мучительно тужится прорасти из породы вековых культурных образований, к содержанию которых и их языку она поначалу целиком сводилась. Пока же ее как таковой — со своей самостоятельной правдой — нет, и она уповает начать по-настоящему быть после того, как проверит собственными стараниями, где исчерпываются возможности и обнаруживается неполноценность обильно впитанного ею извне культурного слоя.

Подспудное исповедальное томление «Песен Мальдорора» не делает их, однако, исповедью, даже завуалированной. Неповторимость Лотреамона в том, во-первых, что трудное, сбивчивое и не всегда успешное отпочкование личности запечатлевается им не умозрительно, как это многожды делалось вслед за Блаженным Августином или Руссо, не в виде раздумий-воспоминаний о ранее случившемся, уже миновавшем, а в виде записи случающегося с мыслью и воображением сегодня, сейчас, в момент писания: «Я образую мой ум по мере того, как выстраиваю звено к звену мои думы» (с.237). И в том, во-вторых, что орудия Лотреамона не аналитичны, а совершенно непосредственны, они являют собой вихрение образно-стилевых потоков, пересекающихся, сливающихся, накладывающихся один на другой, расщепляющихся на рукава, соперничающих. У Лотреамона, так и не успевшего по молодости лет пробить как следует брешь в действительную, не книжную жизнь, оставшегося навсегда одним из тех, кого зовут литератором для литераторов, нет в запасе взвешенных, обдуманых, выстраиваемых в ряд доводов. То, чем он располагает, притом наделен поистине щедро, — редкостное врожденное чутье и мастерство слова, дар вживаться в уклад бытующих художественно-речевых пластов, докапываться до их духовных первооснов и по-своему перерабатывать. Сопряженность усеченного повествования и буйно разлившегося лиризма в «Песнях Мальдорора» поэтому не причуда, а работающий рычаг, посредством которого нащупывается и извлекается желанное прозрение. В свою очередь каждый из двух жанровых ключей — смыслоносущее сращение привычного, издавна закреплённого за тем или иным приемом значения и вкладываемого туда в данном случае личного запроса.

К этим двум основным линиям письма добавляется еще и третья, обозначенная с первых же строк, но набирающая свою полновесность ближе к концу, в четвертой—пятой песнях: встроенное в речевую ткань своего рода «метаобсуждение» ее лада, хода, отдельных оборотов. Голос сочинителя, так сказать, троится. Неведомая самому Лотреамону, но страстно искомая им истина о себе и брезжит временами в зияниях между подголосками, когда они расходятся. И пусть она на поверку оказывается очередным миражем, в глазах уверенного в ее подлинности она достойна того, чтобы быть высказанной впрямую, как исповедание обретенной веры. Но это уже в другой книге, написанной личностью, которой мнится, буд-

то она состоялась, сумела сделаться ясной для самой себя и теперь можно без колебаний поставить на обложке свое настоящее имя — Изидор Дюкас.

2

Лотреамон-повествователь в «Песнях Мальдорора» с той хладнокровной невозмутимостью, какая бывает при наваждениях, рассказывает «страшные истории». Почти все они — про изуверства, которые наблюдает в своих странствиях по белу свету, а чаще чинит сам демонический скиталец по имени Мальдорор («зоровое зло» апокалипсических рассветов), архангел-истребитель, «печальный, как вселенная, прекрасный, как самоубийство». Среди них — глумление над слабыми, заманивание простодушных в коварные ловушки, изощренное уничтожение попавших в беду и молящих о спасении, мучительства, зверские изнасилования, болезненно-извращенные выходки, измывательства над детьми и ответные расправы их над родителями, кошунства на каждом шагу, — длинная череда преступлений из тех, что начинали расхожую мифологию низовой культуры прошлого столетия. Лотреамон словно бы вознамерился по-своему перебрать и исчерпать опись «бродячих» злодейств из «черного» чтива романтической поры, изготовив на исходе немалого отрезка в истории словесности нечто вроде подытоживающей их выжимки — свода самых вопиющих, самых ошарашивающих. И для этого постарался изукрасить, выпятить, оживить полустертые клише со всей возможной безудержностью, широко прибегнув для этого к подспорью в виде кошмарных сновидений или, по меткому наблюдению французского писателя Ж.Грака,⁹ мастерски воспользовавшись нагромождением тех устрашающе-нелепых выдумок, в каких частенько соревнуются подростки, когда в ночном сумраке общих интернатских спален наперебой пугают друг друга рассказами про всякие страсти-мордасти.

Бредовость и какое-то разнузданно-лихое изобретательство сквозят в жутких «чудесах» «Песен Мальдорора»: тут кошмарный паук приходит по ночам сосать жизненные соки из груди спящего; тут мать-сладострастница предает сына медленной казни в отместку за его отказ от кровосмесительства и невестка ей в этом помогает; тут убийца-богатырь, взобравшись на Вандомскую колонну и раскрутив свою привязанную за ноги жертву, как прашу, забрасывает ее тело на другой конец Парижа, оно прошибает купол Пантеона; веревка цепляется за перекрытия и потом скелет еще долгие дни на ней качается; тут вселяются в свиней и сожительствоуют 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; тут кишат жабы, насекомые, осьминоги, хищные птицы, бездомные псы, гнусные твари вовсе неведомой породы — помесь растений и зверей; тут вещи оборачиваются живыми существами и люди отвердевают, каменеют, претерпевают немыслимые метаморфозы. И все эти фан-

тасмагории, среди которых выделяется своей чудовищностью перечень омерзительных примет самого Мальдорора, прописаны тщательно, неспешно, с выпуклыми подробностями и порой естественнонаучными пояснениями, в изяшно построенных периодах, способных выдержать самые строгие придиры блюстителей благородной гладкописи: «Я грязен. Меня грызут вши. Свиной, когда они видят меня, тошнит. Корка и струнья проказы шелушат мою кожу, покрытую желтеющим гноем. Мне неведомы ни влага рек, ни роса облаков. У меня на затылке, как в куче навоза, растет преогромный гриб с зонтичными черешками. Восседа на бесформенной подставке, уже четыре столетия я не двигал конечностями. Ноги мои вросли в землю и образуют, вплоть до живота, некую многолетнюю поросль, кишащую гнусными паразитами, которая еще не принадлежит к растениям, но уже не является плотью...» (перевод В.Козового). И далее в том же духе, а подчас и еще хлеще, на протяжении трех с лишним страниц.

Но в результате, при всей доподлинности всерьез пережитой, цепящей душевной жути рассказываемого в «Песнях Мальдорора», трудно избавиться от подозрений о каком-то добавочном умысле, а то и гнездящейся в книге пародийности, вольной или невольной. Не столь, конечно, открытой, как когда-то в «Дон Кихоте» Сервантеса — насмешливой отходной рыцарскому роману средневековья. И все же «Песни Мальдорора», в последний раз вороша с вызывающей истовостью и дополнительным нажимом ужасы «черного романа», нет-нет да и отдающие теперь под пером Лотреамона «черным юмором», по-своему делают подобный же прощальный кивок в сторону изживших себя мифологем другого отрезка истории повествовательной культуры. Взявшись было сочинять вслед за множеством поставщиков леденящих кровь писаний и в их привычном ключе, Лотреамон дает понять, что сочиняемое им — не слишком-то взаправду, «находится за пределами обычного хода природных вещей» (с.353). Он не тшится выдать произвольные измышления за достоверную «почти действительность», а советует не погружаться беззаботно в эту вакханалию выдумки, сохранять голову холодной, пребывая одновременно и внутри и вовне описанного. Уже в первых строках содержится предупреждение: «Да будет угодно небу, чтобы читатель, осмелевший и ставший на мгновение столь же кровожадным, как и то, что он прочтет, нашел, не сбившись с пути, собственную кратчайшую непроложенную дорогу по скорбным болотам сих мрачных, набухших ядом страниц, ибо смертельные испарения этой книги пропитают его душу, как вода пропитывает сахар, если он не сумеет внести в свое чтение строжайшую логику и умственное напряжение, равное по меньшей мере его недоверчивости» (с.123). А под самый занавес, после совершенно несообразного разгула фантазии, дразняще оброне-но: «Если вы не желаете мне верить, сходите убедитесь сами» (с.358). Сгущенная в «Песнях Мальдорора» сверх самых крайних пределов «черная мифология» и берется Лотреамоном на вооружение, и несравненно усовершенствуется, и вместе с тем пускается в ход отнюдь не в простоте душевной. Здесь ощутим прицел на то, что смысловая

отдача от употребления такого орудия на сей раз во многом зависит именно от трезвой сторонней приглядки к его работе, поскольку это может дать немаловажные поправки или приращения к той духовной заготовке, которая заведомо известна, так как ранее неоднократно встречалась у предшественников.

Причина столь непростой — сопровождаемой оговорками, испытуемой не без доли отстраненности, а то и скрытого пародирования и все-таки охотно сохраняемой — приверженности Лотреамона к атмосфере, положениям и отчасти канве «черного романа» вскрывается достаточно внятно в свете умонастроений, пронизывающих «Песни Мальдорора» как в их повествовательных отрывках, так и в лирических «строфах». Бесчинства Мальдорора поданы не как прихоть и несуразный вывих, а как осмысленная, выстраданная месть «падшего ангела», вновь и вновь возобновляемый богоборческий бунт против небесного устроителя земной юдоли. Ведь она, по Лотреамону, есть сплошь долина скорбей, смердит грехами, а владыка сущего, ложно почитаемый вместилищем всех мыслимых совершенств, на поверку сам гнусное исчадие порока — кровожадный упырь, жалкий пьянчужка и похотливый пакостник. Даже самые гневные изобличения церковничества и веры в XVIII-XIX веках не достигали хлесткости тех поношений, какие вложены в уста Мальдорора, рисующего Бога в облике неопрятного обжоры: «с горделивостью идиота» восседает тот в поднебесье на «троне из золота и человеческих испражнений», облачен в «саван, сшитый из нестираных больничных простынь», а по его борде текут чьи-то мозги, поскольку он занят тем, что выхватывает из кровавой жижи у себя под ногами плавающие там тела и пожирает одно за другим, откусывая по очереди руки, ноги, голову, а затем запихивая в рот все остальное и смачно разгрызая хрустящие у него на зубах кости.

Лотреамон предъявляет небесному Творцу старый — а вскоре, у Достоевского, «карамазовский» — счет за кричащее неблагоустройство, жестокость земного «творения», и это помешает Мальдорора в длинный преемственный ряд Каинов и Люциферов прошлого века, исстрадавшихся отщепенцев и мстителей одновременно.

Выдержанные в духе высокого байронизма исповеди Мальдорора перемежаются, однако, и рассказами гораздо более сниженными, нарочито мелодраматичными по своей окраске, всякий раз, когда вслед за Мальдорором и Богом на мистериальные подмостки «песен» выходит третье основное действующее лицо — человечество, люди. Они-то и привносят в атмосферу книги собственно «чернороманную» струю, и само по себе это вторжение особой огрубленно-броской стилистики выдает важный поворот в бунтарстве Лотреамона против «мира Божьего». Возмущение уделом, уготованным «Творцом» даже «венцу творения», соболезнавание доле злосчастных смертных, о которой, как и у Достоевского, вопиют во всеуслышание детские слезы, сочетается в «Песнях Мальдорора» с ожесточением против самого рода людского, так что невозможно сказать однозначно, служит ли тут побудителем к мятежу жгучая обида за человека — жертву Бога или раздраженная обида на человека — детище Бога. Во

всяком случае, Мальдорор в своих мытарствах по городам и весям повсюду наблюдает жестокосердие, растленность, низменные вожделения, пороки, которые «родились вместе с человеком и умрут лишь с ним вместе» (с.125). И эта мизантропия вполне разделяется Лотреамоном, когда он, заключая один из самых шемящих эпизодов «Песен Мальдорора» — притчу о малыше, который тшится догнать удаляющийся омнибус с равнодушно взирающим на его сиротское отчаяние кучером и самодовольными пассажирами, — уже от себя возглашает: «Племя тупое и слабоумное! Ты заплатишься за свое поведение! Это я тебе обещаю. погоди, ты заплатишься, да, заплатишься. Моя поэзия только и будет озабочена тем, чтобы крушить человека, этого лютого зверя, и Создателя, который не должен был производить на свет подобную мразь» (с.194).

Лотреамон-лирик как раз и возвращается снова и снова к проповеди негодующего духовного повстанчества совокупно против злокозненности божественной и людской. Дабы поразить свою двойную мишень, он готов мысленно протянуть руку любой нечисти — летающим, бегающим, плавающим стервятникам, пиратству, проституции, грабежу, самому Сатане. Он расточает торжественные хвалы решительно всему, в чем его неиссякаемое воображение изыскивает возможное подспорье: от вшей, «чудищ с повадками мудреца... незримых врагов человека» (с.185), до стройных истин математики, благодаря которым он еще в юные годы разорвал пелену благодной лжи, открыл «во тьме нашего нутра роковой порок — зло» и тогда же поклялся «низвергнуть самого Творца с пьедестала, сложенного подлой трусостью людей» (с.194).

Даже сравнительно с бодлеровской зачарованностью грехопадениями, своими собственными и точащими сердца близких, Лотреамон «Песен Мальдорора» с их удрученным и яростным переживанием зла как изначального и неизбывного, не поддающегося лечению изъяна человеческой породы смотрит на жизнь куда более мрачно. В прославленной «строфе» об океане, искусном переложении в прозе благоговейных песнопений в честь загадочной мощи природных стихий, он словно бы прямо подхватывает у Бодлера (стихотворение «Человек и море») сравнение неисчерпаемости своевольных пучин морских и «угрюмых провалов души». Однако при этом Лотреамон опрокидывает бодлеровское равенство-подобие водяных бездн и сердца («О, близнецы-враги! О, яростные братья!»), чтобы в каждом из хвалебных повторов своей «оды» затвердить на разные лады сквозную мысль о ничтожестве человеческих помыслов и дел.

«Седой океан, великий холостяк, когда в торжественном одиночестве ты обзираешь пределы своих бесстрастных владений, ты вправе гордиться своим великолепием и той непритворной хвалой, которую я тебе воздаю. Сладострастно окутанный ленивой влагой испарений, с величавой медлительностью (и это, пожалуй, самый царственный из всех признаков власти), оваянный сумраком тайны, ты катишь на темном просторе свои тяжелые волны, исполненный вечного сознания исполинской силы... Я бы хотел, чтобы величие человека воплотило в себя хотя бы отблеск твоего величия. Я тре-

бую многого, — но ведь это — во славу твою... Ты меня завораживаешь. Когда ты несешь высокий грозный вал, окруженный свитой извилистых складок, буйный и жуткий вал, когда катишь перед собой гряды волн, сознавая свое предназначение, а в твоей глубинной груди, словно раздираемой неведомыми мне угрызениями, нарастает вечный рокот, которого люди страшатся даже в укрытии на берегу, — в эту пору я вижу, что не могу считаться ровней тебе. Поэтому, примирившись с твоим превосходством, я отдал бы тебе мою любовь... если бы ты не вызывал во мне мучительных мыслей о моих братьях, являющих жалкую противоположность тебе, наталкивающих на самые шутовские сравнения, — и я не в силах тебя любить, я тебя ненавижу. Зачем же в тысячный раз я спешу к тебе, к твоим объятьям, которые дружески раскрываются мне навстречу, охлаждая мой пылающий лоб? Мне неведомо твое тайное предназначение, но все, что связано с тобой, меня привлекает. Скажи, не ты ли обиталище князя тьмы? Скажи, скажи мне это, океан... не дыхание ли Сатаны вызывает бури и вздымает твои соленые воды до облаков? Ты должен мне ответить, — я возрадуюсь, узнав, что ад так близко от человека» (перевод Н.Стрижевской).

Уязвленно-ожесточенный укор человечеству, подозреваемому в неискоренимом злонравии, дополняя вызов дурно устроенному существу, и составляет то исходное умонастроение, во власти которого находился Лотреамон, когда приступал к своим «Песням Мальдорора». В этом «крике, исторгнутом из утробы» (Арагон), он пробует решительно устранить сохранявшуюся романтиками двуполюсность видения вещей, так что добро в нем, хотя бы как память или хрупкое упование, удерживалось, соперничало со злом — у Лотреамона всезатопляющим и оттого подвигающим на столь же безбрежное всенизвержение. «Песни Мальдорора» — и здесь коренится самая суть метаморфозы этой последней романтической «мистерии» в первое «путешествие на край ночи» — вносят, так сказать, пантрагическое «усугубление» в обрисовку мирового зла сравнительно с мятежными байроническими скорбниками даже самого трагического настроения.

Годные для этого подручные средства Лотреамон в свою очередь заимствует и лишь слегка «доводит», заостряет. Он обнаруживает их почти наготове в уплощенной, односторонней, «уцененной» тени романтической культуры — «черном» сочинительстве, одном из ответвлений обретавшей к середине XIX века широкий размах «массовой культуры». Плод той же духовно-исторической почвы, она была и сродни культуре мастеров по своему составу, и в корне отлична своим строением: находившиеся у них в подвижном равновесии «гротескной», по Гюго, взаимосцепленности разнозаряженные смысловые слагаемые — низость и благородство, порок и чистота, удрученность и окрыленность, уродство и добродетель — при выпадении в низовые беллетристические отстойники отслаивались друг от друга и оседали, скапливались, пребывали в брожении уже порознь — отдельно «черное» и отдельно «розовое», предназначенное для «барышень». «Песни Мальдорора» знаменовали собой превращение одного из обедненных начал романтического наследия, вычленившихся по ходу такого

его распада, в переключатель трагического на сверхнапряженный, предельный, пантрагедийный режим работы.

3

Все дело, однако, в том, что лотреамоновское обращение с найденным сырьем, точнее — уже отливками, весьма парадоксально. Он их не просто заимствует, а, обтачивая, испытывает допуски прочности. И мало-помалу ему приоткрываются слабости, ненадежность их устройства, сокрушительность злоупотребления ими, а следовательно, ущербность самих отвердевших в них умонастроений. Тогда-то рядом с голосами Лотреамона-повествователя и Лотреамона-лирика крепнет голос Лотреамона-самоистолкователя, сомневающейся больной совести первых двух.

Предупредив однажды, сколь неблагоприятно отождествлять условность кошмарных вымыслов книги с самой жизнью, этот третий голос далее обсуждает не столько дух и смысл, сколько «букву» «Песен Мальдорора» — их письмо, само их писание. Высказывание тут нередко обрастает окаймляющими его или вставленными в скобки «замечками на полях»: разъяснениями по поводу намерений, оговорками, приглашениями восхититься тем или иным оборотом или, напротив, подметить его неудовлетворительность, советами перевести дух, выпив стакан воды, прежде чем продолжать чтение, сообщениями о передышках, вызванных растерянностью перед только что вышедшим неожиданно-негаданно из-под пера, либо желанием заменить промелькнувшее было чересчур несуразное преувеличение на другое, порой ничуть не менее нелепое. С какой-то настораживающей серьезностью Лотреамон ссылается на правила логики и риторики, излагает свои стилевые пристрастия, оправдывает длинноты и отклонения в сторону, напоминает о предыдущем и обещает вернуться когда-нибудь позже к затронутому ненароком до времени, толкует свои отклонения от канона или, наоборот, строжайшее ему следование. И все это нередко в самых, казалось бы, неподобающих местах, а потому сбивает и заземляет полет вдохновения, обнаруживая его рукотворность, сделанность. Будучи подкреплено нарочито усердной округлостью предложений, отдающих гладкописью учебных упражнений, особенно тогда, когда грамматически они крайне запутаны, превосходят размером целые страницы, подобное постоянное, озадачивающее дразнящее вторжение самого пишущего в то, что он пишет, настойчиво напоминает о ясности ума, с какой Лотреамон пускается сам — и зовет следовать за ним других — в головокружительные, загадочные до сумасбродства блуждания разгоряченной фантазии. Поэтому столь каверзны похвалы автора самому себе, которые вложены им в уста воображаемого читателя, смекнувшего, что вся затея ошеломить, ошарашить доверчивых простаков где-то шита белыми нитками: «Я хочу, чтобы читатель в трауре мог себе сказать: «Надо воздать ему должное, он изрядно меня подурачил... Это лучший из всех известных мне учителей гипноза» (с.353). Благодаря отрезвляющему присутствию самого сочи-

нителя в «Песнях Мальдорора» собственное его сочинительство предстает весьма далеким от обмирщенного священнодействия, повинующегося разве что пророческому наитию или эзотерической мудрости, как зачастую мыслили свое дело вслед за Гюго («Ибо слово есть Глагол, а Глагол есть Бог»)¹⁰ романтические лирики XIX века, да и многие их непосредственные преемники.¹¹

Низведение Лотреамоном с ходуль горделиво-жреческого самознания иных своих собратьев по перу — а заодно и своего собственного, постольку, поскольку он кровно им родствен в ипостасях лирика и повествователя «Песен Мальдорора», — получает отпечаток издевки при дерзких саркастических вскрытиях им условной литературщины самых подчас устоявшихся, широко принятых и почтенных приемов литературной метафорики. Так, придание непреложности вымышленному при помощи отсылки к действительному и сравнения с ним начинает выглядеть чистейшим произволом, когда Лотреамон, подрывая изнутри принцип уподобления далеко отстоящих друг от друга вещей тем, что безгранично раздвигает допустимые пределы такой удаленности, принимается нанизывать гроздь совершенно абсурдных сопоставлений: «Прекрасно, как память о кривой, которую описывает собака, бегущая за хозяином... прекрасно, как дрожание рук пьяницы... прекрасно, как неуверенность мышечных сокращений в рваной ране... как мышеловка, путы которой постоянно натянуты попавшим туда животным... и особенно как случайная встреча на хирургическом столе швейной машинки и зонтика» (с.339-340). Позже кое-кто из рьяных поклонников Лотреамона во Франции, вроде Андре Бретона, провозгласит откровением образотворчества эти сшибки совершенно неуподобляемого, не дав себе труда расслышать ту едва прикрытую насмешку, с какой в другом месте «Песен Мальдорора» обронено: «Подобные изыски, клянусь честью, придают стилю писателя недоступный и незабвенный облик совы, на веки вечные исполненной серьезности» (с.309).

Раздутая серьезность мнения о себе и своих писательских трудах и есть сердцевина мишени Лотреамона — истолкователя собственного письма. Та самая серьезность посвященных, что издавна подстрекала романтическую иронию полагать «несерьезным», лишенным подлинности все на свете, кроме самой себя и своего носителя, к середине XIX века во Франции нарекла устами «культурократических» ревнителей обмирщенного духа Красоту (непременно с большой буквы), им порождаемую, превыше несостоятельной перед его запросами жизни, презрительно заклеянной Леконт де Лилем за это попросту «небытием». В «Песнях Мальдорора» это развенчание жизни словесностью принимается в конце концов развенчивать и само себя.

Но при таком развороте, исподволь описав полный круг и вернувшись к исходной точке, самообсуждающее сочинительство Лотреамона подвергает сомнению не просто свой слог, а неизбежно и себя как порождение обиженно ополчившейся на жизнь культуры, и свою духовно-мыслительную закваску — ужесточенное в «Песнях Мальдорора» трагическое умонастроение поколений «сатанинских» уличителей-проклинателей неблагоприятного земного и небесного устроения. В раз-

гар очередного буйства свирепейших поношений, обрушенных на себе подобных как на детищ вселенского зла, Лотреамон внезапно пресекает поток мстительного красноречия, охваченный промелькнувшим в мозгу гжучим угрызением совести: «Да по какому такому праву явился ты на землю обращать в посмешище ее обитателей, ты, гнилой обломок, швыряемый скепсисом из стороны в сторону?» (с.159). В свете подобных одергиваний себя за кичливость и недостаток милосердия, распыленных там и здесь по «Песням Мальдорора», неслиянность разноголосья книги выдает трещину где-то глубоко в укладе мирозерцания Лотреамона, почерпнутого во многом у других, принятого было за исповедание собственной злой веры, лихорадочно выплеснутого на бумагу, однако переживаемого им самим как святотатство — искусительное и греховное одновременно. «Адская машина» Лотреамона испытующе приглядывающегося к себе хладнокровно-шалого словоизвержения, испепеляя все окрест, роет подкоп и под себя, а следовательно, под умственные мастерские той культурной преемственности, где она была изобретена и в основном изготовлена. Певец Мальдорора лишь запустил ее в работу на полную мощь — и не преминул содрогнуться.

Преднамеренно не-наивное письмо «Песен Мальдорора», самой расщепленностью своего трехголосья предостерегающее против того, чтобы ему внимали чересчур простодушно, и выдает эту потаенную тревогу. Оно служит косвенным, но достаточно чувствительным обнаружителем угрозы, которая проистекает из предательской шаткости надменного духа, довольствующегося — и зачастую крайне довольного — исключительно самим собой. Раз все, что не он, есть «кесарева скверна», и скверна там, где до сих пор помещался источник добра, то все остальное, действительная жизнь, рисуется стократ худшей юдолью, угодьями самого злобного и самого пакостливого из «кесарей». Естественно, в столь безотрадном случае духу все и вся на белом свете чуждо, мерзко, а следовательно, любые ценности и сдерживающие запреты отвергаются безразборно, скопом. Над свалкой этих порушенных обломков восходит кровавая «заря» мальдороровской (или, что не так уж далеко, карамазовско-смердяковской) вседозволенности. Для Лотреамона уже не секрет то соскальзывание под уклон, которое побудит вскоре ницшеанство договорить до конца сумрачные думы байронических скитальцев по вселенскому бездорожью. Раньше, чутче, болезненнее других во Франции нащупал он изнутри опаснейшую подноготную издавна облагоустроенного страдальческим ореолом надменного отщепенчества, чья бытийная неукорененность, онтологическая бездомность чреватые человеконенавистничеством. Сам плоть от плоти тех «блудных детей» XIX века, чьими терзаниями и упованиями насыщен воздух романтической культуры и ее ближайших окрестностей, Лотреамон в этом семействе в свою очередь — блудный сын, заподозривший неладное в скитальческих заветах неприкаянных отцов.

В самих «Песнях Мальдорора», правда, пока далеко до расправы напрямую с удрученно-неприятным настроением духа, заносчивого перед жизнью, — еще разделяемым и уже тяготящим, кровно близким

и отчасти чуждым. Размежевка голосов и служит орудием особого внутреннего спора с самим собой, который в книге никак не разрешается, подвешен в воздухе и оборван на полуслове. «Песни Мальдорора» не без остроумия были уподоблены когда-то А.Бретоном кипению «порождающей плазмы»: здесь яростный вселенский бунт словно бы растопил самые разнородные мыслительные, жанровые, стилевые образования, заставив их в бешеном вихре тереться друг о друга, рушить привычные перегородки между лирикой, повествованием, моралистикой, причудливо сплавливаясь и опять распадаться. Завтра из этого бродила наверняка возникнет что-то отчетливое, но что именно — пока непредсказуемо.

4

Отчаянной попыткой одним махом разрубить затянувшийся в «Песнях Мальдорора» неподатливый узел спора становящейся личности, которая плутает в поисках самой себя, с ее отчуждением в унаследованной культуре, и было напечатанное двумя отдельными выпусками «Предисловие к будущей книге». Строки, вынесенные в эпиграф, звучат как победный клич вызволения из плена заблуждений и присяга новообращенного: «Я замещаю меланхолию мужеством, сомнение — уверенностью, отчаяние — надеждой, озлобленность — добротой, жалобы — чувством долга, скепсис — верой, софизмы — спокойным здравомыслием и гордыню — скромностью» (с.362).

На протяжении многостраничной вереницы лирических афоризмов Лотреамон-Дюкас крушит кумиры, которые прежде боготворил, хотя и не всегда внутренне безропотно, — чохом всех «сумрачных писак», «наших великих Дряблоголовых» (с.372), — от Байрона и Ламартина до Гюго и Бодлера. Он громоздит язвительные перечни сработанных и опостылевших ему теперь клише романтической литературщины с той же неумной изобретательностью, с какой прибегал к ним в «Песнях Мальдорора» совсем недавно:

«Смута, томительные страхи, порочность, смерть, отклонения в физическом и нравственном порядке вещей, дух отрицания, отупелость, преднамеренные галлюцинации, муки, разруха, перевороты, слезы, ненасытность, порабащающие козни, головоломные вымыслы, любовные похождения, всяческие неожиданности, отступления от должного, физиологические странности таинственного стервятника, когда он стережет падаль — останки издохшего самообмана, выкидыши преждевременной опытности, темноты, загадочные, как клоп, ужасающее упоение гордыней, прививки столбняка, надгробные речи, зависть, предательства, безбожие, всплески раздражения, тиранство, свары, агрессивные выходки, умопомрачение, хандра, расчетливое запугивание, смутные тревоги, которых читатель предпочел бы не испытывать, кривляния, неврозы, кровавая путаница, доводящая рассудок до изнеможения, неискренность, преувеличения, скучные повторы, пошлятина, мрак, жуть, роды хуже смерти, разнузданные страсти, клика сочинителей, возомнившая себя судом присяж-

ных, трагедии, оды, мелодрамы, постоянное нагнетание крайностей, безнаказанно освященный разум, запахи мокрой курицы, безвкусица, жабы, спруты, акулы, самум пустынь, все призрачное, подозрительное, ночное, усыпляющее, лунатическое, вязкое, бормочущее поморжовьи, двусмысленное, чахоточное, судорожное, похотливое, худосочное, кривоглазое, ублюдочное, выцветшее, извращенное, двуполое — амфибии и бородатые женщины, долгие опьянения полночной унылостью, фантазмы, колкости, чудища, растлевающие душу умствования, непристойности, все, что не мыслит по-детски бесхитростно, скорбные думы — эти смертоносные плоды с древа суеты, зловонные язвы, ляжки, увитые камелиями, преступное бесстыдство писателя, скользящего под уклон в пропасть небытия, радостно оповещающая о презрении к самому себе, угрызения совести, лицемерие, зыбкие дали, которые перемалывают вам кости своими незримыми шестернями, оплевывание священных истин, черви и их вкрадчивая шекотка, невразумительные предисловия к «Кромвелю», «Мадмуазель Мопен» и еще Дюма-сына, дряхлая плоть, бессильные потуги, кошунства, удушье, глухота, бешенство при зрелище сих мерзких скотобоев, одно упоминание каковых заставляет меня краснеть, — пора, наконец, восстать против всего, что столь удручающе нас ошеломяет и самовластно гнетет» (с.362-363).

Отныне строго-настрога наказано разломать и выбросить все подрывные инструменты духовного бунтовщичества, сомнения, неудовлетворенности, поскольку пользовавшийся ими иконоборец с тех пор заделался иконописцем, поборником беспрекословного почитания мировой благодати, простертым в смиренном восторге перед совершенством жизнеустройства, от бытийных основ до мелочей быта.

Беда, однако, в том, что шараханье Лотреамона от собственной прежней помраченности ума снова так порывисто, что оборачивается попросту бегством вспять: терпеливо и заново искать недосуг, схватиться бы в спешке за первую подвернувшуюся соломинку, то есть за стародавнее, освященное дедами. Он мечет громы и молнии своего негодования против смеющих усомниться — чудовища! — в «бессмертии души, мудрости Божьей, великолепии жизни, упорядоченности вселенной, красоте всего телесного, семейной любви, брачных узах, общественных установлениях» (с.371-372). Былое «все отвергнуть» перевертывается в столь же безоговорочное «все принять»; «метафизический конформизм»¹² (А.Камю) навязывается всем берущимся за перо под страхом очутиться в презренной клике злокозненных «хлюпиков» и расшифровывается пышным узором велеречия. У «сменившего кожу» Лотреамона вовсе не ослабла тяга к самым крайним крайностям, к доведению до абсурда, разве что последний на сей раз не густо-черный, а блекло-розовый, исполненный добронравия, благочестия и охранительной рассудительности. Но при этом еще и высокомерно-жесткой, самодовольной настолько, что при случае наверняка не погнушается вдавливать насильно свои запреты и указы в слишком строптивые головы. Проповедь добра здесь пылка, искренняя, страстная, но выдержана, так сказать, в нищенском ключе — в ней

угадывается изживание собственной душевной хрупкости, но доброты не ночевало. В одежды смирения рядится ничуть не поубавившаяся «сатанинская» гордыня: блюсти и славить порядок во всем, от космоса до житейских обычаев и стилевых канонов, предписывается с нешадной строгостью.

Соответственно и писательское самомнение перестраивается в самоуничижение: личностное творчество незаурядных мастеров объявлено пережитком, обязанным уступить место «безличной поэзии», которая бы «делалась не одиночками, а всеми» (с.372), поскольку-де «в прописях житейской мудрости гораздо больше гениального, чем в сочинениях Диккенса и Гюго» (с.381). В противовес возобладавшему в западноевропейской культуре с конца XVIII века духу оспаривания существующих устоев провозглашается прорыв к культуре благоговейного упования. Он мыслится как очередной «возврат к Конфуцию, Будде, Сократу, Иисусу Христу» (с.378), чья моралистика была когда-то не просто изящной словесностью, усладой сердец и украшением досуга, но гораздо большим — насущнейшим жизнестроительским делом по добыванию «мудрости» как основы основ для всех прочих отраслей человеческой деятельности, будь она умственной, политической, хозяйственной или повседневно-житейской.

Именно этот — отнюдь не переносный, а назидательно-прикладной — смысл заключен в прославленном лотреамоновском изречении, которому было суждено не раз быть подхваченным в XX веке: «Поэзия должна иметь своей целью истину, применимую к жизни» (с.377). Но коль скоро в самом «Предисловии к будущей книге» эта «истина, применимая к жизни», подразумевает отрешенность от трагических превратностей и неурядиц текущей вокруг действительной жизни, которые как раз и были вскрыты стараниями тех, кто свален раскаявшимся теперь певцом Мальдорора в братскую могилу зловерных «отравителей душ», в таком случае ему ничего не остается, как довольствоваться всего-навсего истинами прописными. И с бестрепетной последовательностью, наступая на горло собственному смятению, заявить, что самый заурядный «школьный учитель умнее Бальзака и Дюма», а «подлинные шедевры французского языка — это речи при вручении ученикам наград за прилежание и успехи» (с.384). Дюкас, не смущаясь, изрекает заповеди юродствующего смиренномудрия так же истово, как Лотреамон упражнялся в кошунственных анафемах. Только без видимых колебаний в теперешней своей духовно художочной правоте, хотя прежняя избыточная надсадность и какая-то узколобая оголтелость ее возглашения дают повод думать, что мучительная умственная распутица и здесь далеко не преодолена.¹³

Бесполезно, да и не слишком, пожалуй, заманчиво гадать, как выглядела бы, доведись Дюкасу прожить дольше, изготовленная в осуществлении таких установок — и в противовес светопреставлению «Песен Мальдорора» — добропорядочно-рассудительная лепота, отдающая то ли папертью, то ли школой, а то и казармой. Зато нетрудно предположить почти наверняка, что самому Лотреамону вряд ли удалось бы опознать в ней вожделенное откровение духовно независимой, самобытной личности: ведь отряхнув прах разменного «сатанин-

ства», он попадал в не менее цепкую ловушку затверженной стертой благонамеренности. Из тупика черного — в тупик розовый. Ранняя смерть избавила его от весьма тяжелой возможности самому в этом убедиться по ходу работы над задуманной, но так и не написанной второй книгой.

И все же, как бы настораживающе ни обозначились в «Предисловии» к ней опасности сползания «чистой доброты» к духовно скудной и вдобавок приказной благодности, исторически существо дела одним этим не исчерпывается. Как засвидетельствовали выбором своих предпочтений многие поэты Франции уже в XX веке, возвешенная Лотреамоном-Дюкасом смена вех — один из тех весьма нередких случаев, когда очевидная тупиковость намеченного в запальчивой спешке решения не перечеркивает, а скорее подчеркивает прозорливую плодотворность самой постановки задачи. И особенно тут, применительно к лирике, которая ведь по природе своей гораздо благоговейнее, «гимничнее», чем романное повествование или театральное зрелище, гораздо охотнее припадает к прозрачно-светлым источникам, как раз не слишком притягательным, пресноватым на вкус ее соседей, судя по толстовскому признанию: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему».

Недаром два-три года спустя после Лотреамона его младший собрат Рембо, не менее отчаянный испытатель последних, предельных, чреватых надломом возможностей бунтующего духа и слова, на исходе своего собственного странствия «сквозь ад» умственного морока, тоже возжаждал «песни небес» во славу «небывалой мудрости и небывалого труда». Песни тоже жизнестроительской: «Я! я, кто нарек себя магом и ангелом, свободным от всякой морали, я спустился на землю, снедаемый жаждой искать здесь свой долг и сжать в объятиях шершавую действительность! Пахарь!.. И это только кануны. Вберем в себя прилив настоящего мужества и настоящей нежности. И на заре, вооружившись пылким терпением, мы вступим в лучезарные грады».¹⁴

Выстраданный Рембо и Лотреамоном и широко обнародованный лишь после их смерти завет о выработке утверждающе-действенного воззрения на жизнь позже, во Франции XX века, отнюдь не будет забыт. «Строительство света»,¹⁵ — определит, скажем, собственное призвание поздний Элюар в своей *ars poetica*, озаглавленной лотреамоновским постулатом об «истине, применимой к жизни». И противопоставит его, кстати, всепоглощающей зачарованности дурной жизненной изнанкой и «черному юмору» тех своих бывших спутников-сюрреалистов, чья родословная парадоксально восходит тоже к Лотреамону — Лотреамоны «Песен Мальдорора». И это, уходящее уже не назад, а вперед, духовно-историческое наследование делает последнего романтического мятежника Лотреамона если не напрямую начинателем, то провозвестником весьма разных, взаимоотталкивающихся поисков, которые ведутся в лирике Франции по сей день.

1983

¹ Обширную, на сотни названий, библиографию зарубежных работ о Лотреамоне см. в кн.: *Philip M. Lectures de Lautréamont*. — Р., 1971.

² В кн.: Европейская поэзия XIX века. — М.: Худож. лит., 1977; *Бертран А. Гаспар из тьмы*. — М.: Наука, 1981.

³ *Comte de Lautréamont* (Isidore Ducasse). Œuvres complètes. — Р., 1956. — Р. 398. — Далее страницы этого издания приводятся в тексте. Везде, где не назван переводчик, перевод автора статьи.

⁴ Последние по времени своды библиографических данных о Лотреамоне: *Caradec F. Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*. — Р., 1970; *Peyrouzet E. Vie de Lautréamont*. — Р., 1970.

⁵ Среди таких «прочтений», точнее — «вычитываний», преобладают два основных: господствовавшее от 20-х до 60-х годов сюрреалистское и выдвинувшееся ныне вперед структуральное. Согласно первому (Бретон, Супо, Грак и др.), Лотреамон — первооткрыватель «черного юмора» и образотворчества, черпающего непосредственно в запасниках бессознательного душевного подполья — сновидчестве, бредовых наваждениях, причудливых скачках совершенно произвольного, хотя психоаналитически объяснимого воображения; в русле этого подхода, в общем, складывалась и по-своему его увенчивала скорее философская, чем собственно литературоведческая работа: *Bachelard G. Lautréamont*. — Р., 1939 (дополненное изд. — 1956). Для второй, структуралистской интерпретации Лотреамон — прежде всего основоположник некоей воплощенной им в самом тексте «науки» самопорождающего письма (см.: *Pleyuet C. Lautréamont par lui-même*. — Р., 1967; *Sollers Ph. La science de Lautréamont// Critique*. — 1967. — Oct.; *Cristeva J. La révolution du langage poétique*. — Р., 1974). Своего рода мостик от одного толкования к другому был переброшен книгой, получившей широкое признание во Франции и других странах: *Blanchot M. Lautréamont et Sade*. — Р., 1963.

Попытку нащупать марксистский угол зрения на Лотреамона была статья: *Marcenac J. Lautréamont et la logique de la poésie// La Nouvelle critique*. — 1964. — Avril.

⁶ Вслед за первым обстоятельным исследователем Лотреамона: *Pierre-Quint L. Lautréamont et Dieu*. — Marseille, 1929.

⁷ Одним из таких романов был, в частности, «Лотреамон» (1838) Эжена Сю; слегка переогласованное имя героя этой книги и стало псевдонимом Изидора Дюкаса.

⁸ *Blanchot M. Lautréamont et Sade*. — Р. 283.

⁹ *Gracq J. Lautréamont toujours// In: Comte de Lautréamont. Chants de Maldoror*. — Р., 1947.

¹⁰ *Hugo V. «Suite» — Les Contemplations*. — Р., 1973. — Р. 51.

¹¹ Доверявшийся не столько вдохновению, сколько усердной работе, парнасец Леконт де Лиль тем не менее разделял то же самое жреческое самосознание, видя себя первосвященником от «новой теократии» — так сказать, «культурократии», призванной в век распространяющегося безверия представлять в историческом и житейском «царстве кесаря» от лица вечного «царства духа» (см.: *Pich E. Leconte de Lisle et la création poétique*. — Lille, 1974. — Р. 210). Бодлер в свою очередь находил «в слове, в Глаголе, нечто священное» и предписывал своим собратьям посредством прекрасного, явленного их «магической ворожкой», помогать «природным существам, изгнанным в пределы несовершенного», утолить жажду «причаститься безотлагательно, на самой здешней земле, блаженств возвращенного рая» (*Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques: L'Art romantique et autres œuvres critiques*. — Р., 1962. — Р. 678, 636).

¹² Camus A. L'Homme révolté. Essais. — P., 1965. — P.495.

¹³ «Ярость его не улеглась, — наблюдательно писал по этому поводу французский эссеист Роже Кайуа, — и если он обращает теперь оружие против своих вчерашних срывов в отчаяние, так это из-за того, что ощущает отчаяние ближе к себе, чем повиновение принципам, которые старается одобрить и превозносит с крайним вызовом. Ибо он пока совсем не убежден в ценности своего отречения. Сама чрезмерность, с которой он устремляется в противоположную сторону, указывает скорее на страстность его натуры, чем на прочность убеждений. Он путается в мыслях и восторгается логикой. Он поет счастье так, как это делают впавшие в уныние. Он сердито славит достоинства мягкосердечия и склоняется перед красотой, гримасничая. Будучи далек от следования нахваливаемой им добродетели, он упорно ведет себя как одержимый» (Caillois R. Rencontres. — P., 1978. — P.168-169).

¹⁴ Rimbaud A. Œuvres complètes. — P., 1972. — P.115, 117.

¹⁵ Eluard P. Œuvres complètes. — P., 1968. — Vol.2. — P.143.

Суд по совести

Есть своя неслучайная настойчивость в том, как часто с XIX века — с Гюго, Бальзака, Диккенса, Толстого, Достоевского — писатели приглашали вместе с ними задуматься над уголовным преступлением и всем, что исподволь, издалека, окольно, однако неотвратно ведет вовсе не преступников по своим задаткам в конце концов на скамью подсудимых. Злоключения по дороге к ней, а затем в каторгу или на казнь — нередко самые незаурядные приключения того эпоса заурядного повседневно, каким бывали их книги. Суд здесь под стать богатырским ристалищам из легендарных сказаний древних, а коварные хитроумие стряпчих может соперничать с вероломством придворных из былых трагедий. Да и самим сочинителям, похоже, не чужды повадки следователей: пытливо вникают они в обстоятельства, смягчающие или отягчающие вину, тщательно распутывают клубок страстей, вожделений, поступков, шаг за шагом восстанавливая происшествие с роковым исходом и пробуя истолковать причины, дабы приговор был вынесен непредвзято.

Разумеется, писательское «следствие по делу» — особого рода. У ведущего его нет чиновничьего почтения к казенному судопроизводству. И коль скоро взыскательная совесть разойдется с духом и буквой действующего уложения о наказаниях, тем хуже для последнего: судьи и подсудимые меняются тогда местами перед лицом небумажной справедливости. Затянутая было тиной будничности, смертельная распря двух далеко не всегда совпадающих прав, двух правд — права человеческого и права юридического, правды личности и правды закона — в зале судебных заседаний вырывается наружу, соперники сходятся лицом к лицу. С одной стороны — стражи установленного порядка, знающие наизусть свод запретов и предписаний, в которых зыбкая своевольная стихия жизни окаменела в четких жестких словах. С другой стороны — нарушитель, представший под беспощадными лучами перекрестных допросов и свидетельских показаний оголенным, «как на духу», со всем, что в нем есть дурного и доброго, благородного и низкого, честного и изломанного, заложенного в него природой и навязанного укладом господствующих нравов. Трудно, похоже,

сыскать более благоприятные моменты для высвечивания крайне непростых взаимосвязей общества и личности.

Среди первых в длинной веренице таких писательских расследований по делам, слушание которых заканчивается обычно тяжким, порой смертным приговором, находится «Красное и черное» Стендаля. Именно к этой книге, как к истоку, возводит свою родословную социально-психологический роман в западноевропейской словесности, отнюдь не исчерпавший себя и поныне. Недаром Горький когда-то распознал в «Красном и черном», как и в других сочинениях Стендаля, — «письма в будущее». Почту сменяющих друг друга поколений не заподозришь в чрезмерном усердии, но стендалевских писем она не затеряла.

Родившийся в 1783 году Анри Бейль — позже он станет подписывать свои книги вымышленным именем Стендаль — был на шесть лет старше Французской революции конца XVIII века и в своих раздумьях о происходящем вокруг вел всегда от нее отсчет. Уже мальчишеское бунтарство против набожной благопристойности, застойной скуки и степенной деловитости, которые царили в доме его отца, адвоката судебной палаты в городе Гренобле, подогревалось в малолетнем ниспровергателе семейных Бастилий вестями о мятежах, политических переменах, сражениях, поступавшими из революционной столицы и с фронтов республики. Воспитанный дедом, вольнодумцем и поклонником просветительских учений XVIII столетия, Стендаль рос пытливым, дерзким в суждениях юношей. В школе, преобразованной согласно республиканским декретам, он вместо катехизиса жадно впитывал заповеди материалистической философии, а вместо обветшалой риторики пристрастился к механике и математике. Ненависть ко всему, что сковывает личность, презрение к туманным словесам, вкус к точному аналитическому знанию, привитые Стендалю еще в ранние годы, он затем сохранил до конца дней.

В 1799 году, приехав в Париж с намерением поступить в Политехническую школу, он предпочел, однако, службу в военном ведомстве и отличился в итальянском походе Наполеона. Впрочем, вышел вскоре в отставку, поселился в Париже на чердаке и взялся за книги; пробовал сочинять и сам, но безуспешно. И тогда решил еще раз попробовать счастья на службе в армии.

Головокружительной военной карьеры Стендаль не сделал, зато обогатился огромным запасом жизненных наблюдений. Как интендант он исколесил тыловые и фронтовые дороги Европы, узнав в этих странствиях то, что не мог бы почерпнуть из самых умных книжек. Перед ним обнажились колесики и рычажки наполеоновской государственной машины. На полях сражений он видел, как проверяются люди в момент смертельной опасности, обнаруживая истинное величие или низость души. Для него не была секретом изнанка сводок об очередных победах. Русский поход 1812 года завершил это воспитание жизнью. Свидетель Бородинской битвы, потрясенный очевидец пожара Москвы и отступления разбитой армии, постепенно превратившейся в полчище мародеров, Стендаль, по его словам, «пал

вместе с Наполеоном в 1814 году». Он добавлял: «Лично мне это падение доставило только удовольствие». Не желая оставаться в Париже, куда в обозе иностранных войск вернулись изгнанные революцией Бурбоны со своим дворянски-клерикальным охвостом, Стендаль покинул Францию.

Он обосновался в Милане, где вел жизнь свободного любителя искусств. Его дни проходят в картинных галереях, древних соборах, за старыми рукописями и книгами, вечера — в оперном театре Ла Скала и салонах знакомых. Среди них — самые блистательные умы Италии. Изредка он совершает наезды домой в Гренобль, в Париж или Лондон, отправляется путешествовать по Италии. Стендаль дружен с вождями патриотического движения карбонариев, направленного против австрийского владычества, встречается с Байроном. Выходят его первые книги о композиторах и живописцах, путевые очерки. Здесь же подготовлен трактат «О любви» (1822). Проследивая пути «кристаллизации» самого хрупкого и сокровенного из человеческих чувств, Стендаль опирается на многочисленные самонаблюдения и воплощает давние свои замыслы о логически четком обнажении душевных тайн.

Непочтительные замечания о властях мирских и духовных, рассыпанные в книгах и статьях Стендаля, его вольномыслие и дружба с карбонариями-заговорщиками пришлись не по нраву австрийской охранке и осведомителям святейшего папы. За ним с подозрением следят. Не чувствуя себя в Милане в безопасности, Стендаль в 1821 году возвращается на родину.

Париж встретил его неприветливо. Пошатнулось до сих пор относительно сносное материальное положение отставного военного на половинном окладе. Он взят на заметку полицией. Монархия-пережиток пробует восстановить дореволюционные порядки. Сви-репствуют суды, цензура затыкает рот свободомыслящим, святоши создают общественное мнение. В журналистике царит холотское прислужничество перед двором, в философии — туманное пустословие поклонников трона и алтаря, в литературе — слепое подражание обветшавшим образцам. Лишь в немногих домах можно услышать слово, сказанное без опасливой оглядки. Волей-неволей приходится играть в прятки, если молчать невыносимо, да к тому же есть нужда подработать пером, не оскверняя себя при этом не то чтобы ложью, а хотя бы унижительной полуправдой. Стендаль без конца выдумывает себе подписи или печатается вовсе безымянно за границей, в Англии.

В том публицистическом исследовании нравов, каким выглядят собранные позже вместе стендалевские статьи тех лет, есть свой особый угол зрения на вещи. Стендаль — моралист с мышлением историка и, по словам Горького, «глубоко и философски человек». У него краеугольный камень всех суждений о жизни — удел личности. Ему мало очертить структуру общества, важно понять, как она пре-ломилась в умах и сердцах. В первую очередь он озабочен тем, в какой мере строй жизни обеспечивает людям свободу добиваться счастья и какой именно облик принимает сегодня эта исконная и вечная погоня за счастьем. Оборачивается ли он войной всех против всех

или, напротив, польза каждого совпадает в конце концов с пользой всех? «Благородная душа, — считает Стендаль, — действует во имя своего счастья, но ее наибольшее счастье состоит в том, чтобы доставить счастье другим». Вот почему в его глазах умение страстно, энергично и честно добиваться своего счастья не просто личная доблесть, но и гражданская добродетель.

Подобным сопряжением лично-выгодного и граждански-полезного, естественного и принятого вокруг была отмечена, по воспоминаниям Стендаля, эпоха недавней революционной ломки. И это рождало натуры искренние, пылкие, титанические; честолюбие толкало их на поприще служения достойному делу. Иная участь подданных монархии, да еще и монархии выморочной, когда три хищника — до смерти перепуганное, оскудевшее сердцем, умственно убогое дворянство, ханжеское духовенство, бесстыжий в своем раболепии и наглости торгаш — грызутся у кормушки за деньги, почести, власть. Героическая страсть на заглохла лишь в отдельных простолюдниках, если они не дали запутать себя карательными бандами, не доведены до отупения тяжелым трудом и не развращены подачками. Правда, и они не всегда могут уберечься от растлевающих веяний окружающего убожества: их погоня за счастьем сплошь и рядом вырождается в губительное для них горячее тщеславие, их бунт бывает извращен. Но в них, по крайней мере, не потух душевный огонь. Во всяком случае писателю, не желающему пробавляться вымученными почувствованиями расчетливых пустышек, не найти для себя источника благодатней, чем каждодневные сердечные бури этих пасынков и блудных детей безвременья.

А между тем как раз «все укрепляющаяся потребность в сильных чувствах, убежден Стендаль, составляет характерный признак» духовных запросов XIX столетия. Их не способно удовлетворить процветавшее тогда на театре мертвое подражательство классикам трагедии XVII века — такой же пережиток былого, как и его придворные покровители. В памфлете «Расин и Шекспир» (1823-1825) и ряде статей Стендаль провозглашает: плестись вслед за мастерами прошлых веков — значит лгать современникам, подсовывая им поделки, рассчитанные на вкус их предков. И ратует за пришествие иного искусства, созвучного изменившейся жизни.

В те годы твердыни ложноклассической словесности, где окопались благонамеренные охранители-рутинеры, во Франции напористо и дружно штурмовали романтики под предводительством Гюго. Стендаль тоже именовал себя «романтиком». Но уточнял — «истинный»: ему было чуждо их пристрастие к унылым плакальщикам о скорбях земных, к «роковым тайнам» и туманным излияниям; ему претили мистические поползновения одних и причудливая безудержная фантазия других. Стендаля привлекала их раскованность, сердечный пыл, но он не выносил их ходульности. «Правда, горькая правда» — вот его лозунг. «Исследуем — в этом весь XIX век», и потому повествованию предстоит сделаться «зеркалом, с которым идешь по дороге. Оно отражает то лазурное небо, то грязные лужи». Стендаль думает о книгах, где «действие будет похоже на то, что ежедневно происходит на наших глазах», а герои — «такие же, как мы их еже-

дневно встречаем... ни более напыщенные, ни более натянутые, чем в натуре, а этим многое сказано». Для него писатель — не ворожающий чародей слова, а трезвый «историк и политик», который ведет «философское», доходящее до самых глубин познание жизни и согласует свое воображение с «железными законами действительного мира». Но отыскивая ключи к человеческому поведению в распространенных нравах и обычаях, он не скользит по поверхностным броским приметам, а зарывается в душевную толщу и изнутри исследует своим анализом побуждения, самую неповторимую манеру переживать, мыслить, поступать, присущую его согражданам. «От всего, что ему предшествовало, XIX век будет отличаться точным и проникновенным изображением человеческого сердца». По сути все это принципы не столько собственно романтизма, сколько вызревавшего исподволь реализма в литературе XIX века.

Уже в пору их обдумывания и высказывания у Стендаля был на примете и один действительный жизненный случай, свободный пересказ которого, не боящийся многое домысливать и по-своему интерпретировать, обещал книгу, где его выношенная за долгие годы программа могла быть претворена на деле. В отличие от своих пишущих собратьев, охотнее всего искавших тогда пищу для ума в преданиях седой старины или в странствиях меланхолических изгнанников по заморским краям, Стендаль давно открыл для себя захватывающую притягательность человеческих и исторических документов, изобилующих в простой уголовной хронике. И не страшась сойти за чуждака, в письмах к друзьям советовал почаще заглядывать в «Судебную газету», чтобы доподлинно узнать, что творится в душах соотечественников и каковы их повседневные обычаи. Сам он именно здесь наткнулся однажды на поразивший его материал: в декабре 1827 года Гренобльский суд слушал дело некоего Антуана Берте, сына кузнеца и домашнего учителя в дворянских домах, стрелявшего в мать своих учеников. Когда затем накаленная атмосфера кануна июльского восстания 1830 года в Париже придаст грозную многозначительность в глазах Стендаля этому обыденному уголовному преступлению и другим похожим происшествиям, из-под его пера выйдет в том же 1830 году роман «Красное и черное». Книга не рассеяла вокруг своего уже немолодого и не слишком удачливого создателя завесу непонимания. Но именно она прославила в конце концов имя Стендаля как одного из провозвестников веяний, перевернувших самый строй и лад повествовательного искусства Франции, да и не только Франции.

«Хроника XIX века» — гласит подзаголовок к «Красному и черному». Приведя юношу Жюльена Сореля, сына плотника — вчерашнего крестьянина, во враждебное соприкосновение с «хозяевами жизни» Франции тех лет, Стендаль выстроил вокруг заимствованной событийной канвы повествование, трагедийность которого — трагедийность самой пореволюционной истории.

Дом главы провинциального городка, семинария, особняк парижского вельможи — три ступеньки карьеры одаренного честолюбиво-

го простолюдина в «Красном и черном» и вместе с тем три пласта власть имущих.

Обитатели захолустного Верьера, откуда Сорель родом, поклоняются одному всемогущему кумиру — денежному мешку. Нажиться — чаще всего путями неправедными — спешат все: от тюремщика, вымогающего «на чай», до «отцов города»,обирающих округу. Отбросив сословную спесь, местные дворяне, наподобие господина де Реналья, мэра и владельца гвоздильного завода, извлекают доходы из источников, которыми прежде брезговали. А на смену этим «владельцам замков», соперничающим в пошлости с заправскими мешанами, уже идет делец иной закваски — оборотистый безродный мошенник и продувная бестия Вально, не гнушающийся тем, чтобы обкрадывать бедняков из дома признания. Царство беззастенчивых хапуг, пресмыкающихся перед королевской властью до тех пор, пока она подкармливает их подачками, — такова насквозь обуржуазившаяся в своих нравах провинция у Стендаля.

В семинарии, куда попадает затем Сорель, готовятся духовные пастыри этого стада рвачей. Здесь шпионство считается доблестью, отречение от самостоятельной мысли — мудростью, рабская услужливость и бездумное послушание — высшей добродетелью. Обещая своим ученикам спасение на небесах и вдобавок сытость на земле, иезуиты готовят слепых в своем рвении служителей церкви, призванных внушать почтение к «святости» трона и алтаря.

После выучки в семинарских кельях Сорель волею случая заброшен в высший парижский свет. В столичных салонах не принято вслух подсчитывать прибыль и разглаживать о плотном обеде. Зато тут столь же непрерываемо царит почитание издавна заведенных, уже утративших свой смысл обычаев и мнений. В глазах завсегдатаев особняка маркиза де Ла Моля вольнодумство опасно, сила характера — опасна, несоблюдение светских приличий — опасно; опасно все, что выглядит посягательством на окаменевшие традиции, привилегии, ветхий иерархический распорядок. Среди пожилых аристократов — у них за плечами нелегкие годы изгнания из Франции — еще встречаются люди неглупые, предприимчивые, по-своему значительные. Однако когда историческая судьба хочет кого-нибудь покарать, она лишает его достойного потомства: светская молодежь, вымуштрованная тиранией расхожих прописей, вежлива, элегантна, порой остра на язык, но при этом поразительно безмозгла и безлика.

Правда, когда речь заходит о защите касты, среди вельможных посредственностей находятся такие, чья злоба и подлость могут оказаться угрозой для всей страны. На собрании аристократов-заговорщиков, куда Сорель приглашен в качестве секретаря своего покровителя, разрабатываются планы иностранного вторжения во Францию, поддержанного изнутри наемниками дворян-землевладельцев. Цель этой затеи — окончательно принудить к молчанию всех несогласных, «подрывателей устоев» и «подстрекателей», заткнуть рот печати, искоренить остатки «якобинства» в умах, сделать все население поголовно благомыслящим и покорным. Стендаль как бы увенчивает государственную пирамиду монархии верхушкой оголтелых охранителей заве-

денного издавна порядка, у которых корысть граничит с предательством родины. Пресмыкательство перед вышестоящими и разнузданное стяжательство в провинции, воспитание полчища священников в духе воинствующего мракобесия как один из залогов прочности режима, стертость умов и душ «наверху» как следствие испуга перед недовольными «низами», чужие войска как орудие расправы над инакомыслящими — такова тогдашняя Франция, с хроникальной точностью запечатленная на страницах «Красного и черного».

И как бы подчеркивая черные тени этой картины еще рельефнее, Стендаль бросает на нее багряно-красные отсветы былого — памятных грозных времен: Революции и наполеоновских побед. Для писателя, как и для его Сореля, прошлое — героический миф, в котором рядовые французы черпают подкрепление чувству своего достоинства, внутреннему протесту и хрупкой надежде. Так обозначаются масштабы философско-исторического раздумья в «Красном и черном»: почти полувековые судьбы Франции получают в резком столкновении эпох, подспудно пронизывающем книгу Стендаля, памфлетно острое и предельно сжатое выражение.

Да и личная судьба Жюльена Сореля сложилась в тесной зависимости от этой смены исторической погоды. Из прошлого он заимствует свой внутренний кодекс чести, настоящее обрекает его на бесчестие. По своим задаткам «человек 93 года», поклонник революционеров и военачальников Наполеона, он «опоздал родиться». Миновала пора, когда положение завоевывали личной доблестью, отвагой, умом. Ныне плебею для «охоты за счастьем» предлагается только подспорье, которое в ходу у детей безвременья: расчетливо-лицемерное благочестие. Цвет удачи переменился, как при повороте рулетки: сегодня, чтобы выиграть, надо ставить не на красное, а на черное. И юноша, одержимый мечтой о славе, поставлен перед выбором: либо сгинуть в неизвестности, либо попробовать самоутвердиться, подладившись к своему веку, надев мундир по времени — сутану. Он отворачивается от друзей и служит тем, кого в душе презирает; безбожник, он прикидывается святошей; поклонник якобинцев — пытается проникнуть в круг аристократов; будучи наделен острым умом — поддывает глупцам. Поняв, что «каждый за себя в этой пустыне эгоизма, именуемой жизнью», он ринулся в схватку в расчете победить навязанным ему оружием.

И все-таки Сорель, встав на путь приспособления, не сделался до конца приспособленцем; избрав способы завоевать счастье, принятые всеми вокруг, он не разделил вполне их морали. И дело здесь не просто в том, что одаренный юноша неизмеримо умнее, чем бездарности, у которых он в услужении. Само его лицемерие — не униженная покорность, а своего рода вызов обществу, сопровождаемый отказом признать право «хозяев жизни» на уважение и их претензии задавать своим подчиненным нравственные принципы. Верхи — враг, подлый, коварный, мстительный. Пользуясь их благосклонностью, Сорель, однако, не знает за собой долгов совести перед ними, поскольку, даже обласкивая способного юношу, в нем видят не личность, а расторопного слугу.

У Сореля есть свой собственный, независимый от господствующей морали, свод заповедей, и только им он повинуетя неукоснительно. Свод этот не лишен отпечатка запросов плебея-честолюбца, но запрещает строить свое счастье на бедах ближнего. Он предписывает ясную мысль, не ослепленную предрассудками и трепетом перед чинами, а главное — смелость, энергию, неприязнь ко всякой душевной дряблости. И пусть Жюльен вынужден сражаться на незримых комнатных баррикадах, пусть он идет на приступ не со шпагой в руке, а с изворотливыми речами на устах, пусть его подвиги лазутчика в стане неприятеля никому, кроме него самого, не нужны, — для Стендаля это геройство, искаженное и поставленное на службу сугубо личному преуспеянию, все же отдаленно сродни тем патриотическим доблестям, что были присущи некогда санкюлотам-якобинцам и солдатам наполеоновского войска. В бунте стендалевского выхода из низов немало наносного, но здесь нельзя не различить здоровую в своих истоках попытку сбросить социальные и нравственные оковы, обрекающие простолюдина на прозябание. И Сорель ничуть не заблуждается, когда, подводя черту под своей жизнью в заключительном слове на суде, расценивает смертный приговор ему как месть обороняющих свои доходы собственников, которые карают в его лице всех молодых мятежников из народа, восстающих против своего удела.

Естественно, что вторая, бунтарская, сторона натуры Сореля не может мирно ужиться с его намерением сделать карьеру святоши. Он способен ко многому себя принудить, но учинить до конца это насилие над собой ему не дано. Для него становятся чудовишной мукой семинарские упражнения в аскетическом благочестии. Ему приходится напрягаться из последних сил, чтобы не выдать своего презрения к аристократическим ничтожествам. «У этого необыкновенного человека едва ли не каждый день в душе была буря», — замечает Стендаль, и вся духовная история честолюбивого юноши соткана из приливов и отливов неистовых страстей, которые разбиваются о плотину неумолимого «надо», диктуемого разумом и осторожностью. В этой раздвоенности, в конечной неспособности подавить в себе гордость, врожденную страстность, и кроется причина того, что грехопадению, которое поначалу кажется самому Сорелю возвышением, не суждено свершиться до конца.

В сущности, при его уме не так уж сложно выбраться из ловушки, куда он попал после письма, разрушающего надежды на вожденный брак. Да и будь он просто выжигой, он мог бы спокойно принять то, что предложено ему в виде «отступного». Ума-то на это хватило бы, а вот низости — нет. Совесть запрещает стерпеть незаслуженное оскорбление, совесть не позволяет преодолеть то расстояние между почитателем Франции былой, героической, и преуспевшим карьеристом Франции нынешней, оскудевшей, которое Сорель покрыл было благодаря своей толковости. «Красное и черное» — не просто история краха беззастенчивого ловца удачи. Прежде всего это трагедия несовместимости в пору безвременья мечты о счастье со служением подлинному делу, трагедия героической по своим задаткам личности, которую изуродовали, которой не дали состояться.

Не находя выхода на гражданском поприще, пылкая и ранимая сердечность Сореля выплескивается наружу там, куда закрыт доступ обману и мелочной злобе. Вся жизнь его на людях — мучительное самообуздание. И лишь в редкие минуты, наедине с самим собой, он отдается по-детски безоглядной радости не быть в постоянной вражде со всеми и вся. Особенно громко эта дивная музыка счастья начинает звучать в нем в моменты, когда любовь пробуждает всю его самоотверженность и нежность. Именно в страсти Сорель испытан писателем строже всего и получает его благословение, невзирая на все свои наивные попытки превратить любовь в инструмент тщеславных замыслов. То, что попытки эти обречены, что он без остатка отдается чувству, вместо того, чтобы использовать его ради выгоды, есть в глазах Стендаля вернейший признак величия души, которое не избавляет ни от заблуждений, ни от податливости на иные соблазны, но запрящает быть подлым.

Разлад талантливой плебея и ничтожных верхов, ставший разладом двух сторон его души, проникает до самых потаенных уголков мятущегося сердца, оборачиваясь расщеплением разума и чувства, расчета и непосредственного порыва. Логические умозаключения ведут Жюльена к предположению, что быть счастливым — значит иметь богатство и власть. Любовь опрокидывает все эти хитросплетения рассудка. Свою связь с высокопоставленной супругой господина де Реналь он затевает поначалу по образцу тщеславного книжного донжуана. Но первая ночная встреча приносит ему лишь лестное сознание преодоленной трудности. И только позже, забыв об успехах гордыни, отбросив маску соблазнителя и погрузившись в поток нежности, очищенной от всякой накипи, Жюльен узнает настоящее счастье.

Подобное же открытие ждет его и в истории с Матильдой де Ла Моль. Когда он ночью взбирается по лестнице с пистолетами в карманах, он подвергает себя смертельному риску для того, чтобы высидеть над лощеными салонными шаркунами, которым его предпочла гордая дочь маркиза. И опять через несколько дней расчеты юного честолюбца отодвинуты в тень испепеляющей страстью. Так обозначается двойное становление личности в «Красном и черном» Стендаля: человек идет по жизни в поисках счастья; его настороженная приглядка исследует мир, повсюду срывая покровы лжи; его внутренний взор обращен в собственную душу, где кипит непрерывная борьба природной чистоты против миражей суетного тщеславия.

Роковой и нелепый выстрел в госпожу де Реналь в церкви резко обрывает это медленное, подспудно миро- и самопознание. Оно разрешается здесь в стихийном душевном кризисе, когда истина о своем уделе еще не осмыслена до конца, но уже властно завладела Сорелем, толкая его на отчаянный шаг. Пока что она зыбка, не поддается жесткому закреплению в слове, и Стендаль, обычно столь щедрый на психологические разъяснения, ограничивается тем, что предельно сжато намечает внешний пунктир происшествия. Каждому из нас в меру своей чуткости предложено дорисовать действительно несказанное, близкое к неумняемости смятение — запутанный клубок ярости, отчаяния, боли, тоски, жажды отомстить за поруганную честь. В

душе Сореля рушится вера в самое дорогое, в незапятнанную и втайне боготворимую святыню. Жизнь вдруг предстает такой постылой, а собственные недавние упования такой бессмыслицей, что единственный выход — уничтожить самого себя, уничтожив и то, чему до сих пор молился. Попытка Сореля убить обожаемую женщину одновременно попытка самоубийства — он это, по крайней мере, подозревает. И потому, словно замороженный, мчится навстречу двум смертям. Позже, в тюремной камере, к нему придет выстраданное прозрение. «Теперь я стал мудрее благодаря тому, что прежде был безумцем», — гласит эпитафия к одной из заключительных глав «Красного и черного»; покушение в церкви и есть последний неистовый взрыв прежнего «безумия» и вместе с тем порог обретенной мудрости. Переступив его, Сорель отбросил ложь, которую прежде принимал за правду.

И в первую очередь утешительный самообман, которым при всей своей настороженности он все-таки обольщался, где-то в закоулках подсознания лелея надежду, что в обществе не вовсе померкли проблески справедливости и оно когда-нибудь да оценит его. Нет, здесь царят звериные нравы удачливых рвачей — таков не подлежащий обжалованию приговор, который устами подсудимого Сореля в его речи на суде выносит жизненному укладу целой исторической эпохи Стендаль, завершая свою хронику безвременья.

Другая истина, озарившая Жюльена в тюрьме, приносит, наконец, отдохновение его измученной душе. В преддверии смерти он постигает тщетность своих былых честолюбивых грез. И тогда разум не наступает на горло чувствам, а помогает юноше стать самим собой и обнаружить счастье там, где оно не химерично. Он ошибался, дав себя поглотить заботам о карьере. Он ошибался в ближних, ослепленный внешним блеском и словесной мишурой. Ожидающий казни в одиночке переживает очищение. В нем просыпается томившееся дотоле под спудом великодушие, по-детски мечтательная задумчивость, щедрая доброта, сердечное тепло — все то, что он раньше в себе подавлял.

И это обновление делает для Сореля прозрачной суть близости с обеими любившими его женщинами. Матильда — натура сильная, высокомерная, «головная». В страсти ей дороже всего героическая поза, опьяняющее сознание своей непохожести на бесцветных кукол из ее великошестского окружения. Ее связывает с Жюльеном лихорадочная любовь-соперничество, основанная не столько на сердечном влечении, сколько на жажде возвыситься в собственных глазах и, быть может, в глазах других. Освобождение ее возлюбленного от дурмана тщеславия само собой выветривает из его сердца и эту горячую любовь.

И тогда в нем опять просыпается прежняя привязанность, никогда не затухавшая вовсе, но едва теплившаяся где-то под иссушающей душу суетностью. Любовь трогательно бесхитростной, страдающей в своей пошлой среде, обаятельной и мягкой госпожи де Реналь — поистине чудо, подаренное судьбой. Разве можно сравнить с ним преклонение глупцов и ничтожеств? Разве есть что-нибудь более драгоценное на земле? В восставшей из пепла первой любви затравленный

Жюльен обретает счастье, которого так напряженно, долго и порой так глупо искал совсем не там, где оно его ждало, — счастье «незлобное и простое». Последние дни, проведенные рядом с этой женщиной, — пора тихой радости, когда он, устав от жизненных схваток, вслушивается в снизошедший на него благословенный покой.

Это далось ему, правда, слишком дорогой ценой — отречением от жизни. Обретенная им под конец душевная свобода — свобода умереть, тупик. Только так смог он решить мучительный выбор, перед которым был поставлен: жить, подличая, или уйти в небытие, прозрев и очистившись. Иного решения безвременье не дает. Стендаль слишком чуток, чтобы не замечать, как тень гильотины зловеще легла на предсмертную идиллию в тюрьме. Мысль самого писателя тревожно бьется в замкнутом круге и, не в силах разомкнуть кольцо, застывает в скорбном и гневном укре своему веку.

Стендаль не был одинок в этом упреке отчаявшегося. Он слышался тогда во всех исповедях, рыданиях и проклятиях байронических «сыновей века». Но если в разноголосом отклике романтиков на вереницу духовно-исторических трагедий первой трети XIX столетия пореволюционное распутье возвестило о себе скорее иносказательно и весьма сбивчиво, то Стендаль — один из немногих, в чьем творчестве оно себя осмыслило напрямую, без обиняков. Отсюда — особая повествовательная структура «Красного и черного», как и других стендалевских книг.

Стендаль не терпит дразнящих недосказанностей, загадок, как избегает он броской живописи словом или плавной риторической закругленности. Он предельно скуп в зарисовках быта, пейзажах, портретах, когда же они графически намечены, то неизменно пропущены сквозь призму чьего-нибудь сиюминутного восприятия, оказываясь не просто описанием, но и одним из слагаемых душевного состояния созерцающего. Мало занимает Стендаля и собственно интрига — чаще всего она попросту заимствована и в ней нет запутанных ходов, побочных ответвлений, неожиданных подвохов. У «Красного и черного» простая и стройная, без всяких хронологических смещений, мемуарно-однострержневая композиция. Она позволяет сосредоточиться не столько на происшествиях и приключениях, сколько на мыслях, переживаниях героической по своим задаткам личности — мастерство, в котором Стендаль не имеет себе равных во Франции своего века. Ритм рассказа подчинен той же задаче и обходится без плавного нарастания от завязки к высшему напряжению. Он намеренно неровен, дробен: замедленное течение аналитико-психологических отрывков, в которых внутренние монологи чередуются с поясняющими размышлениями повествователя, внезапно уступает место стремительному рывку в узловых поворотных моментах, чтобы вскоре опять войти в русло неторопливых наблюдений за мельчайшими оттенками сердечных перемен.

Стендаль не раз повторял, что без математически строгого, совершенно естественного языка не может быть внятно явлен извилистый многоструйный поток, образующий самую для него важную историю душевных поисков и открытий. Очищенный от витиеватых красот, жертвующий всеми изысками ради сути, шероховатый, а подчас

и угловато-ломкий слог Стендаля не ворожит, не зачаровывает, он прежде всего пробуждает и держит в постоянной напряженности наше аналитическое сознание. Особая неотразимость по-своему захватывающей поэзии «Красного и черного» — в приобщении нас к работе всепроникающего интеллекта, не останавливающегося ни перед какими запретами, не довольствующегося приблизительными намеками и рвущего все покровы в своей жажде докопаться до сокровенных секретов душевной жизни, распутать и сделать явной подспудную логику сердца, в которой преломились трагические превратности века.

Баррикадные сражения в июле 1830 года в Париже подтвердили мысль, положенную в основу «Красного и черного», — только среди простолудинов живы еще героические страсти. Но Стендаль одним из первых распознал, что взявшиеся тогда за оружие «блузники» из предместий немного выиграли от одержанной ими победы. Он не обольщался насчет воцарившейся теперь «мещанской» Июльской монархии — вотчины дорвавшихся до власти биржевых воротил.

Вынужденный служить, Стендаль добивается назначения консулом сначала в Триест, откуда его выживают не забывшие этого «подозрительного» вольнодумца австрийские власти, потом в портовый городок Чивита-Веккию близ Рима. И вот опять перед ним старая лионская дорога, по которой почтовая карета увозит его в Италию, где все так щемяще больно напоминает ему об ушедшем, о пылких увлечениях, погибших друзьях молодости, о былых надеждах, разуверениях. В пустынных комнатах просторного консульского дома ему одиноко. Семьи нет, близкие по духу далеко. Чиновничьи обязанности тяготят. Писательство приносит одну горечь, книги расходятся туго. Когда невеселые думы обступают со всех сторон, Стендаль порывается сбежать хоть на край света. Но когда удастся вырваться в Париж, он и там задыхается — столица торгашеской монархии поглощена горячкой накопительства и мелкой правительственной возней.

И тем не менее, наперекор подкравшейся старости, вопреки личной неустроенности, краху свободолюбивых надежд и литературному невезению, Стендаль пишет много и упорно, поверяя бумаге свое негодование, тоску и мечты — все то, что государственному служащему Анри Бейлю не положено высказывать вслух. Пусть многое из написанного обречено валяться в ящиках стола и остаться незавершенным в черновиках, пусть из предосторожности приходится кое-что зашифровывать, — все равно без этой отдушины жить неумоготу.

Среди таких оборванных на полуслове в 1836 году рукописей — «Люсьен Левен», роман о блужданиях совестливой души в поисках чистого дела по всем закулисным закоулкам политического балагана под вывеской «Июльская монархия». У Стендаля, пожалуй, нет книги горше, скептичнее, язвительнее. Снова юноша — добросердечный, неглупый, хрупкий, — помышляет о достойном занятии в жизни. Снова муки отвращения, в которое повергает его сперва армия служак-солдафонов, превращенная в войско полицейских карателей, брошенных на усмирение бастующих ткачей; затем — подкуп, клевета, шантаж, мошенничество, растленность деловых и политических нравов в

государстве банковских плутов и хищных лавочников с их исповеданием веры: «Обогащайтесь!» Рассказ Стендаля здесь чаще, чем обычно, становится убийственно издевательским и низводит нравы торгашеской Франции до стыдного фарса. По заключению Стендаля, она окончательно промотала свою свежесть и здоровье. Стендаль — поборник гражданских вольностей и раскрепощения умов, оборачивающийся назад, чтобы от имени вчерашней революции бросить слова презрения сегодняшнему жизнеустройству, родовыми схватками которого она была.

На родине он чувствует себя с каждым годом все более отчужденно. Постепенно его почти всецело приковывает к себе возрожденческая и карбонарская Италия. Она пока не извела мещанской цивилизации с расчетливостью и прописным скудоумием. И оттого, по мысли Стендаля, на итальянской почве рождались натуры энергичные, мощные, вполне искренние в подвиге и в злодействе.

Еще в 1829 году первой ласточкой зрелых писательских свершений Стендаля была повесть «Ванина Ванини» о любви и смерти героического заговорщика-карбонария, для которого пожертвовать дорогими сердцу привязанностями, если это необходимо во имя служения родине, столь же естественно, как дыхание. Позднее, обнаружив старинные рукописи, в протокольно-наивном стиле излагавшие историю знатных итальянских семейств, Стендаль обработал ряд кровавых эпизодов из них для своих «Итальянских хроник», напечатанных отдельной книгой лишь его душеприказчиками.

Летопись одного из старинных итальянских родов подсказала Стендалю и замысел последней его завершенной книги — «Пармская обитель» (1839). Перенеся события в столь знакомую ему Италию XIX века, Стендаль сделал стержнем романа судьбы того поколения итальянцев, которые вступали в жизнь на исходе XVIII столетия, в момент опьянения грезами о независимой, сплоченной родине. Сражение при Ватерлоо и конец наполеоновской эпопеи ознаменовали для них крах восторженных иллюзий. Но они продолжали отстаивать свое личное достоинство, вопреки давящему убожеству карликовых княжеств лоскутной Италии. Каждый из них по-своему исповедует в «Пармской обители» общую для всех религию счастья, обретаемого в нежной дружбе и пылкой страсти благородных душ. Их юное безрассудство, изобретательность, отвага, какая-то особая необремененность житейскими заботами — все это порождает в суховато-аналитичном, блещущем тонким остроумием стендалевском письме непривычную для него струю воодушевления и растроганности, резко оттененную шутовским, а порой и страшноватым кривляньем придворных тупиц и паяцев. Вначале — это стремительный разворот приключений, непредвиденных встреч, странствий по дорогам, заговор и побег из крепости, потом — проникновенное и чуть замедленное, прозрачное в своем целомудрии пробуждение робкой любви в сердцах узника и дочери его тюремщика, под занавес — задумчивая скорбь о счастье, которое оказалось запретным плодом, что тайком украден у неблагоприятной судьбы. В «Пармской обители» лирическая страстность самого Стендаля про-

рывается откровеннее, чем где бы то ни было в его книгах, и в прославлении прекрасных раскованных душ, и в печали о жизнях, исковерканных мракобесием.

To the happy few — «для немногих счастливых» — поставил Стендаль английское изречение последней строкой «Пармской обители» там, где обычно пишется: «конец». Вверяя свою книгу горстке избранных умов, он как бы заслонял себя от обиды молчания, каким встречались все его сочинения тогдашними поклонниками буйной пестроты или намекающей недосказанности в литературе, глухими к внятному умному стэндалевскому голосу. Книготорговцы по-прежнему недобро шутили: писания этого бумагомараки внушают столь священный трепет, что к ним никто не осмеливается притронуться. Когда Стендаль в очередной приезд в Париж, выйдя на улицу, внезапно упал и умер, гроб с его телом провожали на кладбище лишь трое близких друзей.

При жизни Стендаля оценили немногие, среди них — Бальзак, Гёте, Пушкин. Большинство же, включая и таких собратьев по перу, как Гюго или Мериме, считали его запоздалым «осколком прошлого столетия», а то и попросту случайным сочинителем на досуге и ради баловства, который, может быть, не лишен остроумия, но с изящным письмом не в ладах. Последующие поколения, словно стараясь исправить промах предков, напротив, не раз объявляли его своим духовным сверстником, имевшим несчастье «родиться слишком рано». Книги Стендаля и в самом деле близки умунастроениям и стилевым поискам XX века. И все же секрет их нетленности и самый мудрый урок Стендаля в том, что он был кровно причастен истории и культуре своей эпохи, ее страстям и умственным путям, сумел пережить и осмыслить бурные сдвиги в жизненном укладе повседневности так, чтобы извлечь из них непреходящую человеческую правду.

У всякого самобытного писателя бывают свои заветные корневые слова — своего рода ключ к его особому жизневиденью и человековеденью, к его книгам. Ключевые слова Стендаля — «счастье», «страсть». Все любимые детища его вымысла страстно разыскивают счастья. И почти для всех оно оказывается ускользающей тенью. По разным причинам. Но если вдуматься, имеющим один общий знаменатель — хмурое недоброжелательство исторических обстоятельств. Трагичен исход противоборства с ними, вдвойне трагична приспособленческая податливость на их приманки. Куда ни кинь — все клин счастья. Звучит ли, однако, эта горькая истина у Стендаля приглашением заведомо выбросить над головой белый платок и нравственно разоружиться? Взяв в руки любую из его книг, убеждаешься, что завет этих «пишем в будущее» совсем иной: идущему по жизненной дороге, когда на ней в избытке ухабы и грязные лужи, не завязнуть бывает мудро, подчас и вовсе невысказанно, и все-таки для суда над собой по совести нет иного оправдания, кроме меры достоинства и душевного благородства, выказанных вопреки доставшемуся личному отрезку исторического бездорожья.

Песнь песней Стендаля

Когда весной 1839 года в Париже вышла в свет «Пармская обитель» — последний завершённый роман Стендаля, — его прославленный соотечественник Бальзак в пространной восторженной похвале этому сочинению обронил: «К несчастью, оно похоже на загадку, которую надо изучать».

Чутье не обмануло признанного мастера, сумевшего благодарно изумиться и отдать дань своего восхищения работе собрата по перу, которого тогда во Франции, несмотря на пятидесятилетний возраст и четверть века писательского труда, снисходительно числили разве что подмастерьем, а то и просто любителем от словесности. После множества предпринимавшихся с тех пор тщательных разборов, разысканий, истолкований, после того как стэндалеведенье сделалось, пожалуй, не менее обширной отраслью, чем наше пушкиноведенье, и накопленное им способно теперь заполнить до отказа полки изрядной библиотеки, загадка остается загадкой — тем самым «чудом» художнического сотворения, к какому каждый пробует вновь и вновь подобрать свой ключ, будучи заведомо уверен, что, к несчастью — а вернее, как раз к счастью, — тайны сотворенного не исчерпать.

Конечно, потраченные усилия кропотливых разгадывателей ничуть не напрасны. Но, как это случается, выясненное ими по-своему усугубляет все ту же «загадочность». Скажем, открылось то неизвестное Бальзаку и, вероятно, немало добавившее бы к его удивлению обстоятельство, что весьма объемистая книга выплеснулась на бумагу в невиданно короткий срок — всего за семь недель, а еще точнее, за пятьдесят два дня. Или: столь привлекавшая Бальзака в «Пармской обители» анатомия тогдашних политических нравов имела, оказывается, своим первоначальным источником, событийной канвой переработанную старинную хронику, которую Стендаль раскопал однажды в груди забытых итальянских рукописей. Неведом был, естественно, и другой, выявленный будущим парадоксальный секрет «Пармской обители»: едва замеченная и пылившаяся в дальних углах книжных лавок при жизни Стендаля, который умер три года спустя, она не просто ожила в памяти потомков, но от одного поколения к другому обрела поистине непреходящую свежесть. И ныне заслуженно почитается редкой жемчужиной в сокровищнице французской, да и всей западноевропейской культуры.

Впрочем, если не браться расчислять раз и навсегда «чудо» «Пармской обители», но все-таки посылить в него вникнуть, то на ум приходят прежде всего слова — «сцепление», «сочленение» разнородных и вроде бы не очень-то сопрягающихся пластов. Книга о неприглядной кухне политиканства, как оно стряпалось в стэндалевские времена, — и вместе с тем книга о причудливой подчас «кристаллизации» страсти в пылких душах. Стрелы насмешливого остроумия — и порывы нежной приязни; удручающая изнанка жизни — и самозабвенная увлеченность ее радостными дарами. Захватывающая стремительность непредвиденных ходов интриги, приключений, превратностей судьбы

— а рядом неспешная, тонкая, улавливающая мельчайшие подробности аналитика своевольных сердец. Почти кукольные, хотя в своей фарсовости подчас жутковатые действия придворной возни, а между ними любовная «песнь песней», трепетность которой вдруг обрывается щемящим вздохом тоски по хрупкому поманившему счастью. Здесь скальпель изощренного, всепроникающего ума вторгается в самую ткань переживаний, чтобы застичнуть их вроде бы врасплох. И трезвость острого наблюдения не нарушает изысканного очарования рассказанного, а скорее помогает.

И еще одно, важнейшее «сражение», обычно не удававшееся, кстати, большинству сверстников Стендаля — романтикам, но оказавшееся по плечу создателю «Пармской обители» и, раньше, «Красного и черного», обеспечив ему место основоположника социально-психологической прозы XIX века, которая не исчерпала себя вплоть до наших дней. Это «сражение» исторического и сугубо личностного в том, как понимаются, высвечены и явлены в слове детища стэндалевского вымысла. Страницы «Пармской обители» полны прямых и окольных отзвуков урагана, пронесшегося над Европой в конце XVIII — первых десятилетиях XIX века. Но дело не только, и даже не столько в отдельных отсылках к пережитым потрясениям, сколько в том, что у Стендаля историческое внедрено, прямо-таки вживлено в самый склад каждой личности и, ничуть не мешая ее неповторимой самобытности, исподволь и изнутри выстраивает ее мысли, страсти, поступки — весь способ жизнечувствия. Стендаль среди первых на Западе осознанно, намеренно и с заостренной последовательностью сделал ставку на историзм как плодотворную почву писательского сердцезнания. И это отнюдь не обрекло выведенных им лиц остаться достоянием ушедшего былого, а наоборот — послужило одним из источников их бессмертия.

Коренной историзм стэндалевского миро- и человековедения был не заимным, не почерпнутым из книг, хотя широта знаний, самостоятельного философского и культурного кругозора Стендаля огромна. Наполеоновский офицер, военный чиновник, путешественник, дипломат, участник жарких схваток, происходивших в те годы в умственной жизни европейских стран (помимо родины, он подолгу жил в Италии, печатался в Англии, исколесил Европу от России до Испании), Стендаль в самой гуще событий вырабатывал привычку смотреть на окружающее глазами исторически мыслящего «наблюдателя характеров», как он себя называл.

Еще безусым юношей, приехавшим в Париж из провинциального Гренобля на исходе Французской революции, он был вовлечен в водоворот текущей истории. Французское общество на его глазах совершило дерзновенный рывок, чтобы избавиться от старых порядков, завершившийся, однако, частичным откатом и горьким опознаванием пределов достигнутого, далеко не совпадавших с взлелеянными ожиданиями. Революция французского народа потрясла и разворотила жизнеустройство, веками покоившееся на феодальных устоях. Европа, задавленная монархическими правителями, казалось, приблизилась к освобождению, и в тех, кто уповал на него, пробудились пылкие на-

дежды: первой страной, куда вступили французские полки, была Италия, и их встретили там как провозвестников свободы, равенства, братства. Затем, когда улеглись революционные волны, многое вернулось на свои места. Революция обернулась империей Наполеона. Но эта империя все же была рождена революцией, и режимы крупных и малых европейских монархий страшились ее, грозную и могущественную, а люди, чьей высшей ценностью стала свобода, еще долго видели в Наполеоне олицетворение своих надежд. Потом, потерпев поражение в русском походе 1812 года, Наполеон пал и был отправлен в ссылку; попробовал вернуться, но собранное им войско опять было разгромлено в битве при Ватерлоо. Во Франции снова воцарилась изгнанная королевская династия, над Европой простер свою власть Священный союз объединившихся монархов. В 1830 году снова восстал народ Парижа, но дело кончилось тем, что на смену низвергнутому дворянско-клерикальному правлению пришла Июльская монархия — царство банкиров, торгашей и дельцов; хозяева его и не думали посягать на порядки Европы Священного союза. Так продолжалось вплоть до революции 1848 года. Однако дожить до этой «весны народов» Стендалю было не суждено. Непосредственный и деятельный очевидец грандиозных событий, поначалу вселявших надежды, а затем их погубивших, он ушел из жизни, испытывая разочарование в своем времени — пореволюционном безвременье.

Наряду с этим, так сказать, «горизонтальным» сечением истории, взгляд Стендаля, вдумчиво оценивающий современников, неизменно удерживает и ее направленное в глубь прошлого «вертикальное» сечение. Для него француз, итальянец, англичанин, немец — это всякий раз живой преемник национальных обычаев, нравов, душевных предпочтений и привычек ума, складывавшихся веками, передаваемых от дедов и отцов к сыновьям. Так, долгие годы, проведенные Стендалем в Италии, куда он попал впервые молодым военным, потом вернулся вольным ценителем музыки и живописи, а позже служил французским консулом в приморском городке Чивита-Веккья неподалеку от Рима, позволили ему составить свое, вполне определенное, представление о преобладающем внутреннем облике обитателей этой страны. Трагедия Италии, оставшейся раздробленной, привела, по мнению Стендаля, к тому, что итальянец в своих побуждениях и поведении не был стеснен столь жесткой проникающей государственностью, какая установилась во Франции на два с лишним века раньше, а отсутствие разветвленной и зрелой гражданской жизни направило весь нерастратенный душевный пыл в сторону преимущественно личностных запросов. Итальянская натура, не вытуженная тиранией светского этикета и живущая без оглядки на прописи придворных приличий или крохоборческого мещанского благоразумия, проявляет себя, согласно Стендалю, прежде всего в могучем, искреннем до простодушия, самозабвенном и сметающем все преграды любовном влечении, страсти.

Правда, XIX век внес свои поправки и в склад просвещенного итальянца: вступление войск Французской республики в верхнюю часть «итальянского сапога» разбудило дремавшее дотоле самосознание на-

рода. Последующий попятный ход дел в Европе не мог отбросить все к прежним рубежам, но загнал патриотическую гражданственность в карбонарское подполье — в тайные кружки, в отряды национально-освободительного движения под лозунгами единой и независимой Италии. Вместе с тем обстановка слежки, сыска, доноительства и мелочного тиранства, упроченная стараниями иноземных хозяев даже и в тех итальянских княжествах, где правили местные самодержцы, сузила перед итальянцем поприще для самоосуществления пределами опять-таки скорее личными, хотя и тут на каждом шагу он наталкивался на охранительные запреты. Но здесь, прежде всего — в любви, он был, по крайней мере, достаточно волен раскрыть свою исконную непосредственность, порывисто-щедрую энергию, безоглядное увлечение, перерастающее в поклонение и не подорванное торгашеской осмотрительностью. Для Стендаля, уроженца Франции, которая, невзирая на все препятствия, мало-помалу вползала в «цивилизацию лавочников», так что «единственной страстью, пережившей здесь все другие, является жажда денег, этого средства удовлетворить тщеславие», для француза Стендаля соседняя Италия — один из тех уголков Европы, где под спудом уже изживших себя, но ухитряющихся пока сохранять порядков здешних карликовых государств продолжают бить свежие родники не искаженных лицемерием, раскованных, подлинных страстей.

Разумеется, во всех подобных выкладках и тем более в своих повествованиях Стендаль не летописец-историограф, и у него свой, собственно писательский «срез» в подходе к жизни. Он — моралист с мышлением историка, и для него важно в первую очередь то, как текущая издалека в национальном русле история преломляется внутри личности — в заданном ей окружающей обстановкой, вошедшем в ее плоть и кровь способе полагать свое счастье и его добиваться. Погоня за счастьем есть для Стендаля врожденная и всегда действующая пружина человеческих забот, упований и дел, но, будучи вечной, она не одинакова для разных времен и народов, срабатывает так или иначе в зависимости от бесчисленного множества слагаемых, среди которых ведущие коренятся в толще исторического бытия.

Примерно так выглядела мыслительная подпочва, питающая замыслы стендалевских сочинений, в том числе «Пармской обители». Однако сами по себе замыслы — всего лишь наметка в голове, пока чистая возможность, которой предстоит обрести материал, в каждом случае — другим, быть воплощенной в происшествиях, обстоятельствах и неповторимых лицах. И только тогда, по ходу крайне непростой обработки и переработки, довольно однозначный поначалу замысел претворяется в многогранно емкий смысл книги. Попытаться проследить, как он постепенно образуется и проступает все явственнее от страницы к странице «Пармской обители» — значит прикоснуться к веренице ее «загадок», хотя и не значит задаться самоуверенной целью вполне их разгадать.

Еще Бальзак, несмотря на кое-какие оговорки, сравнил «Пармскую обитель» с «огромным зданием», внутренне соразмерным, так что отдельные части совершенно соотнесены с целым — с неким

мощным строением, увенчанным изящной стройной скульптурой. Но если у самого Бальзака главной скрепой единого романного сооружения обычно служит событийный узел — своего рода перекресток, где сходятся вместе множество лиц, то у Стендаля несущий стержень всего — прослеженная от юношеской зари до преждевременного заката судьба недюжинной, душевно одаренной личности, страстного искателя счастья. Без такой сквозной, все вокруг себя объединяющей жизненной дороги по роковым историческим перепутьям стендалевское повествование рассыпается, и не будь у Стендаля заранее в голове поворотных ее вех, книга, при поразительной быстроте работы над ней, вряд ли могла состояться. Все остальные судьбы — скорее тропы, побочные и обозначенные лишь постольку, поскольку они расположены в непосредственной округе и пересекаются со странствиями центрального героя по жизни, препятствуют ему или помогают. Отрезок большой истории, куда вписывается его малая судьба, поверяется тем, благоприятен он или состоит сплошь из помех этому пылкому исканию, а сам ищущий, в свою очередь, испытывается на человеческую подлинность и чистоту по тому, достойно ли он ведет себя на столь нелегкой встрече со своим веком.

О чем бы ни заходила речь в «Пармской обители», она хотя бы по касательной затрагивает участь Фабрицио дель Донго, а краткий пролог эту участь приуготовляет. Молодой ломбардский аристократ — юноша благородный не просто по крови, не только из-за доставшейся от предков красоты и своей воспитанности, но и по истинно высокому строю души (итальянское имя *Fabrizio* этимологически восходит к латинскому слову, означающему «искусно, мастерски исполненный»). Честный и добрый, бескорыстный и впечатлительный, «мученик собственного воображения», он грезит подвигами. Его мать хранит воспоминания о временах, когда победоносная французская армия вошла в Милан, встреченная ликованием жителей, — она избавила их от чужеземного австрийского владычества. Его тетка, графиня Джина Пьетранера, женщина умная, страстная и порывистая, — вдова генерала наполеоновской армии. Все, кто взрастил Фабрицио и кто ему дорог, стали самими собой в безвозвратно, казалось бы, миновавшую, хотя и совсем еще недавнюю героическую пору, и усвоенные им ценности — слепок с их ценностей. Исподволь подготовлен и оправдан его отклик на весть о том, что низложенный император, освободитель его страны, великий полководец и человек, боготворимый теми, кого Фабрицио любит, и ненавидимый теми, кого он не может не презирать за тупость, жадность и чванство, возвратился во Францию. Юноша жаждет сражаться на стороне императора, он не думает о страшном риске, ведь теперь он становится государственным преступником — Ломбардия снова под властью австрийцев.

Мальчик в гусарском мундире, понятия не имеющий о ремесле солдата, оказывается на поле битвы при Ватерлоо. Гигантское сражение, на долгие годы предопределившее судьбы Европы, увидено им как цепь разрозненных событий, смысл которых ему недоступен. Состояние разбитой армии дано сквозь призму непосредственных, живых и

случайных впечатлений неискушенного юнца. В результате война выглядит какой-то деятельной и смущающе обыденной неразберихой: Стендаль — за что его позже оценит Толстой — намеренно снижает и батальную невсамделишность представлений понаслышке о кровавой правде этого занятия, и настоянную на них восторженность неловкого мечтателя о славе. Фабрицио всеми силами старается помочь, мечется, рискует головой — и оказывается бесполезным, неловким, неприкаянным. Это его первое поражение. Он не то чтобы вовсе разочаровывается, Наполеон по-прежнему для него кумир. Но попытка совершить подвиг на этот раз не удалась. Здесь юноше не нашлось места, да и не найдется в обозримом будущем — ведь император сходит с исторических подмостков. Сражение проиграно, Фабрицио не быть офицером наполеоновской армии. Ему ничего не остается, как вернуться в Италию. Волею обстоятельств он оказывается в маленьком герцогстве Парма. Отныне действию предстоит протекать в одной из ничтожных итальянских монархий со своим самодуром-принцем, двором, интригами, тюрьмой. С поля сражения, где творилась история в наполеоновские годы и куда магнитом притягивало все европейские умы, повествование переносится в средоточие дворцовой и околдворцовой грызни, откуда управляют подданными и где решаются людские судьбы в пореволюционные времена.

Пармское герцогство — крохотная деспотия. Стендаль не скрывает издевки, рисуя эту пародию на абсолютную монархию. Здесь властитель желает походить на «короля-солнце» Людовика XIV — и не гнушается сочинением анонимок. Интриги этого двора жалки, соперничество «партий» смешно, самодержец поступает так или иначе чаще всего из побуждений самого последнего разбора. Но ирония иронией, а то, что происходит в Парме, — страшно. Тут доносят, пытаются, казнят.

Вместе с тем в Парме нет усложненности «настоящего» абсолютизма. Городок и его округа — малая сцена, где легко просматривается связь поступков с побуждающими к ним вожделениями и где анатомия социального тела обнажена. (Стендаль наблюдает ее глазами умнейшего графа Моска). Отгороженная от громадного внешнего мира Парма — самодостаточная и легко обозримая клеточка исторического пространства. Будущее столкновение характеров и страстей развернется на открытой для взора площадке.

Но пока эта сшибка итальянских натур только намечается. Разделительный признак, по которому располагаются в том или другом стане, — высота или низость душ (Стендаль, как правило, определяет персонажей через эпитет к слову «душа»: «высокая», «пылкая», «благородная» — или, напротив, «низкая», «грязная», «грубая»). Принц — подлый трус; его любовница маркиза Бальби — отвратительная скареда; глава его полиции Расси, полицейский, судья и палач разом, — холуй из «простых», терзаемый завистью к своим высокородным хозяевам, ради выгоды и возвышения он «не постеснялся бы повесить родного отца»; лидер партии «либералов» генерал Конти — болван, карьерист и убийца. Под стать им и мелкая сошка вроде всеми презираемого тюремного писца Барбоне, который доставляет себе «малень-

кую радость», издеваясь над беспомощным арестантом — тот ведь в кандалах, и который к концу по заслугам отправлен Стендалем на виселицу. Дело даже не в том, совершает ли кто-нибудь из них преступление или нет: они *всегда* к этому готовы. У них низкие души, потому что низки их нравственные ценности и причины их поступков. Каждый из них по неистребимой низменности своих запросов рвется «наверх». Принц хочет стать королем Ломбардии, Конти — премьер-министром, Ресси — получить дворянство и орден. Ироничный (а порой и циничный) Моска, политически и житейски умудренный наблюдатель, за спиной которого угадывается сам Стендаль, пока, правда, больше склонен объяснить, чем осудить. Так, принц был, в сущности, неплохим малым, но, приказав когда-то казнить двух вольнодумцев и опасаясь мести, стал трусом, ожесточился и в совершенстве овладел сладким ему искусством терзать своих подданных. Стендаль словно дает понять, что можно и остаться порядочным человеком, обладая властью, подобно графу Моска, хотя это трудно, но правитель сам лепит свою душу собственными поступками и в ответе за ее неисправимые вывихи, а потому не вправе прибегать к смягчающим вину ссылкам на «положение». Так или иначе, вся эта мразь сидит наверху, распоряжается судьбами подданных и топчет чужие жизни.

Наставниками и покровителями Фабрицио — герцогиней Сансеверина и графом Моска — все то, что творится при дворе, на первых порах воспринимается как игра, в которую они вынуждены играть. Они терпят эту двусмыслицу со снисходительной усмешкой и защищаются презрением. Обаятельная Сансеверина непринужденно исполняет роль первой дамы герцогства, на самом же деле смысл ее жизни — крепнущая в потаенных недрах сердца любовь к Фабрицио и нежная дружба с графом. Моска рассматривает свою службу распорядителя «трех четвертей государственных дел» как дань, которую он вынужден платить за счастье быть с Джиной и давать счастье ей. Правда, это тонкая и опасная игра: будучи премьером, граф против «кровавых глупостей», но малейшая ошибка — и недолго стать пособником или жертвой навеки перепуганного и оттого злобно-жестокоего принца. Пока в Парме не началась настоящая война за спасение Фабрицио, Моска и Сансеверина не прибегают к беспощадным приемам, принятым при пармском дворе. И если они потом обратятся к ним, то лишь потому, что сражение пойдет не на жизнь, а на смерть.

Фабрицио между тем занят другой игрой. Он учится в духовной коллегии, ему предстоит стать преемником архиепископа Пармского, но всерьез это его не заботит. Играет он и в любовь, удрученный тем, что подлинное чувство, кажется, недоступно ему. Однако проблески грозowych страстей уже мерцают где-то совсем неподалеку, и рано или поздно беспечному пока юноше с его задатками не миновать окунуться в этот опаляющий свет. То, что зарождается в душе герцогини Сансеверина, любящейся племянником, — страсть, хотя Джина страшится признаться в этом и самой себе. То, к чему стремится Фабрицио и чего ему недостает, — страсть. То, что испытывает граф Моска к Джине, — страсть. Безмолвная сцена, в которой Моска, «будто ос-

лепший от жестокой боли», терзается ревностью к Фабрицио, не оставляет в этом сомнений.

И все-таки счастье, имеющее своей предпосылкой игру в жизнь, — невсамделишно, скорее «как бы счастье», по существу — наиболее приемлемый вид отсутствия счастья. Богатство и завистливый почет при дворе настоящего счастья не дают; искусное вельможное лицедейство иногда доставляет удовольствие, а нередко вызывает и разочарованное уныние — в зависимости от того, как оборачивается дело. Предпочитать графа другим мужчинам — еще не значит быть счастливой. Победные любовные похождения Фабрицио приносят ему лишь тоску по всепоглощающему чувству. И здесь сам ход событий, столь естественно направляемый рукой Стендаля, приближается к повороту, за которым каждый из устремленных к подлинному счастью в «Пармской обители» — Сансеверина, Фабрицио и девушка, чей изящный облик пока только чуть намечен, только зыбко брезжится, — до последней страницы книги действуют по велению высокой и страстной любви. Может ли страсть дать счастье? И чем тогда приходится платить за его обретение, коль скоро подлинность знаменует собой конец игры и вовлечение в поток жизни нешуточной, все же всерьез устроенной по законам изуверски-несуразного пармского миропорядка? Иных путей, кроме пробивания стенки лбом, не дано: действительность все-таки не театр, а истории было угодно установить ее «подмостки» посреди монарших покоев, в крепости, а то и совсем поблизости от плахи. Отныне из атмосферы в чем-то кукольной придворной комедии, остроумной жизненной игры, не слишком угрожающих и обязывающих происшествий — всего того, что позволяет познакомиться с людьми и обстановкой, что наблюдаешь увлеченно, но во многом извне и сбоку, — предстоит погрузиться в атмосферу доподлинной трагедии, когда сторонняя приглядка исчезает, сменяется примеркой на себя, напряженной включенностью сопереживания. Историческое, «пармское», в дальнейшем свободнее и прямее прорастает общечеловечески вечным.

С того момента, как Фабрицио брошен в каземат башни Фарнезе, приговорен к двенадцати годам заключения в мрачной тюрьме и ему грозит гибель от подмешанного в пищу яда, — с этого часа в его жизни и жизни его близких все совсем не «понарошку». Опасность превращает сердечную тягу в страсть, вышедшую наружу, и это до конца выявляет, доводит до предела то, что заложено в личности, но до поры до времени как следует не пробилось. Стечение коренящихся в самой логике вещей и в этом смысле далеко не случайных случайностей — толчок для полного самораскрытия и самосвершения благородной души.

Первой через эту купель проходит Джина. Игра для нее исчерпана. Придворная дама, отбросив правила этикета, объясняется с принцем, как с простым смертным, вдобавок существом презренным, и чуть было не добивается освобождения племянника одной своей отвагой. Потерпев, однако, неудачу, она подчиняет себя целиком единой задаче — спасти боготворимого ею Фабрицио. Привыкшая следовать советам графа и во всем опираться на него, теперь она не без ос-

нований обвиняет Москву в слабодушии и действует на собственный страх и риск; граф становится ее послушным помощником; именно ее дерзость и беззаветность делают его достойным своей подруги. Сансеверина — главный организатор побега узника из крепости и с чистой совестью преступает запреты, будучи убеждена, что нравственно полноценная страсть это оправдывает, тогда как низменная страсть обращает охваченных ею в гнусных рабов. Принц — опасный негодяй, поэтому должен быть казнен. «Этому человеку нет оправдания: при всей остроте его ума, сообразительности, здравом смысле у него низкие страсти». А посему: «Боже мой, разве можно церемониться с такими людьми, как эти тщеславные и злопамятные изверги». Ничего не поделаешь, это война. Обратившись к страницам, раскаленным смертной мукой герцогини, — там, где она бьется в страхе за Фабрицио, — нельзя не согласиться, что Сансеверина только так и могла поступить и имела на это полное человеческое право.

Заодно она выдерживает еще и самое трудное испытание на высоту души. Всегда бескорыстная, теперь она бескорытна вдвойне: ведь она знает, что Фабрицио любит другую. Страсть наполняет жизнь Джины глубочайшим смыслом, делает ее прекрасней, чем когда-либо прежде. Незреченная и заведомо безответная любовь — трагедия, источник острейшей душевной боли. Но если это любовь воистину и сумела возвыситься до самоотречения, она по-своему награда, в муках рожденное благо — добытое-таки счастье. Счастье герцогини — нелегкий дар судьбы, оно в подвиге бескорыстия. Но оно выпало ей на долю и останется с ней до смертного часа как драгоценная святыня.

Мятеж, поднятый Джиной во имя одного-единственного дорого ей существа и освященный нравственной правотой любящей женщины, волей-неволей есть, по Стендалю, и дело граждански значимое, обращенное против угнетателей народа и народу небезразличное. Недаром ей в соратники дан трибун-простолюдин Ферранте Палла, который скрывается в лесу и добывает пропитание грабежом богатых и знатных, усматривая в отнятом у них — жалованье общества своему слуге, поборнику свободы. Две страсти этого бунтаря — любовь к родине и любовь к прекрасной герцогине — сливаются воедино, уживаются в нем так, что взаимно друг друга усиливают, толкают его на отчаянно смелые действия. И аристократка Джина совершенно естественно признает этого плебея равным себе — ведь у него благородные ум и сердце. Молва считает непокорного изгоя помешанным, но кто знает, не за ним ли завтрашний день. Мудрый Моска не исключает: победы в Парме республика, этот итальянский Робин Гуд сделался бы ее жестким правителем. Но сам Ферранте Палла горько вопрошает: «Да как учредить республику, когда нет республиканцев?», когда отовсюду дуют ветры исторического ненастья и промораживают, леденят упования на благотворные перемены? Как бы то ни было, пока он оказывает неоценимую помощь Джине и этим ничуть не отклоняется от своего подвижнического служения народу.

Страсть страстных душ, рожденных для нее, как другие рождаются для подвига или злодейства, озаренных и испепеленных ее огнем,

— прославление счастья такой отнюдь не безоблачной любви и есть, собственно, источник поэтичности «Пармской обители», самой поэтичной из книг Стендаля. При случае весьма склонный к трезвому обсуждению происходящего, по преимуществу хладнокровно-сдержанный, а нередко и саркастичный, рассказчик дает, однако, прорваться своему восхищению всякий раз, когда повествует о мудром безрассудстве пылких сердец, которым неведома душевная дряблость крохоборческого здравомыслия и приспособленчества, о чудном сочетании в них жизнерадостности, чистоты, неукротимого напора чувств, мужества, нежности. Отсюда в суховато-точном слогe Стендаля прикровенная, то подспудная, то выбивающаяся наружу, хрупкая, а подчас и плавно струящаяся музыкальность; отсюда же во многом и само построение книги, где царит романтика захватывающих поворотов судьбы: неожиданные приключения, круто меняющие жизнь случайные встречи, переодевания в чужое платье, знакомство с лесным отшельником-бунтарем, внезапно вспыхнувшая влюбленность узника и дочери тюремщика, добровольное возвращение в тюрьму, заговор и городской мятеж, а потом — встречи тайком и, согласно обету, в полной темноте, похищение ребенка, вереница смертей, как в шекспировских трагедиях... Мастерски осуществленный сплав умной аналитики, насмешливо-язвительных зарисовок и напряженного лиризма, задающего повествовательной ткани ее внутреннее устройство, и является источником неповторимого очарования стендалевской «Пармской обители».

Счастье Фабрицио, подобно счастью Джины, тоже благодать. У порога неволи его душу осеняет то, без чего он так томился, — его переполняет, захлестывает внезапно вспыхнувшая страсть. Он в застенке, ему грозит смерть, во всяком случае, жизнь сломана — и все это его не волнует. Все мысли — с девушкой, встреченной им по дороге в башню-тюрьму. Беззаботный юноша, как и прежде, беззаботен, но иначе, — отныне он по-настоящему обрел себя.

И отвечающая ему взаимностью издаലെка Клелия тоже оживает, становится человечески весомой, находит в себе решимость и мужество совершить поступки, которые еще недавно представлялись бы ей наверняка немыслимыми и даже не могли прийти на ум. Те нежные пастельные тона, в которые Стендаль окрасил облик целомудренной Клелии, меняются, вернее, сгущаются, получают напряженность, наполняются жизненным теплом. Ее страсть поначалу робка, но это страсть со всеми ее озарениями и бедой. Если Сансеверина и раньше была личностью яркой и сильной, то Клелия до того, как ею овладела любовь к Фабрицио, — прелестна, но кажется недоступной волнениям, если угодно — диковатой. Любовь, только что зародившаяся, во многом преобразует ее и внешне: в первый же вечер после встречи с Фабрицио «в глазах Клелии было больше огня и даже, если можно так сказать, больше страсти, чем у герцогини». Вопреки дочернему долгу она, прежде одно послушание и добродетель, содействует побегу узника; терзаясь угрызениями совести, она ставит под угрозу положение и жизнь своего отца — коменданта крепости; воплощенное целомудрие, в минуту, когда на карте жизнь Фабрицио, она

думает о нем как о своем муже и тогда же действительно становится его женой («в эту минуту Клелия была сама не своя, ее воодушевляла сверхъестественная сила»). Любовь поднимает робкую девушку до уровня деятельной, решительной герцогини — и именно это спасает Фабрицио от яда. Даже пронизывающий ее суеверный страх — она ведь клятвопреступница, она поклялась не видеть Фабрицио — не останавливает ее. Кроткой и смирной, ей теперь знакома и ненависть. И у нее на устах гневные слова из языка Джини: «При таких извергах, как наши правители, все возможно!» Душа проснулась и теперь способна на многое.

До встречи с Клелией Фабрицио — всего лишь юноша с прекрасными задатками, пылкий и ветреный. «Восторженное изумление перед чистой красотой Клелии» побуждает его совершить внутренний подвиг. Происходит, казалось бы, невозможное: узник счастлив. Жизнь в крепости оборачивается для Фабрицио «непрерывной вереницей радостей». Он не хочет бежать, и только Клелия заставляет его покинуть тюрьму. С минуты первой встречи и до последнего вздоха все его мысли с обожаемой женщиной. Юноша-ветреник полюбил и стал гением страсти, ее совершенством, ее святым.

И, увы, как множество святых, — великомучеником. Стендаль ни на миг не забывает, что таинств счастья здесь причащаются не посреди приволья, а внутри заряженного бедой исторического поля. Отсюда парадокс: подобно тому, как арестант был счастлив в темнице, рядом со своей любовью, он глубоко несчастлив после побега, когда их разлучили обстоятельства. Радостное ликование любовной «песни песней» сменилось торжественной печалью «Лакримозы» — «слезного плача» заупокойной мессы. Тот, для кого все блаженство в страсти, кончает свои дни в монастырском заточении. Тени блуждающей поблизости смерти уплотняются к концу рассказа, пока не поглотят засветившиеся было от счастья лица. Уходит в могилу Клелия, за ней угасает Фабрицио, за ним — Джина. А перед этим: пылкому любовнику, чье внутреннее призвание в страсти, надеть облачение священника, ждать четырнадцать месяцев и восемь дней, выступать с проповедями в надежде, что любимая придет в церковь, с проповедями, каждая из которых — зов любящего; получить «божественное послание» — ответ на зов, согласие на встречу; подойти к калитке и, не видя в темноте любимого лица, услышать только голос, вобрать в сердце шепот: «Это я. Я пришла сказать тебе, что люблю тебя». Какое счастье! И какое несчастье! Последние страницы «Пармской обители» овеяны безутешной скорбью о разбитых жизнях, о страсти, в которой могут расцвести души, но которой все вокруг враждебно, и особенно не прощается ее драгоценная подлинность, о земном блаженстве, оказавшемся запретным плодом, что тайком и так ненадолго украден у безвременья.

Под самый занавес перо Стендаля — впервые непосредственно в тексте — выводит слова, ни разу после заголовка не подхваченные, не поддержанные, не прикрепленные пока к повествованию: «пармская обитель». Почему здесь? Потому ли только, что Фабрицио после смерти Клелии удалился в лесную монастырскую обитель («шартрезу») — заживо схоронил себя, раз умершая возлюбленная была его

единственной жизнью, и ему ничего не осталось, как уподобиться Ромео, который выпивает яд над бездыханным телом Джульетты («вот так я умираю с поцелуем»)? Но ведь о годе, проведенном в этом склепе, нам не сказано ровно ничего. А тогда не потому ли еще, что после слишком долгого недоуменного ожидания расшифровки упоминание об обители звучит особенно ударно? И способно увенчать все происшедшее знаком неизгладимым, который врежется в память, вобрав сразу множество мерцающих смыслов книги? Братся растолковать безоговорочно намерения Стендаля, обычно любившего озадачивать в своих письмах и сочинениях, упрямая мысль в скрытый намек, не дерзнешь. Да, стендалевская Парма и впрямь в чем-то походит на «обитель» — уединенное, отдаленное, отделенное от всего остального, заповедное прибежище. Оно не ограждено глухой стеной от тлетворных, удушливых веяний вероломной поры, когда героика обновления нещадно вытеснялась в Европе жестким всевластием обеспокоенных «смутой» самодержцев — сверху, царством торгашей — снизу. И в пармском захолустье в конце концов тоже умерщвляются естественные страсти, изничтожаются раскованные души, угасают те, в кого вложен редкостный дар быть счастливым и кто этого достоин. Но именно: в конце концов. Окраинность итальянского городка, сравнительная удаленность от средоточий тогдашней истории слегка замедлили и ослабили эти веяния, сделали его и по-иному «обителью» — временным приютом для сохранивших в себе и поддерживающих, сколько возможно, сердечное пламя.

На эту грань смысла направлен дополнительный луч и английским изречением «TO THE HAPPY FEW» («ДЛЯ НЕМНОГИХ СЧАСТЛИВЦЕВ»), крупно набранным как раз там, где обычно стоит КОНЕЦ. Что это, посвящение горсточке счастливцев, перенесенное с первой страницы на последнюю, дабы прозвучать заветом сочинителя? Или эпитафия, высеченная на каменном надгробье тем, кто только что сошел в могилу? А может, то и другое вместе? Стендаль, судя по всему, позаимствовал эти слова у англичанина XVIII века Голдсмита — в одном из его книг старый священник пишет увещающие проповеди в надежде, что им сумеют внять «немногие счастливцы»: те самые избранные среди множества званых. Не осталось, однако, незамеченным, что само выражение встречается еще раньше у Шекспира, истово почитавшегося и постоянно перечитываемого Стендалем, в исторической хронике «Генрих V». Там король Англии перед боем с французами возражает одному из своих военачальников, когда тот просит о подмоге:

*Нет, не желай подмоги, Уэстморленд,
А лучше объяви войскам, что всякий,
Кому охоты нет сражаться, может
Уйти домой; получит он и пропуск,
И на дорогу кроны в кошелек.
Я не хотел бы смерти рядом с тем,
Кто умереть боится вместе с нами...
И Кристианов день забыт не будет*

*Отныне до скончания веков;
С ним сохранится память и о нас -
О нас, о горсточке счастливцев, братьев.*
Перевод Е.Бируковой

Памятник на века другой горстке отважных счастливцев, которым на своем поприще и на свой лад тоже была «охота сражаться» до последнего вздоха, невзирая на подавляющий перевес врагов, и сооружен в «Пармской обители» Стендалем. Отдаваясь страсти безоглядно, сгорев в ней дотла, — да разве бывает иначе? — они были счастливы. Доподлинно были, и этого у них не отнять. Но в таком случае надпись на могильной плите в память о них есть одновременно послание, предназначенное быть услышанным, крепко усвоенным всеми избранниками страсти, кому «охота сражаться за счастье».

1982

«Выстрел посреди концерта»

Сейчас, на склоне XX века, мало кого смутит вымышленное повествование, где речь то и дело заходит о самой что ни на есть жгучей политической злобе дня. И не вскользь, не обвиняком и вполголоса, а так, что вся событийная канва рассказываемого прочно вплетена в ткань текущей государственной и местной политики, разговоры и мысли действующих лиц упорно возвращаются к ее превратностям по любому, вроде бы далекому от нее поводу, да и сами их жизненные судьбы заданы, прямо-таки выстроены ходом политических дел в стране, сшибкой гражданских страстей.

Между тем еще полтора столетия назад подобное вторжение животрепещущей политики на страницы писательских сочинений — дерзкая невидаль, чуть ли не кощунственная ересь. Тогдашний любитель словесности был приучен с упоением внимать былям-небылицам о подвигах и злоключениях достославных мужей древности или рыцарей Средневековья, погружаться с головой в предания седой старины или в записки о путешествиях в чужие края, сопереживать душевным мукам загадочных скитальцев. Не заставляли его недоумевать философические беседы, каковым предавались призраки — олицетворения природных стихий, ни чудесные вмешательства в земные хлопоты душ, отлетевших в загробье, ни прочая чертовщина во сне и наяву. Правда, с некоторых пор ему перестали быть в диковинку зарисовки частных семейных нравов или рассказ о таких вполне обыкновенных вещах, как судебные тяжбы, торговые дела, служба в конторе. Что же касается политики, властно втянувшей в свой водоворот повседневную жизнь, то она допускалась исключительно в мемуарах — как памятное, а все-таки отодвинутое вдаль прошлое, и к тому же протекавшее в стенах дворцов, вельможных покоях. Зато намеки, тем паче отсылки без околичностей к свежим ее происшествиям по-прежнему строго возбранялись на страницах книг собственно художественных. И когда какой-нибудь смельчак все же позволял их себе, озадачивали своей неуместностью настолько, что впору было принять за действительное исповедание писательской веры афоризм, высказанный не без двусмысленного лукавства: «политика в романе все равно что выстрел из пистолета посреди концерта».

Слова эти принадлежат французцу Анри Бейлю (1783-1842), печатавшему свои сочинения под именем Стендаля, которое при его жизни вызывало разве что снисходительное пожимание плечами в кругу наслышанных знатоков, а ныне прославлено и на его родине и далеко за пределами Франции. Но в устах самого Стендаля неоднократно им повторенное броское изречение звучало отнюдь не истиной всерьез. Напротив, оно было дразнящим вызовом предрассудкам распространенного вкуса, слегка прикрытым, правда, грустной усмешкой над собственными литераторскими задачами. И служило Стендалю провозглашением-оправданием неистребимой его тяги всякий раз, в каждой очередной книге, приводить детищ своего вымысла на узловые перекрестки политической жизни эпохи. Да еще и

делать это с таким осознанным умением, что не будет преувеличением сказать: признанный посмертно умнейшим исследователем самых запутанно-тонких парадоксов человеческой души, Стендаль вместе с тем — один из родоначальников той ветви словесной культуры, что зовется теперь политическим романом, и едва ли не первый его блистательный мастер.

Участь самого политически насыщенного и оттого, быть может, самого извительно горького из всех замыслов Стендаля — незавершенной рукописи, среди возможных заголовков которой наименее гадательным кажется просто-напросто имя ее героя, «Люсьен Левен», — сложилась в непосредственной зависимости от всегдашнего стендалевского неравнодушия к вещам злободневно гражданским, выплеснувшегося там на множестве страниц. Работой над ними Стендаль был поглощен с весны 1834-го до осени 1836 года, в бытность свою консулом Франции в городке Чивита-Веккья неподалеку от Рима. Именно этой рукописи поверял тогда Стендаль свои заветные и зачастую едкие думы, каковые чиновнику Бейлю на государственной службе обнаруживать не полагалось под страхом потерять место и заодно с ним оклад. Нестесненно-му излиянию их в кабинетной тиши наедине с листом бумаги он и отдавался до тех пор, пока однажды, пристально пересмотрев накопившееся в папках, не отдал себе трезвого отчета: помимо обычных трудностей сочинительского ремесла, при котором вечно что-то не клеится, надо там и здесь переделывать, дабы свести концы с концами, а как именно, в голову приходит не сразу, — вдобавок ко всему налицо еще и опасность наверняка нарваться в случае выхода книги на серьезные неприятности. Себе во вразумление Стендаль тогда пометил на полях: «Пока я буду принужден зарабатывать на жизнь службой, оплачиваемой из государственного бюджета, я не смогу напечатать этой книги, так как бюджет особенно не выносит, когда принимаешь вид мыслящего человека». Соображение по тем временам здравое. Оно-то и побудило прервать на полуслове уже очень далеко продвинувшийся труд, включив, впрочем, в завешание наказ своему душеприказчику когда-нибудь обнародовать рукопись, обреченную в ожидании своего срока покоиться в дальних ящиках письменного стола.

На исполнение предсмертной просьбы Стендаля понадобилось почти сто лет. Прямые его наследники отважились выпустить в 1855 году только первые семнадцать с половиной глав, сравнительно безобидных и отработанных им самим набело, под взятым из рукописи предположительным названием — «Зеленый охотник». Следующее, сильно расширенное издание — однако крайне спорное из-за небрежности и ошибок при расшифровке трудноразборчивого стендалевского почерка — увидело свет в самом конце XIX века, на сей раз под заголовком «Люсьен Левен (Красное и белое)». И лишь к исходу 1920-х годов, благодаря усердию кропотливых ученых-текстологов, вся наконец-то достоверно прочтенная рукопись, вместе с множеством черновых доделок, поправок, прикидок на полях, сделалась достоянием печати. К этому времени, кстати, и политика в романных полотнах перестала сбивать с толку как донельзя несуразный хлопок «выстрела посреди концерта».

Осторожность Стендаля, навсегда отложившего крамольный плод своих двухлетних трудов, вызвана не страхами мнительного, несведущего юнца перед громоздкостью государственно-политической махины, а опасениями человека, искушенного в ее секретах. Когда он сел за свою книгу, ему уже перевалило за пятьдесят. И добрая половина их была прожита в гуще послереволюционной истории, редко баловавшей затишьями. Деятельному и вдумчивому очевидцу в избытке предоставлялись возможности предметно познакомиться и с тем, как политика делалась, и с тем, как преследуют всякого несогласного принять правила очередных ее хозяев.

Стендаль был на шесть лет старше Французской революции конца XVIII века и смолоду, попав в Париж из захолустного Гренобля, окупнулся в поток событий, снизу доверху перестроивших стародавние порядки как в самой Франции, так и отчасти в соседних с нею странах. На правах армейского снабженца он исколесил с наполеоновским войском дороги Европы, добрался и до России, был в Москве при пожаре 1812 года. В этих деловых скитаниях ему не раз довелось наблюдать вблизи, как крутятся потаенные колесики и винтики огромного механизма Империи, из чрева революции вышедшей и ее же поправшей. Когда вскоре Наполеон пал, Стендаль на семь лет уехал в Италию. Здесь он между занятиями историей живописи и музыки свел тесное знакомство с заговорщиками-карбонариями, мечтавшими избавить родину от иноземного владычества, был выслежен и обложен сыщиками. Пришлось вернуться в Париж, где восстановленная было монархия-пережиток тшилась сызнова насадить заскоружный уклад жизни, порушенный революционным вихрем. Стендалевская публицистика тех лет свидетельствовала о недюжинной проницательности саркастического наблюдателя этих потуг повернуть историю вспять с помощью расправ, лицемерных проповедей и затыкания ртов. А роман «Красное и черное», написанный Стендалем в канун окончательного низложения «законных» королей Франции в 1830 году, ценен не просто запечатленной там трагедией самобытной личности простолюдина с честолюбивыми помыслами в глухое безвременье, но и как хроникально точный памятник тогдашних нравов, умственных поветрий, всего жизнеустройства.

Трехдневное восстание парижан в июле 1830 года смело полуфеодальный режим блюстителей позавчашних устоев. Однако взамен учреждена была хотя и не столь ветхая, впервые во Франции действительно конституционная, зато и гораздо откровеннее растленная буржуазная Июльская монархия — вотчина крупных денежных воротил. Наряду с сопротивлением осколков безвозвратно минувшего она очень скоро натолкнулась на недовольство Франции народной — заговоры и вооруженные уличные мятежи республиканцев, стачки рабочих, кружки поборников пока что утопической социалистической мысли. В недрах новоиспеченного торгашеского государства с первых его шагов зрела еще одна революция, которая и разразится в 1848 году, через шесть лет после смерти Стендаля. Но страх перед будущим взрывом охватил власти намного раньше, и снова против освободительных веяний в ход были пущены угрозы, тюремные кары, расстре-

лы, подкуп, доноительство. Охраной и заслоном политики толстосумов, разбогатевших на грабеже казны — обратив ради этого саму государственную деятельность в пошлое политиканство, — были преследования строптивых вольнодумцев. И порой далеко не бескровные. Стендаль знал об этом не понаслышке, а в «Люсьене Левене» запечатлел с верностью, близкой к документальной. Достоин сожалений, но никак не удивления, что он не решался предать свою рукопись гласности.

Конечно, как и «Красное и черное», снабженное подзаголовком «Хроника XIX века», «Люсьен Левен» — хроника лишь в некоем особом, иносказательном смысле: правда о времени тут не летописна (хотя немало историко-политических подробностей и упомянуто впрямую), а романный — донесена посредством писательского вымысла. Он передает доподлинный дух и склад действительности, исторически далекой от нас, канувшей в прошлое, однако обладает при этом и куда более широкой и емкой, непреходящей человеческой истинностью, значимой по сей день.

Подобно тому, как недавно это было с «Красным и черным» и вскоре будет с «Пармской обителью» Стендаля, несущим стержнем всей повествовательной постройки в «Люсьене Левене» служит удел молодого искателя счастья в жизненных обстоятельствах, не только ему не благоприятствующих, но и враждебных. Правда, на сей раз он скорее баловень судьбы — сын процветающего дельца, возвращенный в холы и ничуть не обремененный заботами о хлебе насущном. И потому от природы он не слишком честолюбив: устремления его направлены не на то, чтобы отвоевать себе место под солнцем, а на то, чтобы прожить свою жизнь достойно, соблюсти чистоту совести и рук. Запросы не так уж, казалось бы, велики, да и выполнимы с отцовским кошельком и отцовским покровительством. Но как обнаруживается, не так-то и малы, если не вовсе напрочь заказаны. Ведь самоосуществление личности, — без чего ей трудно себя уважать, — не терпит вялой бездеятельности, а действия предпринимаются не в безвоздушном пространстве. Обстоятельства же, с которыми Люсьен имеет дело, таковы, что замараться немудрено. С первых строк рассказа перед порядочным, неглупым, слегка простодушным юношей возникает квадратура житейски-нравственного круга. Подтверждение с разных концов, в разных положениях и разных поворотах той прискорбной истины, по-своему открываемой каждым, что задача-то по сути своей не решается, и составляет смысловой нерв всех левеновских злополучий, всей незаконченной стендалевской книги.

Судя по сохранившимся черновикам Стендаля, первоначально он намеревался привести своего Люсьена, подталкиваемого желанием перестать слыть маменькиным сыночком и заняться в жизни чем-нибудь путным, в соприкосновение с тремя столпами и вместе с тем рычагами правительственной политики — армией, столичной бюрократией, дипломатическим корпусом. Последняя, третья часть задуманного так и не была осуществлена, и нам остается лишь гадать, какие еще разочаровывающие встречи и случаи ждали отправившегося к месту своего назначения секретаря посольства. Несомненно, однако, что они стали бы отнюдь не опровержением, а пополнением того за-

паса безотрадного знания о действительности, какой им накоплен на двух предыдущих отрезках служебного пути. Сама дорога эта, собственно, и прокладывается так, чтобы пытливый взор идущего по ней неиспорченного молодого человека служил неким движущимся зеркалом (если воспользоваться словами из другой стэндалевской книги), где отражается «то синь небес, то грязь дорожных луж». В данном случае, правда, тут сплошь одна грязь. Рассказчик спешит предупредить об этом на первых же страницах, поручая Люсьену, только-только пустившемуся в блуждания по жизни и не чуждому пока обошественней, свою собственную выношенную мысль: Июльская монархия в истории Франции есть не что иное, как «привал в грязи».

Живописи нравов — изобличительному обследованию разводов и наростов этой «грязи» — Стендаль придавал здесь, в отличие от обычного, важность первостепенную, как следует из его записей на полях. И потому повествование ведется им неспешно, обстоятельно, с выпуклой прорисовкой подробностей и проходных лиц.

Вступая в полк, расквартированный в приграничном Нанси, вчерашний слушатель лучшего во Франции инженерного училища, отчисленный за грехи вольнодумства и теперь благодаря родительским заботам облаченный в офицерский мундир, совершенно обескуражен знакомством со своими будущими «соратниками». Непосредственный его начальник, бывалый служака времен Республики и наполеоновской Империи, по-деревенски себе на уме, закоснел в приспособленчестве и падок на взятки; командир дивизии — трус, испытывающий ужас перед насмешками печати; полковник — злопамятное ничтожество. В часы, свободные от строевых учений, офицеры предаются кутежам, сплетням, а то и строчат друг на друга доносы. Легендарная армия волонтеров революции за срок службы одного-двух поколений успела превратиться в войско карателей.

Единственная «боевая вылазка», в которой Люсьену довелось участвовать, — «победоносный поход» на соседний поселок, где рабочие объединились в союз для совместной защиты от произвола хозяев. Битый день простояли солдаты на солнцепеке у края вонючей сточной канавы, мучимые голодом и жаждой, осыпаемые бранью женщин и детей, а к вечеру несолоно хлебавши вернулись в казармы. На следующее утро газеты оповестили: «Полк покрыл себя славой, рабочие же выказали редкое малодушие». Издевка выбивается наружу в этом заключении к уничтожительному по своей нарочитой приземленности стэндалевскому отчету о «рубке ткачей» — одному из первых откликов в литературе Франции на ранние самостоятельные выступления пролетариата, какими были тогдашние забастовки рабочих в Лионе и других заводских городах страны. «Подвиги» усмирителей нищего населения слободки быстро рассеивают наивные представления Люсьена о воинских доблестях в послеиюльские годы. Излечившись от своих батальных грез, он старается проникнуть в дома городской знати с тем большей охотой, что единственная отдушина посреди скуки и омерзения, внушаемых ему службой не столько военной, сколько полицейской, — крепнущая день ото дня страсть к женщине из этого круга.

Преграды, на которые он тут наталкивается, равно как и плачевный исход этого пылкогo увлечения, имеют опять-таки касательство к политике. И самое непосредственное: ведь она, по Стендалю, есть своего рода закваска обычаев и накладывает свой неизгладимый отпечаток на жизненные установки, умственный настрой, поведение человека даже тогда, когда он замкнут в рамках существования сугубо частного, домашнего. Недаром прибытие Люсьена в Нанси предварено как бы вставной беседой двух высокопоставленных военных чинов — поистине сводкой-уведомлением о политических размежеваниях и соперничающих кланах в городе (а коль скоро он клеточка всего национального целого, то и наброском расстановки гражданских сил в стране). Правый край этого политического веера — дворянство и духовенство, насмерть испуганные переменами, враждующие с самозванной, по их мнению, властью, лелеющие надежду на возврат к старорежимным учреждениям и былым своим правам. Слева свой жесткий счет правительству дельцов предъявляют от лица народных низов республиканцы. Посредине же расположились собственные его приверженцы и прямые представители на местах — щедро подкармливаемое сверху умеренное мещанское «болото». Очутиться где-то вне распри этих станов почти невозможно, а принадлежность к одному из них чревата неминуемыми последствиями для склада личности, ее мышления, облика, поступков, самой судьбы.

Исповедующий замшелые дедовские заветы нансийский «свет» подмят слепым благоговением перед всем отжившим свой век, убог и скуден умственно, опутан предрассудками, крайне беден лицами хоть сколько-нибудь незаурядными. Сборище каких-то человекотеней, он настолько утратил жизнеспособность, что вынужден передоверить хозяйничанье во всех мало-мальски серьезных делах пронырливому врачу — сыну крестьянина. Снисходительно прощают оборотистому выскочке и настырность неотесанного наглеца, и неопрятную одежду, и краснобайское словоблудие, поскольку лишь он один, «человек действий», может пробиться в депутаты от лотарингских поклонников старшей королевской ветви, изгнанной из Франции вторично (и, как выяснилось, — навсегда).

Проправительственной «золотой середине» еще предстоит во второй части книги явить свое столичное бесстыдство, однако и нансийские «умеренные» — посмешище горожан чванливый префект, хитроватая мелкотравчатая купеческая братия — предвешают вереницу разноликих, но одинаково неприглядных обитателей политического «болота».

В результате единственный, кто внушает Люсьену уважение, — землемер Готье, глава городских республиканцев и издатель их газеты, самоотверженный бесребренник, посвятивший себя благу простых сограждан. И все же этот рыцарь без страха и упрека в глазах балованного парижанина лишь скучный Дон Кихот свободолюбия, чьи мечты о справедливости и равенстве — небезопасные прекраснoдушные грезы. Стендалевский Люсьен упрямо не соглашается с благородным поборником утопических химер, доказывая, что демократия, осуществимая в XIX веке, будет наверняка засильем мещан-крохоборов, по-

глошенных наживой, и окажется гораздо более враждебной личности, чем усовершенствовавшая себя веками аристократическая цивилизация. В республике обывателей, подобной той, что уже утвердилась за океаном, в Америке, нет места культуре ума и чувств, ни нравственного простора для поведения — самостоятельность станет приноситься в жертву толпе, жестко нетерпимой ко всякому, кто шагает с ней не в ногу. Не успев еще толком прислониться к чему-нибудь стоящему, Люсьен уже склоняется к той скептически усталой мудрости, к какой Стендаль однажды уже привел своего охотника за счастьем из «Красного и черного» на пороге казни: гражданское служение и личное благо в пору исторически ущербную несовместимы, наилучший выход — искать спасительного душевного покоя в нежной любовной привязанности, подальше от суетных схваток за почести и богатство, да и всяких деятельных упований.

Любовь к прелестно хрупкой, застенчивой, несмотря на родовитость, душевно светлой заложнице знатного папаши, боящегося потерять дочернее состояние, — подспудная «кристаллизация» этой озаряющей все окрест себя страсти в двух молодых сердцах, прослежена Стендалем с изощренным мастерством моралиста-психолога, — отдаленно намекает на блаженство, уготованное Люсьену, согласно замыслу книги, под самый ее занавес (хотя нельзя исключить и возможность другой, печальной развязки). Но столь важная для Стендаля картина политических нравов пока что далека от полноты, и крутым поворотом рассказа о ловушке-недоразумении, куда угодил наивный юноша, действие возвращено в парижские коридоры власти и роскошные гостиные ее обладателей, беззастенчиво греющих руки на близости к ней.

Разыгрываемое на столичных подмостках политико-торговое действо, в которое Люсьен дает себя вовлечь, чтобы еще раз проверить свои способности в нешуточном деле, теперь на скользком околоправительственном поприще, под пером Стендаля одновременно удручающе и потешно. Оно смахивает на слегка приглушенный тонким остроумием балаганный фарс с его рожами, ужимками, нравственными раздеваниями прилюдно, мошенническими проделками за спиной. Другой, достойной и честной государственной политики во Франции Стендалю при жизни встречать не приходилось, а коль скоро зрелище это, по долголетним личным наблюдениям и невеселым умозаклечениям, само по себе ничего привлекательного не содержит, может только оттолкнуть своей неказистостью, он вполне обдуманно подбирает добавочную презрительно-саркастическую подсветку: она несет испытываемую им брезгливую неприязнь, и она же помогает придать повествованию хоть какую-то занимательность.

Секретарь для особых поручений при министре внутренних дел, Люсьен проникает на самую кухню, где стряпается правительственная политика. Перед ним обнажает себя ее закулисная изнанка: дрязги подсиживающих друг друга карьеристов, повальное пресмыкательство, взятки, подкуп, обман, дурно пахнущие неуклюжие провокации, а главное, грабеж казны тайком — воров и плутов он видит за работой. Сам он посредничает между своим отцом-банкиром и своим са-

новным шефом в сомнительных биржевых махинациях, обогащающих обоих. По заданию начальства он улаживает «мокрое» дельце, громкая огласка которого грозит запятнать лиц, восседающих на самой верхушке государственной пирамиды. Он проводит парламентские выборы в провинции, когда не чураются любых грязных средств, будь то подлог, запугивание, купля-продажа голосов, лишь бы помешать избранию неугодных властям деятелей республиканского толка.

Посещение Люсьеном-чиновником самых разных закоулков Июльской монархии, от поставленных на широкую ногу особняков и казенных канцелярий до больничных приемных и укромных комнаток для негласных переговоров, позволяет Стендалю поставить в своей книге убийственно меткую комедию плутовства с блеском, заставляющим вспомнить славные имена французских мастеров смеха — Рабле, Мольера, Бомарше. Правда, Стендаль-сатирик редко прибегает к гротескному заострению, его оружие не густой мазок, а карандашный росчерк, не бичевание наотмашь, а укол насмешки. Но балаган остается балаганом и тогда, когда он иронически небросок. Разговоры Левена-старшего с женой разбогатевшего дельца, госпожой Гранде, — одно из наглядных тому доказательств. С виду это благопристойные светские беседы, однако о вещах вопиюще малопристойных: отец предлагает честолубивой замужней красавице сделаться любовницей его сына, обещая взамен посадить ее глуповатого супруга в министерское кресло. Тщательно взвешиваются и обсуждаются взаимные выгоды, условия сделки, сроки поставок, платежеспособность сторон — лоск вежливых слов не только не прячет, но оголяет торговую подоплеку сговора двух жуликоватых деляг.

Шутовская несообразница, зазор между видимостью и сутью и вовсе налицо в затеянном депутатом-банкиром Левеном, по подсказке искренне потешающегося здесь Стендалю, политическом спектакле — действиях некоей «южной лиги», которую тот сколачивает из самых тупых, хотя и не самых притязательных в своей корысти членов законодательного собрания. Опираясь на их голоса и умело употребляя свое острословие, он заставляет министров и самого короля откупаться правами на владение табачными лавочками, местами почтовых служащих, орденами в награду за верность своим послушным сотоварищам по этой клике, а в конце концов вызывает правительственный кризис и добивается полномочий назначать угодных ему лиц в очередной кабинет. И вся эта парламентско-правительственная свистопляска из-за сущего пустяка — в отместку за то, что с его сыном дурно обошлись, когда распределяли поощрения за службу. «Большая политика» мещанского государства выворачивает напоказ свою изнанку, а тем самым и свою суть, когда низводится Стендалем до мелкой возни вокруг личных обид, тщеславных домогательств, наживы.

Сам Левен-отец, не лишенный ни ума, ни культуры, а в иных случаях и высказывающий мысли, близкие Стендалю, тем не менее предстает всего-навсего примечательнейшим из плутов в этом уничижительно-хлестком фарсе об Июльской монархии. Пожилой Левен куда глубже, раскованнее, духовно крупнее всех тех вокруг него, кто, как и он, преуспел в ремесле обирания государства. Прodelки, мнящие-

ся кое-кому из них чуть ли не событиями исторической важности, он трезво именует так, как они того заслуживают, — мошенничеством. С цинической откровенностью провозглашает он смыслом жизни погоню за наслаждениями, все на свете склонен обращать в игру, а своими меткими словечками беззастенчиво разоблачает стыдную тайну порядков, обряжаемых остальными в напыщенные словеса. Презрение к пошлости, вкус, озорная выдумка, загоняющая в тупик безмозглых тугодумов, отменное знание их убогих запросов и умение безошибочно им пользоваться — все это придает облику житейски мудрого скептика известное обаяние. Но от этого он не перестает быть лишь самым оборотистым из шайки хапуг и пройдох в угодах деляческой политики и политического делячества.

Страна, где усмирение безоружных рабочих прославляется продажной печатью как подвиг, где горстка подвижников республиканизма увязла в распрах со скудоумными ревнителями средневековой старины, не замечая, что работает для вящего торжества разжиревших лавочников, где министры-шулера и их прихвостни-депутаты состоят в услужении у понаторевших в жульничестве биржевиков, — эта Франция, еще не успевшая забыть освободительное половодье революционных лет и тем не менее вдруг обернувшаяся огромной болотной лужей, стремительно промотала, по заключению Стендаля, свою обретенную было свежесть, здоровье, окрыленность. Стендаль — вольнодумец, нет-нет да и оборачивающийся назад, чтобы от имени своих сверстников-единомышленников, не предавших память о революции, бросить желчный упрек сегодняшнему жизнеустройству, родовыми схватками которого она была. Он демократ, тревожно усомнившийся в демократии, где верховодит хам и стяжатель, прикрывая собственную выгоду разглагольствованиями о свободе, долге перед соотечественниками и их благе. И — гуманист, с тоской вззирающий на падение человека в царстве корыстной серости. Наглое ее торжество заставляет Стендаля метаться между помыслами о гордом бунте и соблазном забыться в тихом уединении, среди избранных душ — «немногих счастливых», как гласил эпитаф, который он собирался предпослать «Люсьену Левену». Книга, плотнее всех остальных стэндалевских произведений начиненная злободневной политикой, — беспощадно насмешливый приговор плутовской политике, одна из самых звонких писательских пощечин политиканству в XIX веке.

Предельная заряженность повествовательного поля политически-ми токами по-своему как раз и помогла здесь Стендалю высветить без облегчающих упрощений мучительные распутья личности в подобных положениях. Хочет она того или нет, с рождения она находится внутри именно этого жизненного пространства и выпасть оттуда не может, обречена в нем и только в нем себя осуществлять. История Люсьена, совестливого и в общем-то добросердечного, не первый и не последний из завешанных прошлым столетием романов воспитания жизнью, узнавания правды о ней: изумленные встречи с острыми углами действительности ума по-юношески простодушного и выстраиваются у Стендаля в цепочку происшествий собственно комических.

Но это и роман испытания себя, самопознания, и тут не до улыбок, пусть горьких. Тут горечь беспримесна, ничем не сдобрена. Для пробы своих сил и возможностей Люсьену никакой другой площадки, кроме гиблого болота, решительно не дано, и в этой ловушке он при каждом ответственном поступке вынужден внутренне раздвигаться, скорее терять, чем черпать уважение к себе.

Особенно предательски все для него складывается на выборах в провинции: вот уж куда ни кинь — все клин. С одной стороны, на него, совсем недавно склонявшегося к республиканству и ничуть не заблуждающегося насчет пороков властей придерживающих, возложена задача во чтобы то ни стало провалить их достойного похвал неподкупного противника, зато способствовать успеху бесчестного ставленника. Только что, когда по дороге в одном из городков народ забросал грязью коляску Люсьена — правительственного чиновника, он имел случай лично убедиться, как ненавистны его согражданам слуги политиканского государства. Больше того, для него не секрет, что рвение и толковость при исполнении порученного встречаются косо в канцеляриях того самого ведомства, где он работает, и, следовательно, в сражение — а это для Люсьена не бог весть какое, но все-таки внутренне важное сражение — он вступает, имея позади себя ружья, нацеленные ему в спину.

Но с другой стороны, победа дорога ему как свидетельство собственной взрослой состоятельности, и он не щадит стараний ради заведомо неблагоприятной цели, вытеснив из рассудка, отогнав от себя до поры до времени и укоры совести и мысль о подвохе от своих же сослуживцев-начальников. И лишь потом, когда поостыл владевший им азартный пыл, отдает себе полный отчет в сомнительности своих действий. Ее не искупить, конечно же, теми крохотными добрыми делами, которые он благожелательно проталкивает через хитросплетения канцелярской волокиты, пользуясь знанием ее хода изнутри и своим чиновным положением.

В душе Люсьена, процветающего под опекой влиятельного родителя, неуклонно нарастает отвращение даже не столько к учреждениям политической власти — он и прежде ими не обольщался, сколько к себе в цепких ее путях, к собственному грехопадению у нее на службе, когда не испачкаться и не предать себя — вещь невыносимая. Урок Стендаля, ведущего Люсьена к этому открытию, был вложен им в свою рукопись еще в те времена, когда обычаи конституционно-буржуазной правительственной политики во Франции только складывались, но какое стоустое эхо вот уже полтора столетия кряду вновь и вновь, так или иначе, все громогласнее повторяет похожие уроки...

Здесь, на той трудноуловимой грани, где «Люсьен Левен» как достоверная хроника Июльской монархии исподволь прорастает правдой переживания-осмысления молодым человеком своей судьбы, ценностей подлинных и мнимых, долга перед собой в обстоятельствах тупиковых, на какие политическая жизнь Запада с тех пор не скупилась, — в самом этом мастерском стыке двух повествовательных пластов, считавшихся раньше несовместимыми, и кроется едва ли не основной источник жизненности стендалевской книги.

Грубое нарушение выстрелом колдовских чар музыки претит вкусу благовоспитанных ее почитателей. Бывает, однако, и Стендаль доказал это в очередной раз своей дерзостью, что подобная выходка в храме прекрасного последнему вовсе не помеха. Наоборот, это залог долговечного сохранения в памяти потомков — одна из причин, позволивших различить в сочинениях Стендаля «письма в будущее». Ведь если обличья свои история без конца меняет, то в изобретательстве силков, расставляемых ею на нравственных дорогах личности, она не склонна себя утруждать и охотно использует опробованные еще в старину.

1985

Книги лирики Аполлинера

Упование на суд потомков доступно каждому искателю в культуре, обойденному широким признанием при жизни, но далеко не у каждого обеспечено отпущенным ему даром — по-прежнему столь загадочной искрой Божьей. И потому сбывается ничуть не чаще всех прочих человеческих надежд. Судьба Гийома Аполлинера — из тех сравнительно редких случаев, когда подобные помыслы питались не тщетно. Зачинатель обновления в укладе и облике французской лирики XX века, он был прав, предсказывая: «мои песни падают в землю, словно зерна» — дабы прорасти и плодоносить. И не напрасно просил будущие поколения о великодушной снисходительности к себе и своим соратникам, «сравнявшимся на подступах к грядущему и безбрежному».

Посмертная слава Аполлинера — сегодня уже поистине мировая, вровень с увенчавшей в нашем столетии Маяковского, Незвала, Тувима или Лорку, — своим распространением вширь и в самом деле раздвигала благожелательную приязнь к его наследию порой до безоговорочности. Напечатанное им самим при жизни своими размерами почти вдвое уступает тому, что оставалось лежать в ящиках его письменного стола и извлечено оттуда душеприказчиками. Нельзя, между тем, сказать, будто сам Аполлинер воздерживался от этого только из-за невозможности куда-нибудь пристроить большинство своих рукописей или потому, что был чересчур строг к себе и сплошь заблуждался по их поводу. Среди увидевшего свет после его смерти немало вещей ценнейших, но немало и проходных, слишком сырых или просто не получившихся. Да и в самих выпущенных им книгах иной раз встречаешься со строками и страницами далекими от безупречности.

В результате наследие Аполлинера-лирика, когда оно охватывается во всей доступной ныне совокупности, выглядит весьма неровно. И оттого, при очередном намерении достойно его представить,¹ словно бы само склоняет к составлению — всегда, конечно же, отнюдь не единственно возможному — выборочного свода аполлинеровской поэзии как самому предпочтительному пути. Но с другой стороны — а вернее, именно в силу избирательно-несплошной подачи — важно, чтобы тут же, под рукой, находилось и подспорье в виде рассказа об истории и строении книг Аполлинера, которое бы помогало мысленно вернуть разрозненные кусочки такой мозаики в самостоятельное, обычно внутренне цельное пространство каждой из этих книг.

Гийом Аполлинер — подпись, образованная простой переогласовкой на французский лад двойного имени Вильгельма Аполлинария Костровицкого (1880-1918). В его жилах текла смешанная польско-итальянская кровь, и родился он в Риме, откуда в раннем детстве был привезен матерью на юг Франции. И хотя французского гражданства Аполлинер добился лишь к 1916 году, хотя ему не раз приходилось сносить оскорбительную предубежденность властей и обывателей против «инородцев», культура Франции была для него родной, впитанной на ученической скамье и всегда внушавшей ему патристическую гордость.

Дружеским, почти семейным кругом Аполлинера смолоду сделалось разношерстное племя живущих пером и кистью парижан. Здесь протекали сердечные увлечения этого влюбчивого южанина и налаживались деловые знакомства хроникера недолговечных подчас листов. Тут, в мастерских живописцев на Монмартре и харчевнях близ вокзала Монпарнас, он тесно сошелся с Пикассо, Матиссом, Браком, Леже и их окружением — тогдашним «авангардом», позже получившим наименование «Парижской школы живописи», — и не уставал пылко отстаивать его правоту. Отсюда Аполлинер был вынужден сняться с началом войны 1914 года, чтобы вскоре уйти добровольцем в окопы, где его ранило в голову осколком немецкого снаряда, и сюда вернулся в лазарет на излечение, так и не восстановившее когда-то крепкого здоровья настолько, чтобы оно справилось с приступом заразного гриппа — «испанки», который унес тридцативосьмилетнего Аполлинера в могилу. В Париже Аполлинер мало-помалу поднялся и по всем ступенькам писательского ремесла — от «негра» при оборотистом поставщике беллетристического товара до восходящего светила словесности, погашенного смертью у самого порога славы.

На рубеже XIX-XX столетий, когда Аполлинер-литератор делал свои первые шаги, во французской поэзии медленно и трудно проклевывалась потребность стряхнуть ущербные чары «конца века», как обозначили не без намека на библейский «конец света» умонастроения душевного упадка и сердечной смуты, весьма распространенные во Франции предшествующих двух-трех десятилетий. Исподволь зрело желание преодолеть безразличную неприязнь ко всему обыденно-земленному, наваждение прелестно хилых призраков, тепличную келейность. Подсказанным этой тягой попытки вывести стихотворчество на прогулку по деревенским проселкам и горным тропам (Ф.Жамм), окунуться в простор природы (Сен-Поль Ру), морских и космических широт (П.Клодель) или дали легендарной отечественной истории (П.Фор, Ш.Пегу), оставались, однако, до поры до времени полуответами на носившийся в воздухе запрос. По-настоящему, необратимо это причащение вновь веяний самой жизни состоялось лишь в канун первой мировой войны, когда увенчалось — как раз у Аполлинера и других поборников «авангарда»: Б.Сандра, М.Жакоба, А.Сальмона — решительным перемещением лирики на столбовые дороги цивилизации XX века и изумленно-поисковым обживанием всего, что она с собой несла.

Нечасто, впрочем, встречаются одержимые изобретательством новаторы, которые бы не просто с бережностью Аполлинера дорожили всем завещанным культурой прошлого, но и так долго, так успешно, как он, продвигались колеями преемства прежде, чем замахнуть на коренные преобразования, да и тогда сохранить право на аполлинеровское самоопределение: «Я никогда не поступал как разрушитель, всегда как строитель».

Зрелости Аполлинер достиг, будучи очевидным наследником средневековых певцов незадавшейся «любви-злосчастия», беспутного предтечи Возрождения бунтаря Вийона, немецких романтиков с их благоговением перед всем патриархально-легендарным, Ламартина и Верлена с их напевной грустью. Источники аполлинеровской печали — древнее, извечное для эгегических дум переживание быстротечного времени как невосполнимого потока утрат, преходящих радостей, развеянных мечтаний, остывшей страсти.

Ход меняющего все на свете времени и для Аполлинера более поздних лет, разительно неклассичного, — основная мыслительная призма. Он чреват теперь, однако, не одними безутешными потерями, но и вскармливающими надежду ожиданиями, жатвой небывалого, даже когда это — обновленное былое. Аполлинер отнюдь не впал с годами в розовую безмятежность — сиротство «звездоголовых» мненстрелей среди свирепой черни по-прежнему неотвязная его боль (повесть-трагифарс «Убиенный поэт», 1916). И все-таки он захвачен постоянно революционизирующей саму себя действительностью, созданной трудовыми руками и пытливым умом, — той могучей цивилизацией, что пьянит его своим изобилием ничуть не меньше, чем природа. Чутко внемлющее любой мелочи опознавание перемен и сдвигов во всем, от облика городов до строя душ, само по себе оказывается увлекательным лирическим путешествием в краю сегодняшних чудес, и Аполлинер зачастую просто-напросто перебирает свои соприкосновения невзначай с диковинным, которое поблизости, стоит только свежо взглянуть.

Изумленная приглядка к окружающему и самому себе, смесь размашисто вселенского и заветно личного, восторга и тревоги, донельзя простого и причудливого, игрового и исполненного серьезности — постоянные орудия аполлинеровского обживания нови. Готовность удивляться помогает здесь высекать из самой подчас заурядной, вроде бы неказистой подробности взрывную вспышку многозначной по смыслу метафоры, долженствующей нести в себе, как сказано в манифесте-завещании Аполлинера «Новое сознание и поэты» (1918), возможную угадку «предположительной истины» будущего — завтрашней были.

Озарений такого рода Аполлинер ждет от самой текущей окрест жизни. И потому он гостеприимно впускает в свои стихи прихотливый случай, предоставляет ему свободно пересекаться, сплетаться, размежевываться с другими — столь же случайными, дабы эти их внезапные встречи пролили непривычный свет на своеобразность и каждого из них, и всего, что с ними соседствует. Единство целого тут обычно не задано наперед, а вырастает из чересполосицы разномыслия

как результат стыковки крайне далеких друг от друга слагаемых, не нуждающейся ни в каких обоснованиях, кроме воли «деятельного воображения». Скрепя всей этой пестрой совокупности — в первую очередь звучание всегда верного самому себе аполлинеровского голоса, непринужденно беседующего и проникновенного, изощренно подвижного в своих приливах, отливах, переливах из растянутой, повествовательно рыхлой строки в обрывистую, сведенную к одному-двум ударным словам.

Извилистые — то вытянутые в неровные распространенные цепочки, то совсем краткие, выпукло зависшие над пустотой в одиночестве — свободные стихи Аполлинера по существу уже не так, как раньше, вписываются в белое поле страниц. Он одним из первых в XX веке по-другому, полнее и гибче использует возможности книгопечатного бытования лирики. И делает это не по счастливому наитию, а с опорой на наблюдения завязтого книжника.

Среди пристрастий Аполлинера, вспоминают все, кому довелось его знать, книголюбие и книгочейство соперничало разве что с истовой приверженностью к доброму застолью друзей-собеседников. Карманы его вечно были набиты редкими находками, выуженными на развалах торговцев старыми книгами с набережных Сены. По заказу издателей Аполлинер отнюдь не только ради заработка брался за подготовку сочинений полузабытых писателей — итальянских, французских, испанских. И тогда он долгие часы проводил в разысканиях в парижской Национальной библиотеке, а как-то приступил даже к составлению описания-каталога одного из самых труднодоступных запасников этого богатейшего книгохранилища. При такой не увядавшей с годами увлеченности книгой неизбежно настаивалось и крепло отношение к ней не просто как источнику сведений, обширностью которых Аполлинер всегда поражал, но и как изделию, своего рода памятнику, где все значимо, от набора до обложки, и все должно друг с другом сопрягаться.

В истории книг самого Аполлинера подобный угол зрения, в свою очередь, ошутимо сказался. Очередному аполлинеровскому замыслу обычно сопутствовало, помимо всего прочего, заботливое обдумывание внешней стороны исполнения. Наметанный взгляд поэтому без труда различает лежащий на этих книгах отпечаток обстановки, вкусов, возможностей парижского «авангарда» первых лет XX века.

Находившиеся в беспрестанном брожении кружки этой задорной и бедствующей молодежи неизменно отличало крепкое содружество в них писателей и живописцев, а порой и совмещение обеих ипостасей в одном лице, как это было, скажем, в случае с закадычным другом Аполлинера лириком и акварелистом Максом Жакобом. Дух такого единомыслия-сотрудничества, имеющего во Франции давние корни, как раз и обрел на заре XX столетия в Аполлинере своего ревностного глашатая, преемника Дидро, Стендаля, Бодлера. Из года в год неутомимо и умно, с редким чутьем к трудноуловимой на первых порах грани между неподдельным и надуманным, защищал он плодотворность открытий своих сверстников в живописи, а в 1913 году выступил со своего рода манифестом предпринятого ими переворота — «Живо-

писцы-кубисты. Эстетические раздумья»; по существу это первое развернутое обоснование находок, которые еще долго встречались в штыхы, прежде чем быть причисленными почти повсеместно к ценнейшим достижениям культуры XX века. С другой стороны, при подготовке затевавшихся в этом кругу самостоятельных журнальчиков (вроде двух возглавленных Аполлинером — «Эзопово пиршество», 1904; «Парижские вечера», 1912) и особенно книг, дело редко обходилось без соучастия рисовальщиков-графиков не просто в украшающей «отделке», но и в самом создании, начиная с замысла.

Поначалу плоды подобных совместных трудов, навлекши на себя насмешливое неодобрение блюстителей привычных вкусов, предназначались волей-неволей для весьма малочисленной кучки потребителей. Книготорговцы крайне неохотно брались за распространение столь курьезно-спорных сочинений, так что приходилось прибегать к предварительной подписке среди личных знакомых самого писателя и знакомых этих знакомых; желающие исчислялись десятками и лишь как исключение сотнями. Оттого и производство было, так сказать, допромышленным — осуществлялось ремесленно, в кустарных мастерских. Парадоксальным результатом оказался, однако, немалый выигрыш: сами обстоятельства породнили дерзкое творческое экспериментаторство с ручным изготовлением книги, сохранившим добротное старопечатное тщание.

Из соединения писательского пера, гравировального резца и ручного станка, собственно, и родилась в 1911 году первая книжка Аполлинера-стихотворца — «Бестиарий, или Кортёж Орфея». В ней все предполагало ценителей-библиофилов: изысканно скромная глухая обложка из настоящего пергамента; двуцветный черно-красный набор титульного листа с виньеткой и девизом издателя «Восхищаю!» (придуманным для него, кстати, Аполлинером); весь тираж — сто двадцать экземпляров, каждый нумерован и подписан от руки; на предварительно заказанных сорока экземплярах — еще и имя их владельца. Но самое главное, конечно же, — умелая взаимоперекличка на каждой странице крохотной четырех-пятистрочной миниатюры Аполлинера с помещенной над нею гравюрой по дереву Рауля Дюфи (1877—1953); увязка картинки и текста такова, что вряд ли можно сказать, изображение тут иллюстрирует стихи или они служат ему подписью.

Самая мысль о таком словесно-рисовальном «зверинце» возникла у Аполлинера, когда он в 1906 году наблюдал за работой Пикассо над гравюрами, посвященными различным животным. В уме знатока средневековой словесности Аполлинера мелькнувший тогда замысел естественно был поддержан памятью об имевших хождение в старину книжках, где «диковинность зверинца Господнего» прославлялась с поговорочно ладным народным простодушием и одновременно «ученым» намеком на мифологический, геральдико-эмблематический смысл всякой сушей в нем «твари».

В ранних набросках будущего «Бестиария», судя по их журнальной подборке, появившейся в 1908 году, Аполлинер старался выдержать преимущественно фольклорный ключ и вложил их в уста уличной торговли овощами. Постепенно, однако, это отправное побуждение,

отнюдь не исчезнув совсем, встраивалось в осознанное намерение передать «сегодняшнее жизнечувствие» так, чтобы при этом подхватывались заветы «самой высокой гуманистической культуры». Немудрящую зеленщицу вскоре заменил легендарный древнегреческий певец Орфей, чей голос, по преданию, зачаровывал даже диких хищников, послушно за ним следовавших. Орфей вдобавок, как подчеркнуто напоминала заметка Аполлинера в конце, «изобрел все искусства, науки. Будучи сведущ в магии, он знал грядущее». Сделанные как бы одним росчерком пера прелестно и лукаво очеловеченные портреты отдельных животных, включая вымышленных, мифических, перемежались в аполлинеровском «Бестиарии» столь же краткими вставками от лица самого повелителя этого хора — Орфея. Он приглашал благодарно изумиться чудесам природного устройства и вместе с тем «богоравному» волшебству воссоздавать их при помощи «светозарной линии» рисовальщика вкупе с искусной словесной ворожкой. Милая в своей улыбке хвала обитателям животного царства исподволь прорастала здесь хвалой «орфическому» дару проникать в сокровенные тайны всего на земле живущего и каждую жизнь, увековечив, обессмертить.

Отголоски столь притягательного для Аполлинера сказания об Орфее, хотя на сей раз весьма окольные — опосредованные, в частности, средневековой легендой о волшебнике Мерлине — различимы, если вдумчиво вникнуть, и в следующей аполлинеровской книге лирике, «Алкоголи» (1913), самой, пожалуй, значительной в его наследии. Они преломились прежде всего в ее построении, отдаленно напоминавшем спуск Орфея в подземное царство теней за умершей женой в надежде вызволить ее оттуда благодаря своему чарующему пению, его блуждания среди мертвых — призраков покинувшей их былой жизни, а затем возвращение на поверхность земли, к дневному свету и солнечному небу над головой. Похожее путешествие в недра собственной памяти сердца как будто предпринимает и Аполлинер. Увлекаемый в первой половине книги рекой необратимой чредой дней, он тщетно лелеет чаяния возродить заново дорогие ему призраки рассыпавшейся в прах любви. Но ее заклинание-воскрешение в песнях оборачивается на поверку прощальным изживанием, после чего, во второй половине «Алкоголей», мало-помалу воцаряется, пусть не без колебаний, устремленность к иным, опять манящим далям, порыв ввысь, навстречу другим небесам и щедрому солнцу.

Правда, у самого Аполлинера нет указаний прямую на такую подспудную «орфическую» канву «Алкоголей». Вместе с тем он обиженно возразил недоброжелателям, когда по выходе книги они сравнивали ее с «лавкой старьевщика», загроможденной случайным хламом. Действительно исходившее от «Алкоголей» впечатление несомненной выстроенности, при том что ее композиционный стержень долго не удавалось ухватить, и побуждало позднейших толкователей вновь и вновь пробовать в своих умозаключениях до него докопаться. На предположение о том, что он все же существует, наводила уже сама уравновешенно внушительная окантовка «Алкоголей» двумя самыми весомыми и по смыслу, и по размеру вещами: открывавшей

книгу «Зоной» и завершающим ее «Вандемьером». Между собой они еще и явно перекликались, вместе, но по-разному отсылая к самому названию «Алкоголи»: неприкаянно бродящий по Парижу сутки напролет Аполлинер «Зоны» мимоходом пьет у какой-то замызганной стойки жгучий спиртной напиток, напоминая ему своей горечью всю и окрестную, и собственную томительно запутавшуюся жизнь, тогда как в самом конце он — раблезианская «глотка Парижа» — с наслаждением утоляет жажду вином из урожая всех краев Франции. И это сок тех самых виноградных гроздьев, что оплодотворило кровью своих полуденных лучей встававшее на заре в последней строке «Зоны» «солнце с перерезанной шеей», которое горизонт, будто гильотина, каждое утро отрубает от тела Земли.

Другой довод в пользу осмысленно неслучайного внутреннего расположения «Алкоголей» — их рабочая предыстория. Обозначив в подзаголовке, что там охвачены стихи за полтора десятка лет с 1898 по 1913 год, Аполлинер включил сюда далеко не всю лирику этого длительного отрезка своего пути. И, что еще важнее, пренебрег хронологической последовательностью написания стихов, когда их размещал. Зато он старательно и неоднократно, в последний раз уже в корректуре, перетасовывал их в заботе о какой-то невременной, смутно им самим нащупываемой содержательной упорядоченности. В «Алкоголях» сплетено воедино несколько циклов, отличающихся друг от друга и по датам своего возникновения, и по настрою, и по самому письму; наиболее крупные из них — остатки задуманных, но так и не состоявшихся отдельных книг.

В первую очередь это самое обширное, «рейнское» слагаемое «Алкоголей» — «Май», «Колокола», «Лорелея», «Сосны», многие другие, к ним примыкающие. Написанные в Германии, где он в 1901-1902 годах служил домашним учителем, и сразу по возвращении оттуда в Париж, они должны были составить тоненькую книжку «Ветер Рейна». О предстоящем ее появлении не раз извещалось в печати с 1904 года, вскоре — с дополнением в виде «Песни злополучного в любви». Прикидывая потом «Алкоголи», Аполлинер взыскательно отсеял часть своего «рейнского» цикла. Овеянная задумчивой грустью, зачастую насыщенная отзвуками народных легенд, тяготеющая к прозрачной стройности и бесхитростной простоте, эта проникновенно исповедальная струя поддержана в «Алкоголях» такими позднейшими меланхолическими раздумьями, как «Мост Мирабо» (1912) или «В тюрьме Санте» (1911). Вместе все это образует, так сказать, хрестоматийный пласт книги.

Другой сквозной ее пласт, плод обновления-переплавки «старинной стихотворческой игры» в горниле городской цивилизации с ее тревожной сумятицей, причудливыми переменами в житейском укладе, ее ошеломляюще изобретательным размахом, складывался в основном с 1908 года. Аполлинер намеревался тогда сочинить нечто вроде стихотворного календаря «Республиканский год», где каждое чествование очередного месяца предполагал озаглавить так же, как в календарях Французской революции конца XVIII века. Для «Алкоголей» от этой скоро заброшенной работы пригодился лишь сравнительно продви-

нувшийся отрывок «Вандемьера» (сентябрь, месяц сбора урожая) да совсем черновые заготовки «Шествия» (первоначально — «Брюмер») и будущей «Зоны» (сперва без названия, потом под заголовком «Крик»). Однако сопутствовавшие им, по словам Аполлинера, «иска- ния лиризма нового и одновременно гуманистического» кристаллизо- вались как в ряде других пьес приблизительно той же поры — «Эмигрант из Лэндор-Роуда», «Пылающий костер», «Обручение», так и осо- бенно в «Путешественнике», окончательно доведенных «Зоне» и «Вандемьере», которые последовали еще через три-четыре года. К этому времени в голове Аполлинера уже брезжила вся книга, и он примеривал ей заглавие *Eau de Vie* (водка); по-французски в нем от- четливо проступает этимологическое исходное: «живительная вода», а если иметь в виду аполлинеровскую склонность обыгрывать культурно-исторические намеки — еще и алхимическая *aqua vitae*. Раскован- ные в своем безбрежно вольном изменчивом дыхании, все эти поиско- во-реформаторские образцы свободного стиха Аполлинера были по- строены на выверенных перепадах от доверительной пронзительности признаний в самом сокровенном к напряженно громкому провид- ческому красноречию, порой заставляющему вспомнить Гюго, или, наоборот, к разговорно непритязательному, изустному рассказу о скромных, обыденно житейских происшествиях, встречах, приметах стремительно меняющегося вокруг повседневья.

Оба основополагающих пласта в составе «Алкоголей» добавочно обрастали, с одной стороны, совсем ранними, «дорейнскими» проба- ми пера, иногда загадочно темными в своей мифологической иноска- зательности («Мерлин и старуха», «Отшельник»), а с другой — тем, что набегало в промежутках между узловыми вехами вызревания кни- ги. По ходу ее непосредственной подготовки запасы, копившиеся го- дами, были заново перебраны, кое в чем освежены и так или иначе введены в русло одного стрелевого течения «Алкоголей», отнюдь, разумеется, не прямолинейного — со своими завихрениями, попятны- ми токами, резкими рывками вперед. От умонастроений бесприютного скитальчества в прологе оно неспешно и извилисто несло к выплес- нувшейся под занавес хмельной радости быть в кровном родстве с изобильной вселенской житницей.

В отличие от «Бестиария» издание «Алкоголей» предназначалось не для горстки ценителей, а вышло тиражом в шестьсот без малого эк- земпляров, обычным по тем временам для первого завода подобных книг. Аполлинеру, при всей его заботе о том, как книга будет смот- реться, на этот раз пришлось довольствоваться единственной вклей- кой — своим портретом работы Пикассо. Тем пристальнее он отнес- ся, судя по уцелевшим черновикам и корректурным листам, к графиче- скому рисунку каждого стихотворения, в «Алкоголях» — поистине смысловесу. Пробелы-отбивки, отступы, переносы и соотноше- ние строк разной длины, отрывки курсивом, внутренняя разбивка стихотворений, то или иное их расположение на полосе — все это вдумчиво искалось, порой неоднократно менялось, прежде чем лечь окончательно. Столь ответственная взвешенность каждой мелочи прямо проистекала у Аполлинера из горделивого самосознания своей

причастности к «делу сущностному, первоосновному, божественному», каким всегда была поэзия в его глазах. В результате «Алкоголи» и по богатству, свободе внешних архитектурных решений — поворотное событие в истории французского стихотворчества, до того гораздо жестче скованного вековыми версификационными правилами со всей вытекавшей из них графической заданностью.

По сей день вызывающим споры был отказ Аполлинера с «Алкоголей» от знаков препинания. Впервые к этому приему прибег во Франции еще в конце XIX века С. Малларме в отдельных своих сонетах; Аполлинер провел его совершенно последовательно. Сразу же послышавшиеся кругом упрёки в желании поразить бесполезной, а то и мешающей причудой он поспешил отвести, пояснив, что поступил так по вполне здравому размышлению, поскольку «самый ритм и разбивка стихов паузами и есть подлинная пунктуация, во всем прочем никакой нужды нет». Дошедшие до нас записи устного чтения Аполлинером своих произведений свидетельствуют, что для передачи тончайших просодически-смысловых оттенков ему и в самом деле доставало остановок голоса, хотя на уровне самого писания понадобилось, понятно, не просто снять точки и запятые, а усовершенствовать ритмическую проработку всего словесно-стихового потока. Как бы то ни было, это введенное Аполлинером новшество с тех пор довольно прочно прижилось у лириков XX века во Франции, да подчас и за ее пределами.

Гораздо менее широко вошло в обиход другое, скорее забавное, чем плодотворное новшество Аполлинера, которым он увлекся было вскоре после «Алкоголей», — «лирические идеограммы» или «каллиграммы»: стихотворения-рисунки, где строки расположены по очертанию описываемых предметов, наподобие одной из разновидностей позднейших настенных плакатов или почтовых открыток. Затея эта для Аполлинера далеко не случайна. Так или иначе она подготовлена и его долголетним знакомством изнутри со всем, что происходило в живописи тех лет; и всегдашней чуткостью к зримым обликам печатного текста; и ненасытной любознательностью, мимо которой не могли пройти попытки такого рода, предпринимавшиеся с эллинистической древности; и не в последнюю очередь — неумной страстью всегда что-то пробовать, прокладывая неторенные дороги, изобретать. Сочинив первые «идеограммы» весной-летом 1914 года, Аполлинер тогда же подумывал собрать их в отдельную книжечку, словно бы бросавшую шуточный вызов приятелям своим заглавием: «И я тоже живописец». Разразившаяся вскоре первая мировая война грубо нарушила настрой ума, благоприятный для подобных занятий, которые одних подкупали своей «фантазией и очаровательной свежестью», другим внушали подозрения в мистификаторстве. И хотя Аполлинер на передовой находил поначалу в себе силы скрашивать суровые передраги придуманной им остроумной игрой, она постепенно пошла на убыль, дав не более, чем памятные курьезы, подчас искрометные. Правда, и в 1918 году Аполлинер поместил их в свою вторую итоговую книгу и даже назвал ее всю — они там только одна из составляющих — «Каллиграммы».

В противовес «Алкоголям» в «Каллиграммах» возобладал как раз хронологический принцип. Шесть разделов этой книги «стихотворений Мира и Войны», как гласил подзаголовок, — шесть кругов прожитого и пережитого Аполлинером за годы после «Алкоголей», а в своей совокупности — автобиографический дневник-исповедь.

Отчетливо выделяется среди остальных своим ладом первый, предвоенный круг — «Волны». Здесь вообще средоточие самых дерзких, поныне спорных стихотворческих опытов Аполлинера, зачастую так и не миновавших лабораторно-экспериментальную стадию. Помимо собственно «каллиграмм», это разного рода словесные «коллажи» — как бы склейки из случайных обрывков бесед за столиками в кафе, говора парижской толпы, настенных объявлений, газетных заметок. Тут тоже, если вспомнить Маяковского, во многом близкого Аполлинеру, налицо лихая «езда в незнаемое» и в корчах силится заговорить «безязыкая улица». Зародыши «киномонтажной» лирики, волной прокатившейся в двадцатых-тридцатых годах нашего века по западным странам, аполлинеровские «коллажи» сами вдохновлялись живописью Шагала («Сквозь Европу») и особенно Делоне («Окна») с их передачей одновременности событий, далеко разведенных в пространстве. Скрепляют весь раздел, издаലെка предвещая последние, обращенные к потомкам пророчества книги, прославленные «Холмы» — одно из исповеданий первопрородческой веры Аполлинера.

Каждый из остальных пяти разделов «Каллиграмм» — очередная полоса в жизни Аполлинера военных лет. «Знамена» — с объявления войны до отправки на фронт в апреле 1915 года после подготовки в полковой артиллерийской школе. «Ящик на орудийном передке» — приобщение новобранца к боевым действиям (лето 1915). «Зарницы перестрелки» — освоение им ремесла бывалого солдата (осень 1915). «Лунный блеск снарядов» — добровольный перевод в пехоту в офицерском чине и удел окопного обитателя (зима 1915-1916). «Звездная голова» — канун ранения в висок, медленная поправка и включение заново в парижский круговорот, когда Аполлинер очутился в положении наставника очередного пополнения «авангарда», в частности будущих сюрреалистов Бретона, Супо, Арагона; они у него заимствовали и самое слово «сюрреализм», впервые употребленное им применительно к своей пьесе «Сосцы Тиресия» (1917).

О присутствии духа и жизнестойкости Аполлинера, оставшегося самим собой и в солдатской шинели, по-своему свидетельствует обилие его тогдашней любовной лирики: военные разлуки, непрочность привязанностей на расстоянии словно заставили забить бурным ключом жилу, и раньше не бездействовавшую. В самих «Каллиграммах» и пятнадцатистраничной книжечке с рисунками Андре Рувеира и названием по-латыни: *Vitam impendere amorі* — «Жизнь посвятить любви», выпущенной в 1917 году опять-таки для библиофилов, влюбленный солдат Аполлинер представлен лишь частично, большая часть его посланий женщинам из прифронтовой полосы увидела свет посмертно. Еще разительнее, пожалуй, свидетельство сохраненной Аполлинером неистощимой выдумки: в 1915 году, непосредственно на передовой, он ухитрился отпечатать на гектографе «Ящик на орудийном передке»,

раздел будущих «Каллиграмм», в виде самодельной брошюрки с рисунками; каждый из двадцати пяти ее экземпляров сейчас наверняка редчайшая книжная редкость XX столетия.

Бодрое воодушевление, захваченность броско-необычными зрелищами ратной страды сквозили в каждой странице «Каллиграмм» приблизительно до их середины. Среди опасностей и лишений Аполлинер не захотел расстаться со своей всегдашней жадой жизненных открытий — в одном из писем той поры он определял эту свою страсть как «постоянное и осознанное наслаждение жить, постигать, видеть и знать».

Постепенно, однако, скорее радужные первые впечатления отменялись и теснились все дальше жестокой окопной правдой. Чем ближе к концу, тем чаще в книге следы вмешательства цензурных ножиц, хотя патриотическое самочувствие Аполлинера по-прежнему неколебимо.

Он не впадал и раньше в лубочную ура-трескотню, что позднее ему не раз пытались приписать, как не сделался затем соратником Барбюса по революционному разоблачению газово-траншейной мясорубки, каким иногда его рисуют в запальчивости спора. Притягательность лирики Аполлинера-солдата — в достойном, избежавшем назидательного витийства, столь частого у официозных тыловых певцов «отечества в опасности», подкупающе человечном освещении солдатских трудов и дней, искреннем и скромном.

На исходе близившегося к концу четырехлетнего кровопролития в голосе Аполлинера все увереннее, громче слышалась надежда на пришествие дней «пылающего разума». Есть какая-то зловещая ухмылка судьбы в том, что скоротечная болезнь круто оборвала его жизнь за два дня до подписанного 11 ноября 1918 года перемирия между Францией и Германией.

К обнаружению рукописей Аполлинера, равно как и тех его стихов, что были распылены по текущей печати и там затерялись, приступили вскоре после его смерти, но и по сей день это собирательство, судя по всему, вряд ли можно считать вполне завершившимся. Стараниями усердных разыскателей лирическое наследие Аполлинера мало-помалу обретало сходство с плавучей ледяной горой, две вершины которой — «Алкоголи» и «Каллиграммы» — покоятся на сильно превосходящем их по размерам подводном основании. Знакомство с этой прежде скрытой несущей частью существенно расширило обзор целого. Однако не повлекло за собой сколько-нибудь серьезного пересмотра мнений самого Аполлинера о сравнительной ценности им написанного, выраженных хотя бы прижизненным отбором достойного в первую очередь увидеть свет.

Среди изданного посмертно целостностью самостоятельных памятников любовной лирики Аполлинера обладают два цикла: «Послания к Лу» и «Послания к Мадлен». Оба извлечены из фронтовой переписки Аполлинера — сначала с его своенравной великосветской возлюбленной Луизой де Колиньи (зима 1915), чуть позже с гораздо более скромной жительницей Алжира Мадлен Пажес (лето-осень 1915), к которой он было сватался, но вскоре охладел. «Послания к

Лу» начали просачиваться в печать лишь с 1945 года, затем их часть составила отдельную книжку «Тень моей любви» (1947), и только в 1955 году они вышли полностью. «Послания к Мадлен» — выборка из ее мемуаров «Нежный, как память» (1952). Письма влюбленного Аполлинера изумляют быстротой и уверенной легкостью пера стихотворца-импровизатора, строчившего их подчас каждодневно неделями напролет. И всякий раз они несут на себе печать как весьма неодинакового склада своих вдохновительниц, так и различного строя чувств самого поклонника: в первом случае опалаяще откровенной мучительной страсти, во втором — сдержанной покойной нежности.

Пестрее выглядят два других сборника неизданного или малодоступного аполлинеровского наследия — первой из посмертных его книг «Что есть» (1925) и вышедшего еще через четверть века «Меланхолического стража» (1952). В них так или иначе охватывался весь путь Аполлинера-лирика, хотя в первой упор делался на позднем периоде, во второй — на раннем; материал располагался строго хронологически от вещей совсем еще юношеских, восходящих к 1895 году, до предсмертных. Впрочем, при всем немалом упорстве собирательского труда составителей, кое-что от них все же ускользнуло и впервые нашло себе подобающее место лишь в сводном однотомнике «Поэтических произведений» (1956, 1959), а затем «Полном собрании сочинений» (1965-1966) Аполлинера; последнее распространялось, к сожалению, по подписке, почти не поступив в книготорговую сеть.

Подсчитано, что число всех книг Аполлинера, разошедшихся при его жизни, — включая и повести «Разлагающийся волшебник» (1909), «Убиенный поэт» (1916), рассказы «Ересиарх и К°» (1910), — едва превысило две тысячи. Полвека спустя они уже с трудом поддавались учету хотя бы потому, что без конца допечатывались не только в самой Франции, но выходили в переводах на множество языков. Сегодня лирика Аполлинера — одно из прочных, испытанных на долговечность достояний всемирной поэтической культуры. Среди подтверждений тому — дань благодарности, принесенная однажды чехом Витезславом Незвалом от имени своих собратьев по перу в самых разных краях земли «великому Аполлинеру, без которого наше столетие топталось бы на месте и просило милостыню» у прошлого, богатого, однако минувшего. В духовной жизни XX века Аполлинер действительно присутствует и своими книгами, и теми уроками, что из поколения в поколение черпали оттуда, всякий раз на собственный неповторимый лад, мастера, шедшие по его стопам.

1985

Примечание

¹ Первой, относительно обширной попыткой сделать это у нас в стране была, если не считать журнальных и антологических подборок, книга: *Аполлинер Г. Стихи*/ Пер. Кудинова М.П.; Статьи и примеч. Балашова Н.И. — М.: Наука, 1967. — (Серия «Лит. памятники»).

«...К горизонту всех»

Элюар

Чуть ли не каждый раз, когда заводят речь о пути Поля Элюара, где-то по соседству с его именем ложатся, подобно тени, слова, сказанные им о себе в 1947 году: «От горизонта одиночки к горизонту всех». Но тень есть тень и, в зависимости от угла падения света, почти всегда столь же обманчива, сколь и неотчуждаема: сжимаясь или растягиваясь, она действительные очертания предмета искажает. Когда же она отброшена какой-то его частью, резко выступившей в ущерб всему остальному, их и вовсе бывает трудно опознать. Нечто похожее произошло и в случае с крылатым элюаровским изречением. Сам Элюар подразумевал в нем мучительные месяцы своей биографии, следовавшие за смертью жены, а никак не всю пройденную им дорогу длиною в жизнь. Долголетние искания и в самом деле распахнули перед ним горизонты всех людей. Но утверждать, будто кругозор Элюара раннего замкнут горизонтом одинокого затворника, значит допустить неточность, граничащую с упрощением.

Да, в его жизни и писательской судьбе случались тяжелые полосы, когда «одиночество преследует по пятам своей злобой». Однако он никогда не принадлежал к числу смиренных жертв этого преследователя. «Есть слово, которое всегда меня воодушевляло, — признался он однажды, — слово, услышав которое я испытал сильную встряску, великую надежду, самую великую — надежду победить власть разрухи и смерти, тяготеющую над людьми. Слово это — братание». И запало оно в душу Элюару впервые еще тогда, когда ему, солдату, было двадцать с небольшим и он вступал во взрослую жизнь в окопах вместе со своими сверстниками из поколения «потерянных».

Огонь — чтоб жить

Груз прожитого и передуманного за плечами у новобранца Эжена Поля Гренделя (позже для подписи на своих книгах он возьмет фамилию бабки по материнской линии — Элюар), получившего повестку через неделю после того, как ему исполнилось 14 декабря 1914 года девятнадцать, был куда легче походного вешмешка. Беззаботное детство в городке Сен-Дени, где отец служил бухгалтером, пока не завел

собственного дела. Переезд с семьей в Париж. Усердные школьные занятия, поиски редких книг в ларьках букинистов на набережных Сены. Полтора года, проведенные из-за болезни легких в высокогорном швейцарском санатории, и встреча с лечившейся там русской девушкой Еленой Дьяконовой, подругой сестер Цветаевых; в 1917 году, перебравшись в Париж, она станет женой Элюара (а еще десять лет спустя уйдет от него к Сальвадору Дали). Элюар звал ее Галей, и ей посвящены первые пробы его пера. И хотя вскоре он отрекся от двух своих юношеских книжечек, сочтя их слишком ученически неловкими, тем не менее это — пусть робкие, но совершенно непосредственные предвестия того «долгого любовного раздумья», каким виделась ему вся его лирика за сорок лет без малого.

Залечив болезнь, хотя и не вылечившись вполне (слабость легких давала о себе знать на протяжении всей его жизни), Элюар едва успел завершить учебу, как ему пришлось неловкими руками крутить обмотки и кутаться в не по росту сшитую шинель. Солдат нестроевой службы, он был назначен санитаром в госпиталь и четыре военных года провел в тылу, досадуя на свой недуг, вынуждавший отсиживаться вдали от передовой. Всего за несколько недель в январе-феврале 1917 года ему удалось добиться отправки с пехотным полком на фронт, откуда он вскоре был отослан назад с острейшим приступом бронхита.

Незадолго до этого испытания себя под обстрелом Элюар сумел отпечатать на гектографе тетрадку своих стихов «Долг». Скупое и просто рассказал он здесь об участии своих вчерашних однокашников, ныне однополчан, оторванных от родного дома и среди слякоти, холода, невзгод уставших надеяться на возврат похищенной у них радости жить, не остерегаясь каждую минуту смерти. К сетованиям одного из заложников «чужой войны» на свое злополучие в расширенной книжке 1917 года «Долг и тревога», изготовленной уже типографским способом, прибавятся пропитанные едкой горечью мысли фронтовика, побывавшего в окопной мясорубке и больше не склонного послушно принимать навязанный ему долг. Обыденные подробности солдатских трудов и дней складываются у раннего Элюара в развенчивающее трескотню ура-патриотов личное свидетельство об исторической трагедии поколения обреченных умирать и убивать, которым однажды сунули в руки ружья и послали копошиться в траншейной грязи во имя того, что их школьные учителя величали «цивилизацией» и что обернулось братоубийственным одичанием. Еще вчера они «грелись в зимнюю стужу у приветливого очага», а теперь затерялись среди «печальных земель, где люди безумно устали, устали за радостью гнаться» и где они без передышки «воздвигают дворцы» землянок, укрытий, пулеметных гнезд. И словно заповедь крепко усвоенного этим поколением неписаного окопного устава звучит элюаровский афоризм, в который отлилась премудрость вполне кровового землеройства:

Трудись в поту.

Копай нору —

Скелету сгнить дотла во рву.

Нелепица подобного образа жизни — и смерти — мучительна для Элюара прежде всего тем, что поглощенный этими занятиями человек отлучен от приветливой прелести земли и неба. Солдатские дороги, «дороги к слезам и крови», пролегают среди овсов, расцвеченных розовыми нитями клевера, меж долин, залитых золотистыми лучами солнца, где желтые каменоломни — словно плывущие по безбрежной зелени облака. Но путники в сапогах тут чужие: они бредут в походном строю, озабоченные чем-то своим. И шагающий в их рядах Элюар угнетен, раздавлен этой отчужденностью от щедрого покоя, раскинувшегося вокруг: «О, жить не в столь ужасном изгнании под этими нежными небесами!».

Пока у Элюара — и тут он близок другому солдату, Аполлинеру, с которым познакомиться не успел, но чью смерть в ноябре 1918 года оплакал в одном из писем как непоправимую личную утрату, — не встретишь того гневного вызова, какой был брошен тогда же в «Огне» Барбюса от лица ожесточившихся, доведенных до отчаяния «пуалю» виновникам кровавого лихолетья. «Мне было двадцать лет, и я воевал за наших хозяев — они нуждались в юных. Я был до того наивен, что даже не защищался; я получал удары, не помышляя их вернуть», — скажет Элюар много лет спустя, оглядываясь на свою молодость. Но он уже далек и от покорного всепрощения. «Одни ответственны за жизнь. Мы ответственны, — писал он отцу в январе 1916 года. — Другие несут ответственность за смерть, и они должны быть нашими единственными врагами». Летом 1918 года, когда по обе стороны колючей проволоки еще истекали кровью враждующие войска, Элюар выпустил в обход цензуры поистине «пораженческую» листовку со своими «Стихами для мирного времени». Он рисовал здесь возвращение под родной кров изнуренного солдата, который обнимет близких и снова обретет «ненужное» ему недавно лицо — «лицо, чтобы быть любимым, чтобы быть счастливым». Помыслы Элюара о тихом непритязательном счастье в кругу заждавшихся домашних казались пока несбыточны, но тем отчетливее слышался вложенный в них призыв. В противовес продолжавшим свирепствовать страстям разрушения и убийства Элюар славил заповеди иной мудрости — труда работника, сменившего винтовку и лопату для рытья братских могил на рубанок, плуг, перо:

Трудись.

*Труд моей головы и моих натруженных рук,
Труд всемогущего Бога, рабочей скотины труд,
Жизнь и наша надежда дней, и недель, и лет,
Наша любовь и насыщенный хлеб.*

*Трудись. *1*

Еще в разгар войны у Элюара зародилась и окрепла прометеевская мечта об огне, без которого не прожить здесь, на искалеченной снарядами, вытопанной, вымерзшей земле. «Чтобы жить здесь» — так и озаглавил он стихи, написанные им в 1917 году (хотя и напечатанные двадцать с лишним лет спустя, в самый канун другой мировой войны) и служившие ему затем неизменным исповеданием веры:

*Лазурь покинула меня, и я развел огонь,
Огонь, чтоб с ним дружить,
Огонь, чтобы войти под своды зимней ночи,
Огонь, чтоб жить.**

В эту притчу, отзвук древней легенды о жизнетворном пламени, вложено не прочитанное философическим книжником, а пережитое солдатом — и еще столькими призывниками кровопролитной страды! — в пору крушения ценностей, прежде мнившихся им незыблемыми. Обвал устоев поглотил осиянную лазурью благодать детства, когда природа великодушно одаряет нас своими богатствами — всем тем, с растроганностью и тоской перечислит Элюар дальше, «что дал мне день: леса, кусты, поля пшеницы, виноградники и гнезда с птицами, дома с ключами, цветы и букашек, праздники». Клубы порохового дыма затянули небосвод, больше нет синевы над головой. Ночная темень опустилась на землю. И в непроглядном мраке вчерашнему подростку, ощутившему вдруг свою покинутость, одиночество на пороге зрелости, предстояло либо сгнуться, либо среди обломков лазурной тверди заново изобрести самому способ выстоять.

Первым делом, первым доказательством мужества несдавшегося человека стало разведение огня. Вызов тьме, стуже, вызов ненастью. Источник жизни и залог ее продолжения сотворен собственными руками, вопреки недоброй судьбе. Разожженное пламя рукотворно, в отличие от горней лазури, томившей некогда Малларме своей холодной прозрачной бесплотностью. Костер освещает, но и согревает, оживляет, возрождает. Простейшим актом созидания человек в беде вступает в противоборство с выпавшей ему злой долей, перед которой беспомощно страдательное созерцание.

Огонь несет не просто свет и тепло. Он отменяет затерянность: сотворивший пламя больше не одинок, он обрел друга, «Чтоб другом быть ему», как сказано в подлиннике, он заложил краеугольный камень братства. Покончено с изгнанныческим уделом: оправдание моего бытия — в бытии другого, в том, чтобы охранять и поддерживать костер. Пламя, в свою очередь, заставляет отступить морозную мглу, посылая волны тепла в недра земли — туда, где съежилась, притаилась замерзшая было и замершая жизнь. Огонь приобщает к тому скрытому под покровом тьмы и льда круговороту вселенной, что готовит не близкий пока рассвет и весенний рост побегов. И потому огонь возвращает надежду, придает силу, пролагает тропы к иной, лучшей жизни.

От безмятежного погружения в житейский поток, когда доверчиво принимается все от века данное, — через утрату беспечного блаженства и испытание катастрофой — к убежденности в своем призвании созидателя жизненного пламени — таково становление личности Элюара, как оно осмыслено им самим. Отныне для него «жить здесь» означает делить жизнь с другими. «Жить здесь» значит искать, как сделать жизнь лучше, как ее изменить. И пусть тому, что развел в морозной ночи костер и, точно поглощенный своим кумиром огнепоклонник, «затаив дыхание, шум пламени ловил и теплый аромат вдыхал»,

еще не так скоро предстояло постичь, что огонь по-настоящему Прометеев тогда, когда его поддерживают вместе с товарищами-единомышленниками, в гуще самой истории и ради освободительных задач. «Чтобы жить здесь» — подлинно манифест рано сложившегося элюаровского гуманизма, для которого «созидание» и «братство» понятия тесно сопряженные и первоосновные.

*Провидеть в деревьях доски,
Провидеть в горах дороги,
В лучшем возрасте — возрасте силы -
Ткать железо, и камни месить,
И украшать природу
Человеческой красотой,
Работать, * —*

провозгласил Элюар вскоре после приезда в Париж свое намерение быть на земле жизнестроителем.

Тупики дада-мятежа

В растерзанной послевоенной Франции эти добрые побуждения слишком быстро были, однако, отравлены и искажены. Жизнь малопомалу втягивалась в слишком знакомую, до отворачивания постыльную колею, однажды уже приведшую к пропасти. В стране хозяйничали по-прежнему те, ради чьих доходов недавно истреблялись миллионы. Среди интеллигентов поколения Элюара, как всегда, нашлось множество приспособившихся: из осторожности, цинизма или просто по лени душивной они предпочли потихоньку врать в наспах залатанный мирный быт и прозябание на службе, по возможности заполучить местечко потеплее. Другие, кто не мог и не хотел забыть пережитое в окопно-газовом аду, ощутили себя окончательно выбитыми из заско-рузлого уклада существования, чреватого повторными взрывами, — отщепенцами в нем и ниспровергателями. Их душила ярость, презрение к культуре, еще вчера поставленной под ружье и рьяно обслуживавшей кроважадные лозунги. И они поднимали бунт против ценностей, которые достались им от благонравных предков.

Зачинщиками одного из таких запальчивых мятежей были приверженцы «дада» — этим словечком из лепета несмышленых детей румын Тристан Тзара, перебравшийся в Швейцарию, еще в 1916 году окрестил затею кружка своих друзей: устройство всяческих издевательств над привычными понятиями о словесности, живописи, музыке, над самым здравым смыслом. В 1920 году, по приглашению столь же вызывающе настроенных основателей авангардистского журнальчика «Литература» Андре Бретона, Луи Арагона и Филиппа Супо, вожак «дада» приехал в Париж. Вскоре дерзкое озорство ватаги дадаистов, наивное в своих угрозах разрушить дотла с помощью шумных богемных выходов здание христианско-торгашеской цивилизации Запада,

оказалось если не самым значительным, то самым скандальным событием литературно-артистической жизни французской столицы.

Разношерстная дадаистская братия, собравшаяся сперва в «пораженческом Вавилоне» — Цюрихе, а потом перекочевавшая в Париж, была не чем иным, как очередным «призывом» блудных — и нередко заблудших — сыновей добропорядочных семейств, и имела почти вековую духовную родословную, которая тянется по меньшей мере от поздних романтиков и первых «проклятых» во Франции. Самой прелестью своего бунта против всего, что освящено блюстителями «приличного вкуса», эта одаренная молодежь свидетельствовала о хроническом недуге порядков и нравов, при которых от культуры ждут бездумной забавы вперемежку с хвалой своим мнимым добродетелям и сомнительным заслугам. Задыхаясь в спертom, застойном воздухе умственной жизни, отданной под надзор мещанину, презрев героiku чиновничьей карьеры, мудрость приходно-расходных книг, а заодно и блага, которые сулит привычка думать по команде, мятежные пасынки общества вновь и вновь устремлялись на свой страх и риск в поиски не высказанных ранее истин, еще не освоенных залежей духовности. Порой им и в самом деле удавались открытия, чаще они гибли пленниками тех самых идеологических сетей, из которых так иступленно вырывались, либо растрачивали себя на бури в стакане воды. Первая мировая война, сорвав с жизнеустройства, где они родились и выросли, чтобы сделаться пушечным мясом, все благообразные маски и обнаружив его разрушительную природу, довела этот неистовый микромятеж до возмешенного «дада» культурканнибалства.

Уже в Швейцарии Тзара придал ему вид «потешных» сборищ, выглядевших от начала до конца мистификацией — оплеухой всем благопристойным обычаям. На концертах и выставках «дада» вместо музыки посетителям преподносили хаос шумов и утробных чревоуещаний, вместо живописи — «коллажи» с использованием лоскутков, жестинок и прочего утильсырья; вместо поэзии — абракадабру, состряпанную по рецепту: берется газета, рвется на клочки, их бросают в шапку и встряхивают, извлеченные затем наугад обрывки складываются подряд и с выражением зачитываются вслух. В довершение кто-нибудь из устроителей оглашал очередной «манифест», наподобие следующего, принадлежавшего художнику Пакабия и озаглавленного вполне точно — «Каннибальский манифест дада»: «Честь покусаться и продается, подобно заднице. Задница — изображение жизни, как и печеные яблоки, и от вас — серьезных — будет вонять хуже, чем от коровьего навоза. Дада же не пахнет ничем, оно — ничто, ничто, ничто.

Оно, как ваши надежды: ничто.

Оно, как ваши райские кущи: ничто.

Оно, как ваши кумиры: ничто.

Оно, как ваши политики: ничто.

Оно, как ваши герои: ничто.

Оно, как ваши живописцы: ничто.

Оно, как ваши вероисповедания: ничто.

Освистывайте, вопите, разбейте мне физиономию, а что дальше? Повторяю: вы — шляпы».

Как бы диковинно несерьезно ни выглядела эта бузотерская игра «взрослых детей, пылких, честных, ненавидевших всякий мрак, всякое примиренчество» (Арагон), она питалась умонастроениями далеко не беспочвенного протеста против порядков, ухитрившихся выхолостить и опошлить самые чтимые святыни. Спустя много лет Тзара вспоминал: «Дада родилось из бунта, который разделяли многие юноши и который требовал полного доверия личности к глубинным побуждениям своей натуры, без оглядки на историю, логику или расхожую мораль, на Честь, Родину, Нравственность, Семью, Религию, Свободу, Братство и прочие понятия, отвечающие исконным человеческим потребностям, но выродившиеся в скелетообразные условности, поскольку из них было выпотрошено первоначальное содержание».

В Париже дадаисты получили пополнение отчаянных выдумщиков и сорвиголов. Они то выпускали журнал с репродукцией «Джоконды», которой были подрисованы усы, и с «поэмами» в виде автобусного билета, наклеенного на чистый лист бумаги; то оглашали план «паломничества к историческим памятникам» с целью наметить те из них, которые подлежали разрушению, и первым в списке значился Лувр; то устраивали «литературные утреники», и на них в полной темноте под аккомпанемент трещоток и диких воплей из-за кулис разыгрывали скетчи с раздеваниями, свалками и оскорблениями сидящих в зале, которые в ответ забрасывали самозванных лицедеев тухлыми яйцами. Зачастую подобные скандалы выливались, впрочем, и в прямой политический выпад. Так, на «фестивале дада» в мае 1920 года Элюар в одеянии фокусника тесаком прокалывал и кромсал воздушные шары с начертанными на них именами видных членов правительства. Самой же дерзкой выходкой стал нашумевший «показательный суд» над властителем дум французских шовинистов, писателем Морисом Барресом, который в тот день даже вынужден был уехать из Парижа. На скамье подсудимых вместо него восседал деревянный истукан. В ходе заседания были заслушаны, по всем правилам судопроизводства, речи «обвинителя» и «защитника», произведен «опрос свидетелей» и вынесен «приговор», избличавший Барреса в «преступлениях против безопасности духа». Кошунственный в глазах столпов порядка, а если вникнуть, не такой уж нелепый «суд» принес его организаторам славу злонамеренных разрушителей общественного спокойствия.

Головокружительный перелом в мышлении, предпринятый «дада» по нехитрому правилу: «круши и делай все наоборот», — не мог, разумеется, ни поколебать торговлю поставщиков ходовых подделок под искусство, ни тем более стать почвой для плодотворной работы. С первых своих шагов он нес в себе предчувствие скоропостижного краха. Уже к 1923 году дадаизм сходит на нет, оставив после себя кипу зажигательных писаний, несколько курьезных страниц в парижской артистической хронике и довольно скудное наследие переживших его картин и книг. Впрочем, застрельщики его и помышляли ведь о том, чтобы низвергать, а не созидать, и не спешили выдать за вклад в словесность свои упражнения в тарабаршине. Зато в судьбы таких масте-

ров, как Арагон, Элюар, Деснос, этот эпизод вошел довольно прочно. Не как пора свершений — скорее как полоса отчаянных экспериментов и кризиса. Из тех, однако, кризисов, что именуются «кризисами роста». И потому хотя бы отчасти он послужил подготовкой к будущим их серьезным достижениям.

Элюар подвизался среди самых заядлых исполнителей дадаистских пощечин добропорядочному вкусу. Позади у него была та же безбедная юность, что и у остальных приверженцев кружка, и он тоже впервые в окопах почувствовал себя отверженным и разгневанным. Схожими были у него и духовные устремления. Элюар не менее пылко ратовал за уничтожение обветшалой рутины в культуре и помышлял о неведомых дотоле приключениях мысли и слова. Годы «дада» стали для него временем, когда кристаллизовалось его стихийное возмущение буржуазным укладом, а в языкотворческих исканиях, подчас весьма рискованных, он вырабатывал свое особое лирическое жизневиденье и неповторимый строй письма.

Основанный Элюаром в 1920 году (совместно с лингвистом и литератором Жаном Поланом) журнальчик «Пословица» был не столько листком всеиспеляющих анафем и широковещательных прокламаций, сколько языковой лабораторией, и выходил с эпитафией из Аполлинера: «О уста, человек ныне в поисках неведомого наречия, которому ничего не дадут грамматики былых времен». На страницах «Пословицы» Элюар пробовал выявлять заглохшие было родники свежей, незахвачанной, первородной речи и в самом что ни на есть ходовом языке — лозунгах и броских сентенциях, застывших фразеологических оборотах, газетных «шапках», разговорных присловьях, народных поговорках. Перестраивая грамматический порядок, изобретая фразы-перевертыши, сталкивая схожие по звучанию, но далекие по смыслу слова и целые обороты, он составлял то замысловатые ребусы, то наоборот, возвращал стертым речениям их изначальную свежесть, блеск, лаконичную меткость. «Постараемся, а это трудно, остаться совершенно чистыми, — объяснял он свою задачу. — Тогда мы обнаружим, что нас связывает друг с другом. И ту противную речь, какой довольствуются болтуны, речь столь же мертвую, как венки на наших похожих лбах, обратим, преобразим в речь чарующую, подлинную, пригодную для взаимного общения».

К тому же стремился он и переноса сугубо лабораторные пробы в пределах одной-двух строк на более просторную испытательную площадку тогдашних своих книг — «Животные и их люди, люди и их животные» (1920), «Потребности жизни и последствия снов, предваряемые Примерами» (1921), «Повторения» (1922). Элюаровское завоевание чистоты задумано как постижение окружающего будто с азов — с простейшего обозначения того, на что упал случайный взгляд:

*Тысячи птиц -
В костлявых капканах веток.
Тысячи веток —
В когтистых капканах птиц.*
Перевод С.Северцева

Словно пронзительный луч врасплох и наугад выхватил из бесконечного изобилия жизни одну-единственную крупцу. Внезапная вспышка упавшего на нее света ничем не нарушает облика самих вещей: тут не рассказ, а прямой и честный показ, избегающий кружных пояснений и толкований, когда нетрудно подsunуть вместо истины досужий домысел. Запечатленному сообщена непреложность почти осязаемого. Подмеченное «невинным», как бы детским взором наблюдателя становится поучительным «примером» беспримесно чистого виденья для всех и каждого. Еще и потому, что сама речь здесь общезначима и общедоступна, лишена малейших узоров, поразительно проста в своем тяготении либо к сжатой до предела безглагольной максиме:

*Прекрасно в счастье,
Уродливо в несчастье,
Зримо для слепых,
«Прекрасное»**

либо к перечню назывных предложений:

*Тень снеговая,
Белое сердце, бедная кровь, сердце ребенка.
День.
Дни несхожи, прозрачны одни, а другие
Ненастны.
Небо, раскрытые руки, готовность принять
Небо.
«Стареть»**

В строгой чистоте подобных миниатюр тем не менее нет и привкуса сухой аскетической жесткости. У Элюара слово ожидают удивленные встречи с самим собой и другими словами, оно живет своей вольной — «самовитой» — жизнью, а образ, по наблюдению Т.Тзара, зачастую «схвачен в момент зарождения и утробного созревания», излучает еще тепло своего «недавнего сотворения». «Новорожденное» письмо и дает простоте элюаровского слога ту действительно «чарующую прелесть», о которой Элюар мечтал, — и с тех пор эта лирика, как метко сказал один из его младших братьев по перу, К.Руа, подкупает своей «фосфоресцирующей обыденностью». Позже к Элюару придет слава певца тех «райских» прозрений, когда воздушная греза, похоже, сбывается, все кругом сияет улыбками безоблачного детства и вселенная предстает средоточием прозрачной лучистой чистоты. Такие «звездные миги» доступны Элюару уже и в начале его пути.

У одержимости чистотой настолько девственной, что все живое рядом с этим совершенством небызупречно, есть, однако, и свои подвохи, испытанные на себе когда-то Малларме. Спотыкался на них по-своему и Элюар, коль скоро вместе с товарищами по «дада» в безоглядном «восстании духа» не останавливался и перед самыми

крайними перехлестами, доходя подчас до приписывания изначально ущербности всему земному, обремененному житейской плотью. «Однажды будет сказано, — вырвалось как-то у Тзара, — что глаза, которыми смотрел мятеж, были пусты, в них не было человеческой радости».

Действительно, молодые бунтари с их запальчивой безудержностью не желали видеть окрест себя ничего или почти ничего достойного сохранения, и в таком случае сама чистота оказывалась чем-то «не от мира сего», невоплощенным и невоплотимым призраком. Упаси Бог внедрить желаемое в жизнь — белоснежное платье мечты замарается, как только коснется этой грязи. Элюар горько сетовал, что его преследовали «галлюцинации добродетели», что он ощущал себя «повешенным на дереве морали» — того парящего над землей «нравственного абсолюта, предполагавшего недостижимую чистоту побуждений и чувств», к которому было, по свидетельству Тзара, устремлено все «дада». И самым жутким из этих наваждений для Элюара, как полвека назад для совсем, казалось бы, непохожего на него философического Малларме, был мираж совершенства, столь же безусловного, сколь и безжизненного:

*Все наконец расплылось
Все изменяется тает
Разбивается исчезает
Смерть отступает*

*Наконец
Самый свет теряет свою природу
Становится жаркой звездой голодной воронкой
Утрачивает лицо
И краски*

*Молчаливый слепой
Он везде одинаков и пуст.
«Совершенство»**

Лирическим дневником мысленного странствия в даях мертвого безлюдья, опустошенных умом, который впал в недоброе пренебрежение ко всему на свете, и была элюаровская книга 1924 года «Умирать оттого, что не умираешь». За парадоксальным заголовком, названным однажды «черным бриллиантом этой испепеленной книги» (Ж.Лескюр), кроется вовсе не остроумие наигранного отчаяния. В нем неподдельная боль и растерянность человека, который измучен холодом вселенной, обескровленной его же неприязненным взглядом, от чего, в свою очередь, продрогла, смерзлась и собственная его душа. Кругом пустыня без оазисов, ночь без намека на рассвет, гробовая тишина. Очувтившемуся в этих гиблых краях остается разве что последний поступок живого существа: закрыв глаза, повернуться ко всему спиной и погрузиться в забытие, предпочесть бодрствованию — сон души. Элюар, несколько лет назад помышлявший о «сотворении огня», который рассе-

ивает промозглую тьму и позволяет завязать узы братства, теперь познает проклятье одиночества и летаргии. Дада-мятеж, укрепив умонастроения протеста, одновременно привел элюаровский гуманизм к болезненному расщеплению чистоты и жизни, парализующему личность, делающему ее добычей трагедии.

Уотчаянья крыльев нет.

И у любви их нет,

Нет лица,

Они молчаливы,

Я не двигаюсь,

Я на них не гляжу.

Не говорю им ни слова.

И все-таки я живой,

Потому что моя любовь и отчаянье живы.

«Нагота правды»*

Поистине надо изведать, как ледяное одеревенение подбирается к сердцу, чтобы вообразить себя на этой жуткой встрече троих немوتствующих, безликих и окаменелых... Элюар мучительно осознал, что находится на пороге молчания. Накануне выхода книги «Умирать оттого, что не умираешь» он исчез из Парижа. С дороги он послал домашним несколько записок, в одной из них было обронено: «Я уезжаю, потому что не могу больше писать».

Сев в Марселе на первый попавшийся корабль, беглец от самого себя пустился в кругосветное плаванье, был на Антильских островах, Малайском архипелаге, в Океании, Новой Зеландии, Индонезии, на Цейлоне, застрял в Сайгоне, без денег, больной. Лишь через полгода после этого «идиотского», по его словам, путешествия, о котором он избегал вспоминать, Элюар вернулся на родину вместе с выехавшей за ним женой.

«Идиотское путешествие» завершало злоклучения духа в трех снах ребячливой анархии. Судя по всему, оно предпринималось Элюаром в надежде разрубить узел одолевавших его сомнений и на свободе, вдали от парижской мельтешни и давшего теперь трещину семейного очага, разобраться в себе самом, отыскать выход из тупика. Попав обратно в Париж, где кое-кто из его друзей еще продолжал опьянять себя угрозами «поджечь земной шар с четырех концов» или, по крайней мере, «сбросить все в Сену», Элюар вскоре подготовил книжку стихотворений в прозе «Изнанка одной жизни, или Человеческая пирамида» (1926).

Подобно исповеди Рембо «Пора в аду», это потрясающе искренний самоотчет об опасном самоослеплении и суд над самим собой, какой бывает необходим, чтобы разомкнуть порочный круг собственных блужданий в потемках. «Поначалу меня охватила жажда торжественного и праздничного, — рассказал здесь Элюар о происхождении своего мѳрока. — Холод сковал меня. Все мое существо, живое и брѳенное, возжаждало одеревенения и торжественности мертвецов. Затем меня начала искушать тайна, в которой формы утрачивают всякое

значение. Тяга к небу, откуда птицы и облака изгнаны», где зияет одна стерильная пустота. «Я сделался рабом моей чистой способности смотреть, моих невсамделишных и девственных глаз, не ведающих ни мира, ни самих себя». Отбросив земные масштабы и обретя «спокойное всемогущество» небожителей в заоблачных высях «без тени и без складок», отрешившийся от всего искатель вдруг обнаруживает, что на самом деле он «кружит по подземелью, где свет лишь подразумевается», что ему «недостает насущной пищи света и разума». И «чем дальше я продвигаюсь вперед, тем сильнее сгущается мрак... Никогда я не достигну желанного... Я заслуживаю смерти. Ешь свой хлеб на повозке, влекущей тебя к плахе, ешь бестрепетно свой хлеб. Я уже сказал, что зари не дождусь. Ночь бессмертна, как и я».

Но заблудившееся разорванное сознание, нашедшее в себе силы для подобного самоанализа, тем самым уже возвысилось над своей трагедией, готово к тому, чтобы ее преодолеть. Элюар не опускает рук в безнадежности: «И теперь остался один последний способ вырваться из этой темноты — связать свои помыслы с простыми невзгодами». «Источник добродетели не иссяк. Прекрасные, широко открытые глаза служат еще тому, чтобы следить за движением трудолюбивых рук, которые никогда не делали зла». После погони за обманчивыми призраками Элюар с доверчивым упованием тянется к тому, чем совсем недавно так опрометчиво пренебрег. «Отныне я не могу без слез на глазах рисовать себе Жизнь, — заявил он в одном из своих тогдашних выступлений, — сегодня она предстает передо мной в своих мельчайших неловких проявлениях, которым нежность служит единственной поддержкой». В близлежащем, каждодневном и вполне заурядном старается он различить ростки той освежающей чистоты, которая не разлучена с обыденностью.

Кризис доверия к жизни, вызванный резким разрывом во всесветном бунтарстве желаемого и сущего, завершился не усталой сломленностью. В конце концов он упрочил решимость Элюара раскапывать, ободрять то жизненно чистое, что упрямо существует рядом с мерзостями и вопреки им, что не заглохло под наносным мусором. И заслуживает заботливой помощи, а может и служить, в свою очередь, залогом искоренения ущербной скверны — помогает сопротивляться ее засилью.

Грезы бодрствующего сновидца

После «одеревенения» в снегах духовной Арктики шаги идущего прочь от нее, навстречу живой жизни, затруднены. Колебания, заминки, кружные обходы тут огорчительны, но почти неизбежны. Прямая, конечно, короче, однако человек в поиске чаще вынужден двигаться по кривой и спотыкаться на ухабах. Возврат Элюара к действительности лежал через дебри «сверхдействительного».

Сдвиги во взглядах его единомышленников по авангардистскому кружку, окончательно обозначившиеся как раз в отсутствие Элюара

в Париже, давали теперь, как он думал, немало точек опоры для возобладавших у него устремлений. Мятеж против подгнивших устоев западной цивилизации, провозглашенный «дада», продолжался, но после выхода в декабре 1924 года журнала «Сюрреалистская революция» он миновал сугубо разрушительную стадию и вступил в пору изысканий некоего созидательного начала. Последнее и предлагалось открыть в области, названной словом, взятым на прокат у Аполлинера: «сюрреальность». Учение о том, как ее освоить, — сюрреализм — помогало, по крайней мере по замыслу Андре Бретона как предводителя всех исповедовавших эти установки, обосновать не просто очередную школу в литературе, живописи, театре, кино. Замах был гораздо шире — на научно-философское, а точнее — натурмагическое, исследование, прибегающее, среди прочего, к технике художественного образотворчества и в конечном счете призванное ни больше ни меньше как «изменить жизнь», согласно лозунгу, на сей раз заимствованному у Рембо.

Надежды возлагались на раскрепощение человеческой психики от оков рассудка — в нем, вслед за перетолкованным на мятежный лад Фрейдом, усматривали злокозненного носителя мешанских «табу», — на вольный разлив той стихии подсознательного, что бушует в глубинном подполье души. Дать этой раскаленной лаве прорвать запруды логической мысли и выплеснуться в мечтах, сновидениях или даже безумном бреде — не значило ли это, по всем расчетам, даровать человечеству, измаявшемуся в кандалах трезвого флага разумия, столь вожаденную свободу духа? И не заговорит ли тогда языком восхитительных грез или жутковатых фантазмагорий сама первозданная природа, от которой личность XX века отгорожена глухой стеной культуры? Согласно Бретону, постаравшемуся украсить свое детище энциклопедической дефиницией и потом три с лишним десятка лет подряд раскручивавшему этот постулат в пространственных философических выкладках, сюрреализм есть «чистый психический автоматизм, посредством которого предполагается выразить — устно, письменно или любым другим способом — действительное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля разума, помимо любых эстетических или моральных соображений... Сюрреализм зиждется на вере в реальность тех видов ассоциаций, которыми прежде пренебрегали, на вере во всемогущество сновидений, в незаинтересованную игру ума». Игру, исполненную нешуточной экзистенциальной всамделишности — освобождающее дух игровое действие изобретенной применительно к XX веку черной магии, которая имеет психоаналитическую закваску и предназначена для полного переворота в человеческом мышлении.

Задуманный переворот рисовался самим его ревнителям гораздо более скорым и надежным путем избавления всех страждущих от гнета и бед, чем революционная перестройка негодного общества. Потому, разъясняли новоиспеченные чернокнижники, что он решительнее: ведь стереть с лица земли предстоит не одни буржуазные социально-политические порядки, но, по заверениям Элюара, «всякий порядок, здравый смысл, логику, труд, воспитание, все гражданские обя-

зательства, школу, семью, армию, все цепи, которыми мы опутаны». Однако всякий раз, когда надо было перейти от оглушительных клятв: «Мы полны решимости произвести Революцию... Мы бросаем в лицо обществу это торжественное предупреждение» — к растолковыванию того, что же все-таки имеется в виду определенно, следовали уточнения куда скромней: «Непосредственное бытие сюрреалистской революции не столько в том, чтобы изменить внешний физический уклад вещей, сколько в том, чтобы вызвать движение в умах... Она предполагает прежде всего создание нового мистицизма». Гора, как следовало из этой «Декларации» кружка от 1925 года, рождала мышь: левацкие словеса подразумевали достаточно безобидную устремленность к душеспасению в одиночку, дабы вытравить из себя наследственную скверну обывательского здравомыслия.

Что же касается культуротворчества, и особенно лирики, то она, будучи по сути своей деятельностью, менее других зависимой от умозрительной работы рассудка, должна была овладеть лишь некоторыми дополнительными приемами, чтобы вплотную приблизиться к подновленному натурмагическому волхвованию. Среди таких приемов в первую очередь поощрялись «запись снов» и «автоматическое письмо» — нанизывание с предельной скоростью, так чтобы не успеть задуматься, первых пришедших в голову выражений, каким бы ошарашивающим ни было их соседство. И чем оно диковиннее, тем ценнее, чем сильнее смущает сопряжением вещей, никак не сопоставимых в обычном логическом ряду, тем ярче высеченная при этом искра озарения может осветить неразведанные залежи души, а заодно и толщи всего мироздания.

На долю поэтики, следовательно, выпадают задачи прикладные, чисто служебные. Сама она выглядит в таком случае всего лишь набором секретов, как обычному человеку сделаться загипнотизированным сновидцем, способным входить в состояние горячечного бреда и служить передатчиком восхитительных видений — послушно и безвольно запечатлевать в словах хаотичный, нескончаемо вихрящийся поток посетивших его грез. Ни особого дара, ни навыков мастерства для подобного занятия вроде бы не требуется, оно доступно едва ли не каждому. Бормотание душевнобольного, равно как и «бесконтрольную» графоманию всякого захотевшего побаловаться пером вполне резонно подлежало причислить к достижениям словесности. Единственное, чему необходимо научиться, это умению «не вмешиваться», позволить «провидческому сновидению» вырваться на простор, изгнать «направляемую мысль» ради торжества непроизвольно изливающейся мысли, которая сошла с логических рельсов: сочинение должно являть собой поле «разгрома интеллекта», вызываясь утверждал Элюар, приглашая помнить о «священном расстройстве разума» по Рембо и забывая о его покаянной книге «Пора в ад».

Заколдованный круг намеченных так способов избавиться от дурной литературщины обнаруживался уже в том, что они сплошь и рядом вели к наихудшей литературщине: ведь сознание, отрекшееся от власти разума над собой, тут же становится жертвой привычек, при-

витых ему с детства и окрепших в школьные годы. «В умах, так напичканных литературой, как ваши, автоматическое письмо могло развязать лишь буйство претенциозности, изощренности, — пришлось изобретателям этого письма принять в 1925 году меткий упрек одного из своих пронизательных противников справа, писателя Дриё Ла Рошеля. — Сновидения — это память... Напрасно стараетесь вы сбросить с себя платье изысканной культуры, она кишит в вас, точно клубок червей».

На протяжении почти полутора десятка лет Элюар оставался признанной поэтической гордостью сюрреалистов, бесспорно самым проникновенным из лириков, сплотившихся в их рядах. И тем не менее подход его к учению Бретона, которое он поддерживал открыто и кое в чем самостоятельно дополнял, отнюдь не однозначен, во всяком случае не лишен существенных оговорок — предвестий их будущего разрыва.

Элюар был в числе вдохновителей самых разных — как вполне достойных, так и скорее забавных — выступлений кружка, от протестов против разбойничьей карательной войны Франции в Марокко до призывов выпустить обитателей сумасшедших домов, от попыток сорвать в 1931 году Колониальную выставку в Париже до поездок с лекциями в Прагу и Мадрид и устройства международной выставки сюрреалистов в Лондоне. Он был неперменным сотрудником почти каждого выпуска их журналов, особенно «Сюрреализма на службе революции», как они переименовали свой печатный орган в 1930 году, в пору сближения с французскими коммунистами (Элюар был в их рядах с 1927 по 1933 год), впрочем, весьма краткую из-за левацких срывов со стороны таких строптивых попутчиков. Разделял Элюар в основном и философские воззрения Бретона. После недавних метаний в одиночестве, когда он тосковал: «и нет вокруг других лиц», ни близких, ни дальних, — его весьма привлекла предложенная теперь возможность подключиться к токам могучей энергии, которая совершает безостановочный круговорот где-то в космических недрах и в каждой клеточке вселенной, переливаясь безо всяких помех в сокровенные хранилища подсознания, откуда ее легко черпать пригоршнями. Элюар даже присоединился к Бретону и Рене Шару в подготовке текстов для двух совместных книг 1930 года, «Замедлить работы» и «Непорочное зачатие», подсказанных бретоновскими натурмагическими построениями. Манили к себе Элюара, наконец, и раскованность воображения в произвольном — без оглядки на правила благоразумия — словотворчестве, равно как и обещанный доступ к никогда не иссякающей кладовой грез во сне и наяву.

И все же была граница, за которой кончалось его подчинение даже самым благожелательным с виду советам и самым заманчивым умо-заключениям друзей. При всем своем мягком нраве, Элюар упрямо не соглашался путать работу поэта с «автоматическим письмом». По его мнению, оно лишь подсобно — «без конца распахивает двери в подсознательное... приумножает наши сокровища». Но само по себе есть только хаос сырых заготовок, накапливая которые «дух пользуется такой свободой, что не помышляет пока о проверке самого себя».

Стихотворение же требует обдумывания, осмысленного труда, подчиненного внятно уясненной задаче — это «плод достаточно определенной воли, эхо какой-то четко обозначенной надежды или отчаяния», постройка из слов, где «ничего нельзя ни убрать, ни изменить». Элюар отмежевывался от подмены сочинения стихов нагромождением строк по чистому наитию, за что уже тогда вызывал, как признался Бретон много лет спустя, подозрения в «архиретроградных» пристрастиях. Подтверждает в свою очередь, но одобрительно, эти давние расхождения, до поры до времени не предававшиеся огласке, и другой зачинатель сюрреалистских опытов, Ф.Супо: «Среди наших друзей Элюар меньше всех тяготел к автоматическому письму... Он всегда находил время писать стихи такой нежности, что самые критические из нас зло оценивали их как «верленовские»... Несмотря на свои личные привязанности и преклонение перед некоторыми людьми, Поль Элюар оставался самим собой, шел собственной дорогой... Поэзия его из ряда вон выходяща, она кажется не причастной ни к каким поветриям и не похожа на все то, чем восторгались и что возвеличивали его современники-сюрреалисты».

Нарекания в «старомодности», обращенные к Элюару, звучат конечно же нелепо: даже беглое знакомство со словесно-стиховой тканью его выделки убеждает, что он отнюдь не архаист, а лирик отчетливо неклассического, поискового настроения и своей непривычностью вызывает поначалу известные затруднения, если не кривотолки. Высказанное или невысказанное недовольство им со стороны тогдашних единомышленников лишний раз подчеркивает поэтому неслучайность того факта, что почти вся история движения, возглавленного Бретоном, была историей ухода оттуда недюжинных мастеров — один за другим осознавали они вред для себя предписаний и запретов этого крайне нетерпимого авангардистского сектантства шиворот-навыворот, — и, напротив, прихода под его знамена многочисленной рати ремесленников как в самой Франции, так и за ее рубежами. И если Элюар покинул круг сюрреалистов позже других — позже Десноса, Превера, Кено, Шара, Тзара, на пять с лишним лет позже Арагона, окончательный разрыв которого со своими недавними единомышленниками в 1932–1933 годах получил шумную огласку, повлек за собой и длительное личное отчуждение между ним и Элюаром, — то одной из причин затянувшегося элюаровского пребывания в этом кругу была, очевидно, как раз непреклонность в самом для него дорогом и существенном — в работе лирика. «Советы» со стороны меньше сбивали Элюара с толку и причиняли меньше ущерба его самобытности, внушавшей невольное почтение, заставляя воздерживаться от попыток уличить этого скрытого «еретика» в рутинерском отступничестве. При всем том, что независимость Элюара от ближайших спутников относительна, что попросту изъять его книги тех лет из наследия сюрреализма трудно, не впадая в упрощенчество, свести их к сюрреализму не менее трудно: истина сложнее, а главное — предметна, требует непредвзято вникнуть в свете элюаровских высказываний в уклад самого лирического письма Элюара. Важно свыкнуться не столько с внешними приметами этого

письма, сколько войти с доверием внутрь и тут освоиться, поняв исходные обоснования.

Элюаровской поэтике, какой она сложилась к середине 20-х годов и оставалась без особых изменений вплоть до начала 40-х, хотя и позже не оторвалась от своих корней, прежде всего чужд классический аристотелевский завет подражания природе. И здесь Элюар прямой и самый решительный наследник представлений, утвердившихся во французской лирике со времен Бодлера, Рембо, Малларме, особенно же прочно возобладавших благодаря Аполлинеру с его соратниками. Элюар тех лет, а зачастую и в дальнейшем, одинаково пренебрегает зарисовкой, рассказом, раздумьем об однажды случившемся, подмеченном, всплывшем в памяти — короче, строит свою вселенную без опоры на происшествие, сегодняшнее или былое. Его можно было бы отнести к визионерам: своим вымыслом он создает микрокосм, подчеркнуто не прикрепленный к историческому или житейскому календарю, обходящийся без отсылок к чему-нибудь вне самого себя — к внешним обстоятельствам. Их для Элюара как бы вообще не существует, а потому нет у него и столь привычного риторического хода, благодаря которому они обычно расширяются до поучительно-общезначимого «всегда» и «повсюду» — так, мол, случается, такие переживания по такому поводу бывают, давайте об этом поразмыслим как о частице нашей совместной человеческой правды.

Словно бы отмена обстоятельств в элюаровской лирике — не поверхностная и праздная прихоть. Она проистекает из мировоззренчески сущностного для Элюара страстного спора против приспособленческой трезвости куцего рассудка как проводника внутрь сознания личности того, что философы с XIX века именуют «отчуждением», — принудительных требований к ней, ее поступкам и мышлению, со стороны окружающих, всячески внушающих ей правило: «по одежке протягивай ножки», не своевольничай, «шагай в ногу со всем отрядом». Потому-то Элюар, как и его сподвижники по бунту против любого законопослушания, с порога отметал власть обстоятельств, затягивающих человека в житейское болото, будь то деловая сутолока, политиканство или заскорузлый быт. По Элюару, всякого, кто смолоду впрягся в телегу служебных обязанностей и суетных забот и вплоть до могилы тащит ее за собой по дорогам размеренно-унылого прозябания, неминуемо всасывает трясины. Изю дня в день ему недосуг замечать, что рядом с ним «юность на коленях и на коленях гнев», «испуг вежлив, а нищета в привлекательных лохмотьях», «усталость респектабельна, уродство почтенно и девственность грязна». Неудачник обречен здесь на участь рабочей скотины, наподобие того хворого, оборванного парижанина, не помышляющего даже вернуть оскорбителям сыплющиеся на него отовсюду удары, чей портрет, в котором сквозят жалость и презрение одновременно, нарисован (случай чуть ли не единственный в тогдашней лирике Элюара) в стихотворении «Небо смотрится в себя ночью» из книги «Роза для всех». Что же до тех, кому удалось преуспеть, кто выбился в хозяева жизни, то они для Элюара лишь омерзительно самодовольные потребители и заслуживают пощечины наотмашь:

*Эти люди всегда едят
Объедаются наслаждаются
А засмеются жаднее едят.*

«Заготовки, VIII»* — «Сама жизнь»

Но в обоих случаях — безмозгло страдательном и таком же безмозгло жевательном — узники житейского застенка мало-помалу низводят себя до положения обездушенной утвари тюремного обихода. Они не живут, а наличествуют:

*Отныне они не одухотворяют свет
Отныне они не играют с огнем...
Их лица избиты слезами
Они поймали в капкан страх и скуку
Одинокие для всех
Они приручили молчание
И заставили его гримасничать
В пустыне своего наличия.*

«Вторая натура, XX» — «Любовь Поэзия»

Никакого другого исхода Элюар не предвидел для сделавших рабство у привычек своей «второй натурой», давших втянуть себя в конвейер дней серых, будничных, до отвращения стертых, как пятаки.

В противовес приниженному житью-бытью по указке обстоятельств Элюар делает свой выбор в пользу повстанческого сопротивления ходу вещей и дел, исстари заведенному. Вольный дух жаждет опрокинуть стесняющие его материальные порядки и перестроить их по собственному свободному разумению, а вернее — желанию, волеию:

*Один-единственный порыв,
Порыв стремительного ветра -
От горизонта к горизонту,
Из края в край, по всей земле:
Чтоб далеко развеять пыль,
Чтоб сбросить листьев мириады,
Чтоб все посева уничтожить,
Чтоб все деревья оголить,
Чтоб стаи птиц швырнуть на землю,
Чтоб разбросать тугие волны,
Чтоб клочья дыма разметать,
Чтоб даже солнце пошатнулось
Пылающее в небесах...*

«Длиться» — «Плодоносные глаза»
Перевод С.Северцева

Умонастроение такого рода и вложено в самое элюаровское образотворчество. Первая ступень здесь, предпосылка всех последующих, — разорвать «путы, принимаемые за конечные пределы теми,

кто хранит память о скованных в движениях, загнанных в тупик, обузданных хищниках». «Наручники длительности», кандалы тяжести, границы пространства, строгая причинность — простейшие физические скрепы всех этих оков. Довольствоваться спокойным созерцанием наперед данных и неизменных законов значит, по Элюару тех лет, сдаться им на милость, покориться року. Истинная же свобода в том, чтобы сбросить их стеснительное бремя — раздвинуть все рамки, достичь невесомости, отменить конечность, подчинить причинность, восторжествовать над однонаправленным временем. Словно Фауст или Иисус Навин, Элюар приказывает мгновению остановиться, застыть даже солнцу в небесах, сменяющему день ночью и весну зимой. Он ощущает себя, как когда-то и Рембо, не пылинкой во временном потоке, а полновластным хозяином: мимолетное «сейчас» по велению своего владыки может то растянуться до безбрежной вечности, то предельно сжаться и замереть. У горизонта вырастают крылья, пространство послушно покоряется человеческому глазу. Своим лозунгом Элюар провозглашает стремительный бросок вперед: «Бежать, бежать, освобождаясь... бежать так быстро, что даже знамя обгонять». Скорость безостановочного отрыва от всего налично сущего так велика, что дух, сбросивший материальные вериги, преодолевает земное притяжение, приобретая пьянящую легкость — «светозарный и чистый, как ангел, он вместе с деревьями устремляется в небо».

Самочувствие победителя обстоятельств, познавшего ангельскую раскованность, щедро питает затем работу «воображения, которое изжило в себе инстинкт подражания» как познавательного источника приспособленческих установок личности. Словесные плоды этой работы суть, по Элюару, прямые носители его несогласия оставаться на земле покорным созерцателем и решимости хотя бы мысленно подчинить запросам духа косную материальность, переkreпить ее по мерке нашей мечты, ибо «человеку нужно сознавать свое превосходство над природой, чтобы обороняться против нее, чтобы ее побеждать». Труд лирика для Элюара, как и труд близких ему живописцев Пикассо, Брака, Кирико, Эрнста, Танги и других, в ком он видел «наставников свободы», не есть поэтому наведение зеркала и даже не глубинная рентгеноскопия вещей, но «смертельная схватка с видимостями»: действительное бытие сперва как бы расчленяется в уме на простейшие слагаемые, чтобы потом можно было сложить их заново уже по собственным понятиям о желаемом и должном. В каждом из таких сопряжений вещи, явления, признаки, переживания, принадлежащие к самым разным и подчас полярным областям, сращиваются независимо от законов природы и обычного здравого смысла. Вопреки всем утомительно благоразумным, кто «оберегает равновесие, основанное на ничтожестве покоя», Элюар пылко возвещает необходимость случайного, когда «устанавливает связи между зачарованными гротами и горной лавиной, между лошадиной подковой и кончиками пальцев, между сонной артерией и солнечной радугой, разветвлением рельсов и дремлющей голубкой» — между всем, что, согласно трезвому рассудку, никак вроде бы не соединимо, но что

дано соединить уму, уверовавшему в себя: «любые превращения возможны».

Возникающий таким путем образ — скажем, знаменитое, покоряющее и загадочное сравнение: «земля вся синяя как апельсин» — есть вполне самостоятельная данность.² И приглашает не к проверке своей «верности природе» или (что то же самое, хотя и в другом повороте) к логическому оправданию увязки отдельных примет и свойств, но к непосредственному, на веру, восприятию в качестве доказательства творчески преобразующего, а не созерцательно отражающего присутствия человека во вселенной. Цель и смысл подобных озарений — вызвать и у нас пьянящее торжество свободного духа, на миг уподобляющегося Богу из легенды о семи днях творения.

Изготовленные воображением словесные грезы по-своему предметны и принадлежат, согласно Элюару, к веренице вещей рукотворной «второй природы» наравне с другими изделиями трудовой человеческой деятельности. И так же самозаконны, не нуждаются в прямом природоподобии, чтобы быть полезными и действенными, как это происходит, допустим, с домом, книгой или повозкой. Да и сами слова тут орудия одного из ремесел в ряду прочих: «Я не изобретаю слова. Я изобретаю предметы, живые существа, события, и мои чувства способны их воспринимать. Я создаю переживания. От них я страдаю или испытываю счастье. Они могут быть для меня безразличны. Я храню о них воспоминания. Случается, я их предвижу. Если бы мне пришлось усомниться в их действительности, все сделалось бы для меня сомнительным — и жизнь, и любовь, и смерть. Мой разум отказывается отвергнуть свидетельство моих чувств. Предмет моих желаний всегда реален, ошутим».

Вольное, а зачастую и своевольное сцепление в вереницу строк этих «опредмеченных» словами зарниц пережитого предполагает, естественно, не менее прихотливую чересполосицу стиха безразмерного, свободного. Дробящее период неравнострочие для него важнее плавной повторяемости, и здесь нет заранее заданного рисунка рифм, ассонансов, метрических ходов при том, что подвижной звукопереключкой все бывает порой насыщено и в самом деле «по-верленовски». Строки у Элюара то вытягиваются, то свертываются до одного-двух слов, а иногда и вовсе отрываются от соседних, «выламываются» из отрывка и существуют как бы сами по себе на отшибе, получая дополнительную смысловую весомость. Между собой они стыкуются непосредственно, сопоставлены или противопоставлены, а точнее, поставлены рядом без повествовательных, хронологических, причинно-следственных или иных очевидных переходов. Между отдельными строками — метафорическими вспышками завязывается неоднoliniейное перемигивание — прямое, окольное, обратное: лучи пересекаются, преломляются, отражаются друг от друга, взаимно притягиваются или отталкиваются. Непрерывного последовательного движения мысли по проводу синтаксиса и версификации у Элюара нет, а есть скорее переключки огней в фейерверке. Гроздь их создают вокруг себя известный духовно-душевный климат, однако не выстраиваются в повествование, обсуждение или четкое раздумье.

Так образуется в результате метафорическая кардиограмма взрывов восторга или горестных наваждений, через которые прошел Элюар — «бодрствующий сновидец». Испытанное им закреплено в индизнавательной лирической композиции, своим ворожащим строем похожей на композицию музыкальную, — недаром Элюар настаивал на «музыкальности мысли» в своей лирике. На язык жестких умозаключений ее перевести невозможно, да и не нужно, зато эта очень осязаемая неопределенность «внушает и вдохновляет без отсылок» к уже известному, к обстоятельствам. Она «дает пищу надежде или отчаянию», будит в нас отклики, «словно живое существо, заставляет грезить наяву», как бы приобщая нас к победе надо всем от века предначертанным. И тогда можно разделить с Элюаром горделивое ликование: «Я в силах существовать без судьбы».

Не бретоновские вещания безвольного передатчика мистических позывных из космоса, опосредованных подсознательным, а гуманистическое мифотворчество, одновременно вызов всякому стеснению, застылости, приниженности и пророчество счастья быть хозяином своего удела, повелителем сущего — такой мыслил Элюар свою лирику и такой старался сделать ее в каждой клеточке, каждом словесном узле.

Радость петь тебя

Пробьет час, когда суровые потрясения истории вынудят Элюара понять, что грезу не претворить в повседневную явь до тех пор, пока не вмешаешься в самую гущу действительной жизни, не попробуешь овладеть ее независимыми от нашего хотения законами. И тогда воображение Элюара породнится с правдой, а греза с гражданственностью, тогда в его лирике наметится частичная перестройка. Пока же это ворожащее визионерство легко и надежно служит благодарному славословию счастливой, хотя и не избежавшей своих трагедий любви в следовавших одна за другой книгах от «Града скорби» (1926), через «Любовь Поэзию» (1929), «Саму жизнь» (1932), «Розу для всех» (1934), «Плодоносные глаза» (1936), «Естественный ход вещей» (1938), «Полную песню» (1939) и вплоть до двухтомной «Открытой книги» (1940-1942).

Складывавшиеся годами, зачастую из промежуточных сборников, книги эти очень различны хотя бы потому, что посвящены не одной и той же вдохновительнице: после 1929 года, когда Галя покинула Элюара, спутницей его сделалась Нуш, резко непохожая на свою предшественницу.³ Но тщетно было бы восстанавливать с прилежанием археолога по страницам огромной, на тысячи строк, «песни песней» Элюара облик той или другой воспетой им женщины, случаи и житейские подробности, послужившие толчком к сочинению тех или иных вещей, достоверную историю самого чувства. Даже и тогда, когда в заголовке прямо ставится имя, самые стихи как нельзя более далеки от портрета с натуры:

*Облако неги
Жатва ласк
Полдня открытый глаз
На улады земные
Полдень знойно жаркий
Женщины из молока сирени луны
Тепло молока свежесть луны
Сладкий язык сирени.*

«Нуш»

Действительные черты любимой в этом «портрете»-видении опущены, преобразены настолько, что след их неуловим. В иных случаях, как в элюаровских пронзительных стихотворениях в прозе «Разделенные ночи» («Сама жизнь») — исключительному для тех лет почти что «рассказу» об угасшей страсти, — жизненная трагедия старательно зашифрована и проступает едва различимым пунктиром сквозь иносказание. «Язык моей любви, — обронил Элюар однажды, — не принадлежит языку человеческому».

Загадочность этого самоопределения — тем более смущающего, что самый словарь Элюара по-прежнему на редкость прост, — лишь кажущаяся. В лирике его нет ничего от сознания своей непохожести на других людей ни, конечно же, от мучительно-сладостного томления «петраркистов», старинных или сравнительно недавних, по бесплотной женственности. Здесь все вполне земное, дневное, посюстороннее. Но при этом Элюара мало заботит все то, что зачастую поглощает влюбленных стихотворцев и составляет им материал: он не прикован к «приливам и отливам чувств, к вздохам, беспокойству, разочарованиям, ревности, унижениям, мольбам, приступам оскорбленной гордости, сердечным размолвкам, потерям, примирениям — короче, к психологии... Любовная лирика Элюара вообще чудесным образом неавтобиографична» (К. Руа). Причудливо неповторимые повороты особых, только ему одному выпавших удач, невзгод, приключений мало занимают Элюара, охотно вспоминаявшего слова Лотреамона: «Личная поэзия отжила свой век... Подхватим снова никогда не обрывавшуюся нить поэзии безличной».

«Безличность» эта подразумевает вовсе не обезличенность и не безличность в духе парнасцев середины XIX века: просто в книги Элюара получает доступ преимущественно то, что, по его мнению, не есть сугубо личное достояние, а присуще всем, роднит человека с человечеством и в пережитом одним кристаллизует возможное для прочих людей: «Сходство (с данным единственным предметом. — С. В.) уничтожает общезначимость... Один человек говорит от имени всех людей, один камень за все камни, одно дерево за все леса, за безымянное эхо — за то, что в конечном счете только и сохраняется, что заслуживает быть выраженным. Всеобщее эхо, одна жизнь, состоявшая из каждого мига, каждого предмета, каждой жизни — Жизни... Любовные стихи без адреса объединяют влюбленных... Любимая женщина для влюбленного замещает всех желанных женщин, значит, она может быть любима всеми». Оставаясь доверительной бесе-

дой наедине и о самом сокровенном, лирика Элюара вместе с тем приветливо распахивает двери перед каждым, призывая его войти и почувствовать себя дома: речь здесь ведется обо всех и от лица всех. Попытка через одну страсть постичь любовь человеческую, да и саму жизнь нашу, она глубоко мирозерцательна без малейших уступок ходульному нравоучительству.

«Мужчины и женщины, постоянно рождающиеся для любви, в полный голос заявите о своем чувстве, кричите «Я тебя люблю» вопреки всем страданиям, проклятиям, презрению скотов, хуле моралистов. Кричите это вопреки всяческим превратностям, утратам, вопреки самой смерти... Слова любви — плодоносящие ласки... Любить — это единственный смысл жизни. И смысл смыслов, смысл счастья». В этой пылкой прокламации вечного влюбленного, переданной по радио в 1947 году, Элюар повторил то, что не уставал твердить всегда: без любви человек — лишь тень самого себя, от любви зависит, быть ему или не быть, знать или не знать, что он существует, что он — есть. Элюаровское «люблю» неизменно звучало подобно прославленному «мыслю...» Декарта. И потому в задушевнейшей любовной исповеди Элюара не просто заложена философия нашей земной судьбы, она сама, в каждом своем признании, есть эта философия.

В XX веке на Западе нередко выдается за непреложную истину броский и грустный афоризм «Ад — это другие», принадлежащий Сартру, который чутко уловил склад чувств и самосознание личности там, где каждодневно кипит «война всех против всех». Для уверовавших в него любовь — взаимное мучительство, тщетные судороги двух узников, бессильных выбраться из тюремных одиночек своих душ. Элюар даже в самые тягостные часы отчаяния не поддавался этой философической безнравственности. Для него нет ада страшнее, чем одиночество, и «я» вообще становится самим собой только вместе с «ты», без этого личность и для себя не больше чем смутное нечто, зияющая пустота, безликое отсутствие. («Там, где нет «ты», нет и «я», и различие между «я» и «ты», эта основа основ всякой личности и всякого самосознания, наиболее жизненно проявляется в разнице мужчин и женщин», — занес Элюар фразу из «Сущности христианства» Фейербаха в свои заметки «Старые мысли заново» (1939). «Плоское наслаждение и унылая тайна не быть видимым» — сказано в стихотворении, так и озаглавленном «Отсутствия» («Град скорби»). Тот, кто не находит себя в глазах близкого человека, по Элюару, зрячий слепец, довольствующийся жалким подобием жизни, подделкой. «Когда тебя нет, мне снится, что я сплю, мне грежится, будто я грежу». Кремень дает искру лишь при ударе огнива, огонь жизни рождается лишь при встрече меня и другого, а потому все то прошлое, что этой встрече предшествовало, кажется провалом, мертвой полосой в череде дней и не заслуживает памяти: «И годы, когда глаза мои не видели тебя, я позабыл».

Зато с момента встречи каждая секунда заполняется до краев, и в эти волшебные миги Элюар настолько потрясен своим как бы воскрешением из небытия и так захлестнут приливом свежести, что на все

лады, не переводя дыхания, нанизывает подряд одни возгласы: «вместе нераздельны живой живая живые», — блаженный лепет спасенного любовью, давшей ему припасть к самому роднику жизни:

Радость пою, с которой тебя ожидаю, чистоту,
с которой тебя узнаю,
Ты отменяешь забвенье, надежду, незнание,
Отменяешь отсутствие и рождаешь меня на свет,
Я пою, чтобы петь, я люблю тебя, чтобы петь
Тайну, в которой любовь меня создает
и себя выпускает на волю.
«Вечная, вся»* — «Град скорби»

Песнь эта в первую очередь есть прямое и восторженное свидетельство того, как происходит исчезновение всех перегородок и помех, сливаются два дыхания, как даже нестройные мысли перестают течь порознь и два пульса становятся одним:

*Встала она на веках моих,
Косы с моими смешав волосами,
Форму рук моих приняла,
Цвет моих глаз вобрала
И растворилась в моей тени,
Как брошенный в небо камень.*
«Возлюбленная»* — «Град скорби»

Словно зеркало, женщина возвращает любящему самое мимолетное движение его сердца, тень улыбки или огорченности, проблеск мысли, пробуждение желаний. Его взгляд, прикосновение, солнечным лучом скользнув по ней, заставляет ее вспыхнуть пестрой радугой отсветов: «От одной моей ласки ты озаряешься всем своим сияньем». Погрузившись в созерцание этой игры переливчатых бликов, мужчина открывает в самом себе источник света, остававшийся ему неизвестным до тех пор, пока перед ним не было вечно фосфоресцирующего экрана, очертания и окраска которого меняются вслед за мерцанием светового пучка. «Я заключен в круг зеркала такого чуткого, что даже если воздух струится во мне, то и у воздуха есть лицо, любимое лицо, любящее лицо, твое лицо».

Зеркалом может быть все: тело, руки, губы возлюбленной, но прежде всего — ее глаза. Наряду с огнем и светом глаз — один из ключевых образов элюаровской лирики. Старинная поговорка гласит: «Глаза — зеркало души»; Элюар делает женские глаза еще и зеркалом своей собственной души. «Твои глаза отдаются тому, что они видят, видимы тем, на что они глядят». Он часто смотрит в них, еще чаще смотрится, ловя в этих зрачках подтверждение своей причастности к тем, кто не скован духовной мерзлотой, в ком не заглохло бурление молодых токов. Ибо зеркало это наделено даром проникать сквозь непроницаемые толщи, «разламывать камни», а не просто с холодным безразличием скользить по поверхности вещей и лиц.

Ему дано улавливать истинное под наносным, прорываться сквозь рутину привычек, окутавших «я» оболочкой столь плотной, что оно иной раз само себя под ней не различает. И тогда на помощь приходит это «зеркало мгновения»: «Оно показывает людям образ, избавленный от всякой видимости... и его сиянье таково, что все маски обнаруживают свою лживость». Вывобождением своей подлинной личности любящий обязан именно магической мощи нежных женских глаз. Они одухотворяют предметы, пробуждают заснувших, «заселяют пустыни», исцеляют, воскрешают. Поистине житнетворные, «плодоносные глаза».

Самопознание Элюара в этом чудо-зеркале, дающее ему пронзительное чувство своего живого присутствия в мире, не имеет, однако, ничего общего с самолюбованием Нарцисса, пусть даже последний наделен умом интеллектуала — искателя конечных аксиом мышления, каким предстал под пером Поля Валери простодушный юный красавец из древнего мифа, очарованный своим отражением в водах ручья. «И кто может любить что-нибудь, кроме самого себя?» — скептически задумывался Валери, а его юная Парка страдала в канун того часа, когда прекратится ее блаженное затворничество и она «увидит, как ее видят». Для владычицы людских судеб Парки земная страсть и смерть — близнецы, для певца житнетворных глаз Элюара страсть — соперница смерти. До предела обостряя самосознание любящего, женщина, по Элюару, «вручает первый взнос одиночеству, но лишь затем, чтобы верней покончить с одиночеством». Познание себя — только первая ступень взаимопознания, предпосылка выхода за пределы своего «я». Зеркало покрыто отбрасывающей свет амальгамой и одновременно прозрачно, как кристалл горного хрусталя. «Вскоре я стану читать по твоим венам, кровь твоя пронизывает тебя и тебя освещает». Элюар с такой же жгучей ненасытностью всматривается в тайны зазеркалья, с какой он только что следил за своим обликом на сверкающей поверхности:

*Сокровенно влюбленная ты свою наготу
Прикрываешь улыбкой а любовные речи
Обнажают тебя твою шею и грудь
Твои бедра и веки
И в глаза я целую тебя
Чтобы явилась ты предо мной
Целиком и навеки.*

«В начале начал, XIII»* — «Любовь Поэзия»

Потемки чужой души рассеяны, как рассеялись одновременно и потемки собственной души. «Нельзя меня знать лучше, чем знаешь ты... Нельзя тебя знать лучше, чем знаю я». Отныне над этой завоеванной ясностью, над этим знанием-родством не властны ни километры, ни годы. Оно еще допускает с болью «до свиданья», но никогда — «прощай». Поверх всех расстояний и разлук два человека, мужчина и женщина, навеки вместе, и ни одна из половин их единства не может оторваться, не обрекая на гибель обе.

*Даже когда мы с тобой друг от друга вдали
Все нас роднит*

*Частица тебя обитает в голосе эха
И в зеркале
В комнате в городе
В каждом мужчине в женщине каждой
В моем одиночестве
И это всегда частица тебя*

*И это всегда частица меня
Мы разделили наследство
Свою долю ты мне завещала
Я свою завещаю тебе.*

«Роза для всех»*

Возникшая в такой любви-слиянии, любви — взаимном сотворении нерасторжимая цепочка жизни «я — ты» на этом вовсе не обрывается, не порождает супружеского отшельничества вдвоем в отгороженной ото всего спальне. Возлюбленная у Элюара — посредница, соединяющее, а не конечное звено. Она «одна за всех», «заместительница всех женщин, волнующих меня» и «украшена всем, что мне на свете желанно: покоем и свежестью, солью, водой и солнцем, нежностью и отвагой, и тысячью причуд, и тысячью уз». Для «полюбившего любовь» близкая женщина сродни всем женщинам: «Слушая себя, ты говоришь за других, и если ты отвечаешь, другие слышат тебя. Высоко в небе под солнцем, которое избавляет тебя от тени, ты занимаешь место каждой, и твое бытие бесконечно». И оттого близость с ней — предвестье и зародыш всесветного родства, которое личность устанавливает с человечеством и, больше того, со всем беспредельным мирозданием.

В таком космическом своем настрое любовная лирика Элюара, при всем ее застенчивом целомудрии и трепетном изяществе, чем-то напоминает пантеистическое язычество поэтов Возрождения. Христианское недоверие к плоти — источнику первородного греха — здесь начисто отмечено, как отмечен и угар чувственности болезненной, дурманящей. О женском обнаженном теле, о «пылающей лампе желания, что зажигается на твоём лице среди яркого дня», о «разделенных ночах» и «расстеленной кровати — усыпанном звездами кусте превращений» говорится откровенно и просто, без пуританских недомолвок, но и частого их спутника — скабрёзности. Эрос Элюара светел, радостен, не омрачен бодлеровским разладом плоти и духа, потому что он щедрый дар живого и естественен, как дыхание, тут нет ничего ни зазорного, ни запретно-унизительного. Женщина — не служительница в храме сладострастия, а душа природы, владеющая языком недр. Она из тех «дев ночи, дев дождя, дев огня», что «танцуют на родниках солнца»; сама «заря обвила ей шею ожерельем из окон». «Во всех шорохах мира» влюбленному Элюару слышится звучанье ее голоса; «нежные дороги, прочерченные ее прозрачной кровью, соеди-

няют все земные создания». Между ней и вселенной существует какая-то таинственная переключка, исконное родство.

*Ты встаешь и вода раскрывается
Ты ложишься и вода расцветает*

*Ты вода от пучин отведенная
Ты земля пустившая корни
Чтобы все стало прочным на ней*

*Ты пузырек тишины в огромной пустыне скрежета
Ты играешь ночные гимны на струнах радуги
Ты везде и дороги стали ненужными*

*Приносишь ты время в жертву
Вечной молодости костра
Который природу окутывает воссоздавая ее...*
«Легкая»* — «Плодоносные глаза»

Вот почему каждое слово, обращенное к любимой, — как бы разговор напрямую со всем сущим, каждая ласка — прикосновение к самой плоти земной, каждая минута близости — слияние с бытием, от обыденных вещей до космических стихий:

*Я сказал тебе это для туч
Я сказал тебе это для дерева на морском берегу
Для каждой волны для птицы в листве
Для камешков шума
Для привычных ладоней
Для глаза который становится целым лицом и пейзажем
И которому сон возвращает небеса его цвета
Я сказал тебе это для выпитой ночи
Для решеток у края дороги
Для распахнутых окон для открытого лба
Я сказал тебе это для мыслей твоих и для слов
Потому что доверье и нежность не умирают.*

«В начале начал, IV»* — «Любовь Поэзия»

Подлинным масштабом чувства двоих оказывается безграничность вселенной, а не пространство меж четырех домашних стен; на смену любви, заслонившей собой целый мир, идет любовь, которая кажется множеством окон, настезь распахнутых в мир. И каждое — чудодейственно. Смотрящий сквозь них обнаруживает на всем отпечаток могучей энергии, которая исходит от той, что способна «испарять солнца». Она «сбивает шар земной с размеренного шага и задает ему другую поступь»; «дней и ночей чередя покорна ее ресницам». Похоже, что «ее молчащий рот способен доказать невозможное». Ей по плечу повелевать рассветом и отодвигать сумерки, среди лачуг возводить дворцы, заполнять карнавальным шествием пустынные улицы и

площади, поворачивать земную ось и менять орбиты планет, выращивать цветы на запорошенных снегом полях. Эта фея-волшебница не переносит за тридевять земель, в страну молочных рек в кисельных берегах, она совершает свои чудеса здесь, среди будней — тусклых, серых, осенних, и Элюар, как замороженный, перебирает в уме ее дары: «дневная листва и мох росистый, камыш на ветру, благоухающие улыбки, крылья, покрывшие землю светом, корабли, груженные небом и морем, ловители шумов, источники красок, пахучий выводок зорь на соломе звезд».

Да и как не преисполниться веры в ее всемогущество, если благодаря ей однажды для того, кто «умирал оттого, что не умер», наступила «ночь, которая была, наверно, не последней, но все же первой ночью без страхов, ночью, подобной дню без трудов, без отвращения»? А потом были еще и еще эти сказочные ночи-дни, ночи-праздники, ночи-путешествия в радость. Значит, любви дано в конце концов избавить нас от несчастья, как она избавляет от одиночества, значит, счастье — не выдумка утешителей, оно вокруг, рядом, достаточно протянуть за ним руку. Вопреки всем пророкам отчаяния, всем скорбникам и плакальщикам, вопреки сдавшимся и сломанным, Элюар поет доверие. Он не сомневается: «Случайно все, что жжет, подтачивает, старит, что гложет и приносит смерть, но вечен, вечен блеск согласия меж золотом волос и человеком». Он сам испытал:

*В полный голос
Проворно любовь поднялась
И ослепительно вспыхнула
И рассудок в мансарде своей
Признаться во всем не посмел.*

*В полный голос
Тучи воронов кровью сокрыли
Память о прежних рожденьях
Опрокинутых в волны света
В замученное поцелуями завтра.*

*Есть на свете одно существо и немислима несправедливость
Любовь избирает любовь не меняя лица.*

«В начале начал, I»* — «Любовь Поэзия»

«Несправедливость немислима!» Опровергнув легенду о роковой разобщенности людей, любовь, согласно Элюару, развеивает и миф об изгнанничестве греховной твари в юдоли земной. Близости с женщиной он обязан теми минутами-зарницами, когда доверие к жизни не отдает розовым прекраснотушием, когда он умом, сердцем, всем существом постиг, что почва для свободы и радости доступна, страдания наносны и преходящи, что сама жизнь может и должна не на один миг, а всегда и повсюду быть послушной человеческой жажде счастья.

С давних пор у лириков Франции любовь повелось рисовать совсем по-другому — как любовь-злосчастье. От Ламартина и Марсели-

ны Деборд-Вальмор до Бодлера, от Нерваля до Корбьера и Лафорта они куда как чаще оплакивали хрупкую, не выдержавшую превратностей судьбы близость двух любящих, страшились испепеляющей страсти или безнадежно по ней томились, чем исповедовались в любви счастливой. За редкими исключениями, вроде Нуво, любовь оборачивалась для них горем, терзанием, катастрофой, на худой конец утраченным навсегда или вовсе несбыточным блаженством — *mal-amour*, по слову Аполлинера, заимствованному им из средневековых заплачек.

Элюар, как и Арагон, Бретон или Деснос, мыслил себя одним из душеприказчиков Рембо с его повелительным завещанием потомкам: «Любовь надлежит изобрести заново». Наказ этот подхватывался ими не ради красного словца, а с попыткой по-своему внятно уяснить как его духовно-историческую содержательность, так и собственные устремления. Элюар улавливал в нем волю изжить бодлеровский вкус к несчастью, который отнюдь не был признаком душевной хилости, а, наоборот, составлял «сверхъестественную добродетель в «эпоху, когда смысл слова «счастье» деградировал до того, что оно сделалось синонимом бездумья», покорного подчинения раз и навсегда заведенному порядку вещей. «Роковая» склонность Бодлера переживать и осознавать действительность трагически была поэтому бунтом против «всех довольных карликов, расплывавшихся в блаженной улыбке юродивых». Но завороченность несчастьем, будучи гораздо достойнее счастья мешан-приспособленцев, все же далека от тяги к счастью неподдельному. Отсюда у Элюара стремление включить в собственное исповедание веры и наказ Рембо, и призыв Лотреамона заменить «меланхолию мужеством» и «отчаяние — надеждой».

У человека нет других путей подчинить жизнь своим запросам, кроме труда и исторического действия. Однако в глазах тогдашних друзей Элюара по сюрреализму, ставивших знак равенства между работой и рабством, между политикой и политиканством, оба эти пути неприемлемы. Иное дело воображение, греза: они давали иллюзию немедленного претворения самых смелых мечтаний, они были свободой без жертв и уступок. И любовь служила как бы залогом осуществимости этого счастья: разве не откликается возлюбленная на каждый прилив желаний, не она ли совершает чудо преображения полночи в сияющий полдень и одиночества в родство со всем живым? Именно в любви, по Бретону и вполне согласному с этим Элюару, обретаемо «земное спасение», именно «идея любви, вопреки мнению величайших пессимистов, единственно способна примирить человека, на минуту или на долгое время, с идеей жизни», как говорилось в предуведомлении-врезке к «Анкетe о Любви», проведенной в 1929 году журналом «Сюрреалистская революция». Тогдашняя лирика Элюара и пронизана этой философией любви как инструмента мгновенного достижения «полнейшей, непосредственной власти над действительностью», какой не дано было изведать Бодлеру. «Я отождествлял тебя со всеми существами, — обращался Элюар к возлюбленной, — которых я преображал, как я преображал тебя, при свете дня, как преображают воду родника, наполнив ею стакан, как преображают руку, взяв ее в свою руку».

Оттого-то любовная лирика Элюара очень редко воспоминание и почти никогда не ожидание, она вся в том, что сегодня, сейчас, здесь, сию минуту. Речь в этой, так сказать, лирике присутствия идет про обретаемое прямо у нас на глазах счастье человека лепить жизнь по образу и подобию своей заветной мечты — про то, как в «новорожденных строгих глазах» черпают «силу существовать без судьбы». Самые дерзкие помыслы о торжестве надо всем предустановленным, в которых и коренится, собственно, элюаровская поэтика грез наяву, сбываются как раз в минуты близости с любимой: «пространство между предметами принимает форму слов моих», «равные взгляды делят чудо быть вне времени», «звезды рассеивают мрак, и нет ничего, кроме звезд», нет ни опоры под ногами, ни свода над головой, прошлое и будущее слились в настоящем — наступает «конец обстоятельств». Любящий вырван из круговорота вещей, в котором он мало-помалу переставал ощущать себя самодельной личностью и делался слепым исполнителем навязанного извне житейского ритуала. Исчезли огорчения и тоска, «больше нет теней у красоты», и «вселенная выглядит такой легкой, что не стоит на месте, и такой веселой, что не испытывает ни в чем недостатка». У ее властелина — любовью окрыленного человека — захватывает дух от чувства своей полной раскованности, головокружительной свободы от всяких пут и запретов:

Свобода чуть-чуть голова кружится и спокойны босые ноги

Свобода ты легче и проще

Чем весна в стыдливой прозрачности.

«Свобода»* — «Свободные руки»

О счастье писать трудно, гораздо труднее, чем об утратах и тревогах, о разлуке и гибели, чем даже о преградах, преодоленных на пути к нему. Недаром ведь и Льву Толстому случалось косвенно это признавать: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Счастливы тоже по-разному, все дело в том, что счастье едва ли поддается рациональному описанию, неизменно ускользая от расчленяющего анализа и жесткого закрепления в словах. И как часто даже виртуозы языка, потрясающие нас в трагических эпизодах, спотыкаются, впадают в розовую пустопорожность или дубоватое косноязычие, когда заводят рассказ о нежности и блаженстве. Не это ли, в частности, расхождение между тяжелой заземленностью повествования и искрящейся воздушностью счастливых состояний проза XX века пробует иной раз преодолеть с помощью подтекста, а раньше нее обнаружившая пределы логики лирическая поэзия — с помощью музыкальной звукописи, которой поручается выразить нечто гораздо более сокровенное, «несказанное», чем просто заключенный в словах и их сочетаниях смысл? Элюару эти трудности будто вовсе неведомы. Легко, безо всякой натуги и ходулей поднимается он к вершинам восторга, беря слово зачастую там и тогда, где и когда «повествователь или мемуарист... складывают свое оружие и передоверяют выразить невыразимое молчанию, многоточию, ходячей прописи: «Они были счастливы, и у них родилось много де-

тей». Элюара, кажется, привлекает как раз то... что мы по стыдливости, из боязни вызвать ревность небожителей и зависть смертных, скорее склонны передавать смехом или ласками, пеньем или молчанием» (К. Руа).

Чтобы высказать «несказанную радость», настороженно оберегаемую от посторонних взоров, Элюару нет нужды заимствовать плавную верленовскую напевность — слагать «романсы без слов». Счастье для него родная стихия, и ему достаточно вызвать в нашем воображении приветливое согласие между человеком и его окружением, как и мы вслед за Элюаром в нее погружаемся:

*Все листья в лесу говорят «да»
Они не умеют ничего произносить кроме «да»
На каждый вопрос следует ответ
И роса течет в глубинах этого «да»
Человек с легкими глазами описывает небо любви.
«Жорж Брак» — «Град скорби»*

Конечно, Элюар далеко не всегда так подкупающе бесхитростен. Когда открытое признание, четкое обозначение грозит разрушить мимолетную прелесть пережитого, тогда вступает в свои права остраивающая метафора. Своими кружными уподоблениями она призвана пробудить в нас нужный отклик, ради которого Элюар и живописует в слове свои хрупкие сны наяву — зримый слепок неуловимого «внутри»:

*Лицо на закате дня
Колыбель в опадающих листьях дня
Оханка голого ливня
Ускользнувшее солнце
Родник родников в глубине воды
Зеркало битых зеркал
Лицо на весах тишины
Камень среди остальных камней
Для пращи угасающих отблесков дня
Лицо похожее на все забытые лица.
«Прекрасная и похожая»* — «Сама жизнь»*

Но какими бы неожиданными, загадочно-фантастичными ни были иные из подобных элюаровских видений, строй чувств, их подсказавший, проступает обычно с немалой отчетливостью. Атмосферу беззаботности, просветления и чистоты, сопутствующих счастью, приносят в лирику Элюара прежде всего улыбающиеся лики детства — напоенного свежестью утра человека, человечества, вселенной. «Золотой век» младенческой беспечности, возвращенный на землю волшебницей любовью, меняет природу вещей. Земной шар приобретает невесомость пылинки, срывается с места и вольно кочует в межзвездных просторах. Твердые тела струятся, плотные предметы просвечивают, тусклые поверхности излучают сияние. Огонь и снег вовсе не вражду-

ют, дождь обжигает, а зной несет прохладу, ночи озарены снопами искр, день не знает теней, на зелени трав нет ни пылинки, голубизна небес безоблачна. Чудится, что повсюду дворцы из какой-то радужно-переливчатой кристаллической породы. Она прозрачна, как слеза, гладка, тверда на ощупь и поминутно вспыхивает блуждающими зарницами. Отдаленно она напоминает драгоценные камни — их россыпи там и здесь встречаются у Элюара. Но только отдаленно, поскольку и самая искусная обработка не может дать самоцвету то живое свечение, тепло, чистоту, какими обладает материал элюаровских грез. И когда Элюар хочет представить его нагляднее, он просто смешивает природные стихии огня, света, воды: так возникают «родники солнца», «светящиеся слезинки», «дождь языков пламени», «капельки огня в холодной воде»... Залитая полуденным солнцем, омытая росой, страна Эльдорадо из элюаровской метафорической мифологии выкроена воображением по мерке огромного счастья, которым одарила Элюара возлюбленная, «одетая в платье из хрусталя».

Под стать этому сказочному краю и его обитатели: мужчина и женщина, двое — «мы». Неподвластные земному притяжению, не ведающие границ времени и пространства, пренебрегшие причинностью и необходимостью, они наделены восхитительной легкостью птиц, столь стремительных в своем полете, что возникает впечатление, будто это какие-то дневные светляки — «птицы-брильянты», «орлы из чистой воды» и у них «никогда не было тени». Любимая похожа на «воздушного водолаза в легчайшем оперении», и, когда она несет своего спутника «на крыльях глаз», он верует: «больше нет ничего, кроме их полета, стряхивающего прах моих невзгод, кроме их звездного и светозарного полета». Оба они, он и она, делаются средоточием жизни в этой чудесной вселенной. Элюар обнаруживает источник жизнетворного тепла в себе самом: «дремлет стоя во мне огонь», чаще — в подруге, чье «лицо — обнаженное солнце», чьи «зрачки — башни света», чьи «руки в зарослях трав рожают день». «И вижу я, как в ладонях ее загорается свет, и они взмывают ввысь, словно языки пламени после дождя. Пламя пальцев тянется навстречу небесному пламени». Происходит встреча любимой и солнца, огня души и огня мироздания. И человек, благодаря своей любви обручившийся с самим солнцем, отныне и навсегда постигает, что он не жалкая пылинка, не червь в норе своего одиночества, а богоравный собрат светоносного источника всей природной жизни.

Впрочем, доподлинное ли знание приносит та гипотеза всемогущества, какой выступает вскормленная любовью греза? Не примешана ли здесь изрядная доля самообольщения? И не отсюда ли проистекает навязчивое желание Элюара на самых вершинах радости погрузиться в сладкую дрему, забыться: «Любовь прекрасней, чем мир, где я живу, и я закрываю глаза»? Ласки любимой, баюкая, сплошь и рядом походят на соломинку, о даровании которой молит утопающий: «Еще поцелуй, один-единственный, чтоб больше не думать о пустыне». Значит, пустыня все же продолжает обступать со всех сторон, значит, сколько бы фантазия ни превращала ее в цветущий сад, дыхание раскаленных песков не перестает о себе напо-

минать? Элюар далек от того, чтобы не замечать: он лишь «воображает свое всевластие».

Само по себе это немало: мечты Элюара — пророчества возможного счастья подчинить жизнь человеческим запросам, а не побудители к отчаянному бегству «куда угодно, лишь бы прочь из этого мира» (Бодлер). Но это еще и не так много: действительность волшебством не переделаешь. Преобразованная с помощью озарений «бодрствующего сновидца», жизнь шла себе все тем же постылым чередом. Она по-прежнему протекала в «домах пустынных, отвратительных, домах жалких, как полые книги». По-прежнему в ней на каждом шагу подстерегала разобщенность: «Словно поникшее знамя, влачу я свой лоб по холодным улицам черной пустой комнаты, крича о моей нищете». И вскоре после того, как Элюар вроде бы покончил с замкнутостью одиночки, он внезапно ронял: «Одиночество преследует меня по пятам своей злобой». Или вдруг меркли залитые солнцем видения, среди прозрачного полудня вырисовывались гнусные подробности повседневно: «жирные пятна на потолке, стекла измызганы плевками, и свет ужасен». Как бы часто ни окрыляло чувство восхитительной несвязанности, победы надо всем сковывающим и налитым тяжестью, едва ли не так же часто горло сжимала тоска: «Бодრствуя, я зачастую испытывал ощущение изоляции, страха, страданий, агонии». Промозглый холод прокрадывался в сердце, превращал в жуткие гримасы зимы недавние по-весеннему безмятежные улыбки природы:

*Зима вся в голых ветвях и застывшая точно покойник
Человек на скамейке на улице человек от толпы убежавший
И одиночеством переполненный
Дайте место отчаянью самому заурядному
Зеркала свинцовым отчаянья
Струям булыжным отчаянья
Монументам гниющим отчаянья
Дайте место забвенью добра
Дайте место воспоминаниям о жалких отрешках истины
Черному свету пожару вчерашнему...*

«Роза для всех»*

Под серебристо-прозрачной гладью, усыпанной опрокинутыми в воду звездами, в лирике Элюара течет иной, встречный поток видений — сумрачных, кошмарных, залитых апокалипсическими «черными лучами». Глубинные струи время от времени вырываются наружу, и тогда вместо алмазных россыпей утыкаешься в кучи мусора и груды булыжника, вместо горных озер — в гниющие мутные болота, вместо зеленых полей — в заброшенные пустыри. Живое пламя оставляет потухший пепел, замки из бирюзы затопляет вязкое месиво, уродливые тени ложатся на всю округу. Смятение липкой паутиной обволакивает мозг: «Единственное изобретение человека — могила». Элюаровская хвала обретенному счастью, при всей ее видимой безоговорочности, обременена изнутри сомнениями в том, что оно долговечно, способно не рухнуть под ударами несчастья, которое прита-

илось где-то за ближайшим углом и ждет своего часа. Обращенная одним своим ликом к празднику, лирика Элюара другим ликом повернута к трагедии жизни. Одно оттеняет — и обостряет — другое: трагедия подлинна, когда она отлучение от праздника, праздник черпает свое веселье в преодолении беды.

Но коль скоро победы Элюара надо всем косным во многом мнимы, а догадки об этом не покидают его и в разгар блаженства, учиненный в мечтах пир на весь мир грозит подчас обернуться пиром посреди чумы. В брызжущем беззаботностью смехе нет-нет да и проскальзывает тревога. Колебания между надеждой и беспокойством, между грезой и жуткими наваждениями придают порой песням Элюара во славу нежности как источника «торжества над судьбой» оттенок какого-то заговора от недобрых духов, могущих уже в следующую минуту похитить радость, с таким трудом добытую. Корни подобных опасений как раз там же, где и предпосылки головокружительно легкого причащения даров свободы — в подмене достигнутого желаемым. Манящие лозунги душеспасения через сны наяву ободряли, окрыляли, но по-своему и были чреватые подвохами. Оттого-то вслед за взлетами духа, разорвавшего очередную из своих пут, наступал упадок сил — ведь пут оставалось еще слишком много, и очень крепких. Оттого-то за возгласом впередсмотрящего, который завидел вдалеке полосу спасительного берега: «Слушайте, я говорю от имени тех немногих, что молчат, от имени лучших!» — следовало горькое признание: «Их была всего горстка на свете, каждый знал, что он одинок. Они пели, и были правы, что пели. Но они пели украдкой, пели так, как идут на смерть».

Но если Элюару случалось впадать в уныние, обнаружив, что край обетованный его прометеевской грезы, увы, опять далеко за горами и лесами, он никогда, однако, не отрекался от надежды сделать ее былью. И не устал искать в этом направлении.

Навстречу большому зову

Выпуская в 1951 году книгу «Может ли кружка для воды быть прекраснее самой воды», куда он почти полностью поместил свои стихи с 1930 по 1938 год, сам Элюар без недомолвок сказал о существовании перемени, произошедших тогда в его лирике: «Здесь содержится все, что написано Полем Элюаром за восемь лет, которые привели его к более ясному и вместе с тем более драматичному представлению о действительном мире».

Прологом к этому проникновению поэзии в драму жизни было постепенное осознание драмы самой поэзии, однажды повергнутой в смятение тем, что она, всемогущая мечтательница, слишком неможна, чтобы стать вровень с запросами дня, с запросами своего века. Ценители изящной словесности, открыв в 1932 году элюаровскую книгу «Сама жизнь», были, надо думать, немало озадачены, когда после изысканной доверительной ворожбы:

*Прощай печаль
Здравствуй печаль
Ты вписана в линии потолка
Ты вписана в глаза которые я люблю...
Прекрасная ликом печаль,* —*

вдруг наталкивались на вызывающе-надрывную «Критику поэзии» под самый конец этой книги задумчивой грусти и робкого пробуждения к радости.

*Разумеется я ненавижу царство буржуев
Царство шпиков и попов
Но сильнее стократ я ненавижу людей,
которые не ненавидят его
Так же как я
Всей душой*

*Я плюю в лицо ничтожнейшему пигмею
Который всем стихам моим не предпочтет
эту Критику поэзии.**

Поначалу этот яростный плевок в лицо «хозяевам жизни», их охранникам и духовным пастырям склонны были зачислить в разряд тех привычных поношений, которыми со времен романтиков охотно тешили себя бунтари от анархической богемы. Первые строки у Элюара и впрямь напоминали подобные издевательские выпады против мешан, зачастую переходившие просто в брань, чтобы тупого и подлого обывателя «разделить под орех». Однако откуда же тогда у этого очередного проклятия неожиданный заголовок: «Критика поэзии»? При чем тут стихи, да еще и собственные? Неужели это всего только дразнящий бузотерский парадокс?

Когда «неистовые» романтики, а вслед за ними «прóклятые», уподобники «конца века» и все прочие беглецы от мешанского убожества обливали лавочника презрением, изобличая в нем пошлое, расчетливое и злобное животное, они чаще всего исходили из представлений о самих себе как обитателях замков духа, вознесенных над материальной вульгарностью, где увязла бездуховная толпа. Элюар смотрит на вещи иначе. Для него ненависть к буржуа по-прежнему непререкаема. Но он готов и свои крылатые грезы, которые уносили его прочь от грязи делячества и политиканства, поставить ниже пощечины делягам и политиканам. Ибо уже догадывается, что самыми проникновенными «прощай» прежней любви и «здравствуй» любви зарождающейся, самым лихим «разгромом интеллекта» и вылазками в звездные просторы мечты не поколеблешь устоев «царства буржуев, шпиков и попов». Больше того, «буржуи, шпики и попы», освободившись от дневных занятий, иной раз с легким сердцем засыпают в своих постелях, мурлыча напевы этих баюкающих грез. К 30-м годам XX века сюрреализм, раньше отпугивавший мятежностью своей фразеологии, мало-помалу получает благословение высоколо-

бых блюстителей вкуса. И сколько бы его приверженцы ни уверяли, будто они «на службе революции», официальное признание их картин и книг безжалостно опровергало эти самообольщения. Ловушка захлопывается, и Элюар знает, что доля вины лежит на нем самом. Не потому ли он клеймит как «ничтожнейшего из ничтожных» всякого, кто осмелится предпочесть одной филиппике в семь строк чуть ли не всю его Книгу Любви, будто вовсе и не он вложил туда страсть, боль, упование? Не потому ли он с отчаянием прозревает: в кружке, пусть она украшена тонким узором, слишком мало той освежающей влаги, которая одна может утолить жажду, сжигающую его самого — и еще столько — в повседневной жизни. «Критика поэзии» засвидетельствовала, что человек по имени Эжен Грендель и поэт Поль Элюар с некоторых пор не в ладу друг с другом, как бы это ни было прискорбно.

Раздвоение, при всей его мучительности для Элюара, оказалось довольно затяжным. Одна за другой выходили его книги, в них от страницы к странице разматывался клубок проникновенно-нежной ворожбы, но там не найти отклика на то, что лихорадило Францию накануне и в пору Народного фронта и к чему сам Элюар вовсе не оставался равнодушным. Напротив, он сразу и безошибочно распознал врага в рвавшемся к власти фашизме, отечественном и зарубежном, и без колебаний встал в ряды левой интеллигенции. В феврале 1934 года, после провала фашистского путча в Париже, он участвовал в составлении «Призыва к борьбе» — обращения «ко всем трудящимся, организованным или нет, но исполненным решимости преградить дорогу фашизму, отстаивать лозунг: «Единство действий!» Тогда же Элюар вошел в число учредителей Комитета бдительности интеллигентов. Весной 1935 года он выступал с лекциями в Праге на собраниях «Левого фронта», летом поднимался на трибуну Конгресса в защиту культуры в Париже для зачитания речи заболевшего Бретона (весьма, впрочем, путаной), осенью стал одним из основателей «Контратаци» — боевого союза революционных интеллигентов.

В одном из писем 1935 года к дочери Элюар так разъяснял ей свои убеждения: «Ты хорошо знаешь, что я за коммунизм, против фашизма. Я часто пытался объяснить тебе почему. Я люблю справедливость, а справедливость — это значит, чтобы все люди, у которых одинаковые потребности, удовлетворяли эти потребности. Только режим, основанный на равенстве, способен обеспечить мир и исчезновение богатых и бедняков. В настоящий момент мне просто хочется, чтобы ты была за угнетенных и против угнетателей. А угнетатели это те — вся буржуазия, — кто непрестанно, ради самообогащения, заставляет людей работать, кто с этой целью держит их в невежестве, твердя им, будто необходимо, чтобы были бедные (а следовательно, и богатые). И вот эти-то хозяева даже не умеют разумно править, не умеют предотвращать кризисы, безработицу, войны... Чудовищное неравенство царит в современном обществе».

Тщетно было бы, однако, вплоть до 1936 года искать в самих стихах Элюара следов этих раздумий. Правда, его взыскующая счастья лирика уже сама по себе была вызовом всему, что калечит и прини-

жает человека, но до поры до времени она словно страшилась запачкаться, погрузившись в тот самый общественный поток, который захватывал его самого, едва он отрывался от рабочего стола. Нужен был, видимо, резкий толчок извне, который больно затронул бы за живое, чтобы предрассудок, предписывавший лирике чураться истории, был сдан Элюаром в архив. Таким потрясением стала для него гражданская война в Испании.

В начале 1936 года Элюар был приглашен в Испанию для чтения лекций о Пикассо в связи с проходившей там выставкой работ его друга. Страна бурлила революционными надеждами: выборы 16 февраля должны были принести победу Народному фронту. Еще по Парижу знакомый с Рафаэлем Альберти, Элюар в Испании встречался с Лоркой, Антонио Мачадо, Пабло Нерудой (тогда чилийским послом в Мадриде), Хосе Бергамином, с живописцами, университетскими преподавателями, студентами. Он вернулся домой, полной грудью хлебнув воздуха освободительной весны. Через несколько месяцев из-за Пиренеев дохнуло отравленным ветром: войска под командованием генерала Франко, при поддержке авиации Гитлера и Муссолини, подняли мятеж и двинулись на Мадрид. В те дни Элюар, как и тысячи его соотечественников, жил трагедией Испании. Летом 1936 года он протестовал против политики «невмешательства», провозглашенной правительством Франции.⁴ А когда к стенам Мадрида вплотную подошли фалангисты, когда в небе Мадрида хозяйничали их бомбардировщики, Элюар выступил с «Ноябрем 1936» — криком боли и тревоги за город, осажденный «строителями развалин»:

*Взгляните как работают строители развалин
Размеренные цепкие богатые тупые
Как злобно эти нелюди изводят все живое
Как метко и старательно оплевывают душу
И в прах втоптать торопятся беспечные дворцы.*

*Ко всему привыкаешь
Только не к этим свинцовым птицам
Только не к злобе с какою они затмевают солнце
Только не к мысли им уступить.**

За «Ноябрем 1936» последовала скорбно-саркастическая сюита миниатюр в две-три строки «Победа Герники», навеянная эскизами Пабло Пикассо к его полотну⁵ о зверской расправе фашистов над обитателями испанского городка и крестьянами, съехавшимися туда в базарный день 26 апреля 1937 года: за несколько часов бомбардировки он был стерт с лица земли. Пепелище Герники стало предвестьем Орадура и Лидице, Бабьего Яра и Хиросимы. В строках, столь же пророческих, как и картина его друга, Элюар заклеил хладнокровных воздушных убийц, чья «гнусность — унылого цвета ночи». Ради устрашающего примера они заставили людей, поглощенных каждодневными мирными делами, «заплатить смертью за хлеб, за небо, за зем-

лю, воду, солнце, за нищую их жизнь», и без того проходящую в тяжелом труде и заботах, «в лачугах, на шахтах и в поле».

Уже в «Ноябре 1936» и «Победе Герники», первых пробах Элюара — политического лирика, фашистские молодчики для него попросту «нелюди», чье ремесло — убийство и которых он и обозначает не иначе как презрительно-безымянным «они». Стадо безмозглых и бездушных истуканов, «терпеливых, размеренных, мрачных, тупых», рассуждающих только по команде и на один манер, они «не от нашего мира», мира одухотворенной человечности. У них ампутировано сердце, а вместо него вставлен приказ начальства, и они «едва принадлежат роду человеческому», в лучшем случае «засоряют его отбросами». Подонки-палачи лишены самых засушных в глазах Элюара радостей — созидания, ибо умеют возводить одни руины, братства, ибо робот одинок в пустыне таких же, как он, роботов.

Рядом с этими железобетонными громилами те, кто оказался мишенью их бомб, выглядят хрупкими, заслоненными лишь легко уязвимой броней своей человечности:

*Дети и женщины владеют одним сокровищем
Свежей весенней зеленью и молоком чистейшим
И вековечностью
В чистых глазах.*

«Победа Герники»

Но эта хрупкая чистота — не добродетель смиренно-жалких агнцев, предназначенных для заклания. В ней таится огромный запас прочности: скромным «простым людям», в отличие от «белокурых бестий», ведомо братство. И оттого сегодняшние жертвы завтра могут и должны стать победителями. Отклики Элюара на трагедию испанского народа — плач по безвинно загубленным, но и призыв выстоять, не согнуться, встретив шквал в сомкнутом строю, плечом к плечу.

*Пусть рот к своей вернется правде
Дыханье и улыбка звенья вечной цепи
Пусть человек отринет прошлого нелепость
И к братьям обратит свое лицо как равный*

И разуму даст вольных два крыла.

«Ноябрь 1936»

Человеконенавистничество, даже оснащенное мощными бомбардировщиками, даже на миг торжествующее, — это, по Элюару, достоинство слабых, обреченных; оружие мужества куется из иных, только на первый взгляд непрочных материалов — нежности, доверия, душевного тепла. Сила и доброта идут по жизни рука об руку. И потому стихи об ужасах Герники несут заголовок «Победа Герники», а завершают их слова надежды: «Мы одолеем их».

«Вчерашние победители погибнут» — озаглавил Элюар и последний из тогдашних своих откликов на войну в Испании, созданный в

пору трагического исхода событий (под ним проставлена дата «14 апреля 1938 года» — день падения Барселоны). Жуткие видения истерзанной страны нагнетаются с первых строк: труп теленка гниет на развалинах, повешенные качаются на деревьях в цвету, алмазы отшлифованы шершавой запекшейся кровью... Но сквозь безмерную скорбь словно исподволь пробивается мужественный повтор: «И лишь огонь дает крепкие всходы на земле хозяев... И лишь огонь дает крепкие всходы в страдающих глазах». На осунувшемся от горя лице испанского народа глаза по-прежнему не потухли, свидетельствуя, что дух его не сломен: «Горькое лицо, оно из синего молока и черного меда, запекшегося на огне лихорадки, оно иззябло от нищеты, лицо, не ведающее позора, осажденное лицо с широко распахнутыми глазами, живыми, как народ, и бдительно следящими за всем вокруг». Они внушают страх тем, кто победы празднует на могилах, до краев заваленных трупами. В ночи они бодрствуют, различая, «о братья, красную звезду, которая несмотря ни на что, отвоевывает пространство у ужаса».

По-своему поразительно, насколько легко, без ломки привычного ему письма и отречения от себя вчерашнего, вводит теперь Элюар ключевые для его лирики образы — огонь, глаза, лицо, звезда — в почти неведомое ей прежде русло гражданственности, памфлетной и героической одновременно. И точно так же опорные для элюаровского жизневиденья противоположности — созидание и распад, детская чистота и вязкая грязь, хрупкая окрыленность и хмурое окаменение, кровное родство со всем живым, с другими, и угрюмое отъединение от природы, от людей, — присутствуют и в «Ноябре 1936», и в «Победе Герники», и во «Вчерашние победители погибнут». По-прежнему эти мотивы сталкиваются, кружат, оттеняют друг друга в потоке вольного ассоциативного монтажа. Элюар все тот же доверительный и негромкий лирик, плетущий чуть загадочную в своих переходах и бесхитростно-наивную в каждой отдельной строке словесную вязь, где фразы прямые, лаконичные, афористически-назывные соседствуют с метафорами изысканными, слегка причудливыми, построенными на неожиданных сдвигах смысла и предельных «допусках» воображения. На редкость благополучно Элюар минует подводные рифы декларативного риторства, где так часто застревают в подобных случаях поэты, долго замыкавшиеся в пределах сугубо потаенных переживаний и метафизических озарений.

Книга «Естественный ход вещей», куда вошли «Ноябрь 1936» и «Победа Герники», увидела свет в 1938 году. Но еще за два года до этого, на Международной выставке сюрреализма в Лондоне, Элюар прочел публичную лекцию «Очевидность поэзии», прямо сказав в ней о переменах, вызревавших как во французской лирике в целом, так и в его собственном творчестве. «Пришло время, — провозгласил он, — когда право и долг всех поэтов настаивать, что они глубоко погружены в жизнь других людей, в общую жизнь... Все башни из слоновой кости будут разрушены... Сегодня одиночество поэтов исчезает. Отныне они люди среди других людей, у них есть братья», «они вышли на улицы, они оскорбляют владык, они отвергли богов,

они выучили мятежные песнопения обездоленной толпы и, не падая духом, стараются обучить ее своим песнопениям». Отныне для самого Элюара «истинная поэзия заключена во всем том, что освобождает человека... Она равно в изобретении радио, в подвиге ледокола «Челюскин», в Астурийском восстании (и, затем, в поразительной обороне испанского народа против его врагов), в забастовках во Франции и Бельгии». Гуманизм Элюара приобретает революционную устремленность.

А это побуждает Элюара, в свою очередь, приступить если не к переосмыслению, то к уточнению некоторых своих установок в творчестве, до сих пор казавшихся ему незыблемыми. И хотя в «Очевидности поэзии» имена маркиза де Сада и Фрейда еще значатся — наряду с именами Маркса и Пикассо — среди преобразователей, духовно раскрепостивших человечество, хотя прежняя фразеология зачастую тянет назад мысль и Элюар как бы по привычке повторяет иные доводы Бретона вроде положения о том, что «нам достаточно закрыть глаза, чтобы распахнулись двери чудесного», — гораздо более примечательно его стремление заново наметить самый подход к задачам лирики. В лондонскую речь 1936 года, к примеру, полностью вошел абзац из более раннего его выступления перед английскими сюрреалистами в 1932 году. Но в новом тексте изменена формулировка: вместо фразы о призвании человека-творца «опрокинуть действительность» появилась фраза о его долге «наконец-то приобщиться к той действительности, которая ему принадлежит». Иными словами, художник не отменяет ход самой жизни, воспаряя над нею воображением, но включается в работу благих сил, «сливается воедино с миром, с миром в движении, в становлении». Существующим порядкам противопоставляется не сновидение, сохраняющее все в неприкосновенности, а действительная попытка перестроить их по законам счастья, «под стать огромному росту человека».

В «Очевидности поэзии» Элюар не столько подводил черту под своим предшествующим развитием, сколько пролагал для себя иной, особый путь, ведущий за пределы бретоновских выкладок. После этой лекции-манифеста открытый отход его от сюрреализма становился лишь вопросом времени. И когда Бретон, все ближе сходившийся с троцкистами, в дни мюнхенского сговора выбросил нелепо левацкий лозунг: «Ни вашей войны, ни вашего мира!» — Элюар, отдававший себе отчет, что позиция «скрещенных рук» только развязывает руки гитлеровским насильникам, покинул движение, к которому примыкал полтора десятка лет. Книга «Естественный ход вещей» открывалась поэмой «Без возраста» — своего рода прощанием Элюара с собственным прошлым и бывшими единомышленниками.

*О мои братья-чужаки хранящие в зрачках
Неизбывную ночь и ее кошмары
Где оставил я вас
С руками налитыми тяжелым ленивым маслом
Стародавних дел*

*С надеждой столь слабой что смерть над ней торжествует
Я же к жизни иду у меня человеческий облик
Чтоб доказать — мир скроен по мерке моей.*

«Шагая вдоль улиц зари», Элюар ни на минуту не чувствует себя покинутым, затерянным вдали от надежных спутников. Он прорвался наконец к такому простому и так нелегко дававшемуся ему знанию: «восстание духа» на словах означает — на деле — беспомощность; бунтарь против всего и вся самой безбрежностью своих притязаний невольно соглашается, что он не от мира сего, и тем лишает себя возможности подчинить жизнь своим запросам; надежда, подкрепленная одними грезами, рано или поздно ведет к отчаянию. Удел такого мятежника — изгнанничество и в мироздании, и среди себе подобных. И лишь теперь, прощаясь с самим собой вчерашним, он по-настоящему «выбирается из бездны». Ничто больше не заслоняет от него братский взор тех, кто работает в самой гуще истории, кто стряхнул тяжелую дремоту, зачарованность отчаянием, кто бодрствует, собственным трудом добывая хлеб, радость, солнечный свет — то самое завтра, которое раньше только снилось обитателю «пещер покоя, усталости и самоотречения».

Размежевание с недавними попутчиками сквозной нитью проходит через «Естественный ход вещей», как и через последовавшую весной 1939 года книгу Элюара «Полная песня». В «Естественном ходе вещей» особняком выделен раздел «Права и обязанности бедняка», где от стихотворения к стихотворению, штрих за штрихом рисуется весьма язвительный портрет некоего «третейского судьи», обладателя истины в последней инстанции, в котором без труда угадывается «папа сюрреализма» Андре Бретон. «Верьте мне, я есмь закон!» — вещает этот наставник мнимой мудрости, давно «переставший что бы то ни было понимать» и упорно цепляющийся за обветшалые заповеди, из которых выветрились последние крохи мысли. Бесконечное плетение словес, ровным счетом ничего не меняющее в распорядке земных дел, ловушка громких фраз, куда вслед за ее изобретателем попадают и его последователи, обрекая себя на суемудрие, никому не приносящее ни радости, ни облегчения, — такой предстает теперь в глазах Элюара доктрина его друга со всеми ее архиреволюционными лозунгами и мистическими поползновениями:

*В свою очередь он говорит о несправедливости
О низменных вожделениях
О тирании и варварстве
Но его слова разоружены*

*Сей образец для подражания
Отжил свой век среди нас
Сей всеотрицающий владыка
Однорукий с причудливым телом
Повторяет себя в последний раз*

*Он уменьшается
Его священный лик распластан
Ниже самой земли.
«Верьте мне, я есмь закон»*

«Третейский судья», вместо драгоценностей нацепивший на себя ядовитые травы, «вполне заслужил» оскорбительную кличку «мертвеца». Ведь он не желал замечать вокруг себя никого, даже самых близких, навечно оставаясь причастным лишь к разряду «одиноких и равнодушных» («Среди прочих теней»). Быть может, большое горе когда-нибудь и приведет его в стан живых людей, сейчас же «плоды, круглый год растущие у него в саду, несъедобны» («Последствия одного преступления»). Крылья порхающих там бабочек потускнели, звезды кажутся потонувшими в мутной воде, а «летние дни бесполезно пожухли» («Итог»). Элюар жаждет вырваться из владений этого заносчивого, мертвящего все вокруг себя ума, куда попал по ошибке, приняв подделки мысли за настоящие самородки.

Но если до сих пор он слишком долго медлил, то в этом повинен не только прикинувшийся подлинным кумир, а и он сам, поклонявшийся идолу, словно божеству. Элюар упрекает себя за многолетнюю слепоту по крайней мере с такой же резкостью, с какой развенчивает Бретона. Рядом с портретом «третейского судьи» в стихотворениях «Здесь, одному преступнику», «Еще дальше», «Ради вящей гордости» («Естественный ход вещей») и «Конец одного чудовища», «Добродетельный отшельник» («Полная песня») возникает автопортрет «добродетельного отшельника» — того самого, каким Элюар был еще вчера и с которым сегодня вступил в схватку.словно два разных человека столкнулись в одном. У первого, обратившего лицо назад, «в груди мрак навсегда затянул небо», и только изредка вспыхивают слабые «проблески подземелья», его «уста — разбитое эхо», его «руки — свинцовые монеты», он весь — «плод праха». Зато у его соперника — «желанья цвета ветра», он жаждет вырваться из опостылевшего каземата и шагнуть на волю, где «красота, добро, правда и пылающие страсти». Между этими двумя нет и не может быть согласия, их распря достигала такого напряжения, что второй готов стереть с лица земли первого. Для Элюара этот поединок с самим собой — вопрос жизни и смерти: «Надо, чтоб ты видел, как ты умираешь, чтобы узнать, что ты продолжаешь жить».

Сражение, полем которого стала душа Элюара, пока далеко от завершения. Но сама его ожесточенность, та искренняя страсть, с какой Элюар отбивается от всего, что тянет его назад, показывает: исход предрешен. Близится день, когда он спокойно, с сознанием превосходства, которое приходит к победителю, скажет: «Люди грядущего, давайте задумаемся на минуту о прошлом. Так доблесть думает о несчастье. Мое прошлое, мое настоящее, вы больше нас не пугаете». Слова человека, который в последний раз оглядывается на оставленный за спиной отрезок пути, перед тем как зашагать вперед, к иным далям. И который знает уже, что ему суждено избавиться от тяжелого груза собственного прошлого, что счастье без преследующих по пя-

там страхов и забот, доверчиво повернувшееся лицом к будущему, доступно и даже неминуемо.

Уверенность эту Элюар черпает уже не в том легко пересыхавшем источнике, каким ему недавно служило ни с чем не считающееся воображение. Она в гораздо более надежном сознании своего кровного родства с теми, кто своими руками строит жизнь. «Полную песню» открывает видение утренней, обжитой и вполне прирученной Земли. Элюар приветствует пришествие «людей из низов, что познали пот, удары, слезы и которые снимут жатву всех своих мечтаний. Вижу я, как настоящие люди, чувствительные, добрые, полезные, сбрасывают с плеч бремя, что ничтожнее смерти, и радостно отдыхают под шум солнца» («Мы существуем»). И Элюар не сомневается: «...вскоре встанут они во главе городов».

Чтобы заговорить обо всем этом в лирике, следует резко раздвинуть ее границы. Отныне ей предстоит «не идти к сердцу других людей, а исходить из него», научиться не просто передавать мимолетные озарения одного, но пережитое всеми, каждым. Прежний арсенал приемов письма, самый словарный запас во многом уже недостаточны для встающих теперь задач. Элюар остро ощущает разрыв между накопленным мастерством и материалом, с которым предстоит иметь дело; недавно еще значимые для него предписания теперь спутывают по рукам и ногам. В стихотворении «Несколько слов которые до этого дня почему-то считались запретными для меня» («Естественный ход вещей») как бы наугад перечислены существительные, с пренебрежением исключавшиеся им раньше из лирического словаря, поскольку они «часто встречаются в газетах, в песнях». А между тем это «слова чудесные, не хуже прочих», и пренебрежение ими — обкрадывание самого себя. И если прежде без них хоть как-то удавалось обойтись, то теперь Элюар, преисполненный решимости охватить «область человеческого» во всем ее многообразии, в том числе и в ее житейской обыденности, возвращает права поэтического гражданства бывшим словам-изгоям,

*Словам, что сегодня пишу
Наперекор очевидности
И с великой заботою
Все сказать.**

За этой жадой «все сказать»⁶ кроется прежде всего жажда «все разделить», со всем породниться, «все понять, все соединить и... сделать речь столь же великодушной, как поцелуй». «Подлинные поэты, — напишет Элюар вскоре, в 1942 году, — никогда не думали, будто поэзия их личное достояние... Нет ничего редкостного, ничего божественного в повседневной работе поэта... Каждый человек — брат Прометея. Мы не наделены каким-то совершенно особым умом, мы — существа нравственные, и мы в гуще толпы».

Так завершается изживание тянувшегося издавна квазисвященного жреческого самосознания лириков Франции в XX веке: Элюар здесь идет вслед за Аполлинером, но еще дальше, вплоть до

уравнивания себя с другими полезными работниками на попрание истории.

«Полная песня», «Открытая книга. 1938-1941» — сами названия книг Элюара провозглашают открытость этой лирики для всех тех поэтов из окружающего большого мира, к которым в прошлом он оставался глух. Тяга к вселенской широте в лирике, прежде делавшая ставку на кладовые грез, постепенно обретает источники своего питания в действительной жизни. «Дневной свет и отчетливое сознание составляют мне теперь столько же тайн, столько же невзгод, сколько прежде ночь или сновидения». Мысль Элюара, рвущегося к ясности, вся в поиске прямых, непосредственных связей личности с природой и столь же очевидных связей с человечеством и каждым из живущих.

*Все стало сразу проще
Я опрокинул необъяснимые пейзажи лжи
Я опрокинул жесты стертые и дни пустые
Я зашвырнул за край земли расхожих мнений жвачку
Я стал кричать
А до меня все говорили слишком тихо все говорили и писали
Слишком тихо*

*Я широко раздвинул границы крика.
«Кричать»* — «Открытая книга, I»*

И этот все нарастающий клич не остается, как прежде, гласом вопиющего в пустыне. Он повсюду рождает отклики, ведь сам он — лишь один из многих призывов в той братской переключке, которую из края в край земли ведут люди, веками «восходившие по громадной лестнице радости».

*Я убежден что каждую секунду
Дитя и предок всей моей любви
Моей надежды
Счастье
Фонтаном бьет из крика моего
К зениту в поисках другого зова
Чьим отголоском хочет стать мой зов.
«Кричать»**

В разомкнутой цепи элюаровского пантеизма «я — любимая — мироздание» возникает потребность в еще одном звене — «звене братства». И пусть до поры до времени в самой лирике Элюара потребность эта лишь заявлена. Подлинное братство складывается в историческом бытии людей, будь то труд или гражданская деятельность, и добавление такого важного, по самой своей сути общественного «звена» неизбежно накладывает свой серьезный отпечаток на все соседние сцепления мировоззренческого ряда.

Сознание, с порога отмечающее весь наличный уклад жизни как совершенно несостоятельный, изначально и во веки веков враждеб-

ный запросам личности, волей-неволей воспринимает все окружающее как нечто навек закосневшее в своей ущербности. Когда Элюар усматривал в поэтическом акте «отмену всех связей», самих устоев миропорядка, вплоть до времени и пространства, он не мог и помышлять о воздействии на жизнь: он лишь «воображал свое всемогущество». Теперь, когда Элюар шел навстречу «большому зову» тех работников и воителей, что в самой гуще событий старались раздвигать рубежи человеческого счастья, к нему возвращалось по-настоящему деятельное и действительное отношение к жизни, которое опирается на попытку проникнуть в ее самодвижение. «Время течет в моих венах», — открывает теперь недавний сокрушитель часового маятника. Он осваивает неведомую ему раньше азбуку, с помощью которой можно «прочесть счастье без границ в простоте линий настоящего».

С некоторых пор для него не секрет: «уже поет настойчивое лето за мерзлыми воротами», а «долгая ночь готовит бесконечный день». И просторы «вселенной без судьбы», где все вечно, а значит, недвижимо, мало-помалу отступают в его лирике перед видениями иного, быть может, не столь радужно фосфоресцирующего, зато действительно обитаемого мира, в котором кипит работа молодых жизнотворных стихий:

*Я вам твержу кричу я вам пою об этом
Струится смех под смертными снегами
Рассвет и смех и радость жить на свете
И в зеркале плодов себя цветы увидят*

*До срока спят под смертными снегами
Мои друзья чье трепетное сердце
Готовит лето землю будоражит
Чтоб в день урочный воцарилось лето*

*И сотни солнц струятся под морозом
И сотни ласк под холодом таятся...*

«Я зверь лесной»* — «Открытая книга, II»

В мире, где «судьба» есть не что иное, как круговорот его вечно-го становления, человек, в свою очередь, перестает ощущать себя пылинкой, хаотически перемещающейся по собственному мгновенному хотению. Он плоть от плоти всего сущего, «птица в небе, простор в птице, цветок во льду, река в солнце, рубин в росе, — по-братски одинок, свободен по-братски». И не просто продолжение природы, а само средоточие добрых ее сил, ее жизнотойкости: «Чтоб не падали с дерева листья, чтобы билось сердце воды, чтобы день возвращался всегда, да пребуду живым». Ни все сметающий произвол духа, ни дивный золотой сон ему больше не подходят. Его свобода — «свобода брата», она в том, чтобы расти вместе с растущей жизнью, помогать ее росту и в нем черпать юношескую свежесть:

*Жить в каждой на свете руке такова моя доблесть
Существует одна только смерть на земле одиночество*

*От нежности к ярости от ярости к ясности
Я себя самого создаю и во всем живом преломляюсь
Во всех временах на земле и во всех облаках
Сменяется осенью лето но я остаюсь молодым
Я жил на земле в этом сила моя
Кровь моя воздвигается над пеплом пожарниц моих.
«Жить»* — «Открытая книга, I»*

Из поля зрения Элюара вовсе не исчезает зло, свирепствующее в исторических потрясениях и личных трагедиях. Он не забывает, что везде плоды «тяжелого труда брошены на съедение прожорливым ничтожествам», что повсюду творятся дела, от которых «люди чернеют от стыда, другие прославляют подонков, и лучшие опускают иной раз руки». Опасность не за горами, гроза вот-вот разразится, и даже «бродячие псы несчастны» («Покончить»). И тем не менее элюаровская гипотеза счастья пускает корни в надежную почву убежденности: канули в прошлое и не вернутся те дни, когда, случилось, «глаза и мужество мои служили лишь тому, чтобы снести несчастье, и я с ожесточением сполна изведаль ад». Пожалуй, никогда раньше лирика Элюара не была залита потоком чистых утренних лучей, как та, что создавалась на исходе тревожных 30-х годов, когда на его родину из-за Рейна уже надвигалась катастрофа.

Источником этого ослепительного света по-прежнему остается любимая. «Женщина — пламя природы, ткущее солнечную основу», «повелительница зеленых трав... хозяйка воды и воздуха». Она, как и раньше, служит Элюару проводницей на земных и космических дорогах, дарующей ему безграничную радость и ощущение своей спаянности со всеми живущими, с человечеством. Только связь эта делается все менее созерцательной, все более деятельной. В круговороте всего живого возлюбленная — носительница неувядающей юности, той самой энергии, без которой нет ни рождений, ни восходов, ни весен, ни рассветов. Она — сама «молодость, бегущая впереди жизни». И оттого близость с ней не просто безмятежный покой и наслаждение, но высшее счастье — счастье помогать рождению всех зорь: «Наша молодость нежно повелевает солнцу взойти над землей». Такая любовь, включающаяся в «работу» самого мироздания, достойна, по Элюару, быть поднятой до высот прометеевского подвига. «Мы говорили «любовь», и это было жизнью... от признанья к признанью мы становились другими... мы изобретали огонь, всегда лишь один огонь». Пламя двоих несет тепло не только им самим, а всем и всему — людям и растениям, животным, камням, морю и деревьям, облакам и полям. В стихотворении «Под золотым лучом» («Открытая книга, II») вслед за привычными для Элюара приветливыми, сверкающими далями, куда приглашают мужчину глаза его подруги, развернуто языческое зрелище мощного притока плодотворных сил, вызванного в природе встречей любящих:

*Когда мы смотрим друг на друга,
Страх исчезает, терпкий яд*

*В траве теряется высокой,
А в мертвых опустелых храмах
Протягивает нам терновник
Над узловатой тенью веток
Багряно-черные плоды.
И свежее вино земли
Захлестывает буйной пеной
Цветные мириады пчел.
И вспоминаются крестьянам
Надежды урожайных лет.*
Перевод С.Северцева

Это уже не столько видение, сколько прозрение: толчком ему служит не отряхнувшая земной прах греза, а потребность распознать, где и как под ряской застойной заводи бьют свежие ключи, дать выход наружу тем сокам, которыми набухают недра матери-земли. Страсть двоих мыслится теперь Элюаром как вклад в становление самой жизни, как творчество всерьез, не просто в помыслах и мечтах. Отныне человек, взыскующий счастья, на деле всемогущ своим умением, вопреки разрухе и смерти, открывать в труде и в любви, пестовать и приручать то, что нарождается в необратимом созидательном потоке дней:

*Два великана белый и красный
Хлеб и вино
Взрачивают людей.*
«Боги»* — «Открытая книга, I»

Афористическая трехстрочная миниатюра о взращенных человеком и в свою очередь взращивающих его титанических помощниках как по мысли, так и по стилистике звучит прямым эхом тех давних славословий в честь садовника, возделывающего свою землю, которые Элюар сложил когда-то по дороге домой с фронта. Не случайно, памятное «Чтобы жить здесь», рукопись которого два десятка лет лежала похороненной где-то в ящиках письменного стола и была теперь извлечена из-под вороха черновиков, напечатано именно в «Открытой книге». Элюар как бы заново постигал мудрость труженика, разжигающего огонь, когда небо заволакивают тучи ненастья. В промежутке она не то чтоб была забыта, но затуманена и подменена сновидчеством наяву. И трудно сказать, насколько мучительнее могла бы сложиться вскоре судьба Элюара, не пробежись он к этой мудрости снова в канун «странной войны» и разгрома Франции. Во всяком случае, кое-кто из его недавних близких друзей, так и не отставших от жонглирования «разоруженными словами», поддался соблазну уклониться от повестки, посланной историей; другим пришлось пройти сквозь все круги отчаяния.

Элюар оказался достаточно крепок, чтобы не сломиться в жестокое лихолетье. И больше того — распрямиться в полный рост.

Я пишу твое имя, Свобода

Осенью 1939 года Элюар был снова мобилизован. Томительные месяцы «странной войны», которая оказалась чревата молниеносной национальной катастрофой, он провел в Солони, на небольшой железнодорожной станции, охранявшей его частью. Волна отступления в мае 1940 года, вылившегося в беспорядочное бегство, забросила Элюара далеко на юго-запад, в департамент Тарн. 22 июня в Компьенском лесу были подписаны позорные капитуляция и перемирие, поделившие Францию на зоны: северную, оккупированную немцами, и южную, где возникло коллаборационистское «Французское государство» со столицей в Виши. К концу лета Элюару удалось вернуться в Париж, над которым развевался флаг со свастикой. Сразу же по приезду он подготовил к печати первый выпуск «Открытой книги», вышедшей в конце 1940 года. А через год появилась тоненькая книжечка Элюара «На нижних склонах» — одна из первых ласточек патриотической лирики Сопротивления (позже этот цикл составит особый, последний раздел «Открытой книги, II» — 1942).

Когда Элюара настигли первые порывы «дымом окаймленного, пеплом увенчанного» урагана, что «стек в гробницы городов, в ключья разорвал белье любви и, дождем пронесшись по всем дорогам крови, стер чертеж, который вел живых»; когда затем на родной земле он встретил фашистов — тех самых безымянных «их», что недавно бесчинствовали в Мадриде, спалили Гернику, — и воочию убедился:

Они в одеждах смерти

И нет для них удела хуже чем свобода -

все эти вестники коричневого апокалипсиса потрясли его, но не испугали, причинили безмерное страдание, но не повергли в безнадежность.

Уже в «Открытой книге», где, по словам Элюара, «бледная предвоенная пора, серый сумрак войны сошлись в схватке с вечными чудесами» жизни, он в равной мере сохранил в поле своего зрения «красоту и ужас, желание и возмущение». Почти безмятежные поначалу страницы «Открытой книги» к концу все сильнее пропитывала едкая гарь военного пожара, горечь поражения и рабства. Но все же и тогда под пером Элюара рождалась лирика трагическая, а не лирика смятения. В самый момент краха, когда французы были оглушены стремительным разгромом, а затем жутким исходом на запад и юг беженцев вперемешку с отбившимися от своих солдатами, Элюар различал, как «в серой, бесчувственной, притихшей стране... перекликались немые, переглядывались слепые, друг друга слушали глухие». Он предупрекал: в замерших «пристыженных владениях, где и у слез одни лишь грязные зеркала... солнце скоро стряхнет с себя пепел». Эта ударная заключительная фраза элюаровских версетов «В воскресенье после полудня» («Открытая книга, II») подобна внезапному солнечному

лучу, рассекающему мутную пелену тумана: она внушает, что не все потеряно, вселяет надежду. Уже самые первые отклики Элюара на катастрофу 1940 года — не плач отчаявшегося, а песнь побежденного и все же восстающего против своей доли. В полном смысле — лирика Сопротивления.

Даже для французской литературы, всегда обладавшей обостренной гражданской чуткостью, поэзия Сопротивления — явление поразительное. Ничего подобного ее история не знала по крайней мере со времен революции XVIII столетия и освободительных битв демократии в первой половине XIX века, когда во Франции едва ли не на каждой лире была своя туго натянутая «медная струна». Однако после Парижской коммуны лирическая речь, оттачиваясь как инструмент личностной исповеди или метафизического раздумья о вечных истинах любви и смерти, очень редко и лишь в последнюю очередь служила оружием прямого вмешательства в граждански-историческую жизнь.

«У нас был безупречный язык — так, по крайней мере, казалось нам в ту пору, пока все это не произошло, — вспоминал поэт и эссеист Жан Марсенак летом 1956 года на вечере в память писателей, павших от рук гитлеровцев. — Мы говорили «добрый день», «спокойной ночи», «приятного аппетита», и сказанное обретало столь прозрачный смысл, что угроза исчезала перед ясностью. Свет был нежным, сон легким, и мы безмятежно преломляли свой белый хлеб... Во Франции стоял ясный день, мрак будто и не собирался переползти через ее границы.

Однажды утром солнце не взошло, ночь с широко открытыми глазами уселась у нас на груди и хлеб сделался черным. Но какое-то время, подобно слепцам, еще не вполне уверенным в своей слепоте, мы продолжали говорить так, как будто ничего не случилось. «День добрый», — приветствовали мы человека, который шел на смерть; «спокойной ночи», — напутствовали того, чей сон тревожили страхи; «приятного аппетита», — желали тому, у кого глаза ввалились от голода. А прах и нелепица жизни с каждым днем все сильнее глушили древний голос жизни. И впереди нас не ждало ничего, кроме молчания или лжи.

И тогда появились поэты. Нежно, сдерживая ярость и отчаяние, взяли они руку Франции и приложили к своим губам, чтобы эта немая вновь научилась говорить. Они припали к самому источнику речи, чтобы там, в глубинах омраченных сердец и потрясенных умов, почерпнуть слова самые важные, те несколько слов, без которых все прочие слова теряют смысл. И правда была спасена песнью.

И дерево зазеленело, едва было произнесено слово «весна». Города и веси, вновь заселенные людьми, ответили на клич родины. К тому, кто звал брата, каждый незнакомец обратил лицо брата. Наконец обозначенный своим именем, враг стал врагом. И все заняло свои места и обрело свое истинное значение, когда было сказано: «Свобода». Франция опять заговорила. Она заговорила на заново воссозданном языке, которому исходными понятиями послужили нищета и позор, страх и гнев, безмерное страдание, безграничное мужество...

О поэзия тех давних лет, о вечная поэзия — ты, что учишь человека века наречию Человека!»⁷

«Слово» Марсенака в честь подвига его собратьев по перу и подполью отметило самую суть дела: прорыв к текущей исторической действительности, которым французская поэзия обязана Сопротивлению. Именно это позволило ей выйти за рамки собственно культурного ряда, прямо вторгнуться в ход событий, строить душу и дух народа. И она достойно выполнила обращенный к ней нелегкий гражданский заказ. В те годы сочинение стихов было делом не менее ответственным, чем изготовление взрывчатки, выпуск книги связан порой с не меньшими трудностями и риском, чем подготовка крушения на железной дороге. Стихи печатали в запрещенных газетах, тайком пускали по рукам, расклеивали на стенах домов, перевозили наравне с оружием, в листовках сбрасывали с самолетов над партизанскими районами, передавали по радио из Москвы, Лондона, Алжира. Лирики, не так давно печатавшие свои произведения чуть ли не на собственные средства и распространявшие нумерованные экземпляры по знакомым, обрели миллионную аудиторию. Они дрались в отрядах макизоров, они работали в подполье. В мартирологе Сопротивления имена литераторов соседствуют с именами военных командиров. Строки стреляли, и за них расстреливали.

Опубликовав «На нижних склонах», Элюар, как и Арагон (после десяти лет разрыва они вновь стали товарищами по общему делу), выступил одним из зачинателей поэтического Сопротивления. Эта книжечка еще получила разрешение цензуры: пока что язык Элюара — язык намеков, хотя и весьма прозрачных. Метафорически окольная речь визионера граничит здесь с эзоповой речью свидетеля, сполна разделившего трагедию соотечественников:

*Угроза под небом багровым
Исходила от челюстей
От щупальцев от чешуи
От скользких тяжелых цепей*

*Развевали по ветру жизнь
Щедрой рукою чтоб смерть
Дань собирала свою
Без счета и без числа*

*И все же под небом багровым
Над яростной жаждой крови
Над голодом заунывным
Пещера сомкнула края*

*Заткнула живая земля
Жадные глотки могил
И дети уже не боялись
Материнских земных глубин*

*Глупость низость и бред
Уступили место свое*

*Людам братьям людей
Не дерущимся против жизни
Несокрушимым людям.*

«Незапятнанный огонь»*

Всего несколько лаконичных строф стихотворения «Незапятнанный огонь» дают как бы метафорическую кардиограмму работы большого сердца Франции в год после разгрома. Жан Полан в предисловии к «На нижних склонах» тонко подметил, что Элюар приостанавливал многолетнее сужение границ французской лирики, в межвоенный период замыкавшейся в изолированном сознании и даже подосознании одиночки. Он «не страшится ни рассказа, ни притчи, ни загадки или пословицы» — иными словами, возвращает лирике способность быть прямым откликом на происходящие события, равно как и выражать накопленную народом мудрость. Образы из арсенала ясновидческой космогонии Элюара обретают гражданский подтекст (скажем, «травя приподнимает снег, словно камень на могиле», отсылает теперь не столько к круговороту в природе, сколько к возникающему патристическому движению). А заключительная ударная строка, как правило, у Элюара намеренно отделенная от предыдущих и подводящая итоговую черту под всем сказанным, в своей чеканной афористичности заключает завет, призыв и заповедь, продолжая долго стучать в мозг и после того, как книга захлопнута (как строка о несокрушимости «людей — братьев людей» в «Незапятнанном огне»).

«Потемки — это привычка обходиться без света», — напомнил в 1942 году Элюар в подборке изречений «Поэзия преднамеренная и поэзия произвольная» афоризм одного из испанских схоластов-алхимиков. «На нижних склонах» — лирическое свидетельство о французах, не поддавшихся этой роковой привычке. Сразу после поражения их швырнуло на самый нижний из нижних склонов, «столь же низко, как молчание мертвеца, зарытого в землю»; «одни потемки в голове», вокруг глухое безлюдье, похожее на «осеннее болото, затянутое тусклым стыдом», «яд... выплевывает в людей сгустки ночи». Но уже следующее за этой кошмарной прелюдией стихотворение озаглавлено «Первая ступенька. Голос другого»: оглохший было от удара человек, слышав издалека зов себе подобного, тем самым уже сделал шаг прочь из безмолвия «зеленеющей бездны». Упрямо, до боли сжавши зубы, начал он свой трудный подъем, и все его помыслы отныне сосредоточены на одном — сторицей воздать виновникам общих бед: «О ты, родич мой, мое терпеливое терпение... готовь для мшения постель, где заново рожусь» («Терпение»). Когда же он совсем рядом различил тяжелое дыхание соседа, с таким же упорством преодолевающего кручу, и всем своим существом постиг неистребимость человеческой тяги к свету, то даже в «уродливейшую из весен на земле» окончательно утвердился в давнишней своей догадке: «из всех способов жить доверие — самый лучший». Доверие к жизнестойкости своих соотечественников «с красивыми лицами, добрыми лицами», просветленными уверенностью в том, что час расплаты для врагов недалек («Скоро»). Доброта сегодняшних побежденных, которым завтра пред-

стоит похоронить пришельцев-хозяев, — не коленопреклоненное смирение или всепрощение. Нет, это сражающееся добро, и мощь его в том, что оно сплавливает, помогает преодолеть раздробленность, навязанную разгромом.

*Одна и та же мечта у невинных,
И тот же шепот, и то же утро.
И все времена года в полном согласье
В два цвета окрашены: снег и огонь!*

И толпа наконец собралась.

«Часы остановились». Перевод А.Ладинского

Конечно, до поры до времени Элюар по-прежнему пускает в ход издавна и до тонкости усовершенствованные приемы своего «грезящего письма». Однако теперь причудливо-фантастические видения свидетельствуют не только и даже не столько о духовном микроклимате и микропейзаже одного погруженного в самосозерцание ума, сколько о пережитом всеми — о бедствиях и медленном пробуждении самой Франции. Тайна, шепотом переданная из уст в уста и мгновенно разрушающая «привычку обходиться без света», не есть ли это весть о подполье, пароль патриотов, призыв к оружию? От гнетущей подавленности и далее через все ступени духовного возмужания книжка «На нижних склонах» — кстати, и построенная, в отличие от других сборников Элюара, на сквозном нарастании от начала к концу мотива сопротивления — неуклонно вела к пробуждению в жертве мстителя, в отчаявшемся — непокоренного, в одиночном — члена могучего союза товарищей по невзгодам, по надежде, по делу освобождения Франции.

Делу этому Поль Элюар посвятил себя всего без остатка. Певец хрупкой чистоты оказался неутомимым дерзким подпольщиком. Изо дня в день, с портфелем в руках, набитым рукописями, корректурами, листовками, он пускался в рискованное путешествие по улицам Парижа, чтобы повидать типографов, получить очередной материал, наладить распространение отпечатанного накануне, подобрать явочную квартиру, установить связь с патриотами, заключенными в тюрьмы и намеченными к отправке в «лагеря смерти». Один из тех, кто возглавлял французскую интеллигенцию, он брался за самую черную работу. Элюар сделался душой крупнейшей нелегальных изданий: он был среди учредителей «Полночного издательства», с первых номеров сотрудничал в газете «Леттр франсез», составлял антологии «Честь поэтов», «Европа», выпускал книги «Французской библиотеки», в 1944 году основал журнал «Вечное обозрение». Когда жить в прежней парижской квартире на улице Ла Шапель стало крайне опасно, поскольку псевдонимы Элюара — Морис Эрван, Жан дю О — перестали быть секретом, он вместе с Нуш перебрался к друзьям, попеременно находя убежище то в заднем помещении книжной лавки библиофила Люсьена Шелера, то у поэта Жана Тардьё, то у писателя Мишеля Лериса или давнего своего знакомого, искусствоведа Кристиана Зерваса.

Зимой 1943-1944 годов Элюар скрывался в горной психиатрической лечебнице Сент-Альбен, куда к нему приезжали связные. В канун Освобождения он опять в Париже, в самой гуще конспирации, снова пишет стихи, которые были на устах у повстанцев, 19 августа покрывших столицу баррикадами и собственными силами вышвырнувших вражеский гарнизон. И хотя сам Элюар прямо не участвовал в операциях макизаров, партизанская медаль Сопrotивления, которой он был награжден, — признание его вклада в победу над захватчиками, его боевых заслуг перед Францией.

Еще весной 1942 года, в дни, когда были казнены первые патриоты-заложники и за одно подозрение в принадлежности к Коммунистической партии Франции карали смертью, Элюар вновь стал коммунистом. Шаг, требовавший огромного мужества, был для Элюара вызовом врагу, данью восхищения «партией расстрелянных». И вместе с тем он как бы венчал искания всей его предшествующей жизни. От гуманизма добрых пожеланий и крылатой грезы Элюар приходил к гуманизму революционному. Граждански-патриотическое действие, подвиг сражающегося народа предстали перед ним благодаря Сопrotивлению как воплощение на деле столь священных для него ценностей чистоты, созидания и братства, его давней мечты о человеке-работнике, который стал бы хозяином своей исторической судьбы. Примкнув к «партии Франции», заявил Элюар, «я хотел быть заодно с людьми моей страны, которые идут вперед к свободе, миру, счастью, к подлинной жизни».⁸ В пору оккупации к Элюару, как и к многим деятелям культуры его поколения и склада, вернулось то живое, непосредственное чувство локтя в сомкнутом строю товарищей по борьбе, без которого он так тосковал и метался на протяжении многих лет и которое перед самым поражением 1940 года лишь начало у него возникать, пока оставаясь, впрочем, достаточно умозрительным, не подкрепленным совместным делом. С юности помышлял он о сотворении пламени, долгие годы строил в своей лирике воздушные замки. Понадобилась закладка подпольем, чтобы он научился разжигать с помощью искры, которую высекают при встрече человеческие сердца, настоящий огонь Прометея.

А вместе с ним мужала в подполье и его лирика. Он уже не мог довольствоваться «красотой, предназначенной для счастливых», созерцательной и настолько беспомощной, что в жестокий час борьбы она воспаряет над схваткой, предавая и людей, и саму себя: ее «скрещенные на коленях руки становятся орудием убийц», а дарованные ей природой «чаши чистого молока превращаются в груди шлюхи». Суровая пора нуждалась в иной красоте — красоте вооруженной, чья заповедь — «петь, сражаться, кричать, драться и спастись». Эта воинственная дева дольше не могла прибегать к подцензурному «рабьему» наречию: «чтобы перекрыть глухое бормотанье зверя, чтобы живые восторжествовали и стыд исчез», ей необходимо было «вновь обрести свободу выражения». Она жаждала «правды совсем обнаженной, очень нищей, жгуче пламенеющей и всегда прекрасной» — такой, которая бы «заняла в сердцах людских бережно хранимое место всей красоты, сделалась бы единственной доблестью, единственным бла-

гом». Своей очередной книге, увидевшей свет в мае 1942 года, Элюар подчеркнуто дал заголовок, заимствованный у Гёте и лишь уточненный датой: «Поэзия и Правда 1942».

Правда сорок второго вторглась на эти страницы прямо из жизни, поистине оголенной, кровоточащей. Она сама, без всяких подсказок, взывала к отмщению, как в этой жуткой миниатюре:

*Вымуштрован голодом ребенок
У него на всё один ответ Я ем
Ты идешь Я ем
Ты спишь Я ем.**

Злободневный факт питал лирику. Она же, в свою очередь, вмешивалась в течение фактов, не просто констатировала, а вскрывала немощь мнившего себя всемогущим, стойкость казавшегося хрупким. Да, она не умалчивала, что «одна веревка, один факел, один человек задушили десяток людей, спалили деревья, поработили народ» («Сомневаться в преступлении»). Но во весь голос говорила она и о другом, о том, как в накрепко запертой тюрьме «ветви деревьев искали выхода наружу, как трава тянулась к небесам» и как в конце концов под напором изнутри «рухнула темница и живой, обжигающий холод» свободы обнял узника («Снаружи»). Она не скользила по поверхности, зорко различая таившееся в глубине — жизнь, что скрыта за непроницаемыми шторами, опущенными на окна по приказу о светомаскировке («Затемнение»). Она видела обе стороны медали, а главное — неуклонный круговорот вещей, залог надежды:

*В поле земля прекрасна
В яме земля безобразна*

*В саду побеждает счастье
В пустыне простор для смерти*

*В ночи человек закован
В ночи он ломает цепи*

*В ночи он готовит утро.
«Фреска»**

И потому, что жизнь продолжалась вопреки разгулу смерти, страшная правда сорок второго года под пером Элюара пробуждала бесстрашие. Не придавливала, а распрямляла. «Последняя ночь» — озаглавил Элюар поэму, замыкавшую книгу, и это название не было однозначным: от строфы к строфе обнаруживались все новые его грани и как бы наращивался запас взрывной силы. Последняя ночь — это несколько часов перед расстрелом заключенного, сумевшего даже смерть превратить в подвиг, в героический завет оставшимся на воле. Последняя ночь — это и небытие, которое вскоре неминуемо поглотит его палачей: те, кто придет похоронить казненного товарища,

вместе с его «окровавленной плотью» похоронят и «черное небо», «страхнут прах немощных убийц».

Последняя ночь, наконец, — это сумерки толпы бедняков, что долго «свой хлеб у ручья собирали» и «друг на друга глядели сквозь призму своей задавленности». Но однажды они уверовали в себя и «заговорили о надежде, огромной, как ладонь», занявшись подсчетом, «сколько будет осенних листьев, если вместе сложить их, сколько в море спокойном поднимется волн, если ветер задует, сколько будет грядущей силы, если каждый протянет руку соседу». И в финале, который стягивает воедино все те нити, что тянутся от каждой из строф, монтирующихся друг за другом вразнобой, без явной логической связи, Элюар слагает отходную всем на свете долгим непроглядным ночам с их привидениями, заброшенностью, страхами:

*Мы охапками темень швыряем в костер
Мы срываем засовы ржавой неправды
Люди грядут которые больше не будут бояться себя
Ибо верят они в людей
Ибо сгинут враги с человеческим лицом.**

И это написано в самом начале 1942 года, когда над всей Европой от Пиренеев до Волги повисла ночь со свастикой вместо луны! А Элюар уже прозревал рассвет — пусть еще неблизкий. Он преподавал науку ненависти и лечил надеждой.

В огромном, накопленном за века наследии французской поэзии найдется не много произведений, которые могли бы встать вровень с подпольной лирикой Элюара по силе своего «магического» воздействия на тех, кому она предназначалась. Судьба поразительной «Свободы», открывавшей книгу «Поэзия и Правда 1942», невольно вызывает в памяти историю «Марсельезы». Подобно бессмертному маршу саперного капитана Руже де Лилия, она вскоре после своего рождения с быстротой народной молвы облетела Францию, сделалась патриотической клятвой, была пронесена подпольщиками и партизанами, словно боевое знамя, сквозь годы борьбы с фашизмом. Да и поныне, уже будучи положена на музыку, переведена на множество языков, включена в школьные хрестоматии, «Свобода» продолжает свой героический путь, начатый в тот звездный час, когда, кажется, сам гений Сопротивления осенил ее создателя, помог высказать то, чем жил, чем дышал каждый из соотечественников:

*На школьных моих тетрадках
На парте и на деревьях
На песке на снегу
Имя твоё пишу*

*На всех страницах прочтенных
На нетронутых чистых страницах
Камень кровь ли бумага пепел
Имя твоё пишу*

.
*На безнадежной разлуке
На одиночестве голом
На ступенях лестницы смерти
Имя твоё пишу*

*На обретенном здоровье
На опасности преодоленной
На безоглядной надежде
Имя твоё пишу*

*И властью единого слова
Я заново жить начинаю
Я рожден чтобы встретить тебя
Чтобы имя твоё назвать*

*Свобода.**

Слово *Liberté*, которым Элюар испещряет все, что ему дорого, — отнюдь не непривычное для французского стиха, издавна бывшего верным спутником крестьянских мятежей, революций, боев на парижских баррикадах.

Когда-то, в канун 1789 года, Андре Шенье вынес это слово в заголовок своей буколическо-диалогической вольной козопасы и пастуха-раба; вслед за ним многие безвестные и всемирно знаменитые лирики брались за перо, чтобы прославить в веках имя отечественной заступницы Свободы. В честь нее слагали гимны и зарифмованные рассуждения, ей посвящали оды и пылкие признания. В стихотворческой традиции XVIII-XIX столетий обращение к свободе требовало торжественного классического парения или страстных романтических восторгов, а представление о ней чаще всего материализовалось в фигуре прекрасной девы-воительницы, будь то — во времена якобинцев Мари Жозефа Шенье и Давида — величавая богиня в античном облачении или, позднее, простонародная обитательница парижских предместий, воспетая Барбье в «Собачем пире» и запечатленная на полотне Делакруа «Свобода на баррикадах 1830 года».

Подобные же аллегории нередко возникали и в поэзии Сопротивления — то как плененная родина-мать, взывающая о помощи к своим сыновьям (Арагон), то как Пречистая Дева, Богородица, воплощение страдающей непорочности (П.Ж.Жув, П.Эмманюэль), то как все та же неистовая и желанная возлюбленная мятежных парижан, из века в век вдохновлявшая их на штурм тиранических твердынь (А.Френо).

В «Свободе» Элюара нет ни пышного славословия, ни пространных олицетворений. Ворожащее заклинание, она соткана из прямых безыскусных обозначений вещей вполне привычных и совершенно неожиданно поставленных рядом. Их сцепление друг с другом будто вовсе произвольно, зиждется на отработанной еще ранним Элюаром технике бесконечного потока прихотливых ассоциаций, которые проплывают в сознании пишущего и перенесены на бумагу вроде бы без отбора, рассудочной выверки. Непосредственность такого рода «ин-

вентария», включающего все, на чем невзначай остановился глаз, что внезапно мелькнуло в уме, подвернулось под перо, и прежде очищала исповедь влюбленного Элюара от малейшего налета чего-то заранее заданного, умозрительного, сообщая ей редкостную доверительность. Теперь он поверяет Свободе, возлюбленной своих соотечественников, самые заветные помыслы с такой же нежной искренностью, с какой раньше обращался к любимой (кстати, стихотворение и было сначала задумано как посвященное Нуш, чье имя должно было быть названо в самой последней строке).⁹

Хаотичность подобного нагнетания вразброс лишь кажущаяся, поскольку она-то и несет в себе, внушает мысль о всепроникающей, одухотворяющей все бытие — от простейших предметов каждодневного обихода до отвлеченных категорий разума — страсти, с детских лет овладевшей умом и сердцем человека. «Одна-единственная мысль» — была озаглавлена «Свобода» в первой публикации, и эта сосредоточенность на одном, самом насущном, при всей внешней необязательности каждого отдельного перехода (скажем, от «лоскутков лазури» к «мельничным крыльям теней», от «пустой ракушки кровати» к «собаке ласковой лакомке»), выражена без всяких деклараций, самим построением. И прежде всего — мастерски найденной Элюаром переключкой общего композиционного хода со структурой отдельной строфы — элементарное перечисление, стянутое концовкой в тугую узел. Виртуозный двадцатикратный синтаксический повтор целого четверостишья, который усилен еще и буквальным повтором последней его строки, обрывающей фразу на полуслове, всякий раз все наращивает наше ожидание заключительного слова-разрядки. «Неупорядоченность» в частностях получает полновесную смысловую нагрузку; из кирпичиков, будто случайно оказавшихся под рукой, складывается здание, являющее собой высший поэтический порядок.

Под пером Элюара гражданская лирика, спустившись с ораторской трибуны и сделавшись тихой и чистой исповедью, обретает такую проникновенность, какой она во Франции, пожалуй, раньше не знала никогда. Чудо этого преображения в том, что предельная интимность высказывания как раз и служит здесь предпосылкой его универсальности. Хвала Свободе, из громогласно-меднотрубной став совсем приглушенной, на грани шепота, не только не оказалась камерной, а, напротив, получила подлинную общезначимость. Богиня Свободы у певцов демократии XIX века была кумиром, которому поклонялись, чем-то внеличным, искренне почитаемым и вместе с тем вознесенным над каждым из смертных. Для Элюара она не божество, а проникшая в кровь и плоть человека стихия, растворенная в любой клеточке его личности, посылающая свои позывные из любого уголка вселенной. Оттого-то она чрезвычайно близка всем и каждому. Элюар говорит исключительно от своего имени, но его слова складываются в исповедание заветной веры всех, дающее возможность «присвоить» это «верую», сделать своим собственным, выстраданным, достоянием многих и каждого в отдельности. Лирическое признание, которое в словесности Нового времени, как правило, остается переживанием одного, отличного от меня и всех прочих чело-

века, рассказом о том, что испытал кто-то другой, кто может быть мне чужд или понятен, но кто почти всегда не-Я (именно в этой «остраненности» и коренятся истоки по преимуществу книжного склада западноевропейской лирики с Возрождения), в «Свободе» обретает былой пафос древней хоровой лирики. Здесь Я сугубо мое, личное, неповторимое и — одновременно — носитель коллективного сознания. Недаром композитор Пуленк, положивший слова Элюара на музыку, счел нужным сочинить кантату в духе старинных литаний для большого хора а capella.

«Свобода» — это сложенный изумительным мастером текст, к которому люди прибегают как к патриотической молитве, псалму вольнолюбия, когда им надо выразить самое сокровенное. Священная клятва поработленного, но не сделавшегося рабом народа — ее можно повторять про себя, произносить вполголоса, скандировать сообщая. Ее строки стучали в мозг узников, партизан, отправлявшихся на опасное задание, рабочих, по ночам изготовлявших патроны и листовки, связанных, переправлявших подпольный материал. В ее ритме бился пульс Сопротивления, пульс не ставшей на колени Франции. И Элюар, чья исповедь, продолжая быть все тем же ворожащим признанием, оказалась исповедью миллионов, теперь с полным правом мог сказать о себе как о глашатае непреложной для всех истины:

Говорю я о том что вижу

О том что знаю

О том что правда.

*«Оружие скорби»**

Правда эта — суровая или нежная, клеймящая или окрыляющая — всегда была прежде всего правдой сражающейся. Она воевала — каждой написанной Элюаром строкой: «Лицом к лицу с немцами» (так названа сводная книга его патриотических стихов 1942-1945 годов). Он овладевал оружием лирической публицистики: тут и памфлет, и призыв-листовка, песня и хвала павшим, злободневный отклик и пророчество. Разумеется, освоение области, раньше «бодрствующему ясно-видцу» Элюару почти незнакомой, происходило подчас не без издержек. Однако в подполье он не только приобрел ряд чрезвычайно плодотворных навыков письма, но уже и тогда поднялся до вершин, которые позволяют поставить его имя вровень с теми мастерами гражданской лирики, к чьей памяти он сам обращался в предисловии к книге «Честь поэтов»: «Уитмен, в ком жил дух народный, Гюго, зовущий к оружию, Рембо, дышавший воздухом Коммуны, Маяковский, вдохновенный и вдохновляющий, — все поэты огромного кругозора рано или поздно устремлялись к действию... И теперь снова поэзия, которой брошен вызов, перестраивает свои ряды, таящаяся в ней скрытая воинственность опять обретает четкие очертания, она кричит, обвиняет, надеется».

Лиризм, издавна бывший в глазах Элюара «развитием протеста», породнившись с гражданским действием, отнюдь не изменяет своей природе. Напротив, его подспудная мятежность выступает нару-

жу, из окольной делается прямой, расшифровывает коды своей метафорики, отмечает смущавшие ее прежде табу. И прежде всего — запреты, лежавшие на «обстоятельствах». Стихи Элюара теперь зачастую прикреплены к злободневной хронике, к известиям, почерпнутым из газет или радиопередач, и в свою очередь становятся газетным откликом, прокламацией. Выпуская после Освобождения книгу «Лицом к лицу с немцами», куда вошли стихи, в большинстве своем печатавшиеся подпольно, Элюар счел необходимым сопроводить их примечаниями, где рассказал о событиях, послуживших для них толчком. «Оружие скорби» возникло из сообщений о смерти восемнадцатилетнего эльзасского школьника Люсьена Легро, арестованного за участие в демонстрации, подвергнутого пыткам в гестапо, приговоренного к расстрелу, помилованного лично Герингом и потом казненного в качестве заложника. «Той, о которой они грезят», было откликом на слухи об участии ссыльных французов в гитлеровских лагерях смерти. «В середине августа» посвящено парижскому восстанию в августе 1944 года. «Продавцы индульгенций» — отповедь тем, кто после победы призывал к прощению предателей. Иным стихам даже заглавием послужили строки газетной хроники, да и сами они подчас напоминают газетную реплику («Некоторые французские интеллигенты пошли на службу к врагу», «Рождество. У обвиняемых Нюрнберга — каникулы»). Другие прямо тяготеют к листовке. Одно из них, так и названное «Извещение», расклеивалось подпольщиками в Париже на стенах домов и на заборах рядом со списками заложников. В нем говорилось о последней ночи приговоренного к расстрелу:

*Была эта ночь перед казнью
Самой короткой в жизни
Он был еще жив и сердце
Сжималось от этой мысли
Тяжесть собственной силы
Камнем легла на плечи
На дне этой черной муки
Он вдруг улыбнулся ясно
Не ОДИН у него товарищ
Миллионы их миллионы
Они отомстят он верил
Для него заалело утро. **

Повешенное рядом с перечнем фамилий, за каждой из которых был человек, скорее всего обреченный на такую же ночь перед казнью, «Извещение» Элюара обладало точностью умного призыва агитатора. Французу, который, выйдя утром на улицу, обнаруживал его на соседнем доме, оно в лоб напоминало о его долге перед погибшими, перед живущими и самим собой: лишь смерть палачей искупит пролитую кровь, лишь их уничтожение сохранит жизнь жертвам, назначенным к аресту на завтра, а ведь в числе последних можешь оказаться и ты, прохожий!

Публицистическая лирика предполагает особую работу над словом, и Элюар, отнюдь не «наступая на горло собственной песне», овладевал той «техникой пропаганды идей», о которой вскоре скажет Арагон как о важнейшем завоевании поэтов Сопротивления. В письме Элюара, далеком от присущей французским гражданским лирикам со времен Ронсара и Агриппы д'Обинье привычки к ораторскому красноречию, обнаружились иные и, быть может, не менее важные задатки для такого рода работы. В «Поэзии и Правде 1942» и «Лицом к лицу с немцами» Элюару как нельзя более кстати пригодились давние эксперименты по добыванию «чистого», простого и подлинного слова, чуждого изысканной и выпренной игры в слова, «противных» красотей, «которыми довольствуются болтуны». Элюар — один из тех, кто на деле возвратил французской лирике XX века «честную силу» прямого, «обнаженного» языка:

*Paris a froid Paris a faim
Paris ne mange plus les marrons dans la rue
Paris a mis de vieux vêtements de vieille
Paris dort tout debout sans air dans le métro
Plus de malheur encore est imposé aux pauvres
Et la sagesse et la folie
De Paris malheureux
C'est l'air pur c'est le feu
C'est la beauté c'est la bonté
De ses travailleurs affamés.**

Нужно виртуознейшее умение, чтобы достичь простоты этих первых строк элюаровского «Мужества», почти такого же хрестоматийного, как и «Свобода». Здесь привычные внешние признаки «поэтичности» дерзко отброшены: нет ни устойчивого размера, ни рифмы, ни плавного декламационного нарастания в периоде; намеренная «бедность», «неказистость» словаря; с самого зачина обороты обиходно разговорные: «Парижу холодно Париж голодает». Лирика как будто вызывающе отвергает все, что истари служило ее отличительными приметам, помогало ей строить самое себя — жесткую метрическую схему, благозвучие для слуха, изящество и бо́льшую если не возвышенность, то книжность слога сравнительно с прозой.

И тем не менее она остается безукоризненной в своем совершенстве лирикой, очень тонко и сложно сделанной с таким расчетом, чтобы самые стершиеся банальные слова обрели свою природную весомость, а простейшая фраза не утратила и грана своей энергии в речевом потоке. Оголяя опорное понятие, Элюар почти не пользуется прилагательными, они вводятся лишь в узловых моментах, когда не заслоняют собой определяемого слова, а сами, именно потому, что

* Парижу холодно Париж голодает// Париж больше не ест каштанов на улице// Париж надел старое платье старухи// Париж стоя спит без воздуха в метро// Еще бо́льшие невзгоды обрушились на бедняков// И мудрость и безумие// Парижа в невзгодах// Это чистый воздух это огонь// Это красота это доброта// Его изголодавшихся рабочих.

так редки, выступают особенно ударными. Ради тех же целей глагол-связку он предпочитает глаголу значимому, а среди последних отбирает самые неброские, примелькавшиеся.

Звукопись и синтаксис «работают» в том же направлении: все случаи явной звуковой переключки приходятся на существительные (аллитерация «f» в первой строке, ассонанс «u» — во второй, внутренняя рифма *beaute — bonté* — в девятой); в восьми строках из десяти существительное замыкает строку, попадая, согласно правилам французского произношения, в ударное положение; в конце отрывка четыре раза подряд существительные даны с усилительным оборотом *s'est*; наконец, некоторые ключевые существительные в соседних строках как бы отбрасывают тень — однокорневое прилагательное (*malheur — malheureux*; *la vieille — vieux*), причастие (*faim — affamés*), отрицательный оборот с тем же словом (*l'air pur — sans air*). Столь же отчетливо и стремление сделать предельно значимым каждое отдельное предложение. Отсюда двойной ритмообразующий ход: с одной стороны, частный синтаксический повтор одинаковой конструкции; с другой — постоянное сопоставление строк лаконичных, резко поделенных цезурой надвое, и соседних с ними строк развернуто-описательных или представляющих собой как бы «повисший хвост» предшествующей фразы, своего рода *enjambement*, растянутый до полной строки. Мысль в отрывке в целом четко и выпукло выявлена, помимо всего прочего, противопоставлением двух образных рядов: заземленно-зрительных мгновенных зарисовок быта оккупированного Парижа в долгих речитативных строках зачина — и отвлеченных по лексике, одухотворенных по тону, кратких последних строк, тяготеющих к сентенции.

Так возникает поистине «теснота стихотворного ряда» (Ю. Тынянов) — насыщенное магнитное поле смысловых, звуковых, лексических, синтаксических притяжений и отталкиваний. И в нем нет пустот, ни одно слово не «проваливается», ни один оттенок значения от нас не ускользает. Элементарнейший языковой материал, который тускнеет и выглядит неказистым тогда, когда его загоняют в роскошную оправу, здесь обретает первозданность самородка, который отобран из залежей ходовой речи, очищен от примесей и мусора и поставлен так, что он играет всеми гранями. Элюар красноречив самым отсутствием красноречия, у его письма поистине «ново-рожденная» простота.

Простое слово у Элюара близко к слову крылатому. Именно в афоризме, максиме, пословице то, что в разговорном обиходе утратило свежесть, что замусолено слишком частым, бездумно-механическим словоупотреблением, обнаруживает утраченную было точность, гибкость, мускулатуру. Еще в годы «дада», на разные лады выворачивая и оттирая покрытые шелухой речения на страницах журнальчика «Пословица», Элюар убедился в том, что дар настоящего словотворчества не в изобретении мудреных неологизмов, а в «возврате нам прелести речи самой чистой, речи человека с улицы и мудреца, женщины, ребенка, безумца. Стоит захотеть, и вокруг будут одни чудеса». Когда-то этот поиск обыденных чудес осуществлялся им в гроздьях

образов-озарений, ошеломлявших сопряжением самых неожиданных стилевых и семантических рядов. Отсюда налет изыска, дававший о себе знать в элюаровской лирике межвоенной поры и отличавший ее от стихов совсем ранних, окопных.

В патриотической поэзии Элюара на поверхность вышел другой стилиевой поток, никогда не пропадавший вовсе, но остававшийся подспудным, не вполне проявленным. Открытия и находки, прежде рождавшиеся по преимуществу из смещения и подрыва отстоявшихся во французской письменной традиции логических фигур стиля, теперь зачастую связаны как раз с построением из расползающегося и обезличенного языкового сырья крепкой, отточенной сентенции. Отработанные поколениями ходы — синтаксический параллелизм при смысловом контрасте, стройное двустишие, обнажение многозначности слова — здесь самые надежные. Элюар тем охотнее прибегает к этим безотказным приемам, что афоризм — всегда прочно западающая в память мысль, почти лозунг:

*Нет камня драгоценней
Чем жажда отомстить за невинного
Нет неба лучезарней
Чем в то утро когда замертво падают предатели
Нет на земле спасения
Пока смеют прощать палачей.
«Продавцы индульгенций»*

Подобные «стреляющие» изречения можно выписывать без конца. Иной раз все стихотворение целиком — лишь сжатый, как пружина, афоризм. И в этом, быть может, очевиднее всего сказывается национальная выучка Элюара-языкотворца — мастера, выросшего на почве именно французской культуры с ее приверженностью к ладному слову, гладко выструганному и жестко сбитому с другими во фразе, пронизанной ясным здравомыслием. Той самой культуры, которая вслед за Монтенем выдвинула не встречающуюся почти нигде больше фигуру литератора-«моралиста», проницательного наблюдателя человеческой природы, вооруженного огромными знаниями, но никогда не впадающего ни в проповедничество, ни в нагромождение туманных мудрствований, остающегося в самых сложных размышлениях изыщным, лаконичным, остроумным. И сколько бы молодой Элюар в порыве мятежа против отечественного кумира, залапанного и ополченного рассудительными мещанами, ни ополчался на логику, жизнь показала, что он в привычках мышления, в самом складе языка — сын своего логичнейшего народа.

Элюару осталось чуждым то меднотрубное — пылкое в призывах, неистовое в обличении — лирическое витийство, которое в прошлом связано с именами Агриппы д'Обинье, Барбье, Гюго, юного Рембо. Через их головы, минуя набатную гражданственность лириков XVI-XIX столетий, он обращается дальше в глубь веков, к фольклорным истокам, когда-то прямо питавшим творчество таких мастеров, как Шарль Орлеанский — пожалуй, самый близкий Элюару из всех сред-

невековых труверов.¹⁰ На свой лад эту полузабытую сокровищницу уже в XIX столетии старались заново открыть для себя Марселина Деборд-Вальмор, Нерваль, Верлен, Нуво, многие другие. Элюара тоже привлекает наивность, застенчивая музыкальность старых лириков, их чистая и непритязательная исповедь. Но для него их заветы шире, чем тот сплав нежного любовного томления и мистического обожания Прекрасной Дамы или Богоматери — покровительницы всех страждущих, который искали у них в первую очередь.

В старинных еще скорее песнях, чем стихотворениях, Элюар распознает прежде всего сказ о земных бедах и земных чаяниях ушедших поколений, именно своей земной насущностью близких потомкам. Запечатленный в этом наследии «вполне мирской дух непокорства, возвышенный или житейски обыденный, — ведь это и есть человек, не подчиняющийся ничему, кроме своих запросов, человек, который признается самому себе, другим людям и всему свету, каков он теперь и каким он хочет быть... Счастье всегда близко, так близко, что может завтра целиком сделаться сегодняшним днем. Человек меняется, он думает и громко рассказывает о себе... Он трудится и собирает плоды своего труда, и он их раздает. Человек убогий преобразается в человека лучезарного». С той же скупой, неброской проникновенностью, какая присуща французскому фольклору времен Столетней войны или религиозных смут XVI века, Элюар сказал об утратах, унижениях и подвигах своих соотечественников в пору вновь обрушившихся на Францию бедствий народных. Он далек от какой бы то ни было подделки под старину. Но зачастую то, что пережито почти в середине XX века, как бы само собой втекает в русло, проложенное еще средневековой лирикой. Неоднократно прибегает Элюар, скажем, к весьма распространенному в фольклоре приему, при котором каждая из строк как бы нарастает вокруг одного и того же ядра — фразеологического оборота, так что все стихотворение выстраивается в долгий перенос с неожиданным смысловым перепадом в самом конце:

*Вопли Хайль учиняют расправу над достоинством нашим
Сапоги учиняют расправу над улицей наших прогулок
Дураки учиняют расправу над нашей мечтой
Подлецы учиняют расправу над нашей свободой
Над детьми учиняет расправу голод
Смотри же мой брат как над братом твоим учиняют расправу
Смотри как свинец учиняет расправу над самым прекрасным лицом
Как ненависть учиняет расправу над нашим страданьем
И к нам возвращаются силы
Мы расправу над злом учиним.*

«Дебет и кредит врага»*

Сходно построено и «Затемнение», бывшее на устах у многих парижан в те суровые годы. В иных случаях, когда голос Элюара сливается с голосом тех, о ком он ведет речь, самый его слог воспроизводит склад старинной заплачки с ее сказовым зачином, куплетной разбивкой, подчеркнутым повтором одного и того же конструктивного

хода. В одном из отрывков «Оружия скорби», где вслед за отцом получает слово безутешная мать, потерявшая сына, каждая строфа ее плача открывается чисто песенным присловьем — воспоминанием о сокровищах домашнего очага, созданного ее заботами и трудом. И затем последняя, четвертая строфа, отличная от остальных по интонации и ритму, прямо возвращает к опустошениям, учиненным войной в счастливом доме и материнском сердце:

*В стране обетов наших три замка я воздвигла
Один для жизни один для смерти один для любви...*

*В стране великой ласки я три плаща соткала
Один для нас для двоих и для мальчика два плаща...*

*В стране ночного мрака три огонька нашла я
Темная ночь наступала и все мешалось во сне...*

*Внезапно пустыня вокруг
И я одна в темноте
Из мрака вынырнул враг
И я одна на земле
Одна с любовью своей.**

Песенные структуры вообще очень часты в гражданской лирике Элюара даже тогда, когда перед нами не песня в строгом смысле. «Той, о которой они мечтают», своего рода моление о ссыльных, из-за колючей проволоки концлагеря всеми помыслами устремляющихся к родине, состоит из однородных куплетов. Каждый начинается с обращения: «Владычица их сна// Владычица их пробуждений...» Она с особой резкостью оттеняет мысль о том, что об отчизне мало грезить, ее предстоит отвоевать наяву. Речитативный строй этого патриотического «Ave» тем более отчетлив, что напевную мольбу предваряет, а затем вклинивается еще и посредине сухая протокольная сводка: «Девятьсот тысяч пленных// Пятьсот тысяч политических// Один миллион на каторжных работах». К тому же стих Элюара здесь, да и вообще довольно часто в его поздней лирике, музыкален, певуч, хотя его мелодичность скромна, ненавязчива, подспудна, как это было в средневековом героическом эпосе и народной песне:¹¹

*Maitresse de leur sommeil
Donne-leur des forces d'homme
Le bonheur d'être sur terre
Donne-leur dans l'ombre immense
Les lèvres d'un amour doux
Comme l'oubli des souffrances.**

* Владычица их сна// Даруй им силу человеку// Счастье жить на земле// Даруй им во тьме необъятной// Губы нежной любви// Как забвенье страданий.

В задумчиво-грустном «Мосте Мирабо» Аполлинер уже открыл секрет этого скользящего приглушенного «с» в низком, певучем регистре «о - у - е». У Элюара опорное для всего отрывка «с» поддержано и одновременно оттенено плавным чередованием в каждой строке — «л - р» и особенно неброским, но гулким, без примеси каких бы то ни было шумов, звукорядом «м - н — носовой гласный». Сочетание «а - носового» и «с» к тому же, словно подсказывая ключ ко всей музыкальной фразе, рифмуется — единственный случай рифмы на шести-стишие — в четвертой и шестой строке. Все вместе это создает скорбный, как жалоба виолончели, рыдающий напев: в нем и стон, и мольба о заступничестве, и обет выдержать, и братский порыв сострадания к каторжанам, до дна испившим на чужбине чашу невзгод. Музыка входит здесь в плоть и кровь высказывания, размыто зыбкого и оттого особенно точного в богатстве подразумеваемых значений; как когда-то у Верлена, она не просто обрамляет мысль, а сама есть мысль. И потому в других, соседних вещах Элюара она может оказаться совсем иной — жесткой, угловатой, режущей слух. В марше «Тупые и злобные» слышится уже не заклиняющее моление, а поступь гитлеровских полчищ, невольно заставляя вспомнить, по наблюдению переводчика М.Ваксмахера, «Ленинградскую симфонию» Д.Шостаковича:

*Идут и идут
Изнутри ползут
И лезут снаружи
Это наши враги
Спускаются с гор
Выползают из нор
Справа и слева
Идут и идут
В серой одежде
В зеленой одежде
В коротких мундирах
И в длинных шинелях
С косыми крестами
Идут и идут
Играют ножами
Гордятся шпиками
И палачами
И в ранцах свой траур несут
Идут и идут
Оружьем бряцают
Словно своими костями бряцают
И застывают
Честь отдавая
Погонщикам стада
Пропитаны пивом
Пропитаны бредом
Идут и идут
Идут и поют*

Какофония этого шествия вымуштрованных болванов встречает нас у входа в сатирический паноптикум Элюара. Нельзя сказать, чтобы возникновение этой кунсткамеры было чем-то совершенно неожиданным: где-то на задворках радужно-хрустальной вселенной Элюара всегда был загадочный угол, откуда нет-нет да и высывались отвратительно кривляющиеся рожи. Некогда личинки жути гнездились в самом сердце Элюара, и в минуты одиночества, упадка сил, ночных страхов они вдруг прорастали горячечными наваждениям. Когда же Элюару пришлось въяве столкнуться со «строителями развалин», он узнал, что гримасы фашизма куда страшнее и куда причудливей самых фантастических кошмаров, рожденных болезненным состоянием духа. С тех пор коллекция перестала быть собранием курьезов одного угнетенного ума, она пополнялась за счет исторических экземпляров. У монстров оказалось вполне определенное название — фашисты, вполне определенный облик — врага, да и зарисовки были выполнены в иной манере: их гротеск шел от самой жизни. Ведь, пожалуй, никогда раньше муштовка душ для палаческой переработки людей в отходы крематорской печи не заходила так далеко, как в эпоху Освенцима и Бабьего Яра. Подобно Пикассо, Шостаковичу, Чаплину, Брехту, Элюар разглядел в гитлеровцах человекоподобных роботов, отлученных от всего живого, духовного, доброго. Как сказано у него, «они нарекли богатством и привели в порядок свое возлюбленное ничтожество, они сжевали цветы и улыбки, они находили сердце лишь на острие штыка», которым пронзали жертву («Заря разгоняет чудовищ»). В сущности, эти пышущие здоровьем заводные пугала — трупы уже при жизни, «мертвецы, которые и мыслили себя мертвецами» («Об одной победе»).

Обернувшись для Элюара вполне зримой разрушительной силой, которая воплощена в «нелюдях» — поставщиках кладбищ и которую люди, носители созидательных возможностей истории, властны смирить, — «тупые и злобные» перестали пугать. По-прежнему отталкивающие, они были теперь столь же ничтожны, сколь и страшны. Сегодняшние завоеватели уже «несли в ранцах свой завтрашний траур».

Каждый шаг их выверенного по хронометру марша приближал их к могиле. Они больше не леденящие кровь призраки, а всего лишь призрачные победители, само торжество которых — мнимо, чревато поражением. С тех пор как Элюар отчетливо почувствовал рядом со своим локтем локоть товарищей, преисполненных решимости смести выродков, сеющих смерть, прежние кошмары уступили место гротеску, который заостряет то, что подмечено в самой жизни. Прозревая «зарю, разгоняющую чудовищ», он теперь ни минуту не сомневается в ее победе над посланцами гитлеровского мрака:

*Но золотом чистым
Станет земля
В день когда мы
Вышвырнем их*

*Пусть убираются
Пусть подымают
Нам больше от них
Ничего не надо. **

Низведение зла из воображаемого царства теней на землю, где оно становится мишенью изобличительного развенчания, с очевидностью обнаруживает самую суть тех сдвигов, которые происходят в годы Сопротивления в мировоззрении и мастерстве Элюара. Они дают себя знать далеко за пределами одной этой важной, но не всеобъемлющей и даже не основной, области его творчества. Заземление фантазмагорий дает паноптикум, заземление грез дает героическую галерею. Рядом с преемниками палачей Герники и их подголосками как обвинение их убожеству в элюаровской лирике распрямляются во всем своем человеческом достоинстве иные фигуры, с иными, добрыми и одухотворенными лицами. Безвестный узник «Извещения»; макизары и повстанцы, освободившие столицу Франции («В середине августа»); отважный полковник Фабьен, выстрелом в упор в гитлеровского офицера подавший сигнал к этому восстанию («На вершине человеческой лестницы»); изголодавшиеся и иззябшие труженики Парижа, которые свято хранят «всю мудрость и безумие, всю красоту и великодушие» родного города, что «тонок, как игла, и крепок, как шпага», и которым предстоит однажды вновь стать хозяевами его домов и площадей («Мужество»). И если у врагов уже тогда, когда они хватают, насилюют, жрут, наливаются пивом, горланят похабные песни, расстреливают, одеревенелая маска мертвецов вместо лица, то защитники родины у Элюара даже в смерти своей продолжают жить, помогают жизни, отстаивают жизнь.

Таков элюаровский Габриель Пери. Чествуя память человека, чья жизнь и смерть стали легендой, Элюар, до сих пор исповедовавшийся в самом личном, сокровенном, не отрекался от своего сугубо лирического виденья вещей, не превращался в эпического летописца-рассказчика. Среди его соратников по перу и подполью вряд ли найдется кто-нибудь, кого весной 1942 года не потрясла бы казнь заложника Пери и кто не внес бы от себя — пусть небольшой — вклад в памятник из сотен стихотворных строк, общими усилиями воздвигнутый в честь национального героя Франции. В память о Пери слагались предания и исполненные величавой скорби реквиемы, у его могилы произносили патриотические клятвы и предрекали возмездие палачам, порой облик павшего вырастал до размеров титана, а то и христианского великомученика.

Элюар посвятил Пери совсем краткое стихотворение, вспомнив в нем о совсем обычном человеке, который «другого не знал оружия // Кроме рук, протянутых жизни навстречу» и который с молодости выбрал прямой путь, — тот, «где запрещен язык картечи». Человек среди людей, «хотевший того же // Чего мы хотели // Чего мы хотим сегодня // Чтобы счастье лучилось в глазах // В глазах и сердцах // Чтобы стал справедливым мир». А вслед за тем Элюар доверчиво поделился со всеми, что для него имя Пери стоит в одном ряду с самыми «бесхитростными словами»: «тепло» и «доверие», «любовь» и

«свобода», «ребенок», «доброта», «мужество», «товарищ», и еще «названиями стран, городов», «именами цветов и плодов и именами женщин любимых, друзей». И в конце он попросту пригласил всех обращаться к Пери, погибшему за то, «чтобы жили мы», как к самым близким и дорогим существам, — на «ты». У Элюара не было ни щедрой живописи словом, ни красноречия, ни инвектив — лишь негромкие, самые что ни на есть простые, чрезвычайно весомые самой своей невесомостью слова. Но в предельно личных и очень неожиданных сопоставлениях имени Пери с другими как бы невзначай подобранными понятиями была такая очевидная общезначимость, а в предложении дружески перейти с ним на «ты» такая не передаваемая самыми восторженными хвалами признательность, что элюаровский «Габриель Пери» навсегда останется поразительным по своей дружеской нежности надгробным словом у могилы павшего солдата, одной из вершин героической поэзии XX века. Секрет мастерства Элюара, позволявший ему отдельный случай превращать в достойное вечной памяти, как раз и кроется в том, что он умел говорить о больших поступках и движениях души — о беззаветной отваге и безутешном горе, о нестерпимом страдании и пылкой мечте — голосом негромким, душевным, по-детски бесхитростным и чистым.

Илья Эренбург в своем блистательном очерке об Элюаре подметил самое неповторимое в этой лирике: «Люди, которым пришлось побывать в годы войны на переднем крае, знают, как потрясает солдата, между двумя разрывами снарядов, в минуту глубокой тишины, пение полевой птицы. Поль Элюар жил и писал в очень шумное время. Люди слушали рев громкоговорителей, вой сирен, грохот бомб. Говорила история, и казалось, только кардиологи различали биение человеческого сердца. Элюар не чуждался своей эпохи, не уходил в сторону, участвовал в боях Сопротивления, боролся за мир; многие из его стихотворений посвящены тем вопросам, которые знакомы каждому по шуму радиоволн — длинных или коротких. Если стихи Элюара все же потрясали и потрясают современников, то потому, что это — тихие стихи, в них нет желания перекричать эпоху, в них неизменно слышится голос человека».

Пению полевой птицы внимают, правда, по обе стороны проволочных заграждений. А тихая исповедь Элюара «Свобода» страшила одних, окрыляла других. Ее ловили, прильнув к приемникам, на тех же радиоволнах, что и сводки с фронта. В сражении за души людей она тоже была выстрелом, как и множество других писательских документов французского Сопротивления.¹² В ней тоже слышался голос истории. Истории, которую пробует делать просто человек — ради человека.

Строительство света

Вскоре после освобождения Франции, в необычной для его лаконичного письма поэме «большого дыхания» «Непрерывная поэзия» (1946), Элюар бросил взгляд на вехи своего пути, оставшиеся за спиной, и

точно обозначил на карте ту, от которой предстояло двинуться дальше. Своего рода исповедь-автобиография собственного духовного становления, это вместе с тем и попытка еще раз осмыслить свое призвание гражданина, мастера слова, любящего, каким оно виделось ему теперь. Лирика здесь раздвигала свои обычные рамки и, приближаясь к размаху эпоса, пребывавшего во Франции XX века скорее в загоне, во многом предвосхищала лиро-эпические исповеди таких более поздних книг Арагона, как «Глаза и память» (1954), «Неоконченный роман» (1956) или «Поэты» (1960).¹³

Ключом к этому диалогу двух неумолчно звучащих, то отдельных, то сплетающихся голосов, один из которых принадлежит Элюару, а другой Нуш, точнее, образу любимой в сознании поэта, служит метафора, мелькающая в самом тексте: песчинка вырастает в кристалл. Таким рисуется Элюару возмужание его любви, его личности. Оно не в отказе от самого себя, а в очищении от чужеродных примесей, в росте здорового ядра, в накапливании тех волн света и чистоты, которые омывают его извне. Рост этот вовсе не безмятежен, он напоминает трудное восхождение по спирали. Каждый ее виток — очередной эпизод напряженнейшей борьбы как со злом, разлитым вокруг, корнящимся в порочном устройстве общества, так и с искусами бегства в блаженное забытие, преследующими в трудную минуту. Радость встречи у порога взрослой жизни с всепоглощающей страстью — и опасность самодовольно уединиться вдвоем на островке домашности среди океана «ласковой грязи». Вторжение мировых катаклизмов в это уютное житье — и печаль по канувшему в Лету безгрешному детству. Попытки нащупать под ногами твердую почву практики, знакомство с деляческим «апофеозом цифр, забот, запачканных рук» — вновь порыв к «непосредственному счастью» двоих, баюкающему, навевающему сны, в которых замерло время, побеждена судьба и райская утопия мнится свершившейся. Осознание хрупкости этого эдема: ведь он навязывает любящим грустное самозаточение и на проверку делает их добычей той самой разорванности человеческих уз, от которой они хотят спастись во взаимной нежности. Все проявления общественного неблагоустройства — от присвоения чужого труда хозяевами до мифов религии и национализма, оболванивающих толпу, от покорного долготерпения приниженных «муравьев» до культа отчаяния и сугубо словесного мятежа «ручной» интеллигенции — проходят в нескольких строфах язвительно-саркастического памфлетного калейдоскопа. И снова соблазн ограничить свой долг возведением воздушных замков. Но уже недалек час открытия рядом с собой, в сегодняшней истории тех сил, которые возвешают, что им принадлежит завтра и что своими делами они намерены претворить в явь вчерашний радужный сон мужчины и женщины. Отныне двое любящих больше не замурованы своим чувством в четырех стенах комнаты, которую прежде с помощью заклинаний тщетно пробовали превратить в волшебный дворец. Они окунулись в жизнь всех, разделили общую участь и общий труд.

Элюар шаг за шагом отмечает узловые моменты своего развития, в ходе которого жестокая очевидность на раз опровергала утешительную

грезу, а неистребимая мечта, в свою очередь, оспаривала гнетущую действительность И так до тех пор, пока антиномия: любовь двоих — счастье всех, воображение — действие, мысль — дело, лирика — политика — на очередной ступени, согласно Элюару, не преодолена. Не просто отброшена, а как бы «снята» в устремленности революционного гуманизма, полагающего назначение личности в совместной с другими переделке существующего жизнеустройства по законам его собственного исторического становления, по выношенным за века чаяниям поколений.

Ясность, обретенная тем, кто шел издалека, чтобы осознать себя строителем среди других строителей жизни, — это и есть кристалл, что «светлее самого солнца». В него превратилась крупинка давней элюаровской человечности и тяги к счастью. Поэзия, как и путь ее творца, непрерывна. Избавляясь от груза прошлого, расставаясь с миражами, ломая прежние рамки, укрепляясь с каждой метаморфозой и высвобождая энергию, таящуюся под спудом, она продолжается в бесконечном взаимообогащении с действительностью. Одежды пророчицы неземного рая она меняет на блузу работницы — ее умелые слова служат раскрепощению людей, ее труд полезен, как возведение жилищ, как разведка недр, как выращивание хлеба.

«Поэзия должна иметь целью истину, применимую в жизни» — словами Лотреамона озаглавил Элюар одно из стихотворений сборника «Политические стихи» (1948). Подытожив сделанное им в пору Сопротивления, оно стало манифестом послевоенной лирики Элюара. Эта вторая элюаровская «Критика поэзии», отделенная от первой полутора десятилетиями, — тоже ответ «требовательным друзьям», поклонникам произвольной игры ума и слова, упрекавшим Элюара в том, будто он, вернув лирику на попрание политики, унизил себя служением, предал забвению клятвы юности.¹⁴ Как и прежде, Элюар восстает против сковывающих по рукам и ногам предписаний:

*Если я вам говорю что кристалл дождливого дня
Еле слышно звенит напоенный любовным топленьем
Вы верите мне вы время любви продлеваете вместе со мною*

*Если я вам говорю что на ветках моей кровати
Вьет гнездо свое птица не говорящая «да»
Вы верите мне вы тревожитесь вместе со мною*

*Если я вам говорю что в заливе ручья
Река поворотом ключа завесу листьев приоткрыла
Вы верите мне больше того вы меня понимаете*

*Но если я просто без околичностей ною свою улицу
И страну свою всю целиком словно улицу бесконечную
Вы мне больше не верите вы в пустыню уходите*

*Потому что бредете без цели не зная что люди
Объединиться хотят надеяться и бороться
Чтобы мир объяснить и его переделать*

*Я вас сердцем своим за собой увлеку
Мало сил у меня долго жил я но я еще жив
И меня удивляет что я завораживать вас пытаюсь
Тогда как должен открыть вам глаза чтобы вы приобщились
Не только к деревьям и к дрожи пруда на заре
Но и к братьям моим которые свет создают.**

«Требовательных друзей» когда-то смущало чересчур мятежное «ненавижу» ранней элюаровской «Критики поэзии», доходившее до попользований отринуть и собственную песнь любви. Они и теперь не отваживаются последовать за Элюаром на площади, куда стекаются обычные люди, на шумные перекрестки истории. Но тогда он сам готов был в порыве иконоборчества изничтожить росчерком пера все свои солнечные грезы «бодрствующего сновидца». Ныне же Элюар верит: лирика, проникнутая пафосом постижения и преобразования действительности, вовсе не отменяет исповеди о самом сокровенном, не ополчается с сектантским аскетизмом на все, что делает личность личностью. Напротив, протягивая руку «братьям строящим свет» (как сказано в подлиннике), вчерашний житель «вселенной без судьбы» внутренне обогащается. Самый переход от прометеевской гипотезы к Прометееву делу под лозунгом, почерпнутым из тезисов Маркса о Фейербахе: «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его», — видится Элюару залогом причащения вечно живой прелести земли с ее «деревьями и дрожью пруда на заре».

Всеми своими поступками и каждодневной работой за письменным столом, самым виденьем вещей, воплощенным в его книгах, Элюар послевоенных лет кладет конец былому расщеплению личности на живущего и пишущего, лирика и гражданина. Теряют свою власть те запреты, которые закрыли исповедь Элюара-сюрреалиста для мыслей и переживаний Элюара — участника выступлений против колониальной авантюры в Марокко или против более поздних вылазок фашистов в самой Франции. Элюар — рядовой коммунист сумел найти скупые и точные слова, чтобы рассказать о маленькой газете, которая издавалась в парижском квартале Ла Шапель его товарищами по ячейке и носила совсем скромное название: «Друзья улицы обращаются к вам» («Памяти Поля Вайяна-Кутюрье»). Элюар — делегат национальных съездов компартии искренне выразил свою гордость держаться плечом к плечу с теми, «в чьих руках достанет сил, чтоб наше завтра отстоять, — силы братства». Элюар — один из зачинателей международного движения в защиту мира не только вел организаторскую работу, не только печатал статьи и выступал с речами в самых разных странах, но и свои труды стихотворца щедро посвящал этому делу («Счет к оплате», «Тревога людей нашего времени», «Миру грозят, но мир победит»). Для него, солдата двух мировых войн, борьба против угрозы атомной катастрофы была воплощением самых насущных, с юности для него самых священных чаяний. «Голубь с давних пор был символом мира, — писал он весной 1950 года. — Этот голубь стесняет полет коршунов и ястребов.

Его белизна — его защита: его белизна окрашена огнем, зажженным Прометеем. И хищные птицы слепнут. Во многих странах земного шара им выкололи глаза, вырвали перья, обрезали когти. Они были побеждены, они помнят об этом. Народы усиливают бдительность. Недаром они подверглись такой большой опасности в последние годы, они видели, на что способны палачи. Они знают, что победа возможна, что борьба за мир — это лозунг миллионов, незатаивающий благовест».

Подобно своим друзьям Жолио-Кюри, Пабло Неруде, Пикассо, Арагону, Поль Элюар со всей душевной щедростью отдавал себя сплочению людей доброй воли, взаимному знакомству народов и их культур, развенчанию мифов, натравливающих друг на друга дальних и ближних соседей. Как посланец Франции и международного движения борцов за мир, он в послевоенные годы побывал в Бельгии, Англии, Швейцарии, Чехословакии, Югославии, Албании, Болгарии, Польше, Венгрии, Румынии, Мексике. В 1946 году, в разгар кампании за установление республики в Италии, он по приглашению итальянских коммунистов проехал от Милана до Неаполя с циклом выступлений. Оттуда он направился в горные партизанские районы Греции, а через три года вновь их посетил. Дважды, в 1950-м, а затем на чествования памяти Гюго и Гоголя в 1952 году, он приезжал в нашу страну, которая рисовалась ему «страной воплощающей надежды». За сухим перечнем этих поездок — тысячи дружеских бесед, митингов, интервью, каждодневные дела и заботы, требовавшие огромного напряжения, доброжелательности, стремления понять, умения убедить. И все, что передумано, узнано за годы этой кипучей жизни в самой гуще событий, находит живой отклик в лирике Элюара. Он писал о «товарищах печатниках» и шахтерах-забастовщиках из департамента Нор, о греческих партизанах и испанских подпольщиках, о вожде бразильских коммунистов Престесе и мексиканском живописце Сикейросе в тюрьме, о борце против «грязной войны» во Вьетнаме Анри Мартене и рабочих парижского района — «сестрах надежды» — обо всем, что составляло тревоги и надежды тех дней. Для Элюара нет тем неприкосновенных, и, словно спеша наверстать упущенное, он жаждет «все сказать». Именно так — «Суметь все сказать» (1951) — названа своего рода *ars poetica* Элюара, книга, куда вошли его раздумья об Арагоне, Маяковском, о собственном труде, «о месте поэта в рабочем строю» и о своем долге перед людьми, природой, историей.

*Я должен все-все сказать о мостовых о дорогах
Об улицах и прохожих о полях пастухах
О нежном пушке весны о ржавчине зимней
О холоде и жаре сплетенных в единый плод*

*Хочу показать толпу и каждого человека
И то что дает ему крылья и то что к земле пригибает
И каждый человеческий возраст и то что озарено человеком
Надежду его и кровь историю и труды*

*Хочу показать толпу огромную разобленную
Перегородками разделенную как на кладбище мертвецы
И толпу что стала сильнее собственной тени нечистой
Толпу сокрушившую стены и своих вчерашних господ*

*Показать листву и сплетенье рук
И безвестного зверя неслышный шаг
Плодоносную влагу реки и росы
Справедливость на страже и счастье в цвету.
«Все сказать»**

Сейчас, когда отодвинулись в прошлое многие из имен, дат и событий, послуживших толчком для Элюара, немало тогдашних его произведений, которые частично вошли в книги «Политические стихи» (1948), «Урок морали» (1950), «Посвящения» (1950), а частично остались разбросанными в печати и включены посмертно в двухтомное собрание его сочинений (1968),¹⁵ кажутся всецело достоянием истории или общественной биографии Элюара. Есть стихи как солдаты, не дожившие до победы, как рабочие, вложившие свой труд в здание, которому стоять века: они гибнут, оставляя по себе добрую память и дело, которому честно послужили. Их долговечность — не в вечной жизни их самих, а в жизни того, что ими защищено, посеяно, возвращено в душах людских. Ведь и Маяковский прекрасно понимал это, когда предписывал:

*...Умри, мой стих,
умри, как рядовой,
Как безымянные
на штурмах мерли наши!*

И все же судьбу безымянных рядовых, не стяжавших личной славы, — хотя историки, восстанавливая в деталях картины французской жизни и культуры первого послевоенного десятилетия, не приминут остановиться на их вкладе в дела эпохи, — разделило далеко не все, что писалось Элюаром по горячим следам событий. Даже если среди созданного им тогда нет, пожалуй, вещей, равных «Свободе». Сам Элюар незадолго до смерти постарался извлечь из своей работы политического лирика уроки, ставящие под сомнение отнюдь не саму плодотворность приобщения поэзии к жгучим заботам дня, но лишь газетно поверхностное скольжение по ним, сочинительство «на случай»: «Надо проникнуться той мыслью, что, по словам Гёте, «всякое стихотворение связано с обстоятельствами»... — настаивал Элюар в январе 1952 года. — Но надо также проникнуться мыслью, что для того чтобы стихотворение, связанное с обстоятельствами, от частного возвысилось до всеобщего и приобрело ценность, прочность, долговечность, необходимо совпадение обстоятельств с самым простейшим желанием поэта, с его сердцем и умом, с его разумом... Внешнее обстоятельство должно быть в согласии с обстоятельством внутренним, как если бы поэт сам его создал. Тогда оно становится столь же под-

линным, как чувство любви, как цветок, рожденный весной, как радость строить, чтобы не погибнуть».

Мудрость этого правила, побуждавшего Элюара резко отграничивать «стихи на заказ» и стихи, продиктованные «социальным заказом» в понимании Маяковского,¹⁶ подтверждена не только «Свободой» или «Габриелем Пери», но и рядом бесспорных удач его послевоенной лирики. Они ждали Элюара как раз тогда, когда писавшееся по горячим следам событий позволяло подхватить, углубить, заново осмыслить то, что издавна было ему близко и дорого. У позднего Элюара многое настолько напоминает Элюара совсем раннего, времен «Долга и тревоги», что это даже дало повод кое-кому из писавших о нем попросту пренебрегать всем его многолетним развитием: вот, мол, пробы пера юноши, а вот почти совпадающие с ними достижения мастера, убежденного седины. И в самом деле, скажем, элюаровские миниатюры — подписи к рисункам Пикассо «Лик всеобщего мира» (1951) очень схожи с давними «Стихами для мирного времени» (1918):

*Плодоносное пламя семян и ладоней и слов
В пламени радости каждому сердцу тепло.*

*

*Лицо свое солнцем омыв
Жажду жить человек обретает
Жажду новую жизнь созидать
Жажду любви.**

Здесь те же думы — о счастье, труде, о добрых всходах и нежном рукопожатии; те же ключевые образы — пламя, лицо, улыбка, греза, посев, всходы; та же прозрачная чистота и афористичность речи. И все же между 1918 и 1951 годами — немалый путь, на котором, по словам Элюара, «невинность набрала силы, так долго ей недостававшие». Не пройдя его, он вряд ли мог бы теперь сказать:

*Счастье мое это наше счастье
Солнце мое это наше солнце
Мы жизнь по-братски поделим
Пространство и время для всех.*

*

*Птица в полете своим доверяется крыльям
Мы своей доверяем руке
Протянутой к брату.**

Робкое «я» становится преисполненным гордости «мы», тяга к братству — обретенным братством, надежда — твердой верой, что «каждый будет победителем» и «мы вместе изготавим наши дни по мерке наших грез». Это не простое возвращение на круги своя, но и не измена себе прежнему — это именно становление.

О сути этих перемен споры вспыхнули еще у свежей могилы Элюара. С тех пор укоренилось и стало довольно устойчивым предрассуд-

ком мнение, будто Элюар пятидесятилетний чуть ли не полное отвержение Элюара тридцатилетнего. И те, для кого «настоящий» Элюар начинается «Ноябрем 1936» или «Победой Герники», и те, для кого он примерно в ту же пору «кончается», сходятся в одном. В угоду своим вкусам они с равным усердием и одинаковой предвзятостью разрубают на две половинки биографию лирика, который, конечно, был неустанно в поиске, но чья жизнь и труд — по-своему редкий случай единства, органичности роста, его непрерывности и вместе с тем постоянства. Сам Элюар, предвидя кривотолки и тех и других, заранее ответил на них однажды, когда осенью 1949 года французское радио предложило ему сделать ряд передач, затем составивших книгу «Тропинки и дороги поэзии». Пять этих раздумий вслух о назначении стихотворного слова примечательны, в частности, тем, что пространные выдержки из статей Элюара пятнадцатилетней давности и даже более ранних переплетаются здесь со страстной защитой права и долга поэта «быть вовлеченным в служение делу, ибо все люди, уважающие себя, вовлечены в служение делу — вместе со своими вчерашними братьями, с братьями сегодняшними, братьями завтрашними». Составляя так свои передачи, Элюар подсказывал, что в его исканиях надо суметь увидеть не чудесную метаморфозу, а возмужание, когда многое пересматривается и даже отвергается, еще больше набирается заново, но нет и не может быть перерождения личности. Оборотни часты среди бездарностей, Элюар слишком для этого самобытен. Из его послевоенной лирики жизнестойко прежде всего то, что уходило корнями в здоровую почву годами возвращенной, вполне окрепшей мысли, что венчало его не вдруг возникший и отнюдь не заемный гуманизм.

Смолоду счастье в глазах Элюара было неподдельным в той мере, в какой оно счастье разожженного огня и дружеского рукопожатия, в какой оно со-творение. Политические стихи последних лет несут в себе все тот же духовный заряд. Они обретают окрыленность как раз тогда, когда события, послужившие для них толчком, обнаруживают в их рядовых участниках хранителей Прометеева пламени. Такими — скромными и богоравными — предстают у Элюара его товарищи по делу в разных уголках земли: французские горняки и докеры, заключенные франкистских тюрем, «во тьме вскармливающие огонь, в котором заря, свежесть утренней росы, победы и радость победы», и партизаны Греции, добывающие в сражениях «свободу, подобную морю и солнцу, и хлеб, подобный Богу, хлеб, роднящий людей». Таким предстает один из самых вдохновенных элюаровских огненосцев, вождь бразильских революционеров Луис Карлос Престес — уитменовская по своей мощи фигура повстанца и сеятеля, размашисто шагающего по земле («Посвящения»).

В гражданской лирике позднего Элюара происходит встреча давнишней мечты с самой заурядной повседневностью, в которой «обыденные чудеса» очевидны, зримы, осязаемы. Свидетелем их можно стать не только на дальних континентах. Они совсем рядом, в собственном, ничем особо не примечательном квартале, где «мужество жить, несмотря на нищету, против нищеты, сверкает на грязной мостовой, рождая чудеса». У Элюара и обитатели тихих уголков Парижа

«знают, что улицы их — не тупики, и они не напрасно протягивают руку, чтобы соединиться с себе подобными. В моем прекрасном квартале сопротивление — это любовь. Женщина, ребенок — сокровища. А судьба — побирушка, чьи лохмотья, рухлядь и хищную глупость однажды, в ясный день, сожгут дотла» («В моем прекрасном квартале»).

Открыть красоту и добро в будничном вовсе не значит взглянуть на окружающее сквозь розовые стекла. Напротив, Элюар зорче, чем когда бы то ни было, подмечает все тяготы, остающиеся пока уделом тех, кто в поте лица добывает свой хлеб. Смелее включает Элюар в поле своего зрения и всю неприглядную изнанку жизни, ведь «настоящая поэзия... знает, что есть пустыни песчаные и пустыни грязи, натертые полы, растрепанные прически, шершавые руки, смердящие жертвы, жалкие герои, великолепные идиоты, собаки всех пород, метлы, цветы в траве, цветы на могилах. Потому что поэзия — это жизнь». И в ряде случаев, как бы намеренно заземляя свою лирическую вселенную, Элюар теперь снова вводит в нее самый неказистый быт, когда-то очень заметный в «Долге и тревоге», а потом почти совсем исчезнувший. Тусклая городская окраина в стихотворении «Сегодня» («Политические стихи») не может не напомнить бодлеровский Париж:

*Серая улица облезлая булочная холодные бистро
Горькая складка рта нахмуренные лбы
И трое прохожих спешащих домой
А жилища я был в них
Я знаю их мрачные закоулки
Живем мы не слишком уютно.*

Однако то, что для французских певцов городской цивилизации в XIX веке, в том числе и для Бодлера, было печальным, но неистребимым убожеством, где бьется и гибнет белоснежная чистота, где гордые лебединые крылья забрызганы жижей зловонных луж, — по Элюару, вовсе не неизбежно. И он не только замечает в глазах обитателей этих сырых и темных домов огоньки душевной несломленности, он не сомневается, что всем на свете ветхим развалюхам не миновать рано или поздно быть стертыми с лица земли, уступив место добротным просторным постройкам.

Никогда раньше, даже в самые светлые минуты, лирика Элюара не проникалась столь твердой верой в преодолимость преград, заслоняющих доступ к простой и огромной радости — радости добиваться счастья для всех. В горе нет ничего безысходного, человек — не былинка, подвластная слепому року, но «строитель света», своим каждодневным трудом покоряющий недобрую судьбу:

*Надо верить, верить и знать,
Что в твоей, человеческой, власти
Быть свободным и лучше стать,
Чем сулила судьба или счастье.*

«Моим товарищам печатникам»

Перевод С.Маршака

Впрочем, прометеевский пафос позднего Элюара даже не столько в подобных прямых заявлениях — они не так уж часты, сколько в самом строе его лирики, во всей ее словесно-стиховой ткани. Заново возникшие задачи требуют подходящего оснащения. Элюар не может вполне довольствоваться прежним письмом, приспособленным для намекающей подсказки, для остраненной передачи ландшафта одной мятущейся и грезящей души в мгновенных озарениях, но не очень пригодном в качестве инструмента познания и возможной перестройки действительно жизни.

Образы у позднего Элюара сохраняют, а порой и увеличивают свою взрывную силу. Только он теперь не столько грезящий наяву волшебник, сколько пытливый изыскатель: под корой застывшего в мертвенном покое он обнаруживает скрытое от невооруженных глаз движение, просвечивает и делает доступным всем то, что открылось его пристальному взгляду. Творец призван прежде всего «разрушать тайны», даже если это собственные радостные миражи застилают ему взор. Он «не баюкает, а пробуждает», им владеет «воля ясно видеть», постичь и запечатлеть жизнь в ее истинности, добро и зло такими, каковы они на самом деле. «И я научился теперь петь правду», — гордо заверяет сам Элюар.

Под занавес «Непрерывной поэзии, I» разворачивается пророческое видение, схожее с теми, что изобиловали у Элюара и прежде. Здесь метафоры, создающие всю картину, — тоже богатырская игра раскованного вымысла. И вместе с тем они — предсказание, опирающееся на то, что Элюар, по его убеждению, уже знает о всемогуществе человеческих рук и ума:

*Стремительно наступает
Завоеванная свобода
Свобода майский лист
Раскаленный добела
И огонь в облаках
И огонь в птицах
И огонь в погребях
И люди снаружи
И люди повсюду
Заполнившие все пространство
Сокрушающие стены
Делящие между собой хлеб
Снимающие одежды с солнца
Целующие друг друга в лоб
Одевающие бури
Целующие друг другу руки
Заставляющие зацвести во плоти
Время и пространство
Взламывают запоры
И наполняют воздухом груди*

*Зрачки расширяются
Открываются тайники*

*Бедность смеется до слез
Над своими смешными печальми
В полночь зреют плоды
В полдень луна созревает.*

Ошеломляющие прозрения этого пророчества (люди, снимающие одежды с солнца, чтобы ничто не загоразивало от них тепло и свет, и обуздывающие стихии, набрасывая на них платье; природа, «прирученная» настолько, что и ночью наливаются плоды, а днем восходит полный месяц и т.п.) — не озарения наугад. Суть и вложенная в них сверхзадача не в том, чтобы пренебречь физической природой вещей, как это бывало у Элюара прежде, а в том, чтобы поставить себе на службу материально-природное бытие, учитывая его собственный скрытый закон, сделать послушным, «очеловеченным». ¹⁷ Пространство и время — а вместе с ними движение, причинность — возвращаются в лирическую вселенную Элюара. ¹⁸ Но уже не как разные обличья изначально враждебной, все и вся сковывающей судьбы, а как принципы саморазвития жизни, как судьба в ее становлении, которое работает на человека и которым он в силах овладеть. ¹⁹

Когда-то сам Элюар видел в часовой стрелке заклятого недруга, и все в поле его зрения тяготело либо к полюсу застывшего мгновения, либо к полюсу столь же неподвижной вечности. Образ в ту пору складывался чаще всего как статичное сопоставление, а если и предполагал известное движение, то лишь между этими двумя полюсами покоя. С годами элюаровское образотворчество все отчетливее обнаруживает ту давнюю его особенность, которую подчеркнул философ Гастон Башляр в определении, ставшем почти крылатым: «Да, у Элюара образы хорошо прорастают, дают хорошие всходы. У Элюара образы правы». Ткань этой лирики и в самом деле напоминает растительное царство, где все пробуждается от зимней спячки, набухает свежими соками, цветет и обещает плоды, чтобы даже в смерти не исчезнуть вовсе, но, как павшее в землю зерно, с приходом весны дать крепкие ростки и опять включиться в круговорот жизни. ²⁰ Недаром Элюару, наряду с прометеевским мифом, очень близка легенда о чудесной птице Феникс, сгоравшей на костре и всякий раз возрождавшейся из пепла еще более юной и прекрасной. Оттого-то его исповедь и не нуждается в подкреплении оптимистической дидактикой: сами видения просыпающейся, встающей из праха жизни, сами рождающиеся отсюда ассоциации сообщают и нам энергию своего роста и преображения, заражают нас и заряжают наше упование. За ними правота зеленого побега, пробившегося из-под земли и потянувшегося навстречу солнцу.

Отклики на граждански злободневные «обстоятельства» входили в лирику Элюара, отнюдь не оттесняя «долгого любовного раздумья», а, напротив, раздвигая его границы. В «Лицом к лицу с немцами» и позже, всецело разделяя «тревоги и надежды людей нашего времени», он продолжал говорить о ласке и телесной близости, о том, что «признание «я тебя люблю» — самый гордый клич человека, священный призыв к счастью», «вопреки навязанным нам страданиям, вопреки ложному стыду, всякому принуждению, всякому проклятию, презре-

нию скотов, хуле моралистов... вопреки небытию, вопреки смерти». «Семь поэм о любви на войне» (1943), «Постель Стол» (1944), «Белокрылые беловшейки» (1945), «Жаркая жажда жить» (1946), «Лишнее время» (1947), «Памятное тело» (1948), «Леда» (1949), «Феникс» (1951) — из года в год элюаровская Книга Любви пополнялась вплоть до предсмертного лирического завещания «Замок бедняков», где Элюар успел еще раз произнести нежное «спасибо» женщине, вместе с которой они «сказали «добрый день» утру, всей прошлой и грядущей жизни, нашей общей жизни».

Гитлеровское нашествие, когда Франция оказалась добычей разрухи и горя, поначалу заставило Элюара, как и раньше, в 1918 году, резко отгородить свой домашний очаг от всего, что окрест, очертить вокруг прибежища любви магический круг, сквозь который не проникнуть смертоносной непогоде:

Ну что поделаешь мы жили как в могиле

Ну что поделаешь нас немцы сторожили

Ну что поделаешь в тоске бульвары стыли

Ну что поделаешь сердца от горя ныли

Ну что поделаешь нас голодом морили

Ну что поделаешь мы безоружны были

Ну что поделаешь ночные тени плыли

Ну что поделаешь друг друга мы любили.

«Затемнение»* — « «Поззия и Правда 1942»

Укромное жилище, где за шторами светомаскировки теплится жизнь, словно бросает вызов громадам ночных домов, часовым, оцеплению — всем окутанным холодом и мглой просторам страны, на которых распоряжается смерть. Всего несколько шагов вдоль и поперек, тонкие стенки и крыша — вся защита, стол и кровать — все достояние, еще принадлежащее хозяевам. И тем не менее этот крохотный оплот тишины и добра стойко сопротивляется вражеской осаде: «Вечер крылья сложил над Парижем в отчаянии, наша лампа поддерживает ночь, как узник — свободу». И чем неистовей этот натиск извне, тем дерзновеннее звучит исполненный нежности напев, славящий женщину, с которой Элюар познал «юность любви, разум любви, мудрость любви и бессмертие».

Книга «Постель Стол», создававшаяся в основном зимой 1943-1944 годов, когда Элюар вместе с Нуш скрывался в горной клинике для душевнобольных, поражает своей безоблачностью — будто свинцовые тучи вовсе не обложили со всех сторон французский горизонт. В этих стихах, кажется, нет и следов военной беды, но как раз своей летней

просветленностью они и принадлежат той суровой зиме. Не как отчаянно-судорожная попытка заговорить боль и хоть на минуту забыться, а как свидетельство того, что потребность в счастье и способность человека быть счастливым неистребимы, что против них бессильны расправы и бесчинства захватчиков. Коль скоро любовь оберегает от отчаяния, оставаясь неколебимой и среди катастрофы, значит, наша — на первый взгляд такая хрупкая — тяга к радости крепче самой стали, значит, дух наш наделен безграничным запасом жизнестойкости. И «в годину эту мы сохраним сопротивление детства, обнаженность листвы, обнаженность твоих светлых глаз». Потому что нет брони надежнее, чем эти простые и вроде бы совсем беззащитные вещи. Любовь на войне пробуждает и укрепляет мужество уже одним тем, что она есть, не заявляя и не выветрившись, что ее не сломал разгул человеконенавистничества. И в этом смысле она — урок, помогающий выстоять не только самим любящим, но и многим другим, всем, с кем они делят утраты, невзгоды, подвиг. Элюар с полным правом полагает: «О ближний мой, мое раздумье о любви — и для тебя, и для меня».

Близость двоих, впрочем, не просто духовная опора среди бед, но и побуждение к действию. По мере того как во Франции нарастал отпор врагу, Элюар все сильнее проникался иным, чрезвычайно требовательным взглядом на любовь:

*Наша любовь не знала начала
Мы друг друга любили всегда
И потому что мы любим друг друга
Мы хотим всех людей избавить
От их одиночества ото льда
Мы хотим значит я хочу
Хочешь ты значит мы хотим
Чтоб солнечный свет скрепил
Влюбленные пары в расцвете сил
Влюбленные пары в дерзкой броне
Что видят подобно тебе и мне*

*Цель своей жизни в счастье других. **

В «Семи стихотворениях о любви на войне», откуда взяты эти строки, «нежное товарищество» двоих, до сих пор остававшееся лишь отдаленным предвестием истинных уз человека и человечества, обрело то значение, без которого любящий Элюар был так или иначе в разладе с самим собой — гражданином, без которого «любить» и «делать» отделено перегородкой, а счастье, по его мнению, едва ли может быть и вполне разделенным, и вполне состоявшимся.

С тех пор любовь у Элюара не воспаряла над историей и не укрывалась от нее, а с ней смыкалась. Заново осмысленное извечное чувство отменяло всякую замкнутость, в том числе и затворничество вдвоем, избавляя Элюара от прежних наплывов смятения и тоски, грубо вторгавшихся в песнь обретенной радости и порой обрывавших ее

на полуслове. Для Элюара зрелых лет «мы двое» так же невозможно без «мы все», как раньше «я» было немыслимо без «ты»; любовь — та первая искра, из которой разгорается пламя всечеловеческого товарищества. «Мы пойдем вперед не по одному, а по двое, узнавая друг друга по двое, мы узнаем друг друга все, и дети наши посмеются над черной легендой о плачущем одиночке».

Простейшая «цепочка нежности»: «я — ты» естественно разворачивается у Элюара со временем в обогащенное «отношение братства»: «один — двое — все». Накал переживаний в его книгах «Белокрылые беловейки», «Жаркая жажда жить», «Леда» от этого нисколько не ослабевает. Любящая пара, супруги, «мы» — это по-прежнему союз, наделенный волшебной силой давать тепло, радость, саму жизнь. «Сперва я назову стихии: твой голос, твои руки, твои губы. Я есмь на земле. Разве был бы я, если б не было тебя?» — так выглядит, по Элюару, ветхозаветное предание о сотворении жизни на земле. Вначале было двое: встреча мужчины и женщины, Адама и Евы (Элюар сам упоминает о чете библейских прародителей в эпиграфе к книге «Феникс») — начало всех начал, «первое человеческое состояние, подобное едва народившейся зелени лугов».

Все, что этому предшествовало, — предыстория, первозданный хаос, из которого человек пока не выделился: один, он «пустой колодец шахты, гавань без кораблей, очаг без огня». Плоть, кровь, дух наполняют эту полую оболочку лишь тогда, когда к ней устремится «взгляд глаз столь же чистых, как и мои», когда прозвучат первые слова приветия, когда к ней прикоснутся «руки, неустанные труженики сегодня, мужественные даже во сне». «В пустыне, которая обитала во мне и меня одевала, она обняла меня и, обняв, приказала мне видеть и слышать». И «я», отразившись в «ты», состоялось. И с этой минуты перед обоими распахнулись, чтобы впустить их, врата лучезарного «града солнца», во всем противоположного прежнему «граду скорби».

*Мы двое крепко за руки взялись
Нам кажется, что мы повсюду дома -
Под тихим деревом, под черным небом,
Под каждой крышей, где горит очаг,
На улице безлюдной в жаркий полдень,
В рассеянных глазах людской толпы,
Бок о бок с мудрецами и глупцами —
Таинственного нет у нас в любви.
Мы очевидны сами по себе -
Источник веры для других влюбленных.*

«Мы двое». Перевод П.Антокольского

С обликом этого края, где все прозрачно и все в ласковом согласии с двумя его обитателями, где вещи как бы продолжение желаний двух любящих, мы уже знакомы по прежним книгам Элюара. С той лишь разницей, что тогда еще не было дверей для входа в него всем другим — счастливым и бедствующим, а на его дорогах не встречались

на каждом шагу прохожие — юные и пожилые, благоразумные и одержимые. Раньше в нем иной раз было что-то космически-холодное, он был скорее приспособлен для грез, чем для жизни. Теперь он гораздо ближе, гостеприимнее, по-земному приветливее. И это потому, что расположен край обетованный не за тридевять земель, куда дороги ведомы одному воображению, в далеком «нигде» и «всегда», не причастном никакой совместно делаемой и совместно переживаемой сегодняшней истории. Наоборот, туда открылся доступ заботам и чаяниям века, а живущие там, в свою очередь, в полной мере ко всему этому подключены. У любви Элюара «столь значительные поля, что силы надежды находят там пристанище, чтобы вернее добиться освождения».

*Если любовь наша стала любовью
Значит вышла она из своих берегов
Значит она захотела выскользнуть за ограду
Словно змея и взмыть в небеса
Словно птица и уплыть в океан
Словно рыба и над временем власть обрести
Жизнь обрести смерть посрамить
И вселенной дать вечную юность.
«Замок бедняков»**

Страсть двоих стремится выйти на простор и измерить себя масштабом жизни многих вовсе не потому, что любящие исчерпали все, что было заложено в их любви. Нет, просто их счастье не может не быть, по Элюару, вкладом в завоевание счастья всеми и каждым, в осуществление исконной мечты поколений об избавлении от зла и невзгод. Ведь уже одно то, что счастье стало чьим-то достоянием, развенчивает в глазах остальных все ханжеские доводы проповедников смирения и долготерпения, кричит во всеуслышанье, что человеку дано не только безуспешно гнаться за синей птицей, но и поймать ее, приручить. И в этом смысле любящие у Элюара вносят в общую всем сокровищницу свой личный дар, чтобы человечество воспользовалось им и стократ приумножило. Они — словно сеятели, бросающие в плодотворную почву семена, которые дадут щедрые всходы в умах и сердцах:

*Но первое слово
Обетованного счастья людского
Что начинается счастьем двоих
Это доверчивый голос песни
Против голода против страха
Это всеобщего сбора сигнал.
«Непрерывная поэзия»**

У раннего Элюара любовь — фея-повелительница чудес, помощница грез. Теперь она возвращает на землю, вдохновляет Элюара не на то, чтобы преображать жизнь в мечтах, а на то, чтобы пытаться ее

переделать по меркам мечты. Когда любящий рассказывает о себе и своей подруге, его звездная быль откликается в сердцах слушателей вызовом всякой жертвенности, всякому аскетизму, приглашением преломить хлеб радости. Самое личное из чувств оказывается у Элюара самым всеобщим, приобретает безграничный размах. Оно одновременно и призыв, и первый шаг к тому содружеству людей-братьев, которое грядет, коль скоро их потребность в раскрепощении воплотится в дела. И не случайно поэтому любовная лирика позднего Элюара — тоже «лирика обстоятельств», неотделимая от дела, которому он себя посвятил. Не случайно тут всегда так привычно гибок переход от исповеди супруга к философскому прозрению мыслителя, охватывающего своим взором горизонты истории и вселенной, ее вчера, сегодня, завтра:

*Явилась ты и одиночество ушло
И на земле вожатый появился
Я знал куда идти я силу знал свою
Я шел вперед
Я покорял вселенную и время*

*Распаханы поля и солнечны заводы
И гнезда вьют хлеба в бескрайней зыби
И нет конца и края урожаю
Полей и виноградников
Ничто не одиноко не странно и не замкнуто в себе
И блещет океан в глазах ночей и неба
Лес каждому кусту дарует безопасность
И стены всех домов свет ловят чуткой кожей
И все пересекаются пути*

*Явились люди в мир чтобы понять друг друга
Услышать и понять и полюбить
Их сыновья отцами стать должны
Их сыновья голодные нагие
Должны опять изобрести огонь
И заново людей изобрести
Природу воссоздать и воссоздать отчизну
Отчизну всех людей
Отчизну всех времен.*

«Смерть любовь жизнь»*

Любовь у позднего Элюара — тоже созидание огня и передача его из поколения в поколение.

В ноябре 1946 года элюаровская нить братства едва не оборвалась навечно: смерть пришла в его дом и унесла Нуш. Для Элюара это была не просто утрата спутника, которого предадут земле и с неза рубцевавшейся раной в душе пускаются дальше по еще более трудной дороге. Катастрофа казалась пропастью, куда рухнули обломки рассыпавшейся в один миг целой жизни. «Мне дано было увидеть, как

моя жизнь уходит с твоей вместе». Все, что прежде свидетельствовало о целесообразной упорядоченности, разбилось вдребезги и погрузилось в ночь, где он сам — лишь «тень в крошечной тьме», лишь «зародыш хаоса». Тот, кто изо дня в день видел в чудесном зеркале женских глаз вселенную и самого себя счастливыми, всегда юными, сделался слепцом, напрасно ловившим руками пустоту. Улыбка, внушавшая доверие к миру, где счастье — не выдумка, померкла, и это мертвенное молчание любимых губ кричало, что смерть — единственная неоспоримая истина, исконное и неснимаемое проклятье всего живого. И когда в комнате-пустыне Элюар по привычке произносил «да», эхо возвращало ему лишь «нет» — «нет» надеждам, «нет» радости, «нет» жизни. Круг отчаяния отделил его от всех других, от человечества, — рядом не было жены, прежде так легко размыкавшей этот круг своим присутствием. Элюар был на грани самоубийства.

В книгах «Лишнее время», «Памятное тело», «Урок морали» (1950) и особенно в предпосланном «Политическим стихам» тексте «От горизонта одиночки к горизонту всех» он с предельной откровенностью рассказал об этом своем жутком «свидании с небытием», тянувшемся от ночи к ночи, ото дня ко дню на протяжении месяцев. Приступы отчаяния иной раз были так сильны, что Элюару начинало казаться, будто его, «низложенного и лишенного всех владений», вплоть до последней крохи, делает похожим на живого лишь человеческая оболочка, внутри которой, увы, нет ничего, кроме неуклонно расплывающегося вширь «нуля» — пустыни испепеленной души:

*Знай, благое грядущее: вытекший глаз — это я,
И разверстый живот, и лохмотья кровавого мяса —
Это я. Я — червями кишачная масса.
Я не сын короля, сын я тлена и небытия.*

«Устами живого глаголет мертвец»* — «Лишнее время»

Исповедь Элюара у свежей могилы Нуш принадлежит к самым трагическим страницам французской лирики от Вийона и Гюго до Аполлинера и Арагона. Жалобы охваченного горем безутешного страдальца здесь душераздирающи. И вместе с тем очная ставка Элюара с умершей — история человека, который прошел все круги ада и все-таки не поддался искусу обратить муку в наслаждение, а в конце концов сумел подняться к людям с самого дна отчаяния.

В нисхождении живого вслед за призраком умершей по всем ступенькам все более беспросветного одиночества однажды настал момент, когда он со страхом и отвращением обнаружил, что начинает «приспосабливаться к мраку», что он «почил в нем, пригрелся, развратился». Страдание и безнадежность делались столь же обычным, привычным источником его песни, как прежде радость и надежда. Не оказывается ли тогда служением злу то, что призвано служить добру? Не молчаливое ли это согласие с тем, что мир извечно плох, поскольку в конечном счете единственно всемогущая его хозяйка — смерть, и нет нужды его переделывать? И не совершается ли в таком случае

преступление против памяти о любви, бывшей счастьем для двоих и провозвестницей общего счастья?

Словно прокаженный, считающий себя неизлечимым и все же не желающий заражать окружающих, Элюар закликает близких: «Отстранитесь от моего страдания, оно испепеляет, оно отрицает всякое самопожертвование: смерть никогда не добродетель. Отстранитесь, если вы хотите жить, не умирая... Чернота — это я, будьте светлы!» И эта мысль о других — первый шаг к возрождению, в ней осознание губительности болезни, поселившейся в личности и грозящей «поглотить ее самобытнейшую часть». Для сумевшего взглянуть на себя так, со стороны, потеряно много, но не все. Измученному путнику не дает оступиться прежде всего всплывающий в памяти светлый призрак той, чья «правда живет и учит... зарняя надежду». Ибо таков истинный завет женщины, «сердце которой устремлялось навстречу другим сердцам».

Конечно, одна память о Нуш, равно как и соображения умозрительного порядка, сами по себе едва ли позволили бы Элюару устоять, не будь они поддержаны, скреплены чем-то житейски непосредственным, осязаемым, какой-то прямой и очень личной привязанностью. Как всегда у него и в жизни, и в лирике, доводы разума уходят своими корнями в самое что ни на есть душевно заветное; мысль спаяна с побуждением сердца; трагическое — человечно. В те труднейшие для него дни бок о бок с Элюаром находились двое друзей, юная пара, которой он посвятил «Лишнее время»: «Ж. и А., последним отблескам моей любви, которые сделали все, чтобы рассеять охвативший меня мрак»; облик молодой женщины, по имени Жаклин, возникает и на страницах «Памятного тела». «Нежность ласк размыкала круг одиночества, тепло крови возвращало жизнь разуму, — пытается разгадать во всей сложности то, что происходило тогда в душе Элюара, его биограф. — И, подобно двум сиделкам у постели больного, нежность и ум помогли ему обрести покой. И лишь после этого могли вновь получить силу все прочие доводы продолжать жизнь, доводы сражающегося братства, битвы за счастье и мир, ставшие еще более непреложными после всех испытаний... Поистине путь, ведущий от смерти к жизни, «от горизонта одиночки к горизонту всех», пролегал через сердца друзей».

И, только пройдя его до конца, Элюар смог в полный голос опять провозгласить, что «на свете нет зла неодолимого». «Снова люди собираются, и несчастный откликается на их улыбку улыбкой, которая, быть может, не так светла, как раньше, но мудрее... Он слышит, как гремит песня сплоченной толпы. Он не испытывает стыда. Имя тем, кто любил, — легион. Они отправлялись пить к родникам, они трудились против усилий, растраченных во тьме. Страдание было побеждено, дерево пробивалось из земли, плоды зрели, и ими насытятся все... Человек был возвращен себе подобным как законный брат.

*Позвольте мне самому судить, что мне помогает жить:
Надежду я даю усталым людям...»*

Так соединились концы нити, оборванной смертью. Через полгода после гибели Нуш Элюар прочувствовал и ясно доказал себе, что подлинная верность умершей — не зачарованность маской, снятой с ее лица на смертном ложе. Она совсем в другом — в верности тому бесценному знанию, которое было добыто ими вдвоем раньше, когда они были вместе: «Жить — значит все потерять, чтобы вновь обрести людей». И когда скорбный собеседник смерти, после долгого «отсутствия среди живых», однажды вновь доверчиво протянет руку навстречу тем, от кого еще вчера он, казалось бы, навеки был отделен внезапно выросшим могильным холмиком, его лицо вновь озарит улыбка. Нет, не улыбка белозубого бодряка с рекламных плакатов — улыбка воскресающей надежды, на которую получает право победитель, одолевший смерть в собственной душе. После этой «прожитой и побежденной смерти» становился возможным возврат к жизни, а значит, через несколько лет, встреча с другой женщиной — Доминикой, которую Элюар узнал в 1949 году во время поездки в Мексику и которая была подле него до последних дней жизни. Ей посвящена книга «Феникс» — книга о воскресшей из праха любви:

*Явилась ты и ожил вновь огонь
Мрак отступил заискрился мороз.*

*.
Я шел к тебе я шел упрямо к свету
Жизнь обрела плоть звенел надежды парус
Мечтами сон журчал и ночь глядела
Доверчиво и просто на зарю
Лучами пальцев ты раздвинула туман
Твой рот был от росы рассветной влажен
Усталость отдыхом сверкающим сменялась
И я как в юности уверовал в любовь.*

*«Смерть любовь жизнь»**

«Урок морали» — озаглавил Элюар книгу, завершавшую его «цикл любви и смерти». Исповедь одной потрясенной души перерастает здесь в нравственную заповедь для всех, высказанную вопреки «проповедникам морали» прописной — будь то мораль прекраснотушия, смирения или мизантропии. «Зло должно быть обращено в добро... Потому что мы прониклись доверием. Я хотел отринуть, уничтожить черные солнца болезни и нищеты, горькие непроглядные ночи, все клоаки тьмы и случайности, ошибки зрения, слепоту, разруху, запекающую кровь, могилы. И если бы за всю жизнь мне выпал на долю один-единственный миг надежды, я все равно дал бы этот бой. Даже если бы мне предстояло его проиграть, ибо выиграют другие. Все другие».

Элюар далек от того, чтобы изображать это изнурительное сражение как потешный турнир с неважделшным противником. Словно Робинзон Крузо после крушения, он ведет тщательный учет ударам судьбы и ее дарам: каждый из отрывков «Урока морали» — своего рода диптих, одна половина — под рубрикой «во зло», другая половина — под рубрикой «ради добра». И в первую без утайки занесено все, что составляет изнанку сча-

стья, ад жизни, что гложет и гнетет человека, повергая в отчаяние, заставляя опустить руки перед обезоруживающей мыслью: «Я родился, чтобы умереть, и все умрет вместе со мной». От этой жуткой истины нельзя просто отмахнуться тому, кто смотрит на вещи без шор, кто не желает прятаться за радужные стеклышки бодрячества.

Но еще опаснее ограничить свой кругозор пределами одного этого трагического афоризма. И подобно тому как Элюар не дает себя заморозить гримасам зла, упустив из поля зрения улыбку добра, так и перед лицом смерти он проникается сознанием того, что жизнь одного не изолирована от Жизни, что она — еще и частица жизни других, близких и дальних, многих. Элюара мучит древний как мир и самый мучительный вопрос вопросов, над которыми бились и продолжают биться все моралисты: «Если я смертен, то зачем мне дана жизнь и в чем мой долг перед ней?» И ответ ищется там, где он только и может быть найден, — в признании, что человек по самой сути своей не одиночка, а брат, существо родовое, кровно спаянное со всеми ему подобными, которые были, есть рядом и пребудут на земле:

*В сердце моем в одной половине гнездится невзгода
А другой половиною сердца я жду надеюсь смеюсь
И как зеркало отражаю жизнетворную радость плоти
И хмелея от радостных красок за краски жизни сражаюсь
И в сиянье идущем от ближних обретаю победу свою.*
«Язык красок»

Элюаровский «урок морали» драгоценен особенно тем, что это не построение из сугубо головных доводов, не проповедь, а исповедь. Все высказано с предельной откровенностью, правда о колебаниях и метаниях нигде не подменена правдоподобной умозрительной подделкой. И тот лабиринт, по которому кружит мысль, прежде чем достичь выхода, мы тоже проходим шаг за шагом, не минуя самых опасных извилин, возвратов назад, тупиков. Тем плодотворнее, тем поучительнее урок. «Познав ад в жизни людей и невозможность замкнуться в собственном аду, — истолковывал этот урок Арагон, — Элюар понял лживость разглагольствований другого поэта об «уязвлении счастьем, дарующим сладость и в смерти», всю нелепость погружения в благодетный ад: постиг, что в поисках счастья, когда один человек неминуемо сливается со всеми, преступен тот, кто, взгромоздившись на свое несчастье, испускает громкие вопли, отталкивая от себя всех прочих». Сдается благодаря Элюару в архив, настаивал Арагон, самолюбование-плач об убожестве земного удела, что довольствуется в передышках грезами о райских кушах. На смену всему этому идет другая лирика. Для нее не секрет людское горе, нищета, смерть. Она не отворачивается от них, но и не покоряется. Она вступает с ними в схватку. Вместе с товарищами-людьми она пять за пястью отвоевывает у сорняков и взрыхляет поле, где могли бы заколоситься всходы общего счастья.

Поль Элюар, который вышел победителем из опасного поединка с одиночеством и отчаянием и почерпнул силу продолжать жить в сознании своего долга помогать всем, кто не падает ниц перед судьбой,

— один из первых и самых проникновенных глашатаев лирики «строителей света» во Франции.

«Поэт следует собственной идее, но эта идея приводит его к необходимости вписать себя в кривую человеческого прогресса. И мало-помалу мир входит в него, мир поет через него». В этих словах, сказанных Элюаром незадолго до болезни с роковым исходом (он умер 18 ноября 1952 года), — суть пройденного им пути. Мудрость, извлеченная не из кабинетных умствований, а добытая всей жизнью душевно цельного человека, мыслителя, лирика. И, как бы ни складывались в дальнейшем судьбы французской поэзии, открытое для себя Полем Элюаром, потребовав огромной дерзости и огромного труда, для многих поколений ее мастеров останется одной из тех вех, по которым им предстоит выверять правильность избранного направления и вести отсчет собственных шагов.

Когда оглядываешься на созданное Элюаром за сорок лет, бросается в глаза даже не столько недюжинность его дарования, сколько его умение, мужая и меняясь, быть верным самому себе, своему призванию, рано осознанному им своему долгу на земле. С первых шагов в лирике он мыслил счастье как «изобретение огня» и обретение братства. Шли годы, разной была почва, на которой Элюар по-разному пробовал развести свой жизнетворный костер. Но это был все тот же костер — созидания и дружеских уз. Под пером Элюара, уже перешагнувшего через рубеж пятидесятилетия, совсем «невинные» и совсем простые, дорогие ему с юности слова — «хлеб», «брат», «нежность», «огонь», «зеркало», «любовь» — по-прежнему сверкали чистотой капелек росы под лучами встающего солнца. И одновременно вбирали в себя умудренность работника и искателя. Истину «доброй справедливости», у которой и в самом деле бескрайний горизонт — «горизонт всех»:

*Есть горячий закон у людей
Виноград превращать в вино
Создавать из угля огонь
Из поцелуев людей*

*Есть суровый закон у людей
Сохранять чистоту несмотря
На войну и на нищету
Несмотря на грозящую смерть*

*Есть сердечный закон у людей
Делать свет из речной воды
Из мечтаний земную явь
Из заклятых врагов друзей*

*Это древний людской закон
Это новый людской закон
Он из детского сердца идет
К высшей мудрости всех времен. **

Печатается по книге: С. Великовский. В скрещенье лучей. Групповой портрет с Элюаром. - М.: «Советский писатель», 1987 (Глава об Элюаре).

¹ Здесь и дальше, за исключением особо оговоренных случаев, стихотворные переводы из Элюара на русский, отмеченные *, принадлежат Морису Ваксмахеру и даются, как правило, по книге: *Элюар П. Стихи.* — М., 1971. — (Лит. памятники). В остальных случаях приводится мой подстрочный перевод.

Другие русские издания Элюара: *Стихи.* — М., 1958; *Избранные стихотворения/ Пер. Антокольского.* — М., 1961.; *стихотворения.* — М., 1985. Выходила у нас и книга избранной лирики Элюара в подлинниках: *Eluard P. Choix de poèmes.* — Moscou, 1958.

² Земля преображена грезящим взором, рисуется ему средоточием счастья: лазурная безоблачность и вместе с тем душистая золотистость делают ее похожей на обитель блаженства. Ср. другой не менее хрестоматийный и полученный таким же способом троп: «Твой златогубый рот звенит в моей груди».

³ Биограф, близко знавший семью Элюара, Люк Декон, описывает Галю как «интеллигентную женщину, страстно преданную авангардистскому искусству, волевою, честолюбивую, хотя, впрочем, вполне практичную, подавлявшую Элюара своим беспокойством, которое она неизменно поддерживала и в нем». Зато Нуш, в девичестве Мария Бенц, дочь бедных бродячих артистов из Эльзаса, юность которой была весьма трудной и трудовой, — «настоящее дитя народа и по своему прошлому, и по душевному складу. Ей были присущи какой-то спокойный трезвый подход к жизни, энергичная мягкость, покровительственная нежность, которые отбрасывали на Элюара свою успокаивающую тень».

⁴ В 1938 г., в письме к дочери, Элюар писал об испанской трагедии: «Я в отчаянии от всего, что происходит в Испании: все эти бедняки, идущие на смерть ради свободы и терпящие поражение, оттого что бесстыжие правители Франции и Англии желают Франко, желают кого угодно, лишь бы не возобладал режим, угрожающий их грязным деньгам... В Испании на карту поставлена судьба человечества, судьба цивилизации, которая слишком быстро устремилась навстречу свету путями Революции».

⁵ Текст Элюара висел рядом с картиной Пикассо в вестибюле павильона республиканской Испании на Международной выставке в Париже в 1937 г. Позже, в 1951 г., Элюар написал сопроводительный текст и к документальному фильму о «Гернике» Пикассо.

⁶ Все это действительно привело к расширению словаря Элюара. По подсчетам одного из французских исследователей, Р.Пьера, словарный запас поэта насчитывал в 1930 г. около 950 слов, а к 1942 г. возрос примерно на 450 слов, то есть почти в полтора раза. Причем наиболее заметное увеличение приходится именно на конец 30-х — начало 40-х гг., когда «мир других людей и возможность быть в нем счастливым открылись взору Элюара».

⁷ Я пишу твое имя, Свобода: Французская поэзия эпохи Сопротивления. — М., 1968. — С.5.

⁸ Уже упоминавшийся Люк Декон, комментируя это заявление, справедливо улавливает в концовке фразы своего рода полемическую реплику к знаменитому изречению Рембо, к которому присоединялись, хотя и не без оговорок, сюрреалисты: «Подлинная жизнь отсутствует». Теперь Элюар, по мнению Декона, отвергает это кредо мечтательных беглецов от убожества повседневности, как бы заявляя: «Подлинная жизнь может быть здесь, на этой земле: людям самим предстоит ее завоевать».

⁹ В этой замене нет ничего странного и нарочитого: гражданственность Элюара вообще лишена жестокого аскетического подвижничества, она включает в себя и нежность, и наслаждение всеми дарами жизни. Элюар — политический агитатор, даже обращаясь к сотням тысяч, всегда ведет разговор и о самых скромных земных радостях, близких каждому; понятно, что и о любви, самом дорогом для него чувстве, неизменно заходит речь в его пропагандистских текстах. Одно из свидетельств тому — своего рода радиolistовка «Потому что ты добр», которая была записана на пленку в подпольной студии в 1943 г. и напечатана почти десять лет спустя: «Товарищи, час восстания близится, близится момент, когда мы вновь обречем друг друга. Остережемся же тогда пренебречь хоть чем-нибудь из тех простых чудес, которыми всех нас равно одаряет природа. Вслушайтесь в забытые созвучья, эти лоскуты, вырванные из ткани жизни и столь же прекрасные, как признания в любви. Вспомните, что для каждого из нас, для всех нас, товарищи, есть сияние весны, багряный цвет осени, ветер в лесной чаще и мучительные призраки обожаемого тела, мерцание прибрежного песка в пору отлива и танцующие прически девушек, рука друга и вкус вина в кругу собравшихся у залитого солнцем стола, сочащийся кровью антрекот на фаянсовой тарелке и смех в кухне, хоровод живых слов вокруг костра и медлительные тополя, что вместе с небом смотрятся в воды озера. Ради этих очевидных сокровищ, ради любви, которая исходит от них волнами, ради наслаждения, ради всех стихий, созданных любить друг друга, ради всех людей, которые поймут друг друга, когда станут жить лучше, — именно ради всего этого надо быть суровым и твердым, надо наказывать, карать тех, кто пытается завладеть этими дарами за счет пота и крови других. Надо для того, чтобы мы не превратились в изгнанников среди омраченных цветов, чтобы все сокровища света стали нашим достоянием и никто никогда их у нас не отобрал».

¹⁰ В составленной им после войны антологии «Поэзия прошлых веков» Элюар скажет о Шарле Орлеанском, чье «творчество, долгое время пребывавшее в забвении, до сих пор не заняло еще достойного места»: «Утонченная простота его переживания, ясность и гибкость языка делают его одним из величайших французских лириков». В перечне особенностей письма далекого предшественника есть доля и самохарактеристики Элюара.

¹¹ Наблюдение принадлежит Н.И.Балашову. См.: История французской литературы. — М., 1963. — Т.4. — С.443-444 (гл. «Поль Элюар»), а также его статью «Неотразимость Элюара» в сб.: Поэзия социализма. — М., 1969.

¹² У нас они собраны в книге: С Францией в сердце. — М., 1973.

¹³ Арагон. Неоконченный роман. Эльза/ Пер. Алигер М. — М., 1960; Арагон. Поэзия. — М., 1980.

¹⁴ В частности, это была отповедь бывшему товарищу Элюара по сюрреализму Бенжамену Пере, оставшемуся в близком окружении Бретона. В 1945 г., находясь в Мексике, Пере выступил с памфлетом «Бесчестие поэтов», который метил в элюаровскую антологию «Честь поэтов». Участники ее Б.Пере обвинял в том, что, поставив свое перо на службу освобождению родины, они предали «революцию духа», которая в вечном мятеже против всего на свете, и низвели лирику до уровня рифмованных виршей, работающих на национализм (так автор, покинувший Францию в трудный час, именовал патриотический дух соотечественников) и религию (значительный вклад в литературу Сопротивления внесли писатели-католики — Мориак, Бернанос, Жув, Эмманюэль, Массон и другие).

¹⁵ Eluard P. Œuvres complètes, I-II. — P. : Bibl. De la Pléiade, 1968.

¹⁶ Речь Элюара в клубе писателей в Москве 15 мая 1950 г.

¹⁷ Et les hommes partout// ...Habillant les orages.

¹⁸ Et le temps et l'espace// Faisant chanter les verroux// Et respirer les poitrines.

¹⁹ «Прежде поэзия Элюара выплескивалась ключом, теперь она разворачивается, — замечает по этому поводу один из ее исследователей, Л.Перш. — Поэт уже не просто распахивает двери сокровенного и чудесного, отныне он научился смазывать петли этой двери».

²⁰ Et minuit mûrit des fruits// Et midi mûrit des lunes.

Зачем смерть?

(Симона де Бовуар. «Очень легкая смерть»)

«**П**рах еси и в землю отыдеши...»
В этой древней мудрости, казалось бы, нет ничего загадочного: рано или поздно она дается каждому как непосредственное, отнюдь не мистическое, а вполне житейское знание. И тем не менее испокон веков над разгадкой смерти снова и снова ломают голову самые искушенные мыслители. Пожалуй, в истории человечества не сыскать такой эпохи, когда раздумье это прекращалось бы вовсе.

Нередко оно оборачивалось плачем, жалобой хилых духом на тщету и суетность всего земного — замороженная своим неминуемым и безвозвратным угасанием, жизнь заранее отрекалась от посторонней юдоли и справляла поминки по самой себе, прилагая усилия к тому, чтобы всеми правдами и неправдами обратить жуть смерти в сладость смерти. Стихийно защищаясь против стенаний смертяшкиных, умы крепкие и жизнедеятельные, напротив, иной раз предпочитают вовсе не задумываться над жестоким парадоксом творения, где бесконечность Жизни не отменяет, а даже предполагает конечность отдельной жизни; до поры до времени они считают это занятие праздным, обезоруживающим и потому крайне зловердным.

Вряд ли, однако, попытки просто отмахнуться от тревожной истины, слишком бередящей раны, есть самый надежный способ закалять души. Независимо от всяческих стыдливых умолчаний, человеку приходится однажды столкнуться с нею лицом к лицу, и вот тогда возвращенным в тепличной атмосфере небрежения «растравляющими мудрствованиями» стократ труднее нести тот груз, что неожиданно свалился на их плечи. Оттого-то писатели, хотевшие всерьез и без шор взглянуть на судьбы личности в потоке бытия, так часто приводят нас на очную ставку со смертью. Не из желания лишний раз пострашать или исторгнуть жалобную слезу и даже не из заботы о том, чтобы хоть как-то «приручить» ужас небытия. Но прежде всего затем, что именно у последней черты резко обнажается вся правда прожитой жизни и рассказ об этом конечном прозрении сам по себе, без натяжек и нарочитости, прорастает писательским заветом, разговором начистоту о том, что же вообще есть правда — и праведность — жизни и каково призвание наше на земле. У таких писателей скорбное «помни о смерти» не опровержение, а всегда подкрепление мужественного «помни о жизни».

В сегодняшней Франции Симона де Бовуар — одна из тех, чья мысль неизменно возвращается к этому сопряжению.

В автобиографической книге о своем детстве, «Мемуары благовоспитанной девицы» (1958), писательница вспоминает, как еще в совсем юном возрасте она, ученица частного католического пансиона для девочек из добропорядочных семейств, однажды ночью была смята и раздавлена внезапно нахлынувшим на нее почти физическим ощущением своей бренности, случайности своего появления на свет и своего неминуемого исчезновения в более или менее отдаленном будущем. Ужас перед безмолвием пустоты, подстерегавшей ее, перед тем вечным «отсутствием», какое предшествовало ее рождению и ожидало тело ее и душу за чертой смерти, обрушился на неподготовленное сознание ребенка, незадолго перед тем утратившего веру в Бога и уже не умевшего утешиться надеждой на загробное спасение.

Потрясение страшной ночи, не изгладившееся из памяти и в зрелые годы, послужило Симоне де Бовуар толчком к открытию того, что все живое преходяще и обречено умереть, — этого, по ее словам, мучительного «скандала бытия», извечной участи людской, о которой трудно забыть и с которой нельзя смириться. С первых книг Симоны де Бовуар — а она работает в литературе уже четверть века и за спиной у нее шестидесятилетний жизненный путь — смерть находится неизменно в поле ее писательского зрения, присутствие ее то подсвечивает исподволь, то резко и откровенно выхватывает из темноты самые разные судьбы: не будь этого, их суть и склад, в чем-то очень существенном остались бы затененными. За подобным взглядом на мир кроется мысль, высказанная с вызывающей лихостью: человек — это «смертник, получивший отсрочку». Жутковатый афоризм, и легко себе представить, что он коробит даже тех, кто с печальным вздохом принимает тождественное в конечном счете библейское изречение о возврате во прах бренной плоти.

И все же укорять Симону де Бовуар за злокозненную мизантропию — значит очень многого не понять и в ее личности, и в ее творчестве. Суть дела как раз и состоит в том, что угроза смерти не только не обескураживает ее, но как бы подхлестывает жадную и яростную тягу все изведать, ее страстную приверженность ко всем добрым дарам земным. Язычница, возводящая наслаждение природой в ранг священнодействия, служения культу радости, с детских лет обладающая завидным здоровьем, отважно штурмующая препятствия, непоколебимо, до слепоты веря в свою счастливую звезду, — таким вырисовывается со страниц второй части ее автобиографии, «Сила возраста» (1960), портрет этой молодой преподавательницы философии, чей упрямый оптимистический максимализм настолько из ряда вон выходящ, иногда гранича с сумасбродством, что Жан Поль Сартр, спутник всей ее жизни, в шутку как-то окрестил это неистовство «шизофренией». Годы, конечно, уготовят ей немало отравленных горечью минут и оставят свой след в повзрослевшей душе, лихорадочный напор желаний войдет в более спокойное русло умудренности, но и приближающаяся к своему пятидесятилетию Симона де Бовуар из последней книги ее автобиографии, «Сила вещей» (1963), не

растратила ни своей незаурядной энергии, ни свежести чувств, ни жизнестойкости.

Что же в таком случае побуждает эту женщину, которой претят всякий аскетизм, худосочие, нитье, все-таки не упускать из виду смерть — то самое, на чем спотыкаются и что обходят за версту иные бодряки? В одном из выступлений 1965 года она привела четкие доводы в пользу своей открытости ко всем граням бытия, как бы прискорбны они ни были: «Коль скоро страх высказывают, значит, полагают, что через это высказывание он обретает известный смысл, какое-то свое основание. Это значит, что еще сохранена вера в общение, следовательно, в людей, в их братство... Если литература стремится преодолеть разобщение там, где оно кажется наиболее непреодолимым, она должна говорить о страхе, об одиночестве, о смерти, потому что именно эти ситуации решительнее всего замыкают нас в нашей особенности. У нас есть потребность знать, что этот личный опыт есть также опыт других людей. Речь вновь включает нас в человеческое сообщество: несчастье, находящее слова, чтобы высказать себя, — это уже не столь исключительное отъединение, оно менее невыносимо. Надо говорить о поражении, о скандале бытия, о смерти не для того, чтобы повергнуть людей в отчаяние, но, напротив, чтобы спасти их от отчаяния... И я думаю, что именно это может и должна дать литература. Она призвана сделать нас прозрачными друг для друга там, где мы наиболее непроницаемы».

Страх смерти, если попробовать с помощью философского анализа высветить его скрытую сердцевину, есть, по мысли Симоны де Бовуар, боязнь вдруг превратиться в ничто, напрочь закрытое к будущему, потерять власть даже над собственной судьбой, с какой-то минуты не быть, а покорно претерпевать круговорот природы, подобно капле воды или камню. Утрата личностью себя, впрочем, случается и при жизни, когда эта жизнь — мертвенное прозябание, механическое и опустошенное. Значит, стихийный мятеж против смерти до тех пор остается никчемным словопиканием, пока он не продолжен на деле, пока сам восстающий не постарался перевоплотить житейское, повинующееся слепой привычке, в свободу выбирать свое завтра, стать чем-то, придав смысл своей жизни, а следовательно, в меру своих сил и жизни других, всему ходу дел на земле. Поэтому, заключает Симона де Бовуар в одном из своих эссе, «лишь служение чему-то и творчество изгоняют кошмары (смерти. — С.В.); работа и действие остаются единственным прибежищем... Жить означает переходить от одного замысла к другому, от одного поступка к другому, побеждая смерть и ее растлевающего двойника — неподлинность».¹ Иного нам не дано.

Как бы ни менялось само понимание подлинности в ходе становления Симоны де Бовуар от раннего интеллектуализированного гедонизма, через заботу о бессмертии и вечном спасении в писательском труде, к признанию своей погруженности в исторический поток и своей личной ответственности за происходящее вокруг — у нее всегда раздумье о смерти смыкалось с приглашением к каждому самому строить свою жизнь и быть причастным к перестройке окаменевшего, вет-

хого порядка вещей. И здесь, в частности, ядро давнего спора писательницы против христианства с его проповедью созерцательного отречения от «суеты сует» и взглядом на земное бытие как бытие неистинное, преходящую тень бытия в Боге.

В повести «Очень легкая смерть» (1964) спор этот, возникая эпизодически и словно бы на окраине рассказа о болезни и гибели матери от рака, тем не менее оказывается одним из ключевых моментов книги и сообщает ей немалую философски-нравственную остроту. На сей раз Симона де Бовуар вторгается в ту заветную и особенно трудную для атеистов область, где ловцы душ в сутане и без нее, изрядно потесненные в XX веке напором естественнаучных знаний, сосредоточили ныне едва ли не самые притягательные приманки. Считается, что верующему умирать легче, чем неверующему: последний лишен пусть слабого, но все-таки утешения — надежды на загробное инобытие. И уж кому бы прежде всего ухватиться в час агонии за эту соломинку, как не старой госпоже де Бовуар, для которой не просто устои, но и заведенный издавна ритуал ее благонамеренно-буржуазного окружения всегда были неколебимы, не говоря уже о религии — средоточии и освящении всего предустановленного распорядка в семье, светском круге, обществе, вселенной. Правда, в данном случае, замечает дочь, мать ее «жила против самой себя», обуздывая здоровые порывы своей натуры. Но с тем большей неукоснительностью соблюдала она житейский обряд, тем упорнее почитала долгом и доблестью предрассудки, привитые с детства.

И вот на пороге смерти подпруга запретов, которыми вечно стягивала себя теперь уже очень пожилая женщина, вдруг лопнула, наружу проступил ее истинный и ей самой плохо знакомый облик жизнелюбки. А вместе с тем пошатнулось и спиритуалистическое сооружение, которое она сама и все ее близкие считали костяком ее духовной организации. Речь идет, разумеется, не об утрате веры. Но всех поражает совершенно неожиданное равнодушие и просто пренебрежение этой набожной прихожанки к исповеди и причастию, настолько непривычное, что ее прежних знакомых нетрудно понять, когда они приписывают ее отказ от разговора с духовником козням безбожных дочерей. И все-таки благочестивые святоши ошиблись: Франсуаза де Бовуар была слишком привязана к земной жизни, чтобы утешиться упованием на царствие небесное. Протест или смирение перед неизбежным концом не зависит от веры или безверия, все дело в том, опостылела умирающему жизнь или он ею дорожит. Религия же здесь попросту бессильна. Смерть матери, рассказанная Симоной де Бовуар, — еще одно, очень личное свидетельство истины, выбивающей почву из-под ног церковнослужителей любых вероисповеданий: духовная поддержка умирающего, которой они так гордятся, есть ложь и пустая похвальба.

Столь же пустая, как затверженные мниморассудительные фразы о старости, когда, мол, хочешь-не хочешь, а «приходит пора умирать». Нет, умирать всегда рано, и логика, какого бы происхождения она ни была — священного или обыденно-житейского, — вынуждена, по наблюдению писательницы, всякий раз складывать оружие перед

лицом смерти. Ни сам умирающий, ни его близкие не внемлют доводам здравого смысла, «разумность» которых кошунственна, и их взору невольно рисуется все то же гримасничающее кошмарное чудовище с косою в руке, что в страшных сказках стучится у дверей очередной жертвы. Бесплезно подавать советы, как вести себя на встрече с этой незваной пришелицей, ведь на последнее свидание, уготованное всем, каждый попадает в одиночку. И каждый барахтается в безысходном тупике на собственный страх и риск, пробуя по-своему совладать со смятением чувств.

Нельзя сказать, чтобы Симона де Бовуар, откровенно делясь по ходу повествования этими тягостными раздумьями, щадила хрупкие души. Но коль скоро хваленое христианское милосердие все равно не помогает, а в иных случаях еще и усугубляет муки страждущего, лично для себя она предпочитает ясность — пусть жестокою, пусть смущающею, кое для кого даже непосильную. Ведь душеспасительный обман, даруя сомнительное утешение, в конечном счете оправдывает как промысел Всевышнего то, чему отдельная личность не желает подыскивать оправданий, против чего восстает любая ее клеточка, все ее существо, сама ее природа. Трезвое знание о смерти есть поэтому одновременно и бунт против смерти, вызов творению, где взыскующий иного — вечного — удела человеческий дух не соглашается быть ни пешкой во власти чуждых ему провиденциальных предначертаний, ни простым объектом приложения органических законов. Наука, натурфилософия, космогония, мистика, религия и все прочие попытки судить о жизни в масштабах универсальности ему не указ, потому что у него свой особый масштаб — масштаб отдельного «мыслящего тростника», и с этой сугубо личностной точки зрения универсальное в принципе несправедливо.

Конечно, будучи в очередной раз повторен, крик угнетенной души «зачем смерть, если мне дана жизнь?» сам по себе ничего не меняет ни в природе, ни в истории — из него, грубо говоря, шубы не сошьешь. Зато далеко не безразлично, какие всходы он даст в умах. Он может загипнотизировать, парализовать волю. А может послужить и весьма плодотворным толчком, пробудить уснувших к жизни полной, деятельной и осмысленной. И в немалой степени это зависит от того, как именно задан самый что ни на есть «проклятый» из всех «проклятых вопросов» — с усталой покорностью заранее сломленных или с той яростью против угасания света, которую провозглашает эпитафия к книге, взятый Симоной де Бовуар из стихов английского лирика Дилана Томаса.

Ярость Симоны де Бовуар тем более не беспочвенна, что у нее на глазах свет гаснет, так и не разгоревшись по-настоящему. Судьба ее матери — по-своему красноречивая и достаточно распространенная история человека, не сумевшего сполна использовать даже срок, отпущенный ему на земле, и сошедшего в могилу, недодав то, что мог дать, недополучив того, что ему полагалось. Франсуаза де Бовуар от рождения щедро наделена энергией, непосредственностью и свежестью желаний, веселым нравом, умом любознательным и сметливым, жаждой быть причастной ко всему, что творится вокруг нее. «Женщи-

на с пламенем в крови», она, однако, с детства была стянута «тесным корсетом провинциальных добродетелей и монастырской морали», а потом долгие годы влачила унылое и скудное существование буржуазки, чье тело, сердце, ум прочно оплетены путами всевозможных ханжеских табу, бездумно принимаемых в ее респектабельном круге. Со стороны кажущаяся безбедной, во всяком случае, «не хуже, чем у людей», на деле подобная жизнь — каждодневная скрытая трагедия, медленно подтачивающая, калечащая и очень здоровые натуры. И если, несмотря ни на что, семидесятисемилетняя старуха, прикованная к больничной постели, считает невозможной потерей каждый день, прошедший в сонном полузабытии, то сколько же природных сил ее было разграблено, истрачено впустую или в ущерб себе, как хищнически расточителен буржуазный миропорядок даже тогда, когда он давит своей мертвящей тяжестью на тех, кто ему вовсе не чужак и не враг. Обкрадываемая смертью личность, попавшая в его атмосферу, вдвойне обкрадена при жизни. Смерть обостряет сознание несовершенства нашего земного удела, но не менее безжалостно обнажает она несовершенства дурно заведенного житейского уклада. В повести Симоны де Бовуар нравственный счет, предъявленный обществу, по крайней мере столь же серьезен, как счет метафизический, предъявленный мирозданию.

Оба они особенно весомы оттого, что жалость, тоска, нежность, мятель, усталость, горькая безысходность — все, что пришлось испытать за пять-шесть изнурительных недель, — высказано Симоной де Бовуар без перенапряжения голоса, сдержанно и честно, словно в деловом клиническом отчете. Страсть здесь прорывается редко, чаще она угадывается между строк, растворена в скупом, суховато-дотошном перечне фактов, свободном от малейшего налета беллетристической подстроенности, литературщины. Книга писалась сразу же по следам происшедшего и увидела свет через несколько месяцев после похорон. Поэтому подробности агонии, не смягченные словесными узорами и недосказанностями, все оттенки чувств и мыслей, самый их ход, переданы не просто с документальной скрупулезностью, но и во всей кричаще-прозаической наготе случившегося только вчера. Как наряду с инфарктом стал ныне в развитых странах поистине «болезнью XX столетия», и постоянная опасность его столь же неизгладима из памяти почти каждого, как некогда в средние века боязнь чумы или холеры. Симона де Бовуар сумела создать книгу, где ужас этого пока что очень редко излечимого недуга и в самом деле «прозрачен». Но ее жестокая прямота скорее внушает мужество, чем подавляет, уже одним тем, что у писательницы хватило духу сурово и просто анализировать невыносимое, твердо веря, что поделиться своим горем — значит обрести поддержку и облегчение. Отсюда предельная искренность исповеди, когда не избегают говорить о вещах, обычно оставляемых в тени, но делают это не ради ошеломления слушателей, а в надежде на их участие, сопереживание, без которого нести в одиночку бремя своей беды не под силу. Вероятно, секрет этой доверительной, подкупающей откровенности в особом даре повествовать о себе спокойно, без снисходительного самодовольства, равно как и без его из-

нанки — театрального саморазвенчания, не шарахаться от умиленности к покаянию, повествовать так, будто речь идет о ком-то другом, заслуживающем терпимого и вместе с тем нелицеприятно понимания. Подобная манера по самому заданию своему ни в коей мере не замыкает рассказчика в собственной неповторимости, а наоборот, помогает всем другим узнать и о себе то, о чем они раньше лишь смутно догадывались, открывает им самих себя. Именно эта общезначимость сугубо личного, выстраданного и осмысленного до мельчайших деталей, и делает «Очень легкую смерть» одной из самых человеческих книг Симоны де Бовуар.

Примыкая к ее автобиографической трилогии как очередной эпизод пространного жизнеописания — эпизод вполне самостоятельный, хотя и уходящий своими корнями в предшествующую историю, — эта краткая повесть отмечена той раскованностью, которая приходит к писателю в момент, когда он во всеоружии накопленного мастерства и зрелого опыта дает вольный выход потребности, зародившейся рано и уже давно исподволь пробивавшей себе дорогу в его творчестве.

Философ по образованию и писатель по рано обнаруженному в себе призванию, Симона де Бовуар напечатала свой первый роман «Гостья» в 1943 году, а сразу после войны стала одной из наиболее значительных фигур французского атеистического экзистенциализма — философски-литературного течения, стяжавшего тогда головокружительный успех среди левой интеллигенции Запада. Рядом с другими его вождями — изощренным аналитиком, идеологом по преимуществу Жан Полем Сартром и стоическим моралистом, искателем праведнической чистоты Альбером Камю — она с первых шагов выделялась своей неумозрительностью, желанием заглянуть в душу человеческую пристально и изнутри, проникнуться заботами и запросами личности частной, вполне рядовой, не вознесенной на гребень исторических потрясений. Для литератора это может быть немалым преимуществом, но поскольку теоретико-онтологические притязания, присущие всем приверженцам экзистенциализма, поначалу опережали, а нередко и подминали у Симоны де Бовуар непосредственно-художническое знание о жизни, постольку в тогдашних ее книгах сплошь и рядом возникал разрыв между заранее заданным, жестко сконструированным каркасом и той житейской — автобиографической по своим истокам — плотью, которая на него наращивалась. Самодовлеющее философское построение тяготело к претворению в строгую притчу, но последней не доставало трагической напряженности, незаурядности, свойственной лирическому умозрению Сартра или смятенному учительству Камю; запас же материала, пережитого или почерпнутого из прямых наблюдений, оставался пока скудным, слишком избирательным.

Все это накладывало отпечаток скованности, известной лабораторности — с ее разреженным воздухом и суженными горизонтами — на ранние произведения Симоны де Бовуар: пьесу «Бесполезные рты» (1945), романы «Кровь других» (1945) и «Все люди смертны» (1947). Лишь с «Мандаринами» (1954) — романом о тупиках и перепутьях интеллигентов, рвущих с буржуазной культурой, на почве которой они

взращены, и мучительно пытающихся пробиться к революционной правде века, — писательница вступила в пору зрелости. Зрелости мысли, постепенно изживавшей метафизический идеализм под воздействием уроков истории. Зрелости дарования, четко осознавшего свои пределы, свой особый склад и без оглядки доверившегося теперь автобиографической стихии, которая издавна составляла его истинную природу и в «Мандаринах» наконец вырвалась из тисков логических конструкций, пока продолжая быть, правда, слегка прикрытой вымысленностью имен и отдельных положений. Но в очередной книге и эти покровы были отброшены, и следующие почти десять лет работы Симоны де Бовуар были прежде всего посвящены подробнейшим воспоминаниям о самой себе, о своем становлении, своих потерях и открытиях. И показательно, что три увесистых тома этого сосредоточенного на себе повествования стали во Франции и за ее пределами — наряду с двухтомным эссе Симоны де Бовуар о женской доле и женском раскрепощении, «Второй пол» (1949), — достоянием широкой читающей публики, какую едва затронули книги других экзистенциалистов при всей шумной славе, окружавшей их имена.

Сейчас в творчестве Симоны де Бовуар, судя по «Прелестным картинкам» (1966), первой ее книге, вышедшей на русском языке, как будто намечился отход от исповедально-аналитического автобиографизма и поворот к развенчанию той «цивилизации потребителей», которая сделалась в последние годы отравой, проклятием всей духовной жизни Запада. Трудно предсказывать, надолго ли поглотит писательницу это дело. Но вряд ли можно сомневаться, что рассказ о себе, оборванный, если не считать отдельной повести о смерти матери, на 1962-м годе, рано или поздно будет ею продолжен. Перо мемуариста, перо, о котором дает возможность судить «Очень легкая смерть», подвижно слишком властным побуждением, чтобы Симона де Бовуар позволила ему без особой на то нужды поставить преждевременную точку.

1968

Примечание

¹ *Beauvoir S. de. Pyrrhus et Cinéas.* — P., 1944. — P.60.

В лаборатории расчеловечивания искусства

(«новый роман»)

Лет пятнадцать назад на страницах некоторых парижских литературных газет и журналов с унылым постоянством раздавались сетования по поводу сонной оторопи, будто бы парализовавшей художественную жизнь Франции. Иные критики, предпочитавшие не замечать открытия художников, взращенных антифашистской эпопеей Сопротивления, горестно вздыхали о канувших в прошлое первых десятилетиях XX века, когда во Франции то и дело нарождались шумные школы, каждая из которых обещала по меньшей мере преобразовать искусство. Казалось, «сюрреалистская революция» была последней вспышкой в этом фейерверке манифестов: невразумительное бормотание выступивших в 1946 году «леттристов» выглядело лишь анекдотической пародией на давнишние изобретения «дада». Что же касается экзистенциализма Сартра и Камю, то их истинной областью было скорее философское умозрение, ради удобства прибегавшее к романической или театральной притче, чем собственно художественные искания...

Прошло не так уж много времени. Но в высказываниях тех, кто еще вчера столь опрометчиво сокрушался, не осталось и следа от былого уныния. С привычной ловкостью они вновь шеголяют ярлыками и этикетками, а при обсуждении книг, картин, спектаклей бойко ссылаются на программные эссе, теоретические комментарии, недавние интервью. На рубеже 50-60-х годов «авангардистское» искусство Франции не страдает от нехватки широковещательных заявлений. В живописи последнее десятилетие принесло окончательную победу приверженцам совершенно бесформенного «ташизма» над их соперниками — геометрическими абстракционистами. На театральных подмостках все прочнее укрепляются фарсы-кошмары Э.Ионеско и С.Беккета. В литературной прозе возникло течение, намеревающееся в корне обновить романическую технику. Наконец, фильм «Год назад в Мариенбаде», поставленный в 1961 году режиссером А.Рене по сценарию А.Роб-Грийе, приобщил и кинематограф к этому течению, признаки которого ныне все чаще пытаются обозначить с помощью отрицательных приставок: «а-литература», «ино-живопись», «анти-театр».

Устремления поборников «а-творчества», подвизающихся в разных областях искусства, но независимо друг от друга ищущих опору в сходных мировоззренческих и общеэстетических посылах, наиболее за-

конченно выразились в статьях и книгах писателей, которых критика причисляет к школе «нового романа». Помимо бесспорной литературной одаренности ее представители — Мишель Бютор, Натали Саррот, Ален Роб-Грийе, Клод Симон, Клод Мориак — обладают обширными познаниями и немалой теоретической подготовкой. Благодаря их усилиям течение выступило в оснащении солидных философски-эстетических построений, заслуживающих серьезного анализа и обоснованного опровержения.

Это тем более необходимо, что за несколько лет своей деятельности (первые их книги стали появляться с начала 50-х годов, но окончательно школа сложилась в 1956-1957 годах) неороманисты не только добились признания во Франции, но и приобрели международную аудиторию в Англии, США, Западной Германии, Скандинавии, Италии, отчасти в Югославии и Польше. Сейчас совершенно очевидно, что их произведения — вовсе не случайный курьез литературной моды, как иногда склонны были их воспринимать пару лет назад, но, напротив, закономерное развитие длительной традиции, преломленной с учетом запросов середины XX столетия. Вместе с тем не осталось никаких сомнений в том, что школа «нового романа» далека от единства, что ее сторонники подчас не согласны между собой по коренным вопросам и, следовательно, приходят к очень несхожим творческим результатам, которые оставляют различный след в современном искусстве прозы.

1

На первых порах иные из теоретиков «нового романа» вполне в духе добрых старых традиций всех «авангардистов» XX века порывались выступить всесокрушающими ниспровергателями. В статье «Путь будущего роман» Ален Роб-Грийе предсказывал литературе «революцию более тотальную, чем та, из которой возникли натурализм или романтизм».¹ По его словам, назрела насущная необходимость отбросить доселе пронизывавший художественное мышление «греко-христианский гуманизм, который полагал человека ключом от вселенной».²

Но наряду с подобными запальчивыми декларациями из среды неороманистов раздавались и суждения более трезвые. Заметна была потребность поразмыслить о литературных предках — дальних и ближайших, тех, чьими заветами надлежало жить. Натали Саррот открыла сборник своих эссе «Эра подозрений» (1956) статьей о развитии европейского романа с конца XIX века — «От Достоевского до Кафки». Мишель Бютор посвятил творчеству ряда отечественных и иностранных писателей XVII-XX столетий серию этюдов, составивших объемистую книгу «Репертуар» (1960). А вскоре и самый непримиримый к наследию «гуманистической цивилизации» Роб-Грийе в статье 1961 года («Новый человек, новый роман») был вынужден признать: «Далекие от того, чтобы обратить все прошлое в *tabula rasa*, мы легче всего сошлись как раз на именах наших предшественников; и мы намерены стать их продолжателями».³

Кто же эти предшественники? И, напротив, кому из прозаиков прошлых веков неоромантисты отвели лишь пыльную полку в музее литературных древностей? Как всегда, когда платформа художественного течения оформляется не в эстетических трактатах, а в ходе оживленной журнально-газетной полемики, разобраться в этих вопросах полезно вовсе не только для установления более или менее почтенной родословной. Определяя свое место в историко-литературной цепи, писатели четче всего обнажают суть своего подхода к назначению собственного творчества и искусства вообще.

«Новый роман» обосновывается на развалинах романа экзистенциалистского»,⁴ — точно заметил французский критик Робер Кантер. Стоит только добавить, что это не мирная смена, но вытеснение одного течения другим. Несмотря на то, что Сартр, снабдивший напутственным предисловием одну из первых книг Н.Саррот, казалось, получил право считаться крестным отцом школы, крестник, едва окрепнув, не преминул проявить свой строптивый нрав. Большую часть своей статьи «Природа, Гуманизм, Трагедия» (1958) Роб-Грийе посвятил разбору «Постороннего» Камю и «Тошноты» Сартра. По его мысли, оба эти романа, где герой представлен как изгнанник, охваченный метафизической тоской и отвращением к людям, вещам, природе, повинны в ложной мистификации жизни. В угоду заранее заданному тезису экзистенциалисты пытаются уверить людей в том, что «лучшим залогом нашего спасения служат прискорбные случайности нашего существования: несчастье, поражение в жизни, одиночество, вина, безумие».⁵ «Я убежден, — заявил Роб-Грийе, — что несчастье, как и все в этом мире, ограничено пространством и временем... Нетрудно заметить, что ставшая системой трагическая интерпретация мира, в котором я живу, — зачастую результат предвзятого умысла».⁶

Опровержение трагической мифологии экзистенциализма Роб-Грийе ведет во имя освобождения художника от застывших догм. Но эту свободу он видит не в замене ложного миропонимания другим, более истинным, а в отказе от всякого миропонимания, точнее — в безграничном скептическом всеотрицании. Сомнению подвергнута в принципе способность нашего мышления приблизиться к знанию о действительных связях между человеком и противостоящей ему природой. Заблуждением экзистенциалистов Роб-Грийе склонен считать не столько абсолютизацию ими нетождественности, разрыва между отдельным «я» и миром, сколько саму их попытку выявить смысл этого разрыва, исходя из представлений, присущих лишь человеческому сознанию (чуждость, абсурд, трагедия и т.д.). Находясь в плену подобных антропоморфических (по терминологии Роб-Грийе — «гуманистических») понятий, писатель обречен плутать в лабиринте иллюзий. Строя в соответствии с ними свой роман, он безрассудно идет навстречу неминуемому провалу, чреватому опасными последствиями: ведь силой художественного слова он заставляет читателя поверить в истинность тех философских, общественных или нравственных идей, которые вытекают из вымышленного, но претендующего на жизненную достоверность повествования.

Так прощупывается самый корень спора: в произведениях Сартра и Камю Роб-Грийе прежде всего раздражает приверженность к совершенно архаичному, с его точки зрения, отношению к литературе как к мощному оружию воздействия на умы, «наивная привычка» видеть в художнике истолкователя и наставника жизни. Излюбленные термины экзистенциалистской эстетики — *la littérature du message*, *l'engagement de l'écrivain* — в статьях и интервью неороманистов неизменно объявляются бессмыслицей. В 1959 году на международной дискуссии о романе на острове Майорка Роб-Грийе открыто упрекал Сартра в том, что он «служил своим пером пером определенной идеологии», что он проявил «презрение к искусству», задавшись вопросом, «идет ли творчество писателя в ногу с историей общества», и введя «социальную шкалу в оценку литературных произведений». В противовес Сартру, провозгласившему на следующий день после освобождения Франции от гитлеровцев: «Писатель погружен в свою эпоху: всякое слово вызывает отклик. Всякое молчание тоже... Поскольку мы воздействуем на наше время уже самим своим существованием, мы за то, чтобы это воздействие было сознательным»,⁷ в противовес Камю, спустя десять лет заявившему, что «время безответственных художников прошло» и для них нет «иного покоя, чем тот, который обретается в самой гуще сражения»,⁸ — Роб-Грийе и его единомышленники по школе в центр своей программы выдвигают мысль о безразличии литературы к историческим потрясениям века: «Неразумно требовать, чтобы наши романы служили политическому делу, даже если это дело кажется нам справедливым и в нашей политической жизни мы боремся за его торжество. Политическая жизнь вынуждает опереться на уже сложившиеся представления — исторические, моральные. Искусство скромнее — или честолюбивее: для него нет ничего, данного заранее».⁹

Примечательная парадоксальность этой попытки обрубить связи художественного творчества с эпохой состоит в том, что она принята людьми, лично отнюдь не равнодушными к потрясениям, переживаемым их страной и всем человечеством. Безоговорочно причисляя себя к «левой интеллигенции», почти все неороманисты приняли участие в протестах против кровопролития в Алжире, бесчинств фашистов из ОАС, авантюристического режима «личной власти». Некоторые из них и в публицистических свидетельствах не раз проявляли себя как вдумчивые и не чуждые освободительным устремлениям эпохи наблюдатели. Совершив поездку на Кубу, Натали Саррот с восхищением писала о народе, отринувшем проклятие рабства и строящем свободную жизнь. Мишель Бютор в своем недавнем «экспериментальном репортаже» о путешествии по США «В движении» (1962) высказал немало горьких упреков по адресу крикливой, бездуховно-механизированной американской цивилизации с ее культом делового успеха, резервациями почти истребленных индейцев и бесправием негров.

Однако, по устным и печатным заверениям неороманистов, общественная жизнь — достояние исключительно журналистики. В книгах же их нет и намек на события последних лет во Франции.

Писатель, считают они, вчера выступивший как острый журналист, сядя за роман, обязан забыть о своих политических взглядах, нравственных убеждениях, до поры до времени положить их под сукно. Разрыв между гражданским поведением и литературным творчеством, пронизывая всю деятельность приверженцев «нового романа», провозглашается одной из неперенных предпосылок их литературного эксперимента.

Спор с эстетикой французских экзистенциалистов — только эпизод в наступлении теоретиков «нового романа» на литературу, стремящуюся встать вровень с историческими запросами времени. Правда, эпизод достаточно для них важный, поскольку речь идет о размежевании с властителями дум предшествующего поколения западной интеллигенции, но все же отнюдь не являющийся самоцелью. Отвергая в экзистенциализме как раз то, что возвышает его над прочими модернистскими группами и рождено откликом на события Сопротивления, — его окрашенный в тона трагического стоицизма призыв к защите человека, — неороманисты, по существу, метят гораздо дальше. Их истинный и безусловный противник — искусство реалистическое, и прежде всего то искусство, которое одухотворено освободительными идеями века. «В самом деле, — поучает Н.Саррот, — раз цели, которые мы назвали внелитературными, — советы, примеры, нравственное и социальное воспитание и тому подобное... — становятся главным смыслом существования романа, происходит опрокидывание всех ценностей: средством превращения романа в оружие революции служит именно то, что подчиняет его академически застывшей форме... Во имя моральных императивов приходят в конце концов к аморализму, который в литературе означает пренебрежительную, конформистскую, неискреннюю и нелояльную позицию по отношению к действительности».¹⁰ Писательнице вторит Роб-Грийе в статье «Памятник» Эльзы Триоле, социалистический реализм и художественное обновление» (1958). Используя приводившие к трагическому исходу извращения и просчеты, болезненно отразившиеся на художественной жизни социалистических стран в эпоху культа личности Сталина, он пытается вбить клин между искусством и революцией и, вопреки очевидным фактам истории, объявляет всякое творческое дерзание политически «несколько отсталым, бесполезным, даже реакционным».¹¹ Трудно определить, чего в подобных откровениях больше — самообмана, банальных передержек или наивной софистики. Но как бы то ни было, согласно диагнозу Роб-Грийе, реалистическая проза XX века (между прочим, выдвинувшая Шолохова и Арагона, Хемингуэя и Томаса Манна) погрязла в эпигонской рутине, и единственный путь к ее оздоровлению — возврат к давно себя исчерпавшим источникам «чистого», «незаинтересованного» искусства».

Впрочем, здесь следует предупредить возможные, а иногда и имевшие место кривотолки. «Чистое искусство», в понимании Саррот или Роб-Грийе, вовсе не равнозначно «искусству для искусства», возникшему в середине XIX века и с тех пор служившему лозунгом не одного поколения формалистов. Во всяком случае, сами неороманисты в этом убеждены твердо. Самодовлеющая красота выхолащенных

литературных безделиц, «всякое желание писать изящным слогом, ради одного удовольствия изящно писать, попросту непостижимы»¹² для всякого серьезного литератора, признается Н.Саррот. Но и здесь, подобно тому как в опровержении мифологии абсурда у экзистенциалистов, верная в своем первоначальном зародыше мысль доводится до своей логической противоположности — до изгнания самого понятия «прекрасное» из суждений об искусстве. Неприязнь к формалистическому трюкачеству перерастает в проповедь своеобразной стерилизации художественного творчества. Роман А.Роб-Грийе, Н.Саррот, К.Симона, К.Мориака в принципе не обращен ни к одной из граней эстетического переживания или непосредственного созерцания человека, это произведение чисто головное, по самой своей сути «аскетическое».¹³

Итак, уже полемическая часть самоопределения неороманистов позволяет судить, хотя бы предварительно, и об их месте в литературе наших дней и об избранной ими методологии. «Новый роман» открыто порывает с реалистической прозой современности. Но для него не секрет и затяжной кризис, переживаемый прозой модернистской. Выход из тупика теории школы ищут в том, чтобы расщепить синтетическое мышление писателя, вычленив и отбросив идеологические и эстетические устремления. Ниже мы увидим, что эта попытка, заметно обеднив их творчество, в принципе осталась лишь теоретическим пожеланием, самовнушением. Сейчас же уместно обратиться к тому, что сохраняется в столь изуродованном художественном мышлении, — к его познавательной, гносеологической природе. Именно здесь, по мнению и Роб-Грийе и Н.Саррот, дела идут из рук вон плохо, именно здесь требуется немедленная операция, призванная «предохранить роман от двух больших опасностей, которые ему угрожают: склероза и разложения».¹⁴

2

Каковы же симптомы старческого склероза, будто бы подтачивающего здоровье французского романа? И что за лекарства, по мнению неороманистов, пригодны для спасения его одряхлевшего тела от столь тяжкого недуга?

Дух взаимных подозрений разъедает французскую литературу, возмущает Натали Саррот. Крайне софистически настроенный читатель больше не верит писателю, который ныне вынужден отбросить традиционный рассказ о вымышленных персонажах и перейти либо к репортажу о случившемся на самом деле («роман — свидетельство очевидца»), либо к исповеди от первого лица, создающей впечатление достоверности. В свою очередь писатель тоже утратил веру в своих героев: они кажутся ему безжизненными, пустыми манекенами, ничего не прибавляющими к устоявшимся и всем надоевшим представлениям о мире и человеке. Писатель и читатель, равно потеряв доверие к тому, что прежде было основой их взаимопонимания, — к герою романа, начали сомневаться и друг в друге. Книгопродавцы, критики,

издатели — все, имеющие отношение к литературе, блуждают в хаосе противоречивых настроений, без конца подозревая всех и вся в неискренности, в обмане — сознательном или невольном.

Тревога Натали Саррот не лишена оснований. Ежедневно французские издательства выбрасывают на книжный рынок десятки романов. Большинство из них — примитивное развлекательное чтиво, в котором за внешней броскостью персонажей и головокружительностью интриги, чаще всего любовно-эротической или детективной, скрывается пустота и убожество мысли. «Эра подозрений» рождается отрывом литераторов от их питательной почвы — большого мира истории, их пренебрежением к тревогам и надеждам современников.

Но Н.Саррот, у которой правомочность этого разрыва никаких сомнений не вызывает, такое толкование, разумеется, не устраивает. Все дело в том, полагает она, что в наши дни окончательно подорвана вера в определенность человеческой личности, на которой до сих пор сосредоточен весь интерес и романиста и читателя. Современный человек, по мнению Саррот, смотрит на характер как «на грубую этикетку, которой он пользуется, не особенно, впрочем, ей доверяя, ради практического удобства».¹⁵ Напрасно критики, следуя закоренелой привычке, продолжают твердить, что роман — повествование о чувствах, мыслях и делах людей, что успех романиста зависит от его умения сделать воображаемых героев как бы живыми; напрасно они приводят в пример Бальзака или Толстого, у которых в ходе работы порой наступали моменты, когда вымышленный персонаж достигал такой степени реальности, что начинал действовать как живое лицо, независимо и даже вопреки замыслу своего творца. Ничто уже не может возродить зачахшую веру в цельность духовного облика романического героя. То, что прежде было краеугольным камнем всякого художественного творчества, ныне лишь предрассудок, стеснительная помеха для обновления литературы.

Столь далеко идущие выводы оказались настолько неожиданными даже для французской критики, привыкшей к эстетическим парадоксам, что потребовалось более или менее развернутое их обоснование. Понимая это, Натали Саррот сконструировала весьма своеобразную, чтобы не сказать — однобокую, схему развития европейского романа за последние полтора столетия, в которой начисто перечеркнуты все завоевания реалистического искусства XX века.

Характер, по ее мнению, — понятие, доставшееся современному писателю в наследие от того доброго старого времени, когда романисты «наивно полагали», что их цель — воссоздание картины общества во всем богатстве порожденных им человеческих типов. Конечно, Саррот согласна снисходительно отнестись к героям Бальзака, Стендаля, Флобера и Толстого — всем этим Сорелям и Растиньякам, Эммам Бовари и Аннам Карениным, которые развиваются, проходя суровую школу «воспитания чувств», и при этом не перестают быть цельными, неповторимыми личностями. Но она никак не может понять романистов наших дней, которые упорно продолжают цепляться за четко очерченные характеры — эту мертвую, по ее понятиям, архаику, ненужную дань традиции.

Ибо, по словам Н.Саррот, уже один из последних великих представителей классического реализма, Достоевский, поставил под сомнение принцип определенности человеческой личности в искусстве. Созданные им персонажи оставляют впечатление нереальных, несмотря на детальные описания в духе эпохи: они «стремятся стать тем, чем персонажи романа будут становиться все больше и больше, — не столько человеческими типами из плоти и крови, подобно людям, которых мы наблюдаем вокруг и бесконечная перепись которых считалась главной целью романиста, сколько простыми опорами, носителями порой еще неисследованных состояний, которые мы обнаруживаем внутри самих себя». ¹⁶ Вряд ли нужно здесь защищать Достоевского от столь произвольного толкования. Заметим лишь в скобках, что, следуя весьма распространенным в западном литературоведении взглядам на творческий метод создателя бессмертных и вполне законченных, несмотря на всю их «текучесть», подвижность, психологическую сложность, образов князя Мышкина, Мити Карамазова или Раскольникова, она приписывает ему то, что свойственно скорее его неудачным ученикам, вроде Андре Жида, герои которого действительно составлены как бы лабораторным путем из хаотического переплетения свойств совершенно различных людей, обрывков надерганных отовсюду мыслей, поступков, продиктованных интуитивными толчками подсознания. Впрочем, не станем требовать от писательницы, взявшейся излагать свое творческое кредо, особой точности в изложении историко-литературных фактов. Последуем дальше за ходом ее размышлений.

Окончательный удар понятию характера в жизни и искусстве, по наблюдениям Саррот, был нанесен некоторыми теориями начала XX века, особенно интуитивизмом Анри Бергсона и психоаналитическим учением Зигмунда Фрейда. Роман Пруста и Джойса, возникший на базе этих течений, ставших особенно модными после первой мировой войны, открыл «ничем внешне не обнаруживающий себя поток внутреннего монолога, бесконечное изобилие психологической жизни и обширные, едва затронутые области бессознательного». ¹⁷ И читатель оказался свидетелем того, «как обрушились непроницаемые перегородки, разделявшие персонажей, и герой романа стал временным ограничением, условной вырезкой из общей ткани... которая улавливает и сохраняет в своих бесчисленных клеточках всю вселенную. Подобно хирургу, приковывающему свой взгляд точно к тому месту, на которое он должен направить усилия и которое он изолирует от всего объятых сном тела, писатель был вынужден сосредоточить все внимание и любознательность на каком-нибудь новом психологическом состоянии, забыв неподвижный персонаж, служащий для последнего лишь случайной опорой». ¹⁸ Центр тяжести романа переместился с социально-психологических типов на взятые вне времени и пространства обрывки мыслей, на влечения, гнездившиеся где-то в темных закоулках души.

Правда, к огорчению Н.Саррот, ни Джойс, ни особенно Пруст не смогли до конца пройти тот путь, на который они встали. «Джойс извлек из мрачных глубин лишь непрерывное течение слов. Что же ка-

сается Пруста, он напрасно упорствовал, деля на ничтожно малые частицы неосязаемую материю, которую почерпнул в самых глубинах своих персонажей, в надежде извлечь из нее некую безымянную субстанцию, из которой бы состояло целиком все человечество. Но едва читатель захлопывает его книгу, как все эти частицы, повинувшись силе неодолимого притяжения, склеиваются друг с другом, сплавляются в единое целое с резко обозначенными очертаниями, в котором привычный глаз читателя тотчас же узнает богатого светского человека, влюбленного в содержанку, преуспевающего врача, обжору и грубияна, выскочку-буржуа или высокомерную светскую даму, которые присоединятся в музее его воображения к обширной коллекции романических персонажей». ¹⁹ Вот почему наиболее нетерпеливые и дерзкие из романистов, отчаявшись с помощью «потока сознания» раз и навсегда разрешить загадки человеческой души, очень скоро заявили, что игра не стоит свеч. Само слово «психология» стало ассоциироваться с чем-то «немного смешным, обветшалым, ненормальным, ограниченным, чтобы не сказать — претенциозно глупым». ²⁰

И тогда пробил час «литературы абсурда». *Homo absurdus*, провозглашенный знаменем литературы XX века, был начисто лишен того, что принято называть духовным миром. За его ничего не выражающим оцепенением, неподвижным взглядом, застывшей маской лица не скрывалось ничего, кроме пустоты. Слова, которые он произносил, были лишены всякого смысла, поступки, которые совершал, ничего не значили. Он был тем больше самим собой, чем меньше думал, переживал: воплощенное ничто, каркас человека, равнозначного немой тишине.

Впрочем, достаточно быстро было замечено, что даже Камю в «Постороннем» не удалось окончательно разделаться с традициями романа характеров. Ибо, если писатель принципиально отрицал наличие всякого духовного мира за скованным вечной судорогой обликом своего героя, пристальное исследование этого бессодержательного содержания в конечном итоге было все же не чем иным, как попыткой воспроизвести некую человеческую сущность, душу, сознание — пусть они даны со знаком минус, вернее, близки к нулю. Безличность — тоже признак личности. Психология вновь торжествует свою победу; больше того, она оперирует характером, почти лишенным значения, — она на пути к тому, чтобы вовсе отвлечься от конкретной личности, став «чистой психологией».

Итак, подводит итоги своему экскурсу в историю новейшего романа Н. Саррот, суть почти столетней эволюции этого жанра состояла в постепенном ослаблении образа-типа, в конечном итоге низведенного до «нулевого характера», а с другой стороны, — в перемещении центра тяжести на психологию, понимаемую все более отвлеченно. Роман, хотя и медленнее и не столь решительно, движется в том же направлении, что и живопись, прошедшая путь от Делакруа до современного абстракционизма: «Психологический момент, подобно моменту живописному, незаметно освобождается от того, с чем он некогда составлял единое целое. Он стремится стать самостоятельным и обойтись, насколько возможно, без опоры». ²¹ «Сегодня персонаж —

не более чем тень самого себя».²² Он потерял почти все: предков, заботливо отстроенный дом, собственность, титулы, одежды, внешний облик, порой даже имя.

3

Волею Натали Саррот современный романист поставлен перед неумолимым выбором: характер или психология. Избрав характер, он непременно запишется в длинный ряд эпигонов Стендаля и Толстого, отрежет себе путь к новым художественным открытиям и продлит эру взаимного недоверия между читателем и писателем. Выбрав психологию (но только «чистую», без всяких искусственных примесей), он распахнет перед искусством необозримые горизонты, наполнит новыми жизненными соками одряхлевшую плоть повествования. Эра подозрений сменится эрой сердечного доверия.

Сама Н.Саррот, разумеется, твердо вступает на второй путь. «Нужно помешать читателю гнаться сразу за двумя зайцами, и, поскольку персонажи, выигрывая в непринужденной жизненности и правдоподобию ровно столько же, сколько психологические состояния, которым они служат опорой, проигрывают в глубокой истинности, следует избавить его от рассеивания внимания, которым завладевают персонажи, и ради этого лишить его, насколько это возможно, всяких признаков, которыми он помимо воли, благодаря лишь природной склонности, пользуется, чтобы изготавливать обманчивые фигурки».²³ Пришла пора литературный характер сдать в архив забытых вещей, ведь он не больше чем обман зрения, мешающий Натали Саррот и ее единомышленникам постичь человеческую натуру.

Осуществляя это намерение, Н.Саррот предполагает вновь вернуться к Прусту, но не для того, чтобы возобновить его «поиски утраченного времени», но чтобы пойти дальше Пруста, отбросив его «предрассудки». Неоднократно возвращаясь на протяжении своей книги к оценке творчества Пруста, Н.Саррот неизменно сокрушается по поводу проявленной им робости: создавая характеры крайне непостоянные, едва уловимые, он все же не сумел окончательно освободиться от чар традиции, и его герои сохраняли совершенно четкий духовный облик. В глазах современных реформаторов Пруст еще слишком аналитичен, тогда как задача романа XX века состоит как раз в том, чтобы «развязать инстинктивные силы читателя, возможности его подсознания и пророческие способности».²⁴ В соответствии с этим вся традиционная техника романиста подлежит решительному пересмотру. Не говоря уже об интриге, которая отвлекает внимание от психологии, приковывая его к действиям героев, о портретных и пейзажных зарисовках, — словом, о всем арсенале средств, выработанных реалистическим романом XIX века, — осуждению подвергается также и обычный внутренний монолог, фиксирующий поток сознания в романе Пруста и Джойса. Взамен всему этому Саррот выдвигает диалог, но диалог особого рода. В нем реплики не только не должны выделяться в абзацы, но даже обозначаться всем приевшимися

«сказал», «проронил» и т.п., ибо эти приемы разрушают иллюзию непрерывного функционирования человеческой психики, в которой рождающиеся где-то в глубине подсознания импульсы непосредственно выливаются в мысли, слова, фразы. Роман, по проекту Н.Саррот, должен принять форму непрерывного, лишенного всяких переходов чередования реплик и описаний психологических состояний. И только тогда романисту будет по плечу заветная цель — опуститься в такое подполье человеческой души, серый сумрак которого еще никогда не нарушался светом художественного слова. «И он без труда различит то, что скрывалось за внутренним монологом: бесконечное изобилие ощущений, образов, чувств, воспоминаний, импульсов, скрытых мельчайших актов, которые нельзя выразить никакой внутренней речью и которые теснятся у порога сознания, соединяются в компактные группы и внезапно вырываются наружу, но затем тотчас же распадаются, образуют новые комбинации и вновь появляются в иной форме, в то время как внутри нас не прекращает свое течение непрерывный поток слов».²⁵ Буквальной записью этого нерасчлененного потока смутных видений, неосознанных чувствований и инстинктивных влечений и будет «новый роман», как его понимает Н.Саррот.

Союзник Н.Саррот в отрицании характера, Роб-Грийе в своей рецензии на «Эру подозрений» не без иронии замечает: не придется ли романисту, принявшему рецепты подобного «ультрапсихологического» романа, довольствоваться лишь «призраками, отблесками, клочками тумана».²⁶ Его собственный проект «нового романа» по видимости, полярно противоположен. Если Н.Саррот призывает писателя углубиться в подполье иррационального, то Роб-Грийе намерен изгнать из искусства всякую психологию, в том числе и психологию подсознания. Предрассудок, на котором основывался весь прежний роман, по мнению Роб-Грийе, состоял в стремлении писателей проникнуть в суть вещей, характеров, событий. В конечном счете из этого содержания складывалось ядро литературного характера, на который Роб-Грийе, подобно Н.Саррот, смотрит как на нелепую и устаревшую помеху. Задача же современного романиста — понять, что «мир ни значим, ни абсурден. Попросту, он *существует*...».²⁷ Все оценки и толкования, призванные вскрыть отношение этого мира к человеку и обществу, — не более чем извне привлеченные, чуждые наслоения. «На месте мира «значений» (психологических, социальных, функциональных), — пишет Роб-Грийе, — следовало бы попытаться построить мир более основательный, непосредственно данный. Пусть предметы и поступки утверждают себя прежде всего в своем присутствии, и пусть сам факт их присутствия затем продолжает преобладать над любыми теориями их объяснения, которые попытались бы заключить их в некую систему координат — социологическую, фрейдистскую, метафизическую, заимствованную из сферы чувств или любую иную».²⁸ И это особенно относится к литературным героям. Пора избавить романических персонажей от всякого рода сопровождающих комментариев, призванных раскрыть то, что открывается за внешностью человека. Романист должен «исчезнуть» из произведения: забыть о своем положении в обществе, своей куль-

туре, своем отношении к окружающим людям, своем особом понимании природы и человека. Только лежащее на поверхности явлений — будь то природа, человек, бытовая обстановка — может стать предметом повествования, как оно видится Роб-Грийе. И если Н.Саррот сравнивает свой роман с бесконечной лентой магнитофона, фиксирующей и оформляющей в словах сигналы, поступающие из области подсознания, то Роб-Грийе избирает в качестве идеального образца документальный фильм, который бы воспроизводил без разбора все, что попадает в поле зрения кинокамеры, повинующейся лишь прихоти случайного оператора.

Как бы ни казались отличными оба эти варианта самим их авторам, они расходятся в частности и полностью совпадают в главном. И Н.Саррот и Роб-Грийе предполагают оттеснить человеческую личность на задворки повествования, создав некий «чистый роман», если воспользоваться определением Андре Жида, словно предвидевшего сегодняшние метаморфозы французской прозы в своих «Фальшивомонетчиках» (1926). Вся разница между нынешними преобразователями и alter ego Жида — писателем Эдуардом, размышляющим в своем дневнике об «очищении романа от всех элементов (сюжета, описаний, людей, диалогов. — С.В.), которые не специфичны для него»,²⁹ — состоит только в том, что казавшееся три десятка лет назад забавным парадоксом теперь осуществляется на деле. И если этот немалый путь был все же пройден, то повинен здесь вовсе не герой, отнюдь не препятствующий обновлению жанра, доказавшего свою жизнеспособность, а скорее разрушительное воздействие на отдельных писателей эстетических софизмов, составлявших в наши дни духовную пищу художественной интеллигенции на Западе.

Ибо неороманисты, в сущности, не изобрели ничего нового. Они лишь перенесли на поэтику романа понятия и принципы, сложившиеся в других областях искусства и литературы, прежде всего в живописи, скульптуре, поэзии, и уже давно получившие благословение теоретической эстетики модернизма.

Еще на склоне прошлого столетия, когда болезнь декадентства поразила сознание буржуазной интеллигенции, немало европейских художников начало свое безрадостное и нескончаемое путешествие в мире снов, мистических символов, многозначительно бессмысленных линий и изломанных форм, призванных воплотить смутные обрывки разбегающихся мыслей. Пасынки общества, тусклая, бесплодная и жестокая жизнь которого вызывала в них отвращение, они мстили этому обществу тем, что пытались вообще изгнать жизнь из своих произведений. Бунтуя против буржуазной политики, философии, морали, они задумали освободить искусство от всякой политики, философии, морали; ненавидя ханжеские поучения столпов и певцов мещанского бытия, они предложили художнику вовсе отречься от веками ему принадлежавшей роли учителя и трибуна. Отныне искусству надлежало отбросить все «наносное», все, что ему «чуждо», — превратиться в «чистую» игру слов, линий, геометрических форм, цветовых пятен. Была придумана «алхимия» искусства, оперировавшая с первоначальными, «очищенными» от мыслей и человеческих переживаний

элементами. Мало-помалу искусство мельчало, становясь не более чем искусственной, хотя подчас и весьма искусной техникой.

Конечно, далеко не все в этих поисках заслуживает лишь пренебрежения. В своих кельях-лабораториях средневековые алхимики иной раз нащупывали законы природы, ставшие первыми кирпичами в здании химической науки. Среди открытий модернистов, особенно в области техники — литературной, живописной, музыкальной, — немало таких, которыми не вправе пренебречь современное ищущее искусство. И тем не менее, оглядывая путь, пройденный модернизмом, удивляешься разительному несоответствию между его более чем скромным вкладом в художественное развитие человечества и той бездной таланта, ума, бескорыстно отданных творчеству жизни, которые оказались растраченными почти впустую.

Каждый отряд ревнителей этой «чистоты», отгородившись от мира в своих мастерских и кабинетах, выдвигал особый метод ее достижения: от принципиально зашифрованной символики до манипулирования типографскими шрифтами, от стилизации под примитив — до «автоматического письма», от стихов, уподобленных детскому лепету, до интуитивных озарений герметистов, от рассечения картины на геометрические плоскости до новомодных приемов живописцев, заставляющих натурщиц кататься по облитому краской полотну или выставляющих в салонах холсты, о которые они вытирают кисти.

Отличаясь крайней неуживчивостью, все эти школки и направления неизменно ссорились между собой, ругали своих предшественников и упивались собственной непохожестью на других. И вместе делали общее дело — изгоняли из искусства человека. Наиболее пронырливые из наблюдателей уже давно подметили их общность и, возведя ее в абсолютную закономерность, объявили дегуманизацию важнейшим признаком художественного развития XX века. Именно так поступил испанский философ Ортега-и-Гассет, работа которого «Дегуманизация искусства», написанная еще в 20-х годах, стала универсальной платформой модернистов не только в странах испанского языка, но повсюду на Западе.

С точки зрения Ортеги-и-Гассета, XIX век являл собой «непревзойденную чудовищность в эстетической эволюции»,³⁰ ибо в ту эпоху расцвета реализма художник хотел быть прежде всего человеком-гражданином, мыслителем или влюбленным. «Настоящий же поэт начинается там, где кончается человек».³¹ XX столетие постепенно избавляется от этого «заблуждения»: философа радует все ширящаяся тенденция, которая «приводит к прогрессирующему исключению из искусства человеческого, всех слишком человеческих элементов, которые доминировали в романтической и натуралистической «художественной продукции»».³² Правда, обобщая практику тогдашнего модернизма, делавшего в пору создания этой теории свои первые шаги, сам Ортега-и-Гассет не принимал абстрактивизма и проявлял известную «робость». «Эстетическое наслаждение для нового художника, — учил он, — проистекает из победы над «человеческим»: по этой причине необходимо в каждом случае конкретизировать победу и показывать уду-

шенную жертву».³³ Но оговорка звучит не очень уверенно, скорее как прекраснородушное пожелание, — из тех добрых пожеланий ранних модернистских эстетиков, которыми и вымощена дорога к современному беспредметничеству.

Волны дегуманизации, подступив к плотинам европейского искусства, поначалу размывали наименее защищенные участки, просачиваясь прежде всего в живопись, поэзию, музыку. Роман, возникший много веков назад как жанр, призванный запечатлеть все богатство исторической, духовной, частной жизни общества, оказался самой неприступной твердыней. Понадобились долгие годы незаметного подтачивания ее, но и после этого она продолжала сопротивляться разрушительным стихиям «расчеловечивания».

Еще в 1956 году один из «мэтров» французской критики Газтан Пикон сетовал: «И поныне роман пребывает в таком же положении, в каком оказались бы поэзия и живопись, если бы художники и публика остались в неведении новых форм, которые утвердились со времен Бодлера и Сезанна».³⁴ И вот, наконец, с девятым валом дегуманизации, настал черед и романа. Теории Н.Саррот и Роб-Грийе потому и встретили столь восторженное одобрение наиболее рьяных «дегуманизаторов», что они явились развернутым обоснованием начавшегося абстрактивистского перерождения жанра, доселе остававшегося надежнейшим оплотом реализма и человечности в искусстве.

4

Любопытная особенность школы «нового романа» состоит в том, что, обрушиваясь на реалистическую прозу с серией упреков, они берут напрокат терминологию своего противника. Сегодня уже никто не верит искусству, открыто порывающему с жизнью и обращающему свои взоры к царству грез. Даже создатели абстрактной живописи, всецело построенной на произвольной игре колорита, линейного ритма, пространственных отношений, всячески открещиваясь от обвинений в формализме, пытаются выдать свои картины за постижение неких метафизических первооснов вселенной. Неороманисты идут еще дальше: отрицая роман характеров, они объявляют себя единственными истинными реалистами, противостоящими армии эпигонов, какими, по их мнению, стали все, кто пишет о жизни своих современников. Роб-Грийе утверждает, что только его книги дают адекватное познание действительности, тогда как почти вся прочая литература (за исключением его союзников по «новому роману») является большей или меньшей ложью — сознательной или невольной. С ним вполне согласна и Н.Саррот. Писатель-реалист, по ее словам, тот, «кто стремится прежде всего... проникнуть со всей искренностью, на которую он способен, и настолько глубоко, насколько позволяет острота его зрения, в то, что ему представляется реальностью».³⁵

На первый взгляд это определение звучит как вполне оправданная забота о творческой самобытности писателя, который, если он действительно талантлив, всегда открывает в жизни что-то новое, до сих

пор никому не известное. Но если вспомнить, что для самой Натали Саррот реальностью является лишь стихия подсознательных импульсов, то станет ясным подлинный смысл «реализма» в ее понимании. Ибо единственный критерий этого реализма — субъективное убеждение писателя («то, что ему представляется реальностью»). Реальность Н.Саррот — подполье смутных влечений, реальность Роб-Грийе — вещественная оболочка мира. Исходя из подобной убежденности в том, что сознание писателя — единственный и исключительный критерий его реализма, теория «нового романа» с самого начала обнаруживает несостоятельность своих претензий на истинное, объективное познание. Ведь кажущееся реальностью может без труда оказаться и заблуждением.

Поиски так понятого «чистого» романа попутно ведут к уничтожению всякого самостоятельного предмета литературы, отличающего ее от других видов человеческого познания — точных наук, практической информации, философии и т.п. В самом деле, каждый из приверженцев школы разнится от остальных чрезвычайно узкой «специализацией». Одного интересуют едва запоминающиеся смутные контакты, чисто инстинктивные связи, возникающие между незнакомыми прохожими при случайной встрече на уличном перекрестке (Клод Мориак), другой направляет свои усилия на то, чтобы проследить, как внешние раздражители проходят через наше восприятие (Робер Пенже), третьего занимает только механика человеческой памяти (Клод Симон). Продолжая логику столь оригинальных эстетических поисков, можно предвидеть, что в скором времени у школы появятся продолжатели, которые провозгласят реализмом изображение человека с точки зрения законов функционирования крови в его органах, или в зависимости от земного притяжения, или, например, исходя из значения космических лучей для жизни на Земле. Что может возразить Натали Саррот против подобного «реализма»?

Опасность самоуничтожения романа как искусства таится не только в общетеоретических посылах Н.Саррот, но и в самом ее проекте «дегуманизированного повествования». Текучая, нерасчлененная психологическая магла, воссоздать которую собирается писательница, не существует сама по себе, вне данного человека. И только склад конкретной личности сообщает ей качественную определенность: богатство и разнообразие движений, интенсивность их смены, удельный вес в духовной жизни, непосредственность или сложную опосредованность воздействия на мысли и поступки и т.п. Разумеется, психолог-экспериментатор вправе отвлечься от всех этих характеристик, больше того — это ему необходимо, поскольку его конечная цель — установление закономерности, применимой к нашей психике вообще. Индивидуальные особенности для него второстепенны. Абстрагируясь от неповторимого своеобразия характера, который кажется Н.Саррот чем-то поверхностным, искусственным, несущественным, онавольно или невольно имитирует методику опыта ученого. С той лишь разницей, что и доказательство неистинности понятия «личность», и самый процесс отвлечения от нее происходят на глазах у читателя, закреплены в строении и технике повествования.

Структура книг Н.Саррот могла бы служить наглядной демонстрацией совета Ортеги-и-Гассета, по которому художнику надлежит, одерживая «победу над человеческим», всякий раз «показывать удушенную жертву». В ее романах «Портрет неизвестного» (1947), «Мартеро» (1953) сохраняются только остаточные звенья интриги, а действующие (вернее присутствующие) лица напоминают бледные расплывчатые тени. Рудиментарны герои, сюжет и в последнем романе писательницы «Планетарий», хотя здесь они намечены несколько отчетливее. Название романа породило бесчисленные недоуменные криво толки критиков. В самом деле, в нем нет ничего, что хотя бы отдаленно напоминало об аппарате, схематически воспроизводящем расположение планет вокруг Солнца, ни об искусственной панораме звездного неба, ни вообще о каких бы то ни было астрономических приборах. Ситуация избрана предельно банальная. Чета молодых супругов, Ален и Жизель Гимье, с помощью всяческих ухищрений пытаются завладеть просторной пятикомнатной квартирой тетушки Алена Берты. Ален — человек совершенно безликий, никчемный, до крайности неинтересный. Он, кажется, готовит какую-то диссертацию, но настоящим своим призванием считает литературу, хотя таланта у него ни на грош. Зато, как положено натуре художественной, он придумывает себе страсть — коллекционирование старинной мебели. И предается мечтам о том, каким блестящим обрамлением для обещанного ему родителями Жизели глубоко кресла в стиле Людовика XV могла бы стать квартира тети Берты, где только что установлена резная дверь. Весь сюжет книги составляют перипетии мелочной войны, которую супруги ведут, с одной стороны, против матери Жизели, не желающей подарить им в придачу к креслу еще и старинный комод, и с другой — против престарелой тетушки. Одолеть ее в конце концов помогает отец Алена. На последних страницах супруги, перебравшись в отвоеванную квартиру, созерцают дверь, которую на первых страницах столь же пристально рассматривала тетя Берта, и предвкушают радостные вечера, когда их дом станут посещать всякие знаменитости во главе с преуспевающей литературной дамой Жермен Леммер, покровительствующей Алену.

Спрашивается, какое же отношение к планетарию имеет этот заурядный, почти пародийный эпизод из быта интеллигентных мешан? Иные критики, отмахнувшись от заглавия как от очередной причуды романистки, делали попытки усмотреть в рассказанной истории язвительно-ироническое изображение мелкобуржуазного круга. Для этого как будто бы есть некоторые основания: в разговорах этих пошловатых ничтожеств Н.Саррот старательно нагромождает высказывания, составленные из ходячих прописей, затертых словесных штампов, за которыми они с лицемерием врожденных ханжей прячут свои скудные корыстные мыслишки и инстинкты мелких хищников.

И все же такое истолкование романа не имеет ничего общего с его действительным замыслом, очень точно выраженным в заглавии. Разговоры парижских буржуа в «Планетарии», по справедливому замечанию критиков Э.Лопа и А.Соважа, с успехом могут быть заменены «беседой крестьян, или посетителей дешевого кафе за аперитивом.

или университетских профессоров и их жен на морском пляже»,³⁶ словом, всякой беседой, в которой люди роняют слова, не придавая им серьезного значения. И если Саррот избирает именно данную социальную прослойку, то только потому, что здесь банальное словно обнажено, зримо, лежит на поверхности, здесь ложность представлений о человеке, складывающихся на основе знакомства с его словами и поступками, очевидна. Выхолощенность характера для писательницы — не столько проявление социальной лжи, в которой выросли ее буржуа, сколько постоянное свойство человеческой природы. На примере интриги вокруг апартаментов тети Берты очень удобно проиллюстрировать заветнейшую идею Н.Саррот, считающей банальностью само своеобразие личности, а характер — чисто показным, искусственным заменителем, который дает столь же условное и схематическое понятие о человеческой натуре, как планетарий о солнечной системе. Низведя таким образом личность до ее мещанского суррогата, писательница крайне облегчает свою задачу: окинув презрительно-равнодушным взглядом «удушенную жертву», читатель покорно последует за Саррот в святая святых новейшей художественной алхимии, где добывается некая субстанция подсознательного — философский камень сверхпсихологического «реализма».

Если «невсамделишность» характера обнаруживается у Саррот с помощью прямого диалога, то исследование глубин подсознания доверено внутреннему монологу-описанию в форме несобственно прямой речи. В этот прием, отнюдь не новый, но ныне занявший исключительное место в западной прозе, Натали Саррот вносит свои коррективы. В отличие, скажем, от повествования у Фолкнера, которого вся школа числит среди своих духовных предтеч, внутренние монологи в «Планетарии» начисто лишены речевого своеобразия, помогающего американскому писателю передать духовный склад каждого из героев. Слог Н.Саррот гибок, точен, но совершенно нейтрален, словно стерилизован: это инструмент исследования универсальной, не замутненной никакими примесями субстанции. «Поскольку, — полагает романистка, — важно не продолжать до бесконечности список литературных типов, а показать сосуществование противоречивых чувств и по мере возможности передать богатство и сложность психологической жизни как таковой, — писатель с полным сознанием своего права говорит о себе».³⁷ Следовательно, внутренние монологи действующих лиц — лишь фрагменты отчета об авторском самопознании, точнее, об изучении им той части писательского «я», которая является общим достоянием человеческого рода. Понятно, что индивидуализация может здесь только повредить.

Сузив до предела поле своих наблюдений, Н.Саррот сосредоточивает все внимание на том, чтобы проследить, как возникают, сталкиваются, поглощают друг друга, угасают и распадаются аморфные зачатки подспудных влечений, отталкиваний, желаний, вражды. Читатель погружается в созерцание беспорядочной сутолоки этих психологических амёб; скачкообразное течение обрывков фраз, недоговоренностей, разрозненных клочков мыслей захлестывает десятки, сотни страниц: «Она чувствует, как ее приподнимает, подталкивает что-то

сильное и нежное — ощущение, сходное с тем, которое испытываешь, когда лежишь на пляже с лицом, покрытым пеной, и волосами, забитыми мелкими водорослями, и, вдыхая с наслаждением запахи океана, отдаешься толчкам и переливам волн... она дает себя поднять, это возбуждает, смелее, это так забавно, быть может, немного опасно, но ей нравится эта опасность, ее опрокидывает — до чего занятно, — она омыта, очищена, пенистая волна все снимает: страхи, непоправимые ошибки, которые надо всю жизнь тащить за собой... овальные двери, напоминающие о недоброкачественной работе, тоскливую анфиладу комнат, всегда запертых, длинный коридор особняка, который она всегда ненавидела, слишком темную кухню, шумных соседей... все вырвано с корнем, унесено... это немного пугает, но и возбуждает, оживляет... так смелее же, подадим друг другу руки... две эти комнаты — они правы: это как раз то, что ей уже давно нужно — с окнами на тихий двор с большим деревом; прекрасный старый паркет, никакого пыльного плюша, покой, все изменится, к дьяволу все это, с нее достаточно... слушай, что до этого старого кресла, которое тебе так нравится, возьми его, малыш Ален, оно твое, мне оно не нужно... и толстый комод... возьми его, что мне с ним там делать. О, это правда, тетя? Как вы добры... Радостные прыжки, сильные и нежные руки обнимают за плечи, молодой беззаботный смех, доверчивый... все вместе обратившись к будущему... вот в этом истинная мудрость, в постоянно обновляемой жизни, в движении вперед вместе с ними, рука об руку... она наклоняется к нему».³⁸

Разумеется, в жизни человека случаются моменты душевной раздвоенности, неосознанных предчувствий, смутных догадок, которые в искусстве могут быть закреплены только таким потоком полунамёков, слов, уточняющих друг друга и все же неспособных точно, рационально передать все оттенки наших переживаний. Но когда частный прием возводится в систему повествования, когда весь роман заполняют нагромождения бесформенных движений подсознания, читатель, испытывая невероятную скуку и раздражение, невольно задается вопросом: уж не подменили ли ему художественное произведение черновыми заметками психолога, изо дня в день наблюдавшего скачки и перебои душевного микромира? Сравнение это — вовсе не плод фантазии: Н.Саррот на одной из бесед во время своего приезда в Москву зимой 1962 года сама признала это сходство, указав лишь, что, в отличие от ученого, романист широко использует метафоры и сравнения. Увы, обещанное оздоровление реализма на поверку оказалось попросту неимоверной гипертрофией одной, и частной, подчиненной его задачи, а столь заманчивое обогащение искусства — низведением его до своеобразной метафорической иллюстрации к экспериментальным наблюдениям в очень узкой области человеческой психики. Но есть ли нужда человечеству в особой сфере духовной деятельности, какой является творчество художника, если его функции без особого ущерба могут быть переданы ученым, овладевшим приемами метафорического слога?

Впрочем, следует только добавить, что обратная замена вряд ли возможна. В отличие от исследователя, идущего от непосредственного

наблюдения через анализ к более углубленному знанию, Н. Саррот упорно остается на уровне смутной, совершенно предварительной догадки. Всякий анализ, даже столь робкий и незавершенный, как у Пруста, кажется ей грубым упрощением, подравниванием, сглаживанием прихотливых извивов душевной жизни. Прикосновение мысли к текуче-неуловимым тайникам подсознания грозит разрушить их подлинность, и писателю остается лишь «сохранить нетронутой ту таинственность, которой окружены для человека его поступки». И потому столь излюбленные Н. Саррот метафоры и сравнения — не средство прояснения, приближения к истине, а лишь перефразированный намек на нечто окруженное дымкой загадочности, призванный пробудить в читателе неясное предчувствие, но не больше. Писателей, заботящихся о сохранении в романе четких характеров, Н. Саррот укоряла в том, что они «сгущают потемки, из которых мы пытаемся выбраться», «усугубляют негибкость рефлексов сознания, затрудняют его пробуждение» и тем самым создают произведения, «в конечном счете являющиеся ядом»³⁹. Но единственное знание, к которому подводит она сама, — убеждение в таинственной, непостижимой загадочности подполья человеческой души. Сомнительное противоядие! Круг, таким образом, замыкается. Обещая вывести познание в искусстве из склеротического эпигонского оцепенения, «сверхпсихологический» роман Н. Саррот на деле заводит это познание в тупики агностицизма.

Еще заметнее этот порок в творчестве соратника Натали Саррот Алена Роб-Грийе. За ним не случайно закрепилась слава «геометра»: то, что у других представителей школы завуалировано, запрятано где-то в глубине, Роб-Грийе, инженер по профессии, с присущим ему рационализмом излагает как ясную теорему и последовательно доводит до логического и художественного абсурда.

После нескольких книг, в которых постепенно складывалась поэтика «шозизма» (от «chose» — вещь; так французская критика иногда определяет эстетические принципы писателя), Роб-Грийе в 1957 году опубликовал роман «Ревность», признанный законченным воплощением его теорий. «Демистифицированный» (по терминологии романиста) мир выглядит беспорядочной инвентарной описью вещей, расположенных между двумя полюсами — мужем и женой. Правда, о «муже» и «жене» можно говорить лишь условно. Ибо «муж» всего лишь абстрактный взгляд, автоматически регистрирующий все, что попадает в поле его зрения. Что же касается его супруги, то ее как личности тоже нет: «...Правая рука хватает хлеб и несет его ко рту, правая рука опускает хлеб на белую скатерть и хватает нож, левая рука хватается вилку, вилка втыкается в мясо, нож отрезает кусок мяса, правая рука кладет нож на скатерть, левая рука переносит вилку в правую руку, которая втыкает ее в кусок мяса, который приближается ко рту, который начинает жевать, производя движения сжатия и разжатия, которые отражаются на всем лице, вплоть до щек, глаз, ушей, в то время как правая вновь берет вилку, передает ее левой руке, затем хватается хлеба, потом ножа, потом вилку...»⁴⁰ И так далее — до бесконечности.

В романе, как и у Н. Саррот, намечена ситуация — ревнивые подозрения мужа, но она никак не развивается, и, закрывая книгу, мы так и остаемся в полном неведении, насколько они справедливы. Это повествование без конца и без начала, если только не считать таковыми первую и последнюю фразы. Единственное «происшествие», повторяющееся время от времени, — скрепление взгляда жены с бесплотным и безыменным оком наблюдателя-мужа или перемещение этого пристального ока на некоего третьего, сидящего тут же за столом. По-видимому, это и есть соперник, но дальше такого предположения идти вряд ли возможно. Человек в изображении Роб-Грийе абсолютно полый, он сведен к примитивной конструкции, неуклюже слепленной из элементарных движений, деталей одежды, случайно выхваченных примет, — это дурной механический робот, от случая к случаю соприкасающийся с себе подобными.

Систематическое расчеловечивание человека ведется Роб-Грийе под лозунгом приобщения искусства к духовным запросам века, в частности к достижениям науки и философской мысли. В эпоху Бальзака «человек был смыслом всего сущего, ключом вселенной, ее естественным хозяином, ее божественным законом. Сегодня от всего этого осталось немного».⁴¹ Опустошение это, по мнению Роб-Грийе, — прямой результат современной физики, квантовой механики, психологии: после потрясающих открытий, сделанных в них, от человека осталась лишь оболочка, голый каркас.

Мысль, как видим, не новая, больше того, — уже давно ставшая разменной монетой идеалистической спекуляции. «Теория относительности Эйнштейна разрушила реальность». «Психоанализ Фрейда опрокинул понятие личности». «Исследования атомного ядра уничтожили материю». «Вселенная — мир, построенный нашим воображением». Подобные откровения ныне раздаются со страниц не только пухлых философских трудов, но и еженедельных газет на Западе. Однако революционные сдвиги в науке имеют ко всем этим паническим признаниям самое отдаленное отношение: ее исследования углубляют наши знания, но не перечеркивают их вовсе. У Роб-Грийе, покорно следующего за пророками Апокалипсиса от философии, ход рассуждений как раз обратный. Судя по его умозаключениям, развитие наук ведет не к накоплению наших сведений о мире, а к признанию ложности всяких знаний. В научном перевороте он усмотрел лишь одну, вовсе не самую главную черту — пересмотр и преодоление устаревших истин, относительных, как и всякая истина. И с поразительной слепотой не заметил самой сути — проникновения в тайники, до сих пор скрывавшиеся природой от человека. Поэтому позиция писателя только на словах выглядит как забота о том, чтобы искусство шло в ногу с веком; на деле же в ней сказался испуг и неспособность двигаться к далям, распахнутым перед искусством наукой середины XX столетия. Перед лицом суровой ответственности за будущее кровного дела всякого художника — выразить в плодах своего воображения работу стремительно ринувшейся в завтра беспокойной мысли — Роб-Грийе предпочитает с помощью мнимофилософических ссылок на науку объявить несостоятельной

любую попытку художественного мышления проникнуть в глубь человеческой личности.

Что же в таком случае остается на долю романа, если он не хочет стать откровенным мифом? Материальная оболочка вещей, отвечает Роб-Грийе. И еще наличие, «присутствие» человека в мире — единственное, что мы можем утверждать, не рискуя впасть в ошибку. На столь тесной, до предела суженной площадке Роб-Грийе и намерен возвести здание «нового романа». Отчаянному строителю, пожалуй, не позавидуешь. Да и сооружение не обещает быть долговечным. Но техника подобного эксперимента, даже если он заранее обречен на неудачу, по-своему тоже поучительна.

Приемы ее откровенно обнажены Роб-Грийе в романе «В лабиринте» (1960). Книга эта — полемический антипод весьма распространенному во французской литературе последнего пятидесятилетия роману о войне: каждый ее ход — «ход наоборот», и потому внутренняя конструкция повествования, его перекрытия, балки, соединения, словно в здании из стекла, легко просматриваются снаружи.

...По пустынным улицам запорошенного снегом города устало бредет солдат. В руках у него пакет, обернутый в плотную бумагу. Идет снег, наступает ночь, снег продолжает падать, занимается день. На мостовых едва различимые следы неведомых прохожих, ряды черных чугунных столбов с фонарями резко выделяются среди белого безмолвия улиц. Мальчик в берете наблюдает издаലെка за солдатом, то приближаясь, то исчезая, потом, видимо осмелев, подходит и прячется за ближайшим столбом. На его вопросы следуют ничего не значащие ответы. Солдат продолжает свой путь в никуда. Наступает ночь, идет снег.

Блужданиям солдата нет конца. Трое суток ходит он по покинутому городу, время от времени встречая на перекрестке все того же мальчика. Или он просто пытается восстановить в памяти их единственную встречу? Мы вольны предполагать любое. Ясно только, что бесплодные поиски чего-то возобновляются вновь и вновь. Их прерывают часы (или минуты?), проведенные солдатом в кабачке, а затем в комнате, куда его приводит мальчик. Обе эти сцены несколько проясняют ситуацию: оказывается, город носит название Рейхенфельс, накануне близ него произошло сражение, в котором солдат участвовал на стороне потерпевших поражение. При отступлении какой-то умирающий дал ему пакет и просил передать родным. Что в этом пакете, солдат не знает, имена родственников погибшего припомнить не может, забыл даже, где они проживают. И вот он снова на улице, снова плутает по заснеженному лабиринту, пока внезапно не сталкивается с патрулем вступающего в город противника. Автоматная очередь, солдат ранен, мальчик помогает ему добраться до комнаты, где находятся женщина с хриплым голосом и инвалид. Приходит врач, у него на руках солдат умирает. В пакете была связка пустяковых писем.

Столь парадоксальная развязка уже сама по себе содержит скрытую издевку над «сущностным» (essentielle) повествованием, как именует Роб-Грийе в своих статьях традиционный роман. Согласно его излюбленному тезису, тщетно искать в жизни людей какой-то

смысл, их поведение, даже гибель не поддаются логическому толкованию, и всякая попытка что-то объяснить искажает истину, приводя к обнаружению какой-нибудь пустячной случайности, ни на шаг не приближающей к пониманию действительных мотивов человеческих поступков. Но если содержимое пакета все же к концу книги выясняется, то люди так и остаются совершеннейшей загадкой. Роб-Грийе преднамеренно и последовательно лишает своего солдата всего того, что позволило бы читателю с большей или меньшей достоверностью судить о происходящем. Реалистический роман разворачивает драму личности на фоне драмы исторической — у Роб-Грийе все, связанное с историей, словно отсечено: мы остаемся в полном неведении, какие войска, когда и во имя чего сражались близ вымышленного города. В реалистическом романе герой наделен своей неповторимой жизненной судьбой — Роб-Грийе избавляет его от прошлого, от социального облика, психологического склада, семейных связей, манер, мыслей по поводу только что происшедшего разгрома, выражения лица, имени. Даже одежда солдата преднамеренно нейтральна: неопределенного цвета шинель и китель, на отвороте которого след от оторвавшейся и потерянной солдатской бирки. Еще менее «значимы» люди, с которыми герой сталкивается. Все они — обитатели искусственного мира, замкнутого в самом себе, обрубившего все связи с настоящим, прошлым и будущим и тщательно хранящего свои тайны. Несомненно лишь наличие этого мира и присутствие в нем людей (каких — неизвестно) — словом, то, что способен констатировать случайный, нелюбознательный, равнодушный наблюдатель, заранее отказавшийся что бы то ни было понять в проходящих перед его взором людях и событиях.

В итоге человек в романе Роб-Грийе сведен к фигуре чисто декоративной, обладающей лишь плотной и совершенно непроницаемой поверхностью и тяготеющей к тому, чтобы в идеале стать еще одним предметом среди прочих предметов непомерно разросшегося литературного натюрморта. Это мучительное ощущение возникает не только потому, что хаотически нагромождаемые вещи теснят героя со всех сторон и скрупулезно-утомительно отмечены их размеры, фактура, форма отбрасываемой ими тени, положение в пространстве под разным углом зрения. От страницы к странице тянется нескончаемый инвентарный перечень: подсчитано количество ступенек лестницы в старом доме, указана их высота, ширина, крутизна на поворотах, перечислены все выщербины, пятна, стесанные места; детально обрисована причудливая проекция, которую отбрасывает на потолок муха, сидящая на стеклянном абажуре электрической лампочки; с тщанием прилежного ученика, выполняющего домашнее задание, описан круг, оставленный стаканом на пыльном столике, и т.п. Молчаливый солдат поневоле тонет в этом безбрежном море застывшей материи. Но автор не довольствуется лишь таким словно бы произвольным, косвенным потоплением: продуманными приемами повествования он способствует его безусловному успеху. Одна из глав книги открывается пространством описанием гравюры «Разгром при Рейхенфельсе», висящей на стене кабачка. На ней изображен тоже кабачок, за столиками привычные посетители, несколько на отлете

— кучка солдат разбитой армии. Переход от описания сцены, запечатленной неизвестным мастером, к описанию сцены в реальном кабаке совершенно неуловим, читатель теряет всякие ориентиры и перестает понимать, идет ли речь о старинной картине или сегодняшней жизни. Граница между людьми нарисованными и живыми стирается, они воспринимаются в одном ряду — как равно наличествующие, и только наличествующие феномены. И поскольку на протяжении всей книги о солдате, мальчике, женщине повествуется в той же бесстрастно-геометрической манере, что и о внешней обстановке, человек сливается с окружением. Расчеловеченная личность опредмечивается, превращается в вещь.

Мнимофилософическая посылка о наличии, присутствии человека как единственно истинным его определителе, будучи положена в основу романической техники, неизбежно толкает Роб-Грийе к своеобразной имитации искусства, которое опиралось бы на сознание совершенно эмбриональное, еще не выделившее из природы своего непосредственного носителя. Именно таким сознанием, по-видимому, наделены новорожденные младенцы, да еще разве что обезьянообразные предки людского рода. Обещанный прогресс познавательных возможностей литературы и на этот раз не состоялся: под прикрытием деклараций о подъеме художественного творчества на уровень современных свершений в науке происходит попятное движение, возвращение к самой зачаточной, доисторической, «дочеловеческой» форме осмысления человека.

Но если в области «человековедения» Роб-Грийе терпит столь очевидный крах, — быть может, с вещами, занявшими в его книгах весьма почетное место, дело обстоит иначе, и здесь его новаторство приносит ощутимые плоды? Ведь, по его словам, благодаря описанию, основанному на применении «прилагательного оптического, дескриптивного, довольствующегося тем, что оно измеряет, располагает в пространстве, ограничивает, определяет, и открывается путь к новому романическому искусству».⁴² Для проверки этого очередного заявления полезно обратиться к наблюдениям Э.Лопа и А.Соважа, проводивших тщательное сравнение вещественных описаний у Бальзака и его последователей и у неороманистов. У создателей классического романа пейзаж, портрет, интерьер всегда предполагают отбор наиболее существенных, «значимых» для предмета деталей, их организацию в стройный зрительный образ и логическое, подчиненное движению взгляда наблюдателя расположение во времени и пространстве. Напротив, описание неороманистов строится как беспорядочное нагромождение, хаотический инвентарий: признаки «нанизываются один на другой, пока все компоненты описываемого предмета не будут исчерпаны».⁴³ Каждая из деталей независима и самодовлеюща, ибо, во-первых, ее связи с предыдущими и последующими деталями чисто случайны, произвольны. не обязательны и, во-вторых, — она не служит более углубленному выявлению сути целого, его внутреннего содержания. «Скрупулезный и загроможденный конкретными деталями описания реализм в новом романе не преследует цели сделать вещи более нам доступными, дать нам как можно больше знаний о них: его

задача, напротив, удалить их от нас, представить их настолько непроницаемо плотными, чтобы они могли сопротивляться нашему взгляду и чтобы, вечно оставаясь нам недоступными, они всегда присутствовали лишь как внешняя оболочка. Таким образом, ясно, что применение подобной техники вытекает не столько из заботы о реализме, сколько из теоретической посылки, согласно которой главное свойство предметов (как, впрочем, и людей в той мере, в какой они выступают в качестве предметов среди окружающего мира) — это их внешнее бытие, независимое от сознания». ⁴⁴

Но ограничиться только констатацией «чуждости» вещей значит остановиться у порога познания. Диалектическое движение человеческой мысли как раз и состоит в бесконечном снятии этой «чуждости», в превращении «вещей в себе» — в «вещи для нас», загадок, ревниво охраняемых природой и предметами, — в истины познанные и служащие человеку. Вновь у Роб-Грийе художественное мышление довольствуется лишь предварительной, поверхностной, случайной корой явлений и костенеет в агностическом неведении сути. Повествование неороманиста дает правдивое отражение мира лишь постольку, поскольку истина проявляется в кажимости вещей, подчас оказывающейся совершенной иллюзией.

Можно ли после всего этого претендовать на то, что теория «обновления» романа — как по рецептам Н.Саррот, так и по рецептам Роб-Грийе — открывает писателю возможность пойти дальше реалистов XIX и XX века в постижении мира и человека? Одновременное изгнание из романа и характера и анализирующего мышления мстит художнику, обрекая его на блуждание в хаосе мнимодостоверных полустин. Столь торжественно провозглашенная эстетическая революция запутывается в школьных антиномиях, обретая в качестве «чистого предмета» искусства — чистую фикцию. Из этих внутренних противоречий выход только один: эстетика неороманистов должна признать несостоятельность своих новаторских обещаний и открыто солидаризироваться с давно навязшим в зубах представлением о художественном творчестве как произвольной игре воображения, витающего в царстве иллюзии. Но при чем здесь поступательное движение реализма?

5

«Романист — это человек, благодаря которому действительность во всей ее цельности осмысляет сама себя, чтобы подвергнуть себя критике и преобразовать себя». ⁴⁵ Даже если допустить, что это самоопределение Мишеля Бютора — декларация, лишь отчасти воплощенная в его творчестве, ясно, что выраженный в ней взгляд на призвание писателя заметно отличается от воззрений Н.Саррот и Роб-Грийе. Связи Бютора с неороманистами несомненны, но не менее несомненны и расхождения, подчас настолько существенные, что сама его принадлежность к школе оказывается отнюдь не бесспорной. Ему, например, совершенно чуждо стремление к дегуманизированному повествова-

нию, равно как и попытки замкнуться в некоей стерильной, изолированной от исторических сдвигов сфере «чистого искусства». Имея в виду позицию Роб-Грийе и его единомышленников, Бютор неоднократно повторял мысль, особенно отчетливо высказанную им в беседе с корреспондентом «Франс-обсерватёр»: «Я против искусства для искусства. Я против безответственного произвола в литературе. Я с ужасом смотрю на то, во что превращают свое искусство иные романисты». ⁴⁶

Философ по образованию и профессии, поэт по складу своего дарования, Бютор создал одну из наиболее серьезных и оригинальных концепций романа во Франции последнего десятилетия, подкрепив ее рядом произведений, оставивших заметный след в современной прозе. Взгляды его изложены в эссе, составивших книгу «Репертуар», в эссе о Бодлере ⁴⁷ и ряде статей, печатавшихся в литературных журналах в последние годы. ⁴⁸ Все эти историко-литературные и теоретические работы призваны, по мысли их автора, обосновать превращение романа в «новый род поэзии, одновременно эпической и дидактической». ⁴⁹

Эпичность заложена, полагает Бютор, в самой природе романа. Подобно газетному репортажу, историческому повествованию, информации о виденном и случившемся, словом, подобно любому рассказу, роман охватывает безбрежную и бесконечно разнообразную область человеческого бытия — исторического, частного, духовного, стихийно-подсознательного. При этом, однако, вымышленный рассказ романиста символичен, не тождествен любой информации. Вымысел не только открывает перед писателем безграничную свободу, но и обязывает. Простой репортер может довольствоваться связной передачей фактов, художник-повествователь, силой своего воображения и слова вызывая к жизни целый мир, вынужден среди тысячи деталей выбирать лишь значимые — те, которые обладают особым свойством «улавливать нечто большее, чем они сами... события гораздо более важные». ⁵⁰ В бесконечном и прихотливом сцеплении случайностей повседневности романист должен обнаружить необходимость, скрытую логику, истину в ее становлении. «Он отдает себе отчет в том, что в окружающей его действительности вырисовывается некая структура, и он прослеживает эту структуру, заставляет ее расти, совершенствоваться, изучает ее до тех пор, пока она не становится ясной для всех. Он отдает себе отчет в том, что вещи вокруг него начинают смутно бормотать, и он призван довести это бормотание до отчетливой речи». ⁵¹

Несколько необычное по терминологии, заимствованной из трудов новейших философов-семантиков, это рассуждение, в сущности, свидетельствует о признании Бютором издавна выработанного человечеством взгляда на искусство как на отражение коренных закономерностей жизни через вымышленный образ, сохраняющий непосредственность и пластичность самой жизни. Но этот принцип он предполагает существенно дополнить, усложнить. «Роман как искание» — озаглавил писатель свою первую программную статью, появившуюся в 1957 году. Раскрывая эту формулу, он пояснил, что в романическом

повествовании должен не только отлиться в объективированную, самостийную форму итог познания человеком жизни, но и запечатлеться самый процесс этого познания, его движение от непосредственно данного к скрытому в глубине, от частного и внешнего к необходимому и общезначимому. Роман, по Бютору, — рассказ и одновременно «лаборатория рассказа», в нем исследуется и структура действительности и структура ее постижения нашим сознанием. Он раскрывает человеку механику его мысли, саму работу мышления, запутанным и причудливым путем идущего от смутного предчувствия к истинному пониманию мира и самого себя. Именно в этом завоевании ясности, знания, объемлющего как познаваемый объект, так и познающий субъект, и заключается спасительная, оздоравливающая дидактичность романа, его оправдание и залог его жизненности. Романист помогает человеку «стоять во весь рост, продолжать сознательно жить в почти обезумевшем мире, который осаждает нас со всех сторон».⁵²

В полном соответствии с общими установками и строит Бютор свое повествование. Роман его — не история, изложенная незримым и вездесущим очевидцем, каким обычно был автор в объективном романе XIX века, не личная исповедь и не ретроспективная автобиография. Ни одна из традиционных манер не давала возможности ввести в самый рассказ его «лабораторию». Бютор всегда берет за исходную ситуацию усилие человека понять жизнь окружающих и свою собственную, усилие преднамеренное, как во «Времяпровождении» (1956) и «Ступенях» (1960), где герой-повествователь задается целью описать определенный отрезок времени, либо бессознательное, как в «Изменении» (1957), выдвинувшем писателя в первый ряд французских прозаиков.

Подобно Н.Саррот и Роб-Грийе, Бютор — тоже исследователь «микромиров», пристально изучающий повседневное, на первый взгляд кажущееся незначительным, попросту банальным. История, рассказанная в «Изменении», намеренно заурядна. Некто Леон Дельмон, директор парижского филиала итальянской фирмы пишущих машинок, давно женатый и отец четверых детей, ранним утром садится в поезд Париж — Рим: ему нужно сообщить своей любовнице, что он наконец нашел для нее место в одной из парижских контор, что теперь он уйдет от своей жены Анриетты и они смогут жить вместе, не расставаясь. Сесиль — последняя любовь уже пожилого мужчины, последняя надежда задержать уходящую молодость чувств, обновить немудимо дряхлеющую душу. Вот уже три года, как он встречается с ней почти каждую неделю, всякий раз, когда дела требуют его присутствия в Риме, где находится администрация фирмы. Эти встречи — единственная отрада в его тусклом существовании, без них жизнь стала бы невыносимой. Поезд трогается, стучат колеса, за окном проплывают города и деревушки, в купе входят и выходят попутчики, а пассажир сидит, погруженный в свои мысли. Постепенно, словно поворачиваясь такту мелькающих за окном километровых столбов, истинные побуждения Дельмона становятся яснее ему самому, и когда на следующее утро поезд останавливается у перрона римского вокзала, он выходит только для того, чтобы взять обратный билет. На этот раз

он не увидит Сесиль. Пусть все остается по-прежнему до тех пор, пока и эта любовь не угаснет совсем.

С первой страницы книги Бютор погружает нас в скрупулезнейшим образом воссозданную атмосферу этого суточного путешествия. Вместе с Леоном Дельмоном мы участвуем в жизни людей, которых случай свел в одном вагоне, наблюдаем меняющийся за окном пейзаж, слышим грохот поезда, проносящегося через мосты и туннели, следим за тем, как незаметно подкрадываются сумерки, сгущаются тени и все вокруг погружается в темноту. «Изменение» вполне может поспорить своими пространнейшими описаниями с романами Роб-Грийе. От взгляда путешественника не ускользает ничего из обстановки купе третьего класса, одежды и поз его соседей, убранства вагона-ресторана, облика входящих и выходящих проводников и контролеров. Какой, скажем, смысл имеет хлебная крошка, валяющаяся на полу? Но Бютор не раз возвращается к ней, педантично отмечая, как она перекатывается, повинувшись движению поезда, между туфель женщины в черном и башмаком молодого военного. Вещи существуют потому, что они существуют, и по ним произвольно скользит взгляд задумчиво сидящего в своем углу человека.

И все же между «тотальным описанием» Бютора и хаотическим инвентарием Роб-Грийе существует заметная разница. Нагромождая до бесконечности детали, Роб-Грийе озабочен лишь констатацией наличия вещей, их молчаливой и угрюмой отчужденности от человека. Бютору важно не их присутствие само по себе, а их роль в движении и организации воспринимающего их сознания, те сложные связи по контрасту и сходству, которые устанавливает между ними прихотливо блуждающая мысль. В своих статьях и интервью писатель неоднократно подчеркивал тяготение к «поэтической композиции» в расположении материала. Подобно стихотворению, утверждает он в лекции «Роман и поэзия», роман должен иметь свою просодию, свою внутреннюю устойчивую структуру, которая создается упорядоченной сменой, столкновением, ассоциативным развитием образов-описаний, повествовательных планов, повторяющихся картин. Отличие от поэта здесь только в том, что романист имеет дело с огромными языковыми массами. Преимущество такой композиции над линейной, хронологической и эпизодической, группирующей лица вокруг одного события, как раз и позволяет осуществить Бютору столь дорогой ему синтез рассказа и «лаборатории рассказа». Воспроизводя в своих поворотах запутанный ход мысли, постоянно переключающейся из настоящего в прошедшее и будущее, отклоняющейся в сторону, чтобы кружным путем снова прийти к оборванному мотиву, но уже освещенному по-новому и ставшему более ясным, «поэтическое повествование» лишь в конечном счете дает четкое представление о всей рассказанной истории.

Основу всей ритмообразующей структуры «Изменения» составляет движение поезда: по мере приближения к Риму в сознании Дельмона все четче вызревает решение, которое он примет, сходя с подножки вагона на римский перрон. Но этот композиционный стержень не абстрактен, он опосредован всей обстановкой путешествия, и потому

каждая деталь становится как бы связующим звеном в сложной цепи размышлений, ведущих к итоговому перелому в намерениях героя. Книга, которую читает сидящий напротив пассажир, — обычная книга, но она связана с человеком, она дает толчок мыслям Дельмона, который, переводя взгляд от книги — к рукам, от одежды — к лицу, постепенно воссоздает целую жизнь профессора, раз в неделю отправляющегося из Парижа в Лион, чтобы прочесть очередную лекцию по гражданскому праву. Эта монотонная жизнь, видимо, в чем-то схожа с бытом и самого Дельмона, тоже регулярно курсирующего между двумя городами. А может быть, профессор вовсе и не запутался в мелких сложностях семьи и унылой службы? Мысль безостановочно работает, сравнивая, предполагая, припоминая, забегая в будущее. Соединенные вместе ножи и вилки — обычный предмет для вагонов-ресторанов, но они заставляют вспомнить другие поездки, с женой или Сесиль, в молодости и совсем недавно. Вещи, не утрачивая своего непосредственного бытия, включаются в иную, психологическую реальность и, существуя помимо человека, тем не менее не превращаются в застывшие декоративные сфинксы, как у Роб-Грийе.

С другой стороны, психологический микроскоп Бютора не менее чувствителен, чем у Н.Саррот. Ему вполне доступны смутные полутени настроений, гнездящиеся где-то в затаенной глубине души, еще не оформившиеся в законченные мысли или чувства. Они возникают, едва начинают приобретать некоторую определенность, и вот уже вновь исчезают, вытесненные другими. Изошренному глазу романиста доступны все их изменения, переливы, скачки, зигзагообразное движение. Но там, где Н.Саррот ставит точку, Бютор видит только начало пути. «Микрочувства» ускоряют свой непрерывный бег, вращаясь вокруг чего-то одного, и их вихреобразное движение в конце концов выливается в поток настроений, желаний, отчетливых мыслей и умозаключений. Перед нами все явственнее проступают грани совершенно определенной личности с ее особой жизненной судьбой, с ее привязанностями, повседневными привычками, взглядом на мир. Леон Дельмон — не отвлеченная опора для нанизывания смутных состояний подсознания. Полуслужащий, полукommerсант, образованный, с неплохим художественным вкусом, привязанный к детям и страдающий от серого, монотонного существования, которое он ведет в семье и на работе, герой «Изменения» — вполне достоверный характер. Некогда в молодости он собирался посвятить себя разумному делу, но потом сдался, предпочтя обеспеченную жизнь дельца неопределенной судьбе бедного литератора. Бесконечная текучка мелких дел, приносящих деньги, засосала его, и теперь остается, если не хочешь разрушить такой жестокой ценой купленное благополучие, лишь пожинать плоды: терпеть унижения со стороны директоров фирмы, от которых полностью зависишь, сохранять внешне благообразные отношения с женой, чтобы не упасть в глазах окружающих, ощущать на себе косые взгляды детей, воспитанных в ханжеских понятиях твоего круга...

Впрочем, как бы тщательно ни вырисовывался духовный облик героя, «Изменение» — все же отнюдь не повесть о внутренней драме человека, наконец-то разобравшегося в своих чувствах, передумавшего

всю свою неудачную жизнь и пришедшего к решению ее изменить. И тем более это не очередная попытка осветить психологию и образ мыслей заурядного служащего-интеллигента, оказавшегося слишком слабым, чтобы сносно наладить свою судьбу. Суточная поездка Дельмона и даже развязка для Бютора сами по себе мало интересны. Гораздо более важно, что при выходе из купе он решает написать роман. Ибо то, что произошло с ним за время поездки, позволило ему проникнуть в одну из тайн человеческого существования, прояснило истину, лежащую за пределами повседневности и тем не менее предопределяющую поступки и помыслы многих обычных, заурядных людей.

«Изменение» включает в себя как бы три плана, временных и пространственных. Первый план — статичное, замкнутое пространство купе, в котором едет герой. Здесь ничего не происходит, здесь все устойчиво, постоянно, дано в непосредственном восприятии. Но постепенно эта близлежащая реальность раздвигается в мыслях и воспоминаниях Дельмона, образующих второй план — более подвижный, текучий, изменчивый. В памяти всплывают образы детей, Анриетты, Сесиль. Естественно возникает сравнение обеих женщин, и оно не в пользу жены. Но тут обстановка поезда вновь напоминает Дельмону о том, как однажды он привез Сесиль в Париж и как ему вдруг начало казаться, что там его любовница стала вдруг как две капли воды похожа на жену. И наоборот, Анриетта, приехав на неделю в Рим, обретает какое-то необычайное очарование. Оказывается, дело не в качествах той или другой женщины, но в чем-то, не зависящем от их характеров. Сесиль без окружения Рима перестает быть Сесилью. Анриетта в Риме перестает быть Анриеттой. Этот «вечный град» обладает какой-то всемогущей властью над людьми, совершенно преображающей их душу, облик, поведение, тогда как Париж опустошает их, превращает в серых обывателей. За конкретными личностями стоят истины высшего порядка: два города, две идеи, два типа существования: парижское — будничное и тусклое, и римское — радостное, полное красок и света. Герой Бютора сам вовсе не изменяется — он просто приходит к осмыслению истин, ранее недоступных его разуму, своеобразных мифов. «Изменение» — пара сотен страниц, на которых зафиксирован опыт человека, прошедшего путь познания, причем объектом этого познания оказывается не он сам, ни даже Сесиль или Анриетта, и тем более не общество, их окружающее, но идеи двух городов — Парижа и Рима. Все движение романа подчинено постижению этих сущностей, так сказать трансцендентных, лежащих за пределами действительности как видимой (обстановка вагона и сам герой), так и пережитой (отношение к двум женщинам), — сущностей метафизического, почти мистического порядка.

Причем цель Бютора состоит не просто в том, чтобы привести героя к этим открытиям, но и в том, чтобы заставить уверовать в их подлинность нас, его читателей. Отсюда — своеобразная манера повествования, ведущегося не в третьем лице объективного романа и не в первом лице романа-исповеди, но во втором лице множественного числа. С помощью этого «вы» вместо «он» или «я» Бютор через голову Леона Дельмона обращается и к нам, принуждая вникнуть в ход

мысли, принять участие в постижении тех мифов, которые обнаруживаются им и его героем. В своей статье о Джойсе, опубликованной почти одновременно с «Изменением», Бютор так определяет творческий метод автора «Улисса», который сам он принимает как известный образец для всякого художника. «Джойс приглашает меня вовсе не только осознать мои личные грезы, но растворить их в сознании более обширном, вступить в диалог, в котором моя греза, и его, и греза других читателей сможет соединиться для построения и пояснения общей грезы, нового универсального осмысления всех слов, всех формул, всех повестей, которые разбросаны в нашей памяти и в наших душах».⁵³ Одной из таких универсальных идей, тяготеющих, подобно кошмару, над умами человечества, по мнению Бютора, является, в частности, идея большого города. Недаром и в его предыдущем романе «Времяпрепровождение» эта мысль о связи судьбы человека с загадочной тайной города была также всеопределяющей.

В конечном счете истинный смысл декларации Бютора о романисте как исследователе логической структуры универсального бытия, едва пробивающейся в обыденной жизни, будучи расшифрован его собственными произведениями, оказывается гораздо менее глубоким, чем он представляется на первый взгляд. В творчестве Бютора налицо разительное несоответствие между весьма интересно задуманным обновлением романической техники, открывающим писателю доступ к сложнейшим процессам нашей духовной жизни, и узостью, произвольностью, если не сказать банальностью, тех философских открытий, ради которых предпринята эта попытка. Во многом возвышаясь над прочими приверженцами «нового романа», автор «Изменения» остается пленником высказанного Н.Саррот субъективистского понимания романа как изучения того, что писателю кажется реальностью. Бютор пытается преодолеть органический порок всех произведений неороманистов — расщепленность, дробность их наблюдений; узость и поверхностность их взгляда на мир. На этом пути он восстанавливает и права человеческой личности в искусстве и само понятие ответственности литератора перед обществом. Но восстанавливает лишь для того, чтобы подчинить совершенно спекулятивным мифам — иллюзорным, выработанным все в той же алхимической келье, отгороженной глухими стенами от исторического опыта человечества и насущных запросов современности. На всем его эксперименте лежит опасный отпечаток лабораторной невсамделишности, предварительности, искусственной умозрительности.

Видимо, отчасти и сам ощущая неплодотворность предыдущих поисков, Бютор в последнем своем романе «Ступени» попробовал значительно расширить кругозор повествователя, заставить его задуматься над чрезвычайно большими для Франции наших дней вопросами. «Ступени» — это рассказ о попытке преподавателя одного из парижских лицеев Пьера Вернье дать полное описание своего класса на протяжении часового урока, посвященного открытию Колумбом Америки. Для осуществления этого на первый взгляд крайне несложного замысла учителю понадобилось проделать титанический труд. Он должен был совершенно точно представить себе знания учеников по

смежным предметам, внимательно проштудировать все учебники и выяснить склад ума и образ жизни своих коллег, изучить газеты, журналы и книги, попадающие в руки детей за пределами лица, — словом, тщательнейше ознакомиться с тем духовным багажом, которым общество снабжает человека, готовящегося к вступлению в жизнь.

Первая часть книги, написанная от лица самого Вернье, обнажает порочность системы воспитания подрастающего поколения, ее несовершенство, граничащее с полной несостоятельностью. Пьер Вернье в ходе своих изысканий вынужден поставить под сомнение всю культуру, в атмосфере которой происходит становление личности французского учащегося.

Со второй части повествование, однако, резко меняет свое русло. Вернье, сломленный непосильной задачей, запутавшись и отчаявшись, попадает в больницу и оставляет перо. Рассказ продолжает его ученик и племянник Пьер Элер, а затем, в заключительной части, другой дядя Пьера Элера и тоже преподаватель лица, Анри Журе. И здесь на первый план выдвигается уже не столько общественный аспект столь необычного исследования культуры, сколько собственно техническая, точнее, технологическая его сторона. Теперь под сомнение ставится прежде всего сама возможность «тотального описания» одного урока. Размышление о содержании современной культуры подменяется размышлением о неполноте и относительности всякой информации, о непреодолимости разрыва между познаваемым миром и познающим «я». Ибо помимо того, что знание повествователя не может быть абсолютно тождественным предмету, сам он в процессе повествования все время меняется и не тождествен самому себе. В итоге роман движется на последних страницах по порочному кругу: повествователь без конца анализирует собственную способность к повествованию, ни на шаг не продвигаясь вперед в своем первоначальном намерении, блуждает в безысходном лабиринте всеобщей релятивности и терпит полный крах.

В «Ступенях» противоречия творческого метода Бютора достигли крайней, почти кризисной остроты. С одной стороны, вполне осознанное стремление писателя сохранить и усовершенствовать эпические возможности романа как жанра подвело его вплотную к задаче охватить и проанализировать насущно важные для современной эпохи вопросы, в частности подвергнуть переоценке культуру, составляющую ныне духовный багаж рядового француза. С другой стороны, абсолютизация «лабораторности», понятой как самодовлеющее, в самом себе обретающее цель обсуждение границ и путей нашего познания, обрекла Бютора на погоню за призраками — некими универсальными техническими приемами, с помощью которых разом и до конца можно исчерпать всю сложную и бесконечно находящуюся в становлении диалектику постижения жизни в искусстве. Всей логикой своего развития Бютор подведен к решающему перепутью, где ему предстоит сделать важный выбор. От правильности этого выбора зависит, сумеет ли безусловно одаренный и ищущий писатель выбраться на столбовую дорогу реалистической прозы XX века или свернет на окольные тропки, быть может, более тихие и покойные, но неотвратимо кончающиеся тупиком.

На первый взгляд теоретические и художнические поиски писателей, принадлежащих к школе «нового романа», как будто бы замкнуты в совершенно обособленной сфере профессионального мастерства, повествовательных приемов, «чистой», освобожденной от идеологических примесей гносеологии искусства. По крайней мере сами они на этом настаивают, рассматривая свое творчество только как очередное звено совершенно имманентной, независимой от общественных событий и борьбы мировоззрений эволюции жанра. Однако в лучшем случае это самоослепление. Все эстетические выкладки и вся практика неороманистов глубоко уходят своими корнями в затяжной кризис, переживаемый в середине XX века буржуазным сознанием, и, быть может, с редкой отчетливостью обнажают коренные недуги модернистского искусства на Западе, дающие себя знать в театре и живописи, в поэзии и музыке.

«Покорное примирение с непониманием»,⁵⁴ — метко определили в своей статье суть позиции неороманистов по отношению к жизни Э.Лоп и А.Соваж. В самом деле, при всем различии манер и узкой специализации каждого из приверженцев школы именно отказ от постижения коренных первооснов человеческого бытия как бытия исторического, в котором судьба частного лица прочно связана со всем социальным механизмом, является краеугольным камнем всех их построений, будь то позитивистский «вещизм» Роб-Грийе или феноменологические мифы Бютора. «Действительность, — заявляет Клод Симон, — наделена собственной жизнью, независимой от нашего восприятия и, следовательно (!), нашего знания и особенно нашей жажды логики, и потому стараться обнаружить эту логику, вскрыть ее, сделать явной — по-видимому, занятие столь же разочаровывающее, как игра детей, когда они открывают матрешку и находят в ней другую, поменьше, пока не доходят до самой маленькой, крохотной, совсем ничтожной, внутри которой заключена пустота».⁵⁵ В отличие от художников-реалистов, подчас буквально одержимых страстью вырвать у общества тайну его рождения и роста и тем самым в истинном свете представить облик своего современника, неороманисты хотели бы превратить принципиальный агностицизм во внутренний двигатель обновления литературного творчества.

Выше мы уже видели, что прямым результатом подобной попытки оказалось расщепление жизни в их романах на изолированные молекулы, образующие узкий, отторгнутый от целого мирок, в котором человек сведен до одного, подчас крайне произвольного «измерения». Здесь же важно подчеркнуть, что истинные истоки столь атомизированного художественного мышления находятся за пределами собственно эстетического ряда, в умонастроениях общества, потерявшего твердую почву под ногами.

Роб-Грийе, обычно ополчающийся против социологического подхода к литературе, в одном из выступлений весьма неосторожно открыл завесу над секретом общественного происхождения своей эстетики: «Спустившись в пучину человеческих страстей, прежний рома-

нист посылал в безмятежный мир поверхностей вести о своей победе, описывая тайны, к которым он прикоснулся рукой. И священное головокружение, охватывающее тогда читателя, вовсе не порождало страха или тошноты; напротив, оно укрепляло веру в свои способы владычествовать над миром. Да, были бездны, но благодаря отважным скалолазам можно было измерить их глубину... Революция, которая с тех пор произошла, очевидна: мы не только не смотрим теперь на мир как на нашу вотчину, нашу частную собственность, приспособленную к нашим нуждам и поддающуюся приручению, но, больше того, мы больше не верим в эту глубину».⁵⁶ Знаменательное признание. Только напрасно приписывать всему современному человечеству взгляды, присущие лишь совершенно определенным кругам, ощутившим бессилие подчинить своей воле движение жизни и выдающим собственный идейный склероз за космическую трагедию. Осознание того, что «былая вотчина» ускользает из ослабевших рук, наивное желание представить жизнь, в которой уже не помогают ориентироваться некогда казавшиеся логичными предписания, как хаос непознаваемых стихий, наконец, попытка сохранить устойчивый и еще поддающийся «приручению» мирок непосредственной данности — все эти философские предпосылки эстетики «нового романа» чрезвычайно близки умонастроениям буржуазного читателя, охваченного смятением и жаждущего хотя бы ненадолго забыться в утопии, чудесным образом отгороженной от суровых ветров истории. В книгах неороманистов, справедливо заключает французский критик Бернар Дор, этот интеллигентный обыватель «обнаруживает попытку возвести стены обособленного мира, оторванного от всякой исторической реальности, взявшего отпуск у времени и истории. Нам слишком хорошо известно, что теперешняя французская буржуазия испытывает страх перед историей. Невозможно не видеть родства между этой тягой к самоослеплению и изоляции, потребностью жить в строго не восприимчивом ни к чему настоящему, в окружении одновременно новомодных и утилитарных предметов, и попыткой наших писателей создать крохотные замкнутые мирки, в которых время топчется на месте, где люди и вещи соприкасаются только через посредство взгляда».⁵⁷ Нельзя сказать, чтобы подобное мироощущение, в котором растерянность перед пугающе непостижимым хаосом бытия сочетается с жадной найти опору в призрачной истинности непосредственно данного и застывшего мгновения, явилось для литературы XX века чем-то принципиально новым. Со времен Пруста, Жиды и Джойса оно пронизывает всю модернистскую прозу, а обаятый мучительной тревогой герой экзистенциалистского романа, заброшенный в абсурдный, чуждый ему мир и вынужденный совершать акт «свободного выбора», исходя из зыбкого побуждения, подсказанного лишь прихотью момента, уже в полной мере нес в себе комплекс идей буржуазного интеллигента, отчаявшегося «приручить» историю. Однако то, что для Сартра или Камю было трагической теоремой, требующей художественного доказательства, неороманисты приняли как банальную аксиому, совершенно предварительную посылку самого творчества. В отличие от экзистенциалистов, делавших осмысление жизни в свете своих идей со-

держанием книги, внутренним стержнем судьбы героя, представители «нового романа» оставили собственно идеологические проблемы за пределами повествования и перенесли центр его тяжести на вытекающие из этих идей сугубо формальные приемы интерпретации уже заданного материала. Истинным содержанием их произведений стала сама по себе литературная техника.

В самом деле, если действительность лишена смысла либо просто не поддается нашему логическому анализу, если даже ее абсурдность больше не нуждается в демонстрации, единственным уделом писателя становится собственно организация совершенно безразличного ему запаса впечатлений. Именно так мыслит свой писательский долг Роб-Грийе: «То, что критика называет содержанием и что имеет отношение к социологии, морали или политике, для романиста — лишь аморфный и лишенный самостоятельной важности материал, который приходится выбирать, имея в виду реализовать задуманную форму. Прежде всего эта форма и служит крепкой опорой для художника. Именно она и составляет произведение искусства: ведь истинное содержание произведения искусства — это его форма».⁵⁸ Роб-Грийе вторит Клод Симон, заявляющий, что последний его роман «Дороги Фландрии» (1960), посвященный одному из эпизодов разгрома французских войск летом 1940 года, не дает никакой оценки войны, ибо это задача «исключительно моралистов и социологов»,⁵⁹ а является попыткой «выявить подлинную структуру, согласно которой организуются воспоминания».⁶⁰ Разумеется, не все сторонники «нового романа» согласились бы подписаться под подобными декларациями в эстетском духе. Но в скрытом виде и, быть может, оставаясь до конца неосознанными, сходные тенденции пробиваются даже у Мишеля Бютора в его высказываниях о романе как форме, размышляющей о самой себе. Именно абсолютизация универсальной «структуры познания» привела, как мы видели, к тому, что «Ступени» в конечном счете вылились в бесплодное повествование о приемах повествования. Мысль, оторванная от своего предмета, словно гонится за собственной тенью. Философский агностицизм неороманистов, будучи перенесен в план эстетической теории, оборачивается апологией выхолащенной формалистической технологии, замкнутой в самой себе и озабоченной лишь поисками новых методов обработки и монтажа наблюдений, лишенных самостоятельной ценности.

Универсальным приемом, с помощью которого эти философски-эстетические посылки воплощаются в художественной практике «нового романа», стало описание-инвентарий. Описания — призванные у Н.Саррот уловить в форме внутреннего монолога мимолетные сдвиги подсознания или перечисляющие исключительно лежащие на поверхности приметы вещей у Роб-Грийе, отмечающие прихотливые скачки памяти у К.Симона или служащие толчком для переключения мысли из далекого прошлого в ближайшее будущее и вновь в недавно минувшее у М.Бютора — возведены школой в настоящий культ. В этой узкой области романической техники ее приверженцами достигнуты заметные успехи, мимо которых, надо полагать, не пройдет реалистическая проза, хотя и использует их по-своему, как функциональный прием. полезный при решении строго ограниченных, частных задач повествова-

ния. Что же касается самих неороманистов, то при всей своей скрупулезной тщательности эти описания, не подкрепленные анализом и остающиеся элементарной констатацией наличия явлений и предметов, ни на шаг не приближают их творчество к реализму. Простое описание в искусстве само по себе ведет к натурализму или символизму и никогда — к реализму. Цепь механически следующих одно за другим перечислений в сумме дает бесформенное нагромождение деталей, либо начисто лишенное значения и довольствующееся самим собой, как у Роб-Грийе, либо допускающее совершенно произвольную и равно не обязательную интерпретацию, граничащую со спекулятивным мифом, как в «Изменении» Бютора. В обоих случаях художник одинаково далек от истинного проникновения в жизнь.

Лабораторная проза школы «нового романа» в целом — еще одно свидетельство бесплодия, в тупики которого заводит даже одаренных художников следование философским схемам новейших агностиков и эстетским рецептам модернизма. Лаборатория лаборатории рознь. Когда эксперимент — разведка, подскаянная насущными нуждами бурно обновляющейся жизни, он всегда подготавливает свершения, обогащающие человечество. Когда же опыт ставится лишь затем, чтобы с помощью остроумно придуманных комбинаций чуть-чуть подновить доказавшую свою нежизнеспособность рутину, труд экспериментаторов заранее обречен на провал и быстрое забвение.

1963

Примечания

¹ *Robbe-Grillet A. Une voie pour le roman futur// Nouvelle revue française. — 1956. — N 43. — P.78.*

² *Le roman est un train de réfléchir sur lui-même: Беседа в редакции «Les Letters françaises» (опубл. в № 764 за 1959 год).*

³ *Robbe-Grillet A. Nouveau roman, homme nouveau// Rev. de Paris. — 1961. — N 9. — P.117.*

⁴ *Kanters R. Le point de vue// Ecrivains d'aujourd'hui, 1940-1960 (sous la direction de Pingaud B.) — P.,1960. — P.519.*

⁵ *Robbe-Grillet A. Nature, Humanisme, Tragédie// NNRF. — 1958. — N 70. — P.590.*

⁶ Там же. — С.604.

⁷ Цит. по кн.: *Picon G. Panorama de la nouvelle littérature française. — P.,1949. — P.469.*

⁸ *Camus A. Discourse de Suède. — P.,1958. — P.17.*

⁹ *Robbe-Grillet A. Nouveau roman, homme nouveau// Rev. de Paris. — 1961. — N 9. — P.121.*

¹⁰ *Sarraute N. L'Ère du soupçon. — P.,1956. — P.151-152.*

¹¹ *Les lettres françaises. — 1958. — 8 mai.*

¹² *Sarraute N. L'Ère du soupçon. — P.143.*

¹³ *Dreyfus D. De l'ascétisme dans le roman// Esprit. — 1958. — N 7/8.*

¹⁴ *Robbe-Grillet A. Le Réalisme, la Psychologie et l'Avenir du roman// Critique. — 1956. — N 111/112. — P.695.*

¹⁵ *Sarraute N. L'Ère du soupçon. — P.63.*

¹⁶ Там же. — С.40.

¹⁷ Там же. — С.64.

- ¹⁸ Там же. — С.64-65.
- ¹⁹ Там же. — С.83-84.
- ²⁰ Там же. — С.83.
- ²¹ Там же. — С.71.
- ²² Там же. — С.72.
- ²³ Там же. — С.71.
- ²⁴ Там же. — С.116.
- ²⁵ Там же. — С.96-97.
- ²⁶ *Robbe-Grillet A.* Le Réalisme, la Psychologie et l'Avenir, du roman// Critique. — 1956. — N 111/112. — P.699.
- ²⁷ *Robbe-Grillet A.* Une voie pour le roman futur// NNRF. — 1956. — P.81.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ *Gide A.* Les Faux-monnayeurs. — P.,1926. — P.97.
- ³⁰ Современная книга по эстетике. — М.,1957. — С.459.
- ³¹ *Ortega-y-Gasset.* Obras. — Madrid,1932. — P.906.
- ³² Современная книга по эстетике. — С.450.
- ³³ Там же. — С.457.
- ³⁴ *Picon G.* Le Roman et son avenir// Mercure de France. — 1956. — N 1119. — P.321.
- ³⁵ *Sarraute N.* L'Ere du soupçon. — P.141.
- ³⁶ *Lop E., Sauvage A.* Essai sur le nouveau roman// La nouvelle critique. — 1961. — N 124. — P.124.
- ³⁷ *Sarraute N.* L'Ere du soupçon. — P.69.
- ³⁸ *Sarraute N.* Le Planétarium. — P.,1959. — P.256-257.
- ³⁹ *Sarraute N.* L'Ere du soupçon. — P.118,150
- ⁴⁰ *Robbe-Grillet A.* La Jalousie. — P.,1957. — P.89.
- ⁴¹ *Robbe-Grillet A.* Nouveau roman, homme nouveau// Rev. de Paris. — 1961. — N 9. — P.120.
- ⁴² *Robbe-Grillet A.* Une voie pour le roman futur// NNRF. — 1956. — N 43. — P.84.
- ⁴³ *Lop E., Sauvage A.* Essai sur le nouveau roman// La Nouvelle critique. — 1961. — N 124. — P.133.
- ⁴⁴ Там же. — N 125. — С.77.
- ⁴⁵ *Butor M.* Le roman et la poésie// Les Lettres nouvelles. — 1961. — N 11. — P. 64.
- ⁴⁶ France-Observateur. — 1960. — 14 janv. — P.8.
- ⁴⁷ *Butor M.* Une histoire extraordinaire. — P.,1960.
- ⁴⁸ Помимо статьи «Роман и поэзия» см. также: L'usage des prénoms personnels dans le roman// Temps modernes. — 1961. — févr. — N 178; L'espèce du roman// Les Nouvelles littéraires. — 1961. — 6 apr. — N 1753; Individu et groupe dans le roman// Cahiers du Sud. — 1962. — N 2.
- ⁴⁹ *Butor M.* Répertoire. — P.,1960. — P.11.
- ⁵⁰ *Bourin A.* Les enfants du demi-siècle (интервью с Бютором)// Les Nouvelles littéraires. — 1957. — 5 déc. — P.3.
- ⁵¹ *Butor M.* Le roman et la poésie// Les Lettres nouvelles. — 1961. — N 11. P.63-64.
- ⁵² *Butor M.* Répertoire. — P.172.
- ⁵³ *Butor M.* Esquisse d'un seuil pour Finnegan// NNRF. — 1957. — N 60. — P.1043.
- ⁵⁴ *Lop E., Sauvage A.* Essai sur le nouveau roman// La Nouvelle critique. — 1961. — N 124. — P.84.
- ⁵⁵ *Simon C.* Le vent. — 1954. — P.10.
- ⁵⁶ *Robbe-Grillet A.* Une voie pour le roman futur// NNRF. — 1956. — N 43. — P.83-84.
- ⁵⁷ *Dort B.* Les romans «Innocents»?// Esprit. — 1958. — N 7/8. — P.104-105.
- ⁵⁸ Express. — 1959. — 8 nov.
- ⁵⁹ Интервью с Клодом Симоном// Les Nouvelles littéraires. — 1960. — déc.
- ⁶⁰ Специальное приложение к «Express» от 28 дек. 1960 г.

Между сумерками и канунами

(Мишо. Шар. Френо. Гильвик)

«**К**огда пошатнулся заслон, когда человек покачнулся от невиданного обвала — от утраты веры в богов, тогда в далекой дали не желавшие гибнуть слова попытались противиться этой чудовишной встряске. Так утвердилось династия их глубинного смысла. — Я дошел до истоков этой ливневой ночи. Укрепившись корнями в первой дрожи рассвета, пряча в поясе золото всех зим и лет, я жду вас, друзья, я вашего жду прихода. Я вас уже чую за чернотой горизонта...»

Нетрудно уловить в этой лирической миниатюре Рене Шара «Порог»¹ достаточно явственный отзвук умонастроений трагического гуманизма. В «ливневой ночи» с ее «невиданным обвалом» и «чудовишной встряской» — «утратой веры в богов» — распознаются сумерки той цивилизации, что веками жила на предположении о дарованном и опекаемом свыше конечном «благоустройстве» сущего. И одновременно — предрассветные кануны иного самосознания, которое обеспечивает себе ценностные устои, нащупывая их внутри личности, смысловотворящей без оглядки на небо: на собственный страх и риск — своими помыслами, словами, делами — пробует она «укорениться в первой дрожи» занимающегося дня.

Конечно, во французской лирике середины XX века свидетельства распространенности подобного жизнечувствия далеко не всегда столь прямы и вняты, несмотря на то что ее мастера сравнительно со своими собратьями по перу в других странах гораздо меньше чужаются философичности, охотнее вторгаются в пределы бытийного. Но и у них этот уклад миропонимания обнаруживает себя исповедально, а не истолковывающе: умозрительно опосредованные его кристаллизации довольно редки, чаще — это размытое, зато непосредственно осязаемое присутствие. Вместо более или менее связной вереницы суждений — вольная россыпь озарений. Каждое из них выглядит вполне независимым, единичным и самодостаточным. Правда, усилиями обозревателя-аналитика оно в конечном счете может быть встроено в совокупность всего духовно-мыслительного образования, но, в отличие от книг Мальро или Камю, само по себе лишь окольно подразумевает такую возможность. Так вспыхивают иногда поодиночке звезды Млечного Пути, и невооруженный взгляд едва угадывает родство их мгновенного проблеска со всей слабосветящейся туманностью.

Помимо этой своей намекающей частичности, такие отдельные мерцающие крупницы, как водится в лирике, несут на себе особенно броские меты неповторимого душевного облика и художнического «почерка» своего создателя. А это дополнительно затрудняет попытки проследить источники их питания в общей мыслительной подпочве. Но коль скоро последняя, пусть с немалой долей допуща, все-таки просматривается, пестрое и зыбкое лирическое многоголосье трагического гуманизма имеет и свои преимущества: здесь на очень разные лады откликается все изобилие встречающихся сочетаний двух его исходных слагаемых — «смыслоутраты» и «смыслоискательства».

Отнюдь не исчерпывая всей этой разноликости, четыре весьма несхожих, хотя и принадлежащих к одному поколению поэта, о которых пойдет речь: Мишо, Френо, Шар, Гильвик, — тем не менее полномочны от нее представлять.

1

За именем Анри Мишо тянется хвост легенды: отшельник-нелюдим со странностями, запершийся в келейной тиши, чтобы чудесить пером и кистью, предавшись алхимии безудержного вымысла.

Поводов для такой молвы как будто предостаточно. Акварели и рисунки Мишо, не раз выстававшиеся во Франции и за границей, поражают своей ни с чем не сообразной сумбурностью: тут кишит, хаотически громоздится совершенно неведомая фауна и флора — скопище то ли допотопных злаков и тварей, то ли амёб и моллюсков, то ли химер из сновидений. Да и в писаниях Мишо все ошарашивает. Он резко понижает напряжение, привычно ожидаемое от стиховой речи, нарочито приземляя сказанное, или, наоборот, начинает прозаическую речь взрывной неистовостью, допустимой разве что в лирическом порыве. Слог его бывает плавным, струящимся — или отрывистым, пронзительно-точным, а бывает и вздыбленным, почти нечленораздельным, бросающим вызов грамматике и вдруг затевающим перезвон неологизмов и бессвязных звукоподражаний. Мишо повергает в недоумение тех, кто склонен все разносить по полочкам, у него поистине все смешалось: коротенькие эссе, запись снов, афоризмы, путевые заметки, смех, обрывающийся рыданием, пророчества, переходящие в лепет, протокольный отчет, бормотание медиума, исповедь, анекдот. Долгое время мнения дружно сходились на том, что сочиненное им из ряда вон выходяще, скорее всего курьез, который, конечно, позволяет судить о немалом даре самого сочинителя, однако слишком лабораторен, чужероден жизни нашего столетия, чтобы иметь надежды прочно войти в словесность.

Странником околных троп Мишо оставался два десятка лет даже в глазах тех, кто поддержал его на первых порах, когда он, бельгиец по происхождению (он родился в Намюре в 1899 году), безработный матрос, в поисках заработка попал в 1924 году в Париж и попробовал себя в писательстве. Ему удалось тогда кое-что напечатать в журналах. Потом стали выходить и тоненькие книжки: «Кем я был» (1927), «Мои

владения» (1929), «Некий Плюм» (1930), «Ночь шевелится» (1935). Их заметили, однако, считанные единицы; критика хранила молчание. Сам Мишо, впрочем, не прикладывал особых стараний пустить корни в литературно-художественных кругах Парижа. А при случае легко снимался с места и уезжал то в Южную Америку, то в Африку, то в Индию и Китай. В Бразилии застала его весть о вступлении Франции в войну с Германией. Он вернулся в Париж в январе 1940 года, чтобы через несколько месяцев влиться в панический исход беженцев из французской столицы. И вот в самые тягостные месяцы после поражения, когда Мишо, живя в Южной зоне, начал помещать в полуподпольных журналах отрывки из своих вещей, о нем заговорили всерьез. Сам Мишо и его лирика менялись мало — изменился взгляд тех, кто брал в руки его книги. После Освобождения к нему пришло признание образованных ценителей, а потом и мировая известность; сейчас во Франции, пожалуй, трудно сыскать такого литературного обозревателя, который бы не спешил откликнуться похвалой на очередное его произведение.

Сам по себе факт запоздалого «открытия» Мишо как раз в годы и сразу после военного лихолетья побуждает задуматься о том, что его сочинения, при всей их жутковато-странной подчас атмосфере — а вернее, именно из-за нее, — в чем-то немаловажном сродни духовному климату на Западе в середине нашего столетия и несут в себе заряд обвинительного свидетельства очевидца:

Пейзажи Времени, текущего лениво, почти недвижно, а порою будто вспять.

Пейзажи лохматые, исхлестанных нервов, надсады.

Пейзажи, чтоб прикрыть сквозные раны, сталь, вспышку, зло, эпоху, петлю на шее, мобилизацию.

Пейзажи, чтобы крики заглушить.

Пейзажи — как на голову натянутое одеяло.

«Пейзажи». Перевод В.Козового²

Глухое калечащее безвременье установилось во многих стихах Мишо задолго до разгрома Франции. Понадобился, однако, май 1940 года и все последующее, чтобы в этих «пейзажах» было узвано предгрозе тех лет, когда каток гитлеровской машины, круша и сминая человеческие судьбы, прокатился по множеству стран. Пережитое тогда не просто запало в память, не просто навеки оставило ноющий рубец в умах и душах миллионов. Сознание рядовое и обыденное, принадлежавшее тем, кто, если вспомнить слова Камю, «истории не делал», а лишь испытывал на себе ее удары, превратилось в каждой своей клеточке в сознание смятенное, уязвленное, несчастное. Достоянием чуть ли не любого «человека с улицы» сделалась та гнетущая разорванность, о которой когда-то, два десятилетия назад, написал изощренный мыслитель Поль Валери: «Душа прибегала разом ко всем колдованиям, какие знала, серьезно взвешивала страннейшие пророчества... Это — обыкновенные проявления беспокойства, бессвязные метания мозга, бегущего от действительности к кошмару и возвраща-

ющегося от кошмара к действительности, обезумев, как крыса, попавшая в западню».³

Мишо с первых своих шагов в лирике был одним из провозвестников того, что подобное смятение распылено, носится в воздухе. Он уловил эту удрученность заблудившихся в злосчастье раньше и напряженнее многих, ощутив ее совершенно непосредственно, кожей, всем нутром.

Правда, под пером Мишо «исчадия тумана и мрака» не обнажили своих исторических корней и едва приоткрыли свое действительное обличье, оставаясь фантастически призрачным наваждением потрясенного ума. Здесь — причина той «странности», которая давала о себе знать в присущем Мишо смолоду и не лишенном болезненности надрыве, в мучающих его страхах, в приступах подавленности и оцепенения всего существа, загнанного в тупик и повсюду наталкивающегося на месиво вязкого кошмара. И все-таки мрачные парадоксы и хандра Мишо не были его личной причудой, как поначалу казалось, и он — вслед за своими духовными предками Рембо и Лотреамоном, вместе со своим почти сверстником Кафкой — был бы вправе, пожалуй, бросить тем, кто его упрекал: «А не странен кто ж?» Уж во всяком случае, не те, в чьих устремлениях и поступках он еще в 1933 году различал дичайшую нелепицу: «У каждого человека есть лицо, которое вершит над ним суд. Разразится ли снова война? Взгляните на себя, европейцы, взгляните пристальней. В вашем лице нет ничего мирного. В нем все выдает соперничество, вожделения, ненасытность. И даже мир вы хотели бы утвердить насилием».

Через шесть-семь лет выяснилось, что Мишо был, увы, печальным пророком. Когда же в 1943-1944 годах увидели свет его «Песнь о лабиринте» и другие близкие к ней стихотворения в прозе, пронизанные апокалипсической жутью (они были собраны в книге «Испытания, заклинания», 1945), сам ход истории словно позаботился высветить ранее туманную и тайную природу фантазмагорий Мишо. И в них легко опознали уже не бредовые миражи одиночки, угнетенного собственными бедами, а уродливые гримасы самой жизни — бреда, вдруг обернувшегося каждодневным бытом.

Притаившийся пыл, отречение от истины, немота плит, вопль безоружной жертвы — это единство ледяного покоя и жгучего трепета стало нашим единством, а путь заблудшего пса — нашим путем.

Мы не узнали себя в безмолвии, мы не узнали себя ни в криках, ни в наших пещерах, ни в жестах чужестранцев. Природа вокруг безучастна, и небо смотрит на нас отрешенно.

Мы посмотрелись в зеркало смерти. Мы посмотрелись в зеркало обесчещенной клятвы, льющейся крови, обезглавленного порыва, в нечистое зеркало унижений.

«Письмо». Перевод В.Козового

Да, зеркало, имевшееся у Мишо, было особенно чутким ко всем изломам и пугающим безднам, но пенять приходилось все-таки не

на Мишо. С мучительной для самого себя усмешкой озаглавил он евангельским «Се — человек» свою быль о личности, задавленной и исковерканной грузом унижений, принуждений и уродливых соблазнов, щедро отпущенных ей веком. «Я видел вывеску: «Здесь ломают человека». Здесь их ломают, там увенчивают, и всюду они — в услужении. Истоптанные, как дорога, они — в услужении. Я не видел человека, сосредоточенно размышляющего о своей восхитительной природе. Но я видел человека, сосредоточенного, как крокодил, который своими ледяными глазами следит за приближающейся добычей; он и в самом деле поджидал ее, покровительственно взяв на мушку длинного ружья... Война! Человек — по-прежнему он — всего лишь единица в колонках цифр и вычислений. Упершись головой в свод своей взрослой безысходной жизни, он хочет получить чуточку воздуха, чуточку вольной игры, чтобы стряхнуть с себя скованность, он хочет высвободиться, но еще дальше загоняет себя в угол».⁴

Мишо далек от небрежения «жаждой обессиленного и вечно чего-то лишенного человека обрести хоть чуточку света» и умеет находить слова жгучей жалости к собратьям по несчастью. И его лирический рассказ о «лабиринтах тотальной зимы» по-своему примыкал к той хронике французской беды и французского подвига, какой была литература Сопротивления. В общем хоре обличителей фашистского человеконенавистничества⁵ голос Мишо не звенел, правда, гражданственностью трибуна, как у Арагона или Элюара, и вряд ли вселял мужество; не укрепляли его даже, как у верующих Жува или Эмманюэля, упования на Богоматерь — заступницу страждущих. В нем слышен скорбный стон тех, кто повержен, кто взыскует хоть какой-нибудь, пусть самой хрупкой поддержки посреди светопреставления:

Она пришла, жестокая эпоха, жестокостью превосходящая жестокий человеческий удел.

Она пришла, Эпоха.

Я обращаю их дома в груды щебня, сказал голос.

Я обращаю их корабли, блуждающие вдали от земли, в молниеносно тонущие глыбы.

Я обращаю их семьи в затравленные своры.

Я обращаю их сокровища в то, во что моль обращает меха, оставляя лишь хрупкий призрак, который рассыпается в прах при первом прикосновении.

Я обращаю их счастье в изгаженную губку, которой место — среди отбросов, и все их давние надежды, расплюснутые, как труп клопа, кошмаром выстелят и ночи их, и дни.

Я заставлю смерть парить буквально и реально, и горе тому, над кем зашумят ее крылья.

Я опрокину их богов чудовищным пинком, и, роясь в их обломках, они увидят других богов, которых прежде перед собой не замечали, и эта новая утрата добавит к их печали иную, пострашней.

*Угрюмый, угрюмый год!
Угрюмый, как вдруг затопленный окоп...
Угрюмый... и нет ему конца.*

«Песнь в лабиринте». Перевод В.Козового

Однако каким бы скромным ни был запас душевной стойкости у Мишо сравнительно с певцами героического сопротивления, само по себе презрение к рассчитанному на бухгалтерских счетах изуверству и стыд за этот разгул кровожадности, соболезнование к спутникам, что рядом с ним брели по «туннелю угрюмой години», каждую минуту отчаиваясь и все же помышляя об избавлении, о «надежде, прекрасной, как узкая отмель вдали», — все это не так уж мало, как порой склонны думать. Ведь «малость» эта и есть противоядие, спасающее от весьма быстродействующих духовных отрав, из которых цинизм — едва ли не самая сегодня распространенная и наверняка самая опасная. Сколько на нашей памяти мизантропов, скатившихся к одичанию из-за того, что пожалеть и тем утешить соседа, когда ему невмоготу, казалось шагом, не стоящим труда. И может быть, оттого, что в трагедии у Мишо всегда присутствует гуманное сострадание, что вопреки своей хмурой ипохондрии он сохранял дар разделять заботу другого и посочувствовать ему в тяжкий час, из-под этого пера, скупого на слова радости, иной раз выходили строки, подобные поразительно чистому, самоотверженному, порывистому признанию в любви «Дарить — иду»:

*Дверь в тебя распахнув, я вхожу
Дарить — иду
Я здесь
Я на помощь тебе
Ты уже не одна
Ты уже не в беде
Пути развязаны, беды рушатся
Развевя кошмар из которого выбралась ты
озираясь*

*Я плечо подставляю
Ты рядом со мной
Ступаешь на лестницу ей не видно конца
Тебя ведущую
Тебя уносящую
Осуществляющую тебя...*

*Нет больше тисков
Нет черных теней
Нет страхов
Не осталось следа
Не стало причины
Где была боль — стала вата
Где был распад — стало сращенье
Где была зараза — новая кровь
Где были засовы — открытый океан*

*Океан беспредельный и твое изобилье
Бездонное как небесный провал*

Я разгладил дорогу надежды твоей.

Перевод В.Козового

Впрочем, подобные просветы у Мишо редки. Гораздо чаще он смотрит и окрест, и особенно в глубь собственной души сквозь черные очки, замороженный ее тревожными чарами. Он вглядывается в них не из страсти растревать себя самокопанием — просто он не в силах отмахнуться от опустошений, которые подчас учиняет дурно устроенная жизнь в сердцах людских. Для Мишо писательская работа — «изгнание бесов», всякий раз возобновляемая попытка составить опись и тем вытеснить хотя бы малую долю «нечисти», вторгшейся извне в самые сокровенные уголки личности. Незащищенность от этой бесовской заразы — постоянная мука, изо дня в день терзающая Мишо и запечатлеваемая им на бумаге со всей скрупулезностью. От нашествия этих вредоносных микробов нет спасения. Они проникают сквозь самые плотные заслоны, врываются в сознание, творя здесь, точно мародеры в захваченном городе, чудовишные бесчинства — опрокидывая, насилая, попирая, растлевая все, что попадает на пути. Хозяйничание их порой столь безраздельно, что личность, сделавшаяся их добычей, теряет не только опоры в сущем, но и собственные внутренние скрепы, мало-помалу перестает быть управляемой разумом. Она словно растворяется в нахлынувшей откуда-то и затопившей ее чужеродной стихии, границы ее независимого самобытия подточены, размыты. Потеряв стержень, она извивается и корчится, грозит развалиться. Ее вышедшие из повиновения и враждующие между собой «клокья» претерпевают невероятные метаморфозы. Мишо пробует судорожными усилиями вытолкнуть заполнившее его до отказа месиво. Но оказывается, что сделать это еще труднее, чем клоуну, у которого маска накрепко приросла к лицу, скинуть постыльную шутовскую личину. Охваченный ужасом, он пускается на всяческие уловки, выворачивает наружу нутро, рискуя обратить свое «изгнание бесов» в шаманское запугивание, скорее угнетающее, чем оздоравливающее зрителя, — но все равно, любая пытка, только бы избавиться от того, что тебя уничтожает, хоть на минуту стать опять самим собой. А уж если и это не удастся, то, по крайней мере, отыскать в себе последнюю непораженную клетку, чтобы холить ее и лелеять, как самое драгоценное сокровище, как залог того, что личности еще не совсем конец. И что она может когда-нибудь восстать цельной из-под руин, праха и мусора.

Лирическая документальность этого «бортового журнала одной души», который содержит отчет об опустошающей работе «смыслоутраты» не просто в умах, не просто в верхних пластах жизнечувствия, но и в толщах его подполья, и составляет, собственно, то, что вносит от себя Мишо в литературный самоанализ трагического умонастроения середины нашего века. «Внутренние дали» — назвал он в 1938 году одну из своих книг. А двадцать с лишним лет спустя еще раз

подтвердил, что именно такова основная направленность его творчества, озаглавив собрание своей лирики: «Пространство внутри». Душевные бездны, где «ночь шевелится», обследуются им вглубь, вдоль и поперек во всей их почти осязаемой фантазмагоричности, в бурлении призрачной магмы, беспрерывно перемешиваемой каким-то напором из потаенных недр:

*Моя кровь — кипяток, захлестнувший меня,
Мой певец, моя шерсть, мои жены.
Он клокочет без накипи, он как потоп,
Он струит в меня стекла, щебень, гранит.
Он меня разрывает. Я в клочьях живу.*

*В хрипе, в приступе, в страхе
Он строит мои дворцы.
В пятнах, в путях, в сетях
Он их озаряет.*

«Моя кровь». Перевод В.Козового

Намереваясь во что бы то ни стало добраться до источников этого напора, Мишо с одержимостью алхимика, запродавшего душу демону оккультного всеведения, пробует достичь тех пределов, где, по его предположениям, психическое смыкается с физиологическим, духовное — с телесным и даже космическим. Тем самым он надеется извлечь на свет загадки человеческой породы, ее «стыковку» с безграничной материей вселенной. Предприятие, побуждающее его даже не столько к вчувствованию и самосозерцанию, сколько к чему-то вроде мистического ясновидения, обращенного в себя. И весьма отчаянного, чреватого срывами (заметим в скобках: со временем оно даже подтолкнуло Мишо к рискованным экспериментам над собственной нервной системой, которую он подхлестывает при помощи разрушительных для психики медикаментов, — впрочем, возникающие в этих случаях клинические записи галлюцинаций, вроде книги «Жалкое чудо» (1956), выходят за пределы словесности, с чем охотно соглашается он сам, и скорее дают материал для врачей-невропатологов). Вот он направил луч пристально-дотошного внутреннего зрения на крошево кишаших в нем зачатков мыслей, обрывочных видений, фантазмов. А плотная пелена вдруг податливо расступается, в полосу ослепительного света попадают лохмотья каких-то кошмаров, за ними же угадывается зияющая дыра, провал, расщелина. За преизбыточным нагромождением химер и столь же преизбыточным нагромождением вещей искатель надеялся встретить всеупорядочивающую первооснову, а натывается на одни пустоты, отсутствия, небытие. Так что и самого себя он вынужден ощутить «человеком издырявленным», а свое существование — «жизнью в щелях» (название сборника 1949 года). И тогда, измученный погоней за неизменно ускользающей бытийной опорой, Мишо поддается исступленному искусу сокрушить, разнести в щепы пустую полноту сущего, выплеснув в неистовых проклятиях свою боль, отчаяние, ярость. Или, наоборот, мечтая о передышке,

забвении, отправляется в воображаемое путешествие по сказочной «стране магии», блаженному краю вымыслов, где есть своя волшебная география, свои обитатели и обычаи, растения и животные, где все обещает отдых, даже если этот отдых — вечный покой:

*Унесите меня на каравелле,
На старинной тихой каравелле,
Быть может, в киле, а хотите — в пене,
И бросьте в далеком далеке...*

*Унесите осторожно, в поцелуях нежных,
В груди, что дышит, вздымаясь, зыбко,
В коврах ладоней и в их улыбках,
В коридорах длинных костей и дыхательных путей.*

Унесите, а лучше схороните.

Перевод В.Козового

Но, как установил когда-то еще Бодлер, один из первых в чреде подобных мореплавателей, рвущихся сбежать «куда угодно, лишь бы прочь из этого мира», сновидения — убежище столь же уютное, сколь и непрочное: тревога и здесь настигнет грезящего провидца, возвращая к насущной очевидности невыдуманных забот и тревожений...

Мишо нередко ставят в один ряд с Кафкой. Они и в самом деле во многом схожи. У Мишо тоже есть свой без вины виноватый по имени Плюм — злополучный неудачник, чьи беды невольны вызывают в памяти хождение по мукам Иосифа К. из «Процесса». Злоключения Плюма тоже выглядят вереницей притч об абсурде — слепков с жизни, непригодной для жизни. Поначалу, правда, Плюм, однажды ухитрившийся проспать тот момент, когда поезд переехал его супругу, находившуюся у него под боком, и за это привлеченный к суду, предстает в обличье фарсового недотепы, чаплинского Шарло, на чью долю выпадают все подзатыльники судьбы. Мишо порой склонен к шутовской буффонаде заурядного повседневно. Однако по мере знакомства с незадачами Плюма желание смеяться пропадает: анекдот обнаруживает весьма мрачную подкладку, забавное в этом черном юморе прорастает кафкианской жутью. Вот Плюм зашел в ресторан и заказал себе котлету. Официант его обслужил, он принимается за еду, но тут у столика появляется метрдотель и грозно вопрошает, почему ему подано блюдо, которого сегодня в меню нет. Плюм пробует объяснить, но его смущенный лепет никого не удовлетворяет. Метрдотель приглашает хозяина, хозяин — полицейского, полицейский — комиссара, комиссар связывается по телефону с начальником уголовной полиции. Бедняге Плюму придется теперь держать ответ перед высокой властью. По ходу дела атмосфера сгущается, испуганные посетители поспешно покидают зал. Плюма ожидает жестокая расправа. А он все больше теряется, нагромождая бессвязные доводы насчет какого-то чепухового навета, которые никто и не собираются

принять во внимание. От него требуют безоговорочного признания вины, иначе — побои, линчевание, «погром». Но признания в чем? Затравленный беззащитный неудачник, не ведающий за собой никакого проступка и все-таки вынужденный подозревать себя в ненарочных грехах, перед лицом таинственного и чудовищного произвола, — вполне кафкианский случай (хотя книга «Некий Плюм» увидела свет тогда, когда Кафку во Франции знали понаслышке). И в свою очередь, — одно из прямых предвосхищений трагикомедий «театра абсурда», который спустя еще четверть века утвердился на Западе стараниями Беккета и Ионеско.

И тем не менее перекличка Мишо с Кафкой, при всей своей разительности, не скрадывает довольно существенных отличий. Там, где Кафка, содрогаясь и скорбя, в конце концов склоняет голову под ударами зловеще-непостижимого рока, не смеет послушаться «стражника» у врат «Закона», а покорно присаживается на скамье перед входом и зарекается даже пробовать переступить порог, короче, там, где Кафку, по его словам, «сокрушают все преграды», — там Мишо «почиет в бунте». И выражает уверенность, что след от этого мятежа пребудет неизгладимым.

*В том кого лихорадка жжет кому нестерпимы стены
в том кто бросается напролом кто головой о стены
в вызове осужденных
в непримиримости обреченных
в двери вышибленной будет память о нем.*

«Да почиет в бунте». Перевод В.Козового

Самодовольные «хозяева жизни», судейские, начальники разных мастей и званий, все власти предрежающие, и шире — все то, что тяжким гнетом ложится на личность или вкрадчиво в нее проникает чувством неизъяснимой виновности, мало-помалу обретает в вымыслах Мишо собирательный облик некоего вездесущего тирана — «Короля». «Случается так, что я часто попадаю под суд, — рассказывает Мишо об одном из самых навязчивых страхов, одолевших его во сне и наяву. — И едва истец изложит свои притязания, как мой Король, не выслушав толком моих доводов, поддерживает жалобу противной стороны, и в его высокородных устах она становится жутким перечнем преступлений, обвинительным приговором, который вот-вот обрушится на меня» (Мой Король»). Однако Мишо не склонен безропотно внимать кривосудию этого самозванного повелителя. Напротив, между ними то и дело закипает ожесточенная схватка. Поданный поносит своего владыку, осыпает его оплеухами, вступает с ним в рукопашную, осмеивает и беспрестанно над ним глумится. И хотя победа всякий раз ускользает, он не опускает рук. Мгновения усталости, когда неудержимо тянет закрыть глаза и раствориться в блаженной нирване, сменяются взрывами тираноборческой энергии, издевательского хохота. Мишо на свой лад принимает сторону вечно несогласия с навязанной ему долей барахтаться в потоке недоброго бытийного беспорядка. Он жаждет удела иного, отвечающего запро-

сам человека в осмысленности мироустройства и собственной жизни. Он не шепчет покаянных молитв, не уступает наползающему абсурду, но вызываясь насмешничает или захлебывается в крике, до предела напрягая голосовые связки, дабы все на свете услышали вопль этого непокорившегося. Без вины виноватый не приемлет «королевского правосудия» и дерзает громко стучаться в двери незаконного вселенского «Закона».

Вечно осажженный и вечно мятежник, Мишо всегда в колебаниях между робостью и повстанчеством, кошмаром и явью, слепотой и озаренностью, упадком сил и отчаянным упованием. И застревает где-то на развилке, взыскав добра и правды, к которым ему не дано по настоящему приблизиться. Саму эту недостижимость он растерянно провозглашает единственной правдой, добытой им в путешествии на край духовной ночи. Ночи, где он, удрученный прокравшейся в сердце «смыслоутратой», придавленный бременем смятенного духа, обречен маяться как лирический свидетель и судорожно вырывающийся заложник этого липкого мрака, как бунтарь в ловушке.

2

У Андре Френо умонастроения трагического гуманизма проступают не одними своими многократно преломленными, дробными и мерцающими бликами, как у Мишо, да и других французских лириков, но и совершенно впрямую — в своих вполне отчетливых философских очертаниях. И дело даже не в том, что иные из самотолкований, сопутствующих стихотворным книгам Френо, могли бы послужить, наряду с афоризмами Мальро или Камю, чеканными девизами всего этого мирозерцания. «У поэта и художника, — гласит, скажем, одно из таких высказываний, где словно сплавлены выводы «Мифа о Сизифе» и «Бунтующего человека», — есть возможность преобразовать безнадежность жизни если не всегда в надежду, то, по крайней мере, в надежду. И тогда он способен жить с ясным умом и бесстрашием, доверившись трудной и чистосердечной любви к людям, которая находит опору исключительно в себе самой».⁶ В лирике Френо нередко предельно емкие, словно бы выпавшие в твердый осадок насыщенно-метафорические блестящие, в которых кристаллизовался раствор жизненного чувства, замешенного на убеждении в безвозвратной отторженности человеческих существ от их бытийного лона и невозможности после краха веры уповать на некую невидимую ниточку, протянутую от их земной участи к небесному промыслу.

*Звезды ночные,
дырки в большом решете,
из которых нас,
неустанных повстанцев,
крикунов, непосед,
вытряхнули на землю.
Глаза живые,*

*друзья, часовые,
ни ветра нет
и ни дерева нет,
чтобы к вам подняться,
и в небо просунуть голову,
и снова увидеть
сплошной молодой свет.*

«Ночные звезды». Перевод М.Ваксмахера

Бытийная приглядка, давшая повод тем, кто писал о Френо, причислить его к певцам «метафизического приключения» личности, без малейших натяжек сопрягается у него с вниманием к вещам житейски-обыденным и скромной душевностью признаний, не слишком частой у французов. Как когда-то у анжуйца Д. Белле, для которого Франция — это достойная гордости держава и вместе с тем милый сердцу ручей у дома детства, так теперь у бургундца Френо родина — это древняя земля, где все хранит память о славной и бурной отечественной истории, и в то же самое время неказистый парижский закоулок или уголок в деревенской глуши:

*Я почти не в разладе с тем, что любил:
я впустил в мое сердце родную страну
и постиг ее прошлое... Гнев мой утих.
Я сегодня хочу, я сегодня дерзаю...*

*И неведомой речи понятен мне смысл,
и деревья глядят на меня дружелюбно,
и, себя познавая, я чувствую связь
и с моею страной, и с этой округой,
где навстречу выходят ко мне деревушки,
кричат петухи, опереньем пылая,
и стены надежны, и пахнет вербеной,
по склонам ползут виноградные лозы,
и падают тени от облаков
на долины, где злаки желтеют.*

«Обретенная страна». Перевод М.Кудинова⁷

При всей полновесности интеллектуального затекста, каким бывают нагружены стихи Френо, приглашающие к напряженной мыслительной работе, в них нет и следа сугубо головной логики: лирик-философ, он сердечен, непосредствен, а то и порывист. Поклонник стоической мудрости, Френо наделен почти детским простодушием, в котором чересчур трезвые умы усматривают чудачество, но без которого поэты зачастую лишь стихodelы. Суровость его миропонимания и крепко засевшая в душе боль не подорвали в нем ни тяги к нежности, ни сочувствия к чужим горестям, ни умения радоваться малому. Наитие, лирическая ворожба чужды складу его письма — как искусный каменщик, он усердно, неспешно и добротнo трудится, возводя на прочной основе здание из слов, так, чтобы природные воз-

возможности материала использовались с полной отдачей. Здесь каждая строка тщательно обточена и подогнана к соседним плотно, заподлицо. Но, умело очищенные от излишеств — хотя подчас и образующие обширные построения, где просторно и для напевно разворачиваемого периода, и для его подхватов или перепадов, — они не несут отпечатка языкового аскетизма. Философический азот входит непременно составной в воздух бесхитростной исповеди Френо, мгновенное, удерживая свою осязаемую однократную неповторимость, естественно мерится мыслимым масштабом непреходяще-вечного, Судьбы.

Судя по всему, как раз открытие для себя «проклятого» вопроса вопросов трагического гуманизма об «уделе человеческом», собственно, и сделало Френо поэтом. Он потянулся к лирике не в ту раннюю пору, когда безусые юноши, одолеваемые бесом сочинительства, берутся за перо, еще толком не зная, что сказать, а гораздо позднее — в возрасте, когда взгляды на окружающее и собственное в нем место уже вполне сложились. И первое стихотворение Френо называлось «Эпитафия» — то, что обычно звучит заветом уходящего из жизни, на сей раз было прологом к творчеству. Дремавший дотоле лирик проснулся на свидании взрослой мысли со смертью и небытием. Но именно потому, что ум попал на эту встречу окрепшим, он не был смят и опрокинут нахлынувшим невзначай приступом страха. Френо сумел подчинить свою тревогу потребности внятно самоопределиться в мире, разобравшись для себя, зачем и почему стоит жить, коль скоро неминуемый конец рано или поздно грянет.

«Эпитафия» помечена 1938-м годом. Френо, родившемуся в 1907-м, — тридцать. Далеко в прошлом остался сыновний бунт, когда он покинул дом отца, респектабельного провинциального аптекаря, предназначавшего ему роль своего преемника, и уехал в столицу. Позади и годы учения, когда Френо основательно занимался историей, всерьез заинтересовался психоанализом, штудировал сочинения отечественных и особенно немецких философов, готовя себя к деятельности исследователя-социолога. Жизнь рассудила по-другому. Френо отправился преподавателем литературы во Львов, а по возвращении в Париж поступил на службу.

Есть своя неслучайность в том, что признание пришло к Френо — как и к Мишо, как почти ко всем трагическим гуманистам — в годы войны и Сопротивления: исторический обвал, разительно подтвердив в глазах тех, кто в него попал, «неблагоустройство» сущего, одновременно предрасположил их к особенно чуткой отзывчивости на духовную работу по изысканию ценностных опор взамен ушедшей вдруг из-под ног почвы. Френо довелось взглянуть в лицо уже не философической истине «смертного удела», а бродящей где-то совсем поблизости физической смерти. Призванный в армию в 1939 году, он томился от бездействия в окопах «странной войны», потом узнал позор разгрома в войне молниеносной. Попав в плен, он был заключен в концлагерь, бежал с подложными документами, на родине примкнул к патриотическому Сопротивлению. Мужество мыслителя, испытанное на жизненную прочность, сделалось мужеством солдата, подпольщика. Еще в лагере Френо закончил, помимо коротких лирических зарисов-

вок (позже объединенных им в цикл «Гражданские стихи»), поэмы «Волхвы» и «Жалоба волхва». Они были напечатаны нелегально в 1943 году, сразу же поставив его в ряд ведущих певцов Франции непокоренной. Прославленный старший брат Френо, Поль Элюар, слышал в них голос «сражающейся истины».

Хроника злободневного «сегодня» и «здесь» отступает в этих философско-лирических поэмах глубокого дыхания, как и позже в «Чуме» Камю, перед заимствованной легендой или вымышленной притчей. Однако это иносказание-миф отнюдь не уход от прямосказания. Соотечественники Френо безошибочно узнали самих себя во встречавшейся им на страницах его книг фигуре сурового путника, упрямо движущегося вперед сквозь непогоду и мглу. Он спотыкается и вновь распрямляется; расстается с милыми сердцу обольщениями и все же не теряет воли идти дальше. Приблизившись к очередному верстовому столбу, он обнаруживает, что впереди опять долгий изнурительный переход, которому, быть может, и вовсе не будет конца, но усталый искатель все равно завтра отправится навстречу мигающей где-то вдали звезде. Такова у Френо «безумная странница», бродящая по оскверненному пепелищу, — в ней без труда опознается мать-Франция («Женщина потерянных дорог»). Таковы паломники-волхвы, пустившиеся однажды в дорогу, чтобы поклониться новорожденному Христу. Но, пережив свершение своих упований и снова ощутив пустоту в душе, они опять устремляются на поиски земли обетованной, лучезарного града, который всегда где-то в тридевятом царстве. Чем бы ни манил свет дальней звезды — освобождением, вошторгом или забвением, Френо никому не сулил ни последних бесспорных побед, ни блаженных островов, причалив к которым уже некуда рваться и незачем продолжать поиски. Да и там ли, в дальних далях, настоящий источник света, или это возвращается отраженным луч, исходящий из самого человека, который и есть тогда доподлинный «светоносец»? Так или иначе, но казавшееся вчера пределом мечтаний завтра остается позади, и только одно безусловно — лента теряющейся где-то в бесконечности дороги, и на ней — шагающий путник. Лишь вместе с его шагами оборвется и самый путь:

*К далеким пределам,
К которым стремился,
Иду наугад...*

*Из сил выбиваясь,
Теряя дыхание,
Ступень за ступенью,
Как зверь в темноте.*

*В лучах фонарей
Исчезают фигуры,
Сверкают приманки
Неведомых празднеств,*

*И власть постоянна
Самообмана.
И холод все злее,
И путь все трудней.*

*В блестящей толпе
Улыбок пустыня,
Песок в моем горле,
И падают птицы,
И время раскрыло
Ловушки свои.*

*С дороги сбиваясь,
Иду, возвращаясь
К далеким пределам,
Которых достигну,
Когда все вокруг
Погрузится во тьму.*

«К далеким пределам». Перевод М. Кудинова

Значит, нам от века суждено довольствоваться краткими привалами, и единственный дарованный нам полный отдых — растворение в пустоте, в «ничто»? Значит, неизменна и бесконечна вереница побед-поражений, в какую вовлечены все путешествующие среди бездорожья у Френо? Блуждающие по белому свету рыцари мистической невесты в поэме «Черное бракосочетание» (1946), гонимые по разоренной земле беспокойством и неутолимой жадой преклонить колена у пригрезившегося воплощения всех совершенств женственности, только по видимости непохожи на своих духовных двойников — пахарей из поэмы «Крестьяне» (1951), которым неведомо стремление вырваться из чреды трудов и дней, заведенной искони и навсегда, зато хорошо знакомо удовлетворение исполненного долга: «Пока не наступит кладбищенский мрак», «боль побороть, превратив ее в мирную быль». Бесприютность во вселенной и принудительная включенность в ее материальный круговорот для Френо взаимозаменяемы и взаимодополняющи. Они являют собой две ипостаси одной и той же трагедии земного удела, состоящей в том, «чтобы искать нечто возвышающееся над нами, равно как и положенное в наше основание, — и никогда не находить».

Свой взгляд на жизнь как на странствие по чересполосице достижений-утрат — погоню за очередным заведомо ненадежным вместилищем обретенного смысла, всякий раз рассыпающегося в пыль, едва его коснешься, — сам Френо выводит из невозможности удовлетворить запрос в непреходяще-совершенном в пору, когда очевидно отсутствие былого средоточия этого совершенства — Бога. «Рая нет, есть небытие», — возразил Френо как-то поэту, мечтавшему «услышать музыку небесных сфер», а одна из сводных книг его лирики так и названа — «Рая нет».⁸ Нет ни позади, ни впереди, нет ни в небесах, ни на земле. Каждый из нас, неизменно и напрасно ожидая, что выпавшая ему на долю мимолетная радость окажется вечным блаженством, вынужден

покрывать отпущенное ему расстояние от колыбели до могилы, так и не сподобившись полноты обладания счастьем и даже по-настоящему не узнав, «кто же владеет чем» из этих ускользающих даров жизни.

*Кто и чем за оградою этой владеет? Кому
принадлежат расчлененные склоны горы,
терпеливые стены, желтые злаки, плоды на деревьях?*

*И разве твое это все: дом и сад,
водоем с драгоценной водою,
ребенок, играющий в мяч на лужайке?*

*Кто сможет их удержать,
эти стены, которые рушатся,
это наследство, что будет поделено,
эти колодцы, в которых иссякает вода?*

*Кто угасшего рода прочтет имена
среди мха позабытых могил?*

Ну, а скалы, а ветер, а смерть — чьи они?

«Кто чем владеет». Перевод М. Кудинова

Свобода от опеки свыше внушает Френо горделивое чувство самостоятельности: «Я человек, достойный жизни, — я отверг руку богов». И вместе с тем, согласно оговорке в послесловии к книге «Святой лик» (1968), возвращенная в нем христианством эсхатологическая устремленность к «тысячелетнему царству», занимающемуся в катастрофе Судного дня, далеко не изжита им в своих остаточных, превращенно-светских мифах, исподволь перерабатывавших в ее ключе все, вплоть до возлагаемых на историю ожиданий. Поэтому свобода имеет для него и свою изнанку — усугубляя ощущение покинутости в «здешней юдоли», она вновь и вновь подсказывает этому «хозяину без владений» сумрачные «песни, сложенные на дорогах напрасной надежды». У Френо на разные лады перемежаются друг друга благословения приютившему его земному дому, где довелось отведать свою толику хлеба гостеприимства, и жалобы на неизбывное изгнаннычество; клятвы не отступить от предписанного себе однажды правдоискательского долга — и плач о недолговечности смертных, обреченных «чистым нулем» истлеть в могильном безмолвии. Всех их снедают домогательства преодолеть, пусть хотя бы на мгновение, заданный от века распорядок вещей, угрожающий им исчезновением, и припасть к жизнотворным родникам бурлящей где-то в потаенных глубинах мироздания вечной свежести. Но когда эта окрыляющая «встреча с чудом» вдруг происходит, она кратковременна и неминуемо влечет за собой растраву прощания: в утеху — и насмешку — недавнему счастливцу остается лишь пепел угасающих с каждым мигом воспоминаний. Всегдашний узник всемогущего небытия, затерянный где-то между пережитым и манящим ожидаемым, он вынужден довольствоваться только «смехотворными завоеваниями» — тленными крохами, вырванными у чересчур скупого к нему бытия. Столь частое у Френо уподобление жизни — ветру настоено на горечи ничуть не меньше, чем на благодарности.

*Жизнь сочинит на скорую руку
весеннюю грозу — и опять в путь-дорогу,
опять в путь-разлуку, и сто обещаний,
и все на ветер, и сто дерзаний,
и крах, горизонты чернее ночи,
и в путь, в путь, и снова светел
горизонт, и в дорогу, и жизнь, ветер -*

жизнь, очень ласковая, когда захочет.

«Жизнь, ветер». Перевод М.Ваксмахера

Из спора с этим «ветровым» и «выветривающим» непостоянством Френо выходит не без потерь и срывов, когда он, посылая исступленные обвинения предательской текучести сухого, удрученно произносит приговор и самому себе: «Я — непереносим». Непереносим из-за податливой немощи вовлеченной в лавину песчинки. И еще в особенности потому, что в самом себе, в складках своего подсознания подозревает глухое шевеление тех же разрушительно-недобрых, подрывных посланцев этого неблагоустройства («Стихи из подполья», 1949).

Предрешенный конечный исход этой тяжбы личности с враждебными ей внешними и внутренними обстоятельствами отчасти, однако, искупают одержанные на иных ее отрезках победы. В короткие часы такого нелегко добытого торжества из груди Френо рвется возглас облегчения, доверия к себе и жизни: «У меня больше нет страха перед радостью, я здесь для нее, слишком затянулось время, когда меня прельщала пустыня». Строки эти взяты в одной из элегий, служащих вступлением в книгу любовной лирики «Весь источник» (1952), — женщина, войдя в одинокое жилище Френо, рассеяла тревоги, отодвинула в тень злосчастье, заполнила своим присутствием все пустоты, открыла доступ к токам плодоносной чистоты. «У нее призвание радуги и росы». Когда руки сплетаются, когда дыхание двоих сливается воедино, когда «вместе с тобой мы — глубинный поток», замкнутость каждого в себе и отъединенность от мирового целого, кажется, исчезает навсегда. Возлюбленная для Френо — проводница в святая святых мироздания, туда, где «красота носит герб абсолютного», где родина всего живого и где горемыка дорог в никуда сможет найти кров и очаг. «Навсегда... Непокорная кровь обрела наконец-то гнездо» («Просто любовь»).

И хотя для Френо это «навсегда» скорее тщетное заклинание, подтачиваемое догадками о подверженности страсти все тому же «выветриванию», хотя ему трудно забыть, что дарованное ею блаженство, вернее всего есть остановка, роздых, и за приливом последует отлив, когда в мозгу опять застучит томительное: «Так где же любовь? Неужто в раю?» — тем не менее из его памяти не изгладится урок, преподанный любовью. «Я получаю и даю, я даю — значит, я существую». Истина, постигнутая им в близости с женщиной, но верная и применительно к гораздо более широкой людской общности — братству всех страждущих и идущих.

Моменты, когда «люди встречают братский прием в глазах людей», для Френо вообще знаменуют собой высшие взлеты и их отдельных

скромных судеб, и их совместного непокорства Судьбе. Два эти пласта существования — тот, где изо дня в день посылно сопротивляются малым невзгодам, и тот, где из века в век протекает древняя, как само человечество, схватка с самим «творением», — у Френо не отделены пропастью, а смыкаются, образуя движущееся поле истории. Слово «братство» в его устах вмещает в себя прежде всего те значения, которые вложены туда отечественной историей, прошлым французского народа, давним и совсем близким. Гражданское чувство этого дальнего потомка бургундских крестьян и парижанина по душевному выбору, даже в языке своей лирики нередко примешивающего к изысканно-книжным оборотам говор родных краев или уличное городское просторечие, полновесно, укоренено в житейской толще. Он слишком хорошо знает, как драгоценна затейливая греза ребенка и каким подвижничеством дается иному взрослому самый непритязательный достаток, чтобы высокомерно воспарить над мелочами обыденности, как над суетой сует, или оскорбить их лозунговой трескотней. Но именно потому, что он не чужак в вагоне подземки, битком набитом в будничное утро обитателями предместий, едущими на работу, для него не выдохлась крепость легенды и в праздничной сутолоке на парижских мостовых вечером в годовщину взятия Бастилии: «Я пою урожай Республики и опьянение братством людей на улице, у скрещенья юношеских мечтаний и вздохов веков, на свидании памяти и обещаний... И когда — не сегодня ль? — из печей будет вынут хлеб справедливости, мы разделим его меж собой, запивая вином на пиру у высоких столов. Я пью за радость народа, за право человека верить в радость хоть раз в году, во вспышку трехцветной радуги между ресниц тревоги, пью за хрупкое благоволение жизни, за иллюзию любви» («14 июля»).

Право поднять чару в разгар этого товарищеского застолья сегодняшних преемников тех, кто осаждал Бастилию, дрался в рядах блузников-рабочих на парижских баррикадах, «штурмовал небо» в дни Коммуны, принадлежит Френо в первую очередь потому, что в пору, когда над Францией опустилась ночь со свастикой вместо луны, он вместе с другими «готовил Рассвет». Бунтарские заветы предков для него — живое достояние, и каждому поколению надлежит их воспринять и приумножить, иначе они обратятся в звук пустой: «Всегда есть штурмы, которые надо возобновлять, есть песни, которые надо петь хором, есть листва и знамена, которым нельзя дать замереть, дабы не было попорано право листвы и знамен трепетать на ветру».

Среди живущих ныне лириков Франции немного найдется таких, кто бы столь же настойчиво, как Френо, возвращался в своих раздумьях к революционному прошлому. Конечно, непосредственный очевидец превратностей и потрясений нашего века, он далек от прекраснотных обольщений историей — как давней, так и сегодняшней. Френо рисует ее себе не прямым восхождением, а бесконечной чередой подъемов и спусков. Но не менее далек он и от тех, кто обескуражен ее далями и почитает за благо во избежание подвохов вовсе не двигаться. В поэме «Огромная фигура богини Разума» (1950), писавшейся Френо в канун очищения Франции от захватчиков, мно-

говековые судьбы человечества предстали как изнурительное и героическое странствие навстречу краю Свободы, неизменно возникавшему на горизонте и столь же неизменно, по мере приближения к нему, отступавшему вдаль. Свобода — не тихая гавань, добравшись до которой можно навеки устроиться там с уютом. Она всегда то, что предстоит еще завоевать. Всякий раз, когда мятежные предместья, вдохновленные неистовой и желанной девой — богиней Разума, заставляющей вспомнить простонародную воительницу баррикад из «Ямбов» Барбье и с полотна Делакруа, провозглашали право «человека быть богом», устремлялись на приступ тиранических твердынь и одерживали победу, они уже на следующий день обнаруживали, что вместо прежних оков их незаметно опутали другими, еще более изощренными и крепкими. Их вдохновительница стараниями ловких демагогов преображалась в холодную статую-памятник на площади, и у подножья обезжизненного истукана свора корыстных выжиг предавалась кошунственным разглагольствованиям во славу задушенной и похищенной ими у народа свободы. Постепенно в груди обманутых снова закипал гнев, снова сжимались кулаки, а в рабочих окраинах чистили дедовские ружья. И статуя оживала, спускалась с пьедестала и опять возглавляла колонны восставших. Так было во Франции в 1789-м, 1830-м, 1848-м, 1871-м и 1944-м, так пребудет и впредь. Сколько бы поражений ни ждало в будущем, крамольный дух протеста всегда возрождается из пепла еще более юным и притягательным. Пророчеством и грозной заповедью вечного бунтарства звучат последние слова богини — последняя строка поэмы: «Я стану продолжать».

Френо не мыслит себе ни человечество, ни отдельного человека застывшим, успокоившимся раз и навсегда, в довольстве предавшимся отдыху, сколь бы заслуженным он ни был. Нет, звезда волхвов всегда впереди, жизнь, поскольку она жизнь, а не прозябание, — в вечном походе. Она подобна путешествию в горах: взобравшись на одну вершину, открываешь перед собой крутой склон, а за ним следующая гряда. И нет им конца и края. Равнины не предвидятся. Важно не сникнуть, не дать коленям подломиться.

Трагико-гуманистическое «исповедую» Френо, если воспользоваться его собственным словотворчеством, укладывается в краткий наказ-напутствие: да не выронит «светоносец» на дорогах «не-надежды» огонь, однажды похищенный им у богов.

3

Редко сколько-нибудь развернутое суждение о лирике Рене Шара (родился, как и Френо, в 1907 году) обходится без обмолвок насчет ее «гераклитовой темноты», «герметизма». Даже кичащиеся своей искусностью знатоки, без колебаний ставя его в самый первый ряд мастеров слова сегодняшней Франции, нет-нет да и посетуют (как водится, не без доли упоения собственной посвященностью в эзотерические тайны) на то, что Шар-де чересчур труден, что понять его не-

просто — тут нужны и особые навыки, и владение ключом этих зашифрованных признаний.

А между тем внешне, в ладе и облике его письма, не заметно ни нарочитых изысков, ни сумбурной невнятицы. Все семь раз отмерено, на редкость крепко сбито, тщательно огранено. Вещи упоминаются самые что ни на есть обычные. Да и слова обычны, из каждодневного обихода, разве что взятого в его щедрой широте, — ни ученых или полубытовых речений, ни диких дерзкого языкотворчества. Предложения — среди них избылиуют назывные, усеченные — прозрачны в своем строгом порядке и нераспространенности. Словно чураясь прихотливых узоров, они лишь в исключительных случаях позволяют себе спуск по извилистой лестнице придаточных: зато в них сплошь и рядом «зияния» — выпадения избыточного, хотя вроде бы привычного, прямо-таки напрашивающегося. Высказывание, а порой и целиком стихотворение — зачастую оно выполнено в прозе — тяготеет к пружинящему афоризму, совершенному изделию «краткого искусства», как сам Шар определяет суть своих приемов обработки пережитого. Но как раз в этой приверженности к предельному лаконизму, пожалуй, и находятся прежде всего причины столь иногда смущающей «темноты» Шара. В жажде быть собранным он безудержен, не признает ограничений, выстраивая период, фразу, отдельную метафору на пропуске множества промежуточных звеньев между исходной и конечной точкой мысли, так что «на выходе» она имеет перенапряженную подчас до крайности плотность разнонаправленного смыслоизлучения. Эллиптический стиль Шара можно, конечно, принимать или отвергать, можно счесть данью архаике, поклоном в сторону действительно почитаемого им древнегреческого мыслителя Гераклита, или авангардистской эзотеричностью, тоже, впрочем, присутствующей. Однако в обоих случаях нельзя не признать, что эта сгущенность не прихоть, у нее есть свое задание и свое оправдание.

Шар — один из самых истовых поборников той разновидности езды в незнаемое, которая вот уже столетие, после Рембо и Малларме, протекает во Франции под знаком бытийного «ясновидчества». Оно побуждает многих лириков мыслить себя ловцами «озарений» — сполохов загадочного нечего, таящегося где-то в пучинах вселенской жизни за гранью уже освоенного, изведенного, непосредственно доступного. «Самые чистые урожаи, — гласит афоризм Шара, — зреют в почве несуществующего». Это пока не-сущее, но вероятное, возможное, едва только забрезжило в дальней дали, еще толком не проклюнулось, но им чревато, им исподволь набухает бытие: «Я люблю трепет голой яблоневої ветки в предчувствии листьев и плодов». Провидец, изыскатель, изобретатель — так вырисовывается назначение лирика при подобном подходе к задачам творчества.

Поторопись и передай

Тебе доставшуюся долю

Чудесного

И доброты и мятежа

Ты в самом деле можешь не поспеть за жизнью

*Невыразимой жизнью
Единственной с которой ты согласен слиться
В которой ежедневно
Тебе отказывают существа и вещи
И от которой в беспощадной битве тебе то здесь то там
Урвать клочок-другой порою удастся
А вне ее один лишь тлен...*
«Ты так спешишь писать...». Перевод М.Ваксмахера

На первых порах может показаться, будто выдвигающий такую аргументацию вознамерился в наш трезвый век заделаться кудесником-пропицателем или предаться чему-то вроде черной магии. Но ведь напрашивается и другое, не менее близлежащее сопоставление — с ученым. С той только разницей, что орудиями разведки в непостигнутом и нескazanном тут служат не логико-аналитические построения ума, искомое же знание не расщеплено по отраслям и не полагает совершенство в степени своей безличности. Соперник ученого — поэт берет свои пробы в изменчивом потоке жизни, куда и он сам всецело погружен, а добытое им обладает нерасчленимой срашенностью наблюдаемого и наблюдающего, житейски-наличного и мыслимого, текущего и вечного, природного и духовного, космического и личностного, изнанки и лицевой стороны. И соответственно используется иной инструмент: неповторимые в своей мгновенности вспышки бодрствующего духа, который по наитию угадывает и собирает «радужные капли чудесного» — этот, по словам Шара, заставляющим вспомнить нашего Тютчева или немца Гёльдерлина, «урожай бездн».

Жатва столь необъятной нивы, очевидно, может быть только выборочной. Она складывается из ослепительных вспышек — «звездных мигнов», когда посреди «бездонных пропастей тьмы, пребывающих в постоянном колыхании», свершается таинство крещения в огневой купели мировой жизни:

*Засыпаю и вижу сверканье молний.
Пусть смешается с почвой, где спят мои корни,
Этот ветер огромный, в котором дрожу...*

*Мне жилищем отныне — железный тот ключ,
Что огнем притворился в груди урагана,
Да взъерошенный воздух, когтит и колюч.*
«Угасание тополя». Перевод М.Ваксмахера

«Молния со всеми своими запасами девственности» — таково ключевое иносказательное обозначение самим Шаром его стихов-«озарений». Весьма на него не похожий, как раз обладающий даром мощного эпика Сен-Жон Перс был меток, когда сравнил Шара с зодчим, «возводящим свои постройки на молнии».

Молниеносность сполохов лирического «ясновидения» Шара и побуждает его всячески ужимать, уплотнять и без того тесное пространство своих стихотворений так, чтобы пойманные на лету сгустки света

были подобающе переданы в слове — не описаны, рассказаны, проанализированы или косвенно обозначены в раздумье по их поводу, а прямо-таки явлены. Книги Шара выглядят архипелагообразным скоплением таких отвердевших светоносных крупниц, выхваченных из залежей сущего и рассеянных вразброс по страницам без особой заботы о том, как они сочетаются друг с другом.

Да и внутри эти мелкие самоцветы не отличаются однородностью. Точнее, каждый из них однороден лишь как итоговое единство, сплав крайне неоднородных материалов: по Шару, «слово, гроза, лед и кровь должны осесть в конце концов сплошным покровом инея». И неподдельно лишь посетившее ум в тот вдохновенный «миг, когда прекрасное, долго заставлявшее себя ждать, внезапно всплывает из обычного, пересекает наше лучевое поле, связывая между собой все, что может быть связано, воспламеняет все, что должно быть воспламенено из сухих трав нашего сумрака». Искомый бытийно-вероятностный срез жизни, обладающий бесчисленным богатством определенных («В нас молния. Ее разряд во мне... Ничто не предвещало такого изобилия жизни»), посилено воспроизводится в емкой многозначности однократного сцепления слов. Эзотеричность иных текстов Шара, собственно, и есть результат короткого замыкания, когда сопрягается по видимости никак не сопрягаемое. Каждая клеточка словесной ткани заполнена тогда смысловым настоем, перенасыщенная густота которого так многосоставна, что рассудочно-трезвое здравомыслие перед ней недоуменно теряется и по врожденной неприязни ко всякому покушению на свою самоуверенность раздраженно объявляет непонятое им вымученно-надуманным. Если продолжить, однако, намеченное сопоставление с наукой, то ведь для довольного собой здравомыслия ничуть не менее несуразны и ее истины — скажем, что Земля круглая, а параллельные прямые могут и пересечься. Как бы то ни было, для Шара переплавка в горниле вымысла чрезвычайно несхожих, разнозначимых пластов непосредственно наблюдаемого — способ хотя бы изредка, прерывисто и мимолетно коснуться сокровенных возможностей бытия в его приоткрытости к завтрашнему дню.

Работа по продлеванию брешей в заслоне между настоящим и имеющим свершиться далека у Шара от расслабленной мечтательности и произвольного сновидчества иных товарищей его молодости — сюрреалистов, к кружку которых он примыкал (следы этой близости различимы особенно в сборнике «Молот без хозяина», 1934). Для Шара зрелой поры это не сдача на милость подсознательному, а скорее изнурительный и целенаправленный труд: «Всякая плодоносная будущность есть претворение успешного замысла» и требует огромной собранности разума, продвигающегося в рискованном поиске, памятуя о своей незащищенности и превозмогая опасности, которых на каждом шагу — хоть отбавляй.

Подчеркнуто волевая творческая установка Шара имеет своей мировоззренческой почвой взгляд на вещи, довольно точно обозначенный его близким другом Камю, сказавшим, что Шар, оставаясь вполне сыном своего века, исповедует «трагический оптимизм» в духе мыслителей досократовской Греции. Свою отчетливость это направление

ума обрело у Шара в пору, когда он, солдат разбитой французской армии, чудом избежавший в мае 1940 года плена и преследуемый вишистскими властями, сотрудничавшими с врагом, попал в омут «ошестинившегося времени» — «дней безнадежности и надежды ни на что, неописуемых дней». Случившееся тогда оглушило его, потрясло, заронило не затихшую и поныне тревогу перед ходом истории. Однако не сломило. Уже в 1942 году он ушел в подполье, стал (под именем «капитан Александр») партизанским командиром у себя на родине — в Провансе, не складывал оружия вплоть до изгнания захватчиков.

Уроки, вынесенные Шаром из Сопротивления, прямо сказались в переломной его книге «Листики Гипноса» (1946), а затем подспудно отозвались и в последующих: «Ярость и тайна» (1948), «К судорожной безмятежности» (1951), «Поиск основания и вершины» (1955), «Словархипелаг» (1962), «Назад вверх по течению» (1965), вплоть до «Утраченной наготы» (1971).⁹ Они, эти уроки, одновременно «питались тревогой, гневом, страхом, вызовом, отвращением, хитростью, минутным сосредоточением, иллюзией будущего, дружбой, любовью» и потому двойки, как о том гласит уже эпиграф — ключ к «Листкам Гипноса»:

Пришел Гипнос: сковал, одел гранитом зиму. Зима укрылась в сон, и стал Гипнос огнем. Прочее — дело людей.

Перевод В.Козового¹⁰

С одной стороны, внезапное оледенение жизни, убыль и погружение в сон огня, ее согревающего, означают в восприятии Шара, что ее теплое благожелательство отнюдь не обеспечено нам раз и навсегда. По собственной прихоти она то идет навстречу людским запросам, а то и жестоко ими пренебрегает. И в полосы ее отливов, когда ударивший вдруг мороз сковывает льдом жизнетворные родники, участь лишенных доступа к ним — почувствовать себя «лягушками, которые перекликаются в суровой болотной ночи и, не видя друг друга, пробуют заглушать зовами любви неотвратимость всемирного рока». Исторические превратности подаются у Шара как космические. И дело тут не в подборе ударных уподоблений, а в осмыслении произошедшего и пережитого сквозь призму «удела» смертных, затерянных во вселенной:

Время, когда изнуренное небо вонзается в землю, время, когда человек корчится в муках предсмертных под презрительным взором небес, под презрительным взором земли.

«Листики Гипноса». Перевод М.Ваксмахера

В таком освещении испытанное предстает как разительное подтверждение коварной неблагосклонности судеб — кроющегося за приветливыми масками «абсурда», который и есть зловещий «владыка всему в этой жизни». Свои заморозки, затмения, провалы в помраченную дрему знает все — любовь, каждодневные труды, творчество, дружеская близость с природой. И в лирике Шара постоянна память о таких трагических размолвках личности, чья «неизъяснимая тайна» быть «ис-

тлевающим алмазом», и окружающего ее «безбрежного небытия, чей гул простирается пальмовой ветвью над краем нашего доверья».

Но с другой стороны, Шар не просто делает своим собственным исходный парадокс трагического гуманизма, полагая достоинство в том, чтобы «бороздить разумом галактику абсурда» и, невзирая на хрупкую уязвимость, не приспособливаться — «выйти и принять вызов», не дать «туману укрыть наши пути лишь потому, что вершины обложены тучами». Сравнительно с Камю или Френо, у которых стоическое сопротивление протекает в обстановке не-надежды, Шар с немалой долей уверенности поет, в противовес отчаянию, как раз надежду — источник и побудитель действия:

Утрата истины, гнет поощряемой низости... обнажили в груди человека рану, боль которой притупляется лишь надеждой на величие безымянного далека.

«Листки Гипноса». Перевод В.Козового

И оттого в «чертовом колесе» взлетов-падений, частичных побед, оборачивающихся поражениями, каким в общем-то и Шару видится жизнь, он обычно в своей лирике словно отодвигает в тень, выносит за скобки конечный исход. И сосредоточивается преимущественно на отрезке, когда вокруг и вблизи нечто готовится, предвещает, пробуждается, вызревает, пробивается: «В моей стране всполошенные птицы и нежные приметы весны всем нам дороже отдаленных целей». Обладанию и достижению он всегда предпочитает стремление, тяготение, становление: «Живи порывом. Не живи на пиру, в его завершении». Излюбленный Шаром-лириком край — край «чаянья духа, противогробья» — весь «трепешет в предрассветном тумане». Здесь вот-вот, после зимнего бесплодия, лопнут почки и солнце выползет из-за туч.

Как нежно смеется земля, когда просыпается снег! Лежит она в крепких объятиях, плачет, смеется. Огонь, от нее ускользавший, сразу берет ее в жены, как только исчезнет снег.

«Радость». Перевод М.Ваксмахера

Соответственно и обитатель этой страны чаще всего — «впередсмотрящий»: внимающий благой вести, распрямляющийся, восходящий, устремленный навстречу тому, что робко постучалось в дверь. Он весь «в ожидании предвосхищенного дня высоких дождей и зеленого ила, который наступит для жгучих и упрямых». И даже в самую лютую стужу он, «скупой ручеек, питаемый смятением и надеждой», — прежде всего «хранитель бесчисленных ликов живого», уберегающий «влагу далеких родников». Он «накапливает, чтобы потом раздавать»:

Свет был изгнан из наших очей. Он у нас затаился в костях. Мы, в свой черед, из костей изгоняем его, чтобы вернуть ему прежний венец.

«Листки Гипноса». Перевод М.Ваксмахера

Волею исторических судеб очутившись однажды «ближе к зловещему, чем набатный колокол», Шар считал самым неотложным делом «вырабатывать мораль здоровья бедственной поры». И один из залогов этой стойкости — отказ от расслабляющей опоры на Бога:

Дружба с ангелом — первая наша забота. (Ангел: то, что в духе человека чужається религиозного компромисса, — слово исчерпывающего безмолвия, неизмеримая значимость... Свечен с кровью, небесному чужд. Ангел: свеча, клонящаяся к северу сердца.)

«Листки Гипноса». Перевод В.Козового

Корень сопротивленческой нравственности Шара, возводимой в степень завета и тогда, когда потрясения уже позади или только маячат впереди, тот же, что и у «врачевателей» Камю или «странников» Френо, — решительное, в себе обретающее все нужное, не ждущее помощи свыше несогласие подчиниться открытому разгулу или скрытому подкопу беды. Самоочевидный долг и почесть, воздаваемая личностью самой себе, — в том, что ей пристало не довольствоваться положением жертвы, лишь претерпевающей натиск злосчастья, а встречать его лицом к лицу и достойно выдерживать.

Немаловажный оттенок, придающий дополнительную прочность этому противостоянию, состоит у Шара в том, что оно не подточено заведомыми сомнениями ни в возможности «исцелить хлеб, приветить вино», ни в своих способностях этого добиться. Не приемлющий навязанной ему участи — хотя и не слишком обольщающийся ожиданиями окончательного, отныне уже неоспоримого успеха, — «впередсмотрящий» у Шара взламывает вместе с соратниками по непокорству стиснувшие их рамки, тянется к вольной шире и делает ставку на благоприятное промежуточное исполнение страстно желаемого, рассчитывая совпасть в своих усилиях с угаданным движением самих вещей. И пусть он порой оступает, пусть временами бывает скован из-за гнездящихся в сердце догадок об отчаянной ненадежности предстоящего, он преисполнен решимости «укорениться в почве грядущего в надежде на ее созвучность». И уповает на то, что на земле, где вселенское блаженство — химера, просто счастье подчас все-таки дается в руки:

Покровительство звезд проявляется в том, что они приглашают нас к разговору и дают почувствовать, что мы в этом мире не одиноки, что у зари есть крыша над головой, а над огнем в моем очаге — твои руки.

«Родословная веры». Перевод М.Ваксмахера

Строго говоря, соседство «абсурда» и «надежды» у Шара не делает его философски слишком последовательным. Но это добрая непоследовательность лирика, оглядывающегося не на одно жесткое умозрение. Здесь, в убеждении, что жизнь не сводится к заботам о самом последнем смысле, непосредственно же обозримые обстоятельства

нередко поддаются и подлежат преодолению, — вполне житейская умудренность, пренебрегая сухой логикой, поправляет, благотворно подсвечивает бытийную нацеленность всего, что пишется Шаром. «Мы можем жить лишь в приоткрытости, как раз на той труднопроходимой меже, что разделяет тень и свет. Но мы неудержимо брошены вперед. И все наше существо спешит на помощь этому головокружительному рывку». В трагический гуманизм Шара вплетена оптимистическая прядь, в сумрачных пространствах бездны ему брезжит просвет. Сердцевинной сполохов «темной ясности», какими предстают «озарения» Рене Шара, душой и его жизнечувствия, и мастерства служит старая и никогда не ветшающая истина: вечный выход за пределы наличного, приращение достигнутого, вторжение в неприрученное, строительство Смысла и радости есть самая предпочтительная правда нашего удела на земле.

4

С тех пор, как Эжен Гильвик впервые напечатался в 1938 году, он прошел достаточно извилистую дорогу от лирики настороженного удивления неприветливостью окружающих вещей к лирике доверчивого их созерцания и «приручения». Собственно трагико-гуманистическое жизнечувствие проступает только у Гильвика раннего — в первой его книге «Из земли и воды» (1942); все последующее — выход за пределы края бытийных смыслоутрат и освоение пространства обретенного Смысла. Но как раз в свете такого преодоления иные очертания того, что преодолено, вырисовываются отчетливее, помогая уточнить место самого трагического гуманизма среди других потоков сегодняшней французской культуры.

Отрыв от площадки, где Гильвик-лирик впервые нашел себя, дался нелегко — ему случалось сбиваться с естественного шага, знал он и возвраты назад, оказывавшиеся в конце концов продвижением вперед. И все же он сумел обойтись без резкой ломки: атмосфера его стихов менялась исподволь и без спешки, самый же их строй и вид оставался поразительно устойчивым. Нагая, слегка угловатая, приглушенная речь, избегающая метафорических одежд и музыкальной распевности; перворожденная свежесть и неожиданная «остраненность» высказываний самых расхожих, заурядных; кратчайшая, обрывистая строка, нередко сжатая до одного-единственного многозначительно зависшего слова, которое резко выступает на разреженном пространстве белого листа и есть простое называние того, что рывком выхвачено из житейского потока и вдруг застыло, застигнутое врасплох и полновесное в своей отдельности; нарочитые повторы, подхваты, лобовые сшибки однородных и однорядных конструкций. Слово ложится в строку после кропотливой выверки, ошупывания, примерки к соседним, испытания на пригодность; каждая фраза обычно стоит особняком и сама рассечена неравномерными паузами свободного стиха на ничем не затененные, выпуклые, налитые плотной тяжестью частицы. Здесь всегда и во всем угадывается мас-

теровой, не доверяющий находке вслепую, пусть счастливой, предпочитая то, что предварительно многожды прикинуто в уме, а затем сработано вручную и на совесть.

*Я видел, как столяр
Колдует над свежим тесом.*

*Я видел, как столяр
Перебирает желтые доски.*

*Я видел, как столяр
Ласково доску гладит.*

*Я видел, как столяр
Подносит к доске рубанок.*

*Я видел, как столяр
Пахучую доску строгают.*

*Я слышал, поет столяр,
Доску к доске подгоняя.*

*Стою я у новых полок
И столяра вспоминаю.*

*Наши ремесла схожи:
Я ведь колдую тоже.*

*Перебираю слова, строгаю,
Одно к одному подгоняю.*

Перевод М.Ваксмахера¹¹

У Гильвика раннего, тревожного, и у Гильвика позднего, задумчиво-просветленного, одна и та же хватка, та же сноровка краснодеревщика-кустаря, ладность лирических изделий которого не сводит на нет, а, наоборот, оттеняет их загаочно-многосмысленную недосказанность.

Доискиваясь до причин столь долговечных стиливых пристрастий, обычно вспоминают о детстве и юности Гильвика. О том, в частности, что его предки — ремесленники и крестьяне из прибрежной бретонской деревушки Карнак, где рыбачил и его отец, пока не завербовался в жандармерию, чтобы избавить своих домашних от нищеты. Семья переселилась в Эльзас, когда мальчику было двенадцать лет (ровесник Френо и Шара, он родился тоже в 1907 году). Но и по сей день Гильвик, обосновавшийся в Париже с 1935 года, часто наезжает в родные места, а при случае не забывает подчеркнуть, что он выходец из сохранившей свои обычаи и язык кельтской Бретани и свое имя произносит на бретонский лад — Гильвик, а не Гийевик, как оно звучало бы при строго французском выговоре. Карнаку он посвятил в

1961 году отдельную книгу, но и тогда, когда его стихи совсем не о Бретани, в их весомой оголенности улавливают подспудную память о тамошнем неброском море и пустынных ландшах, о редком кустарнике и глыбах скал, в погожий день четко выступающих на фоне прозрачных далей, о скудном неказистом быте обитателей одной из самых бедных окраин Франции.

Не менее охотно вспоминают и то парадоксальное обстоятельство, что французский язык для Гильвика вплоть до службы в армии был по преимуществу языком школы, книг (в Бретани он чаще слышал местный диалект, в Эльзасе — немецкую речь), что Гёльдерлина и Рильке он прочел раньше, чем Ламартина и Рембо. С осмысленностью взрослого открывал он во французском те грани, которые для других к этому возрасту бывают стерты шаблонностью обучения и разговорной привычкой; отсюда же, быть может, та повышенная бережность и напряженное ожидание чего-то непредвиденного, с каким он ведет стиховую кладку.

Имеет свою долю правды и еще одно встречающееся объяснение. Сын бедняка, учившийся на медные гроши и вплоть до выхода в отставку тянувший лямку чиновничьей службы по финансовому ведомству, сперва в провинции, потом в столице, Гильвик рано заподозрил туманно-уклончивые околичности и прочие узоры праздного велеречия в никчемном щегольстве. Для налогового инспектора, да еще и потомка тех, кто от зари до зари гнул спину, зарабатывая на хлеб, слова слишком ответственные, сущностны, чтобы позволить себе роскошь бросать их на ветер.

Все эти отсылки к биографии Гильвика, разумеется, не лишни. Однако они помогают войти в мир его лирики только в том случае, если в первую очередь учтен ее основополагающий, им самим четко осознанный творческий выбор. По природе своего дарования Гильвик меньше всего похож на птицу, поющую на ветке просто потому, что ей охота петь. Он работник, точно себе представляющий, зачем трудится и чего добивается. Слова, по его убеждению, не для того, чтобы, играя ими, сотрясать воздух, и даже не для того, чтобы ворожить, очаровывать.

*Слова -
Для того чтобы знать.*

*Ты смотришь на дерево и говоришь: «Листва» -
Значит, ты дерево понял,
Ты даже к нему прикоснулся.*

*Значит, ты с деревом вместе
Неистово тянешься к свету,
Ищешь прохлады,*

*И значит,
Твой испаряется страх.*

Перевод М.Ваксмахера

Гильвик нечасто исповедуется, еще реже проповедует и почти никогда не грезит. Он вообще поглощен преимущественно не тем, что внутри него, в лабиринтах души, а тем, что вокруг, в дебрях обступающих вещей. Вдумчиво и неторопливо прошупывает он их материальную плоть, поворачивает их то одним боком, то другим, разглядывает на свет, чтобы выпытать их ревниво хранимые тайны. Вещи эти — самые что ни на есть обыкновенные: стена, яблоко, освежавшая туша, камень, птица, пруд, собака, веревка, дерево, пила. Но как раз потому, что все это — наши близкие спутники в жизни, нельзя скользить по вещам небрежным взором, оставлять их неузнанными, как следует обжитыми. «Раскапывать неведомое и протягивать людям то, что добыто ломом и лопатой слов», — эту предписанную себе задачу Гильвик намерен осуществить здесь, рядом, в пределах повседневного-жизневого. А она требует ясности зрения, трезвого и открытого ума, неторопливой меткости и простоты в попытках извлечь из-под спуда уловленное на ошупь и, высказав, сделать явным, очевидным. Без языка прямого, точного, скупого гильвиковские раскопки были бы немыслимы.

Сама по себе потребность в них, к тому же возводимая в ранг призвания, возникает, правда, тогда, когда близлежащее непроницаемо с первого взгляда, когда наблюдающий и наблюдаемое вдруг утратили естественное взаимосогласие, замкнулись в себе, отчужденно и недружелюбно. Гильвик пришел в поэзию с ощущением нарушенной, распавшейся миропричастности, утраченного единства личности и обездушенной материи — с присущим всем трагическим гуманистам острым чувством заброшенности во вселенском «неблагоустройстве».

*Когда вы глядите на небо,
Которое смотрит на землю,*

*Вам не приходит в голову,
Что небо, пожалуй, могло бы
Не только смотреть?*

«Анкета». Перевод М.Ваксмахера

Так задает вопрос Гильвик поздний. Раннему же за молчаливо-хмурым обликом вещей чудится не просто равнодушие, но затаенная, а то и прямая угроза. И он каждый миг на чеку, весь в опасениях перед коварством их возможных выходов, каверз и покушений. Выжженная, потрескавшаяся почва, пучина океана, откуда порой вылезают дремлющие там ископаемые пугала, пруд, плюющийся всякой дрянью, домашняя собака, вдруг переродившаяся в дикую зверюгу, и даже кухонная утварь, норовящая выскользнуть из рук, — враждой веяло почти от всего, во что всматривался и до чего дотрагивался Гильвик, создатель книги «Из воды и глины».

*Край камней и кустарника, скалы,
Раздраженные засухой.*

*Земля -
Воспаленная глотка,
Жаждающая молока,
Земля -
Одинокая женщина,
Тоскующая по мужчине,
Холмы — муравейники,
Ошпаренные кипятком,
Бесплодное чрево земли,
Медная музыка...
Лик
Судьбы.*

«Лик». Перевод М.Ваксмахера

Дата выхода в свет этой книги — 1942-й год — многое поясняет: вырвавшийся на волю злой хаос истории безнаказанно хозяйничал на французской земле, и с ним пока не было сладу. Мучившее Гильвика чувство распавшейся связи между человеком и миром было сродни той тягостной незащищенности перед лицом грозных потрясений, на какую обрекли его соотечественников бесчинства захватчиков во Франции. Одно из свидетельств духовного климата тех лет и уже тем самым обвинение врагу — зарисовки Гильвика, который в тяжком, переломном 1943 году стал коммунистом, печатались под псевдонимом в прославленной антологии «Честь поэтов», выпущенной Полем Элюаром. Через несколько лет, когда миновала пора подцензурных намеков, Гильвик в сборнике «Исполнительный лист» (1947) предъявит прямой счет палачам Орадуров за учиненные ими зверства и разрушения. И во весь голос скажет об ужасе, гневе, долге возмездия и бодрствующей памяти, к которому взывают груды трупов во рвах и братских могилах:

*Здесь нет
Покойников,
Ни здесь, ни там — нигде
Не обретет покоя*

*То, что осталось,
Что останется навеки
От этих тел.*

«Бойня». Перевод М.Ваксмахера

Но каким бы шемящим ни было подчас у Гильвика сознание своей покинутости, отлученности от живительных средоточий, оно рождало, вопреки тоскливой растерянности, еще и тягу изжить, преодолеть этот разрыв. Недобрые козни иных вещей не сделали его глухим к приветливым позывным, исходящим от других. Наряду с изнанкой, все имеет свою лицевую сторону. Дождь месит непролазную грязь, он же наливает тугие щеки помидоров. Камни умеют улыбаться, из-под снега пробивается цветок. Рядом со зловредными чудищами обитают чудища добрые, и они тоже пробуждаются.

*Есть очень добрые чудища,
Они садятся рядом с вами за стол
И ласково смотрят на вас,
И сонно кладут на вашу ладонь
Свою мохнатую лапу.*

*Как-нибудь вечером,
Когда вселенная станет багровой,
Когда бешено вздыбятся скалы, —*

*Они проснутся,
Эти добрые чудища.*

«Чудища». Перевод М.Ваксмахера

Надо, следовательно, уметь услышать «крик прорастающих зерен», разорвав завесу незнания. И для этого прибегнуть к испытанному орудию — слову, тому самому, которое ведь и сотворено и дано нам, «чтобы знать». Уже просто назвать — значит для Гильвика приступить к освоению, к вышелушиванию ядра истины из скорлупы кажимостей, пробиться сквозь сумрак, застилающий глаза и внушающий опасения. Бесхитростное обозначение вещей само по себе помогает рассеять тревогу смотрящего перед неведомым, «испаряет страхи». Есть что-то от ритуального священнодействия в том, как Гильвик произносит слова, — он будто расколдовывает ими жизнь, снимает с нее злые чары. Только в этом обряде магические заклинания — не шаманство, здесь раздвигает границы своих владений разум. Гильвиковская рентгеноскопия вещей есть причащение к ускользающей от поверхностного взгляда работе, которая идет в каждой клеточке мироздания и в ходе которой благоприятствующие человеку силы сошлись в схватке с силами, на него посягающими.

Да! Струится вода, и дерево ждет.

*Струится вода по жилам земли,
Струится она под древесной корой.
И дерево ждет.*

Перевод М.Ваксмахера

Просвечивая плотную вещественно-житейскую толщу, угадывая напор древесных токов в прожилках ствола и трепет плоти в замершем листке, Гильвик по-своему претворяет завет Гийома Аполлинера, провозвестника многих поисков французской лирики наших дней: «Исследовать доброту — огромную область, где все затихает».

Подобное пытливое созерцание менее всего созерцательно. Гильвику мало отстраненно любоваться розой, она вызывает у него предвкушение нежного лона, он познает ее, как познают женщину. О нем иногда трудно сказать «смотрит» — это физическое прикосновение, ожог или ласка, отталкивание или объятие. Прозревая скрытую серд-

цевину вещей, он ее осязает и своим взглядом-прикосновением словно бы побуждает потянуться ему навстречу, присваивает потаенную энергию. Он их приручает, «заарканивает» и, «прижимая добычу, глядит, как, выбиваясь из сил, торопится время к нашему берегу сквозь века и туман». В ходе подобного овладения внутренним движением вещей Гильвик постепенно перестает видеть себя среди них изгнанником, жертвой своего удела. Мало-помалу он обретает доверие и обзаводится самочувствием хозяина судьбы.

«Достичь» (1949), «Земля для счастья» (1952) — в самих заголовках послевоенных сборников Гильвика провозглашается: людям дано оздоровить жизнь вокруг себя, завоевать радость, искоренить несчастье, не просто наладить приятное согласие с отдельными вещами, но и перестроить сам порядок вещей. Гуманизм разрывает здесь кольцо трагедийности, вырабатывая уверенность и в бытии, и в преобразующей мощи своего носителя — человека, благодаря которой надеется «переделать ночь в ласковый день», «во владениях льдов вырастить розу». «С каждым днем чуть побольше радости, с каждым днем чуть поменьше беды» — таким видится ход дел на земле тому, кто еще вчера, бывало, каменел перед жутью призраков, мерещившихся повсюду при наплывах смятения.

В столь радужных упованиях был, впрочем, — из-за вполне понятной, но чрезмерной поспешности — ослепляющий соблазн спутать желаемое и уже достигнутое. Гильвик его не избежал. Особенно в сонетах 1953-1954 годов. Прометеевская мечта отдаёт в них безответственным прекраснодушием, изыскатель, не боящийся острых углов, впадает в благодетную близорукость, рисуя себе в превратном розовом свете положение дел и у себя в стране, и за её пределами. Мысль Гильвика, по природе своей прерывисто пульсирующая, нуждающаяся в речевых сдвигах и перепадах ритма, выравнивается принудительно-жесткой сонетной структурой и утрачивает упругость, свое шершавое обаяние. Он подтвердил (как и позже, в переводах из Шевченко, венгерских, русских, грузинских поэтов) свою версификационную культуру, справившись с трудностями сонета. Но, по собственным его словам, попытка «тянуть лук за перья, чтобы он скорее рос», не принесла ожидаемых плодов. Выбитый этим занятием из колеи, вынужденный вскоре очнуться от сладостных грез и не без горечи протрезвления переварить правду, Гильвик надолго замолчал.

На очищение от заемных гладкописи и гладкодумия ушло пять-шесть лет. Зато после этого, окрепнув в сопротивлении кризису, лирический дар вернулся к Гильвику в зрелой щедрости. «Карнак» (1961), «Сфера» (1963), «Вместе» (1966), «Город» (1968), «Перегородки» (1970), «Зарубки» (1971), «При сем прилагается» (1973) — книги следуют одна за другой. В них по-прежнему узелок за узелком вывязывается ткань начатого давно разговора-раздумья о встречах с вещами. Разве что вещи теперь берутся масштабнее, часто уже не вещи, а стихии — море, солнце, ветер, огонь; разве что подтекст лирической миниатюры свободнее распахнут в философскую ширь. Да и сам испытующий и пристрастный созерцатель теперь спокойнее, ровнее, хотя он и не воспаряет над упрямыми очевидностями, не

предается головокружительным обольщениям. В его ясной настояренности не подозрительная опаска, а чуткое внимание к богатой изменчивости сущего.

*Море без плоти -
Плотное,*

*Море без губ -
Ласковое,*

*Без языка -
Кричащее,*

Без кожи — дрожащее.
Перевод М.Ваксмахера

Гильвик помнит о горе, разрухе, поражениях, разлуке, смерти. Однако твердо знает, что шараться от них и причитать бесполезно, что с ними призваны совладать труд, честность и душевное терпение. Благодарное, хотя отнюдь не идиллическое «приемлю», обращенное ко всему живому, воцаряется в поздних стихах Гильвика. Испытуя предметы, тела и пространства взглядом в упор, разглядывая их тайны, он обнаруживает братские узы между ними и собой, свое кровное родство с вселенской жизнью. Он не спешит одухотворить материю, не навязывает ей себя. Он старается бережно открыть и поддержать ее собственное «ласковое пламя» — то, чем природа одаривает человека, что ему созвучно и, вопреки превратностям и преградам, служит причиной их взаимной притягательности, их возможного содружества.

*Я прислушался —
То была птица,
И птица пела...*

*Думаю, птица заранее знала,
Что я здесь пойду.
Об этом заранее знали деревья,
Знали поля,
Дороги и небо.*

*Я чувствовал, что я тоже
Частица деревьев, полей, неба,
Частица доверия, которым все они дышат
В эти погожие дни.*

*А птица — она мое эхо,
Мой двойник,
Или просто — я.*

Перевод М.Ваксмахера

Гильвик не раз возвращался к мысли, что «спокон веков поэты, даже в разгар стенаний, криков и слез, призывают праздник и предуготовляют его... Певцы, насмешники, волшебники, чародеи, они, говоря о беде, на самом деле возвещают то, что грядет ей на смену». Глашатай «праздника» «открывает, конструирует, сотворяет святыню, повергающую в священное волнение, возжигает священный огонь... который придает величие и благородство нашей жизни, озаряет трепетной радостью, трагической радостью ее горестные и значительные дни. Это тот самый трепет, что рождается, когда человек достигает границ своего существа и пробует их преступить, а разум подбадривает его и следует за ним, в то же время страшась заблудиться... Поэтам, изобретателям и носителям трагической радости, изобретателям и носителям священной радости, дела хватает».¹²

Извечные золотые сны об одомашненном мироздании, о празднике по всей земле. Скептические умы отмахиваются от них как от убаюкивающей сказки. Гильвику они помогают бодрствовать, изо дня в день приручая неподатливые вещи. Делая их друзьями.

В душевной сумятице у Мишо, в нескончаемом странствии у Френо, в напряженном предугадывании у Шара и в тревожной приглядке у раннего Гильвика — трагический гуманизм разлетом своих лирических ответвлений обнаруживает, помимо их немалой разницы, свою сопредельность, с одного края, пантрагическому чисто абсурдистского свойства, а с другого, противоположного, — гуманизму революционно-преобразующего настроя. В обоих случаях переход туда и обратно через межу, окаймляющую его собственные владения, не заказан, осуществим, а пожалуй, и неизбежен. Есть, однако, для такого углубления в соседние окрестности некий рубеж, когда сочлененность двух взаимоотталкивающихся звеньев трагико-гуманистического умонстроения, не выдержав натяжения, рвется. Вернее, преобладание одного из них делается подавляющим и приводит сознание к цельности. Но тогда двуединство уже перестает быть самим собой — духовно-историческим парадоксом: разнo заряженным, внутренне расколотым полем мировоззренческого натяжения между смыслом утраченным и смыслом взыскуемым.

О включенности этого поля в более широкое пространство, занимаемое пантрагическим во французской культуре XX века, лирика в некоторых случаях засвидетельствовала со всей исповедальной непосредственностью, по-своему напомнив, что из общих посылок «послезакатного» умонстроения бытийной смыслоутраты проистекают две не совпадающие, спорящие между собой (подчас даже внутри одного сознания) миросозерцательные установки: мизантропическая и гуманистическая. Первая есть прямое распространение на человеческую личность зловредного хаоса, усмотренного в сущем. Вторая имеет своей пружиной противоположение всесветной «неправде» и «бессмыслице», неумолимой Судьбе, — правдоискательства личности, не надеющейся ни на какое мировое «благоустройство», верной только себе и своим собратьям по жизни, долгу перед собственной совестью.

С другой стороны, ряд французских лириков, сумев с той или иной долей необратимости разомкнуть круг пантрагического, еще раз лично, своей жизнью, мыслью и сочинениями, подтвердил: от смыслоутрат, постигающих цивилизацию на ее излете, нет другого лечения, кроме обстановки исторического творчества, которая бы сама собой внушала всем в него вовлеченным, что они не обездоленные пасынки вселенной, а хозяева своей судьбы. И тем необманно, без подтасовок, угроз и полуправды, обеспечивала каждому осмысленность жизни, исполненное достоинства самосознание. Но здесь и трагедии совсем иные: в них Смысл не гибнет, а утверждается даже гибелью того, кому посчастливилось найти его просто на земле. В делах, предпринимаемых совместно с другими, без посредничества навеки опустевших небес.

Земных делах.

1962-1977

Примечания

Печатается по книге: С. Великовский. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции — М.: «Художественная литература», 1979.

¹ См.: Страницы европейской поэзии — XX век/ Пер. Ваксмахера М. — М., 1976.

² Из современной французской поэзии: Раймон Кено. Анри Мишо. Жан Тардьё. Рене Шар. — М., 1973.

³ Валери П. Об искусстве. — М., 1976. — С. 107.

⁴ Michaux H. Espace du dedans. — P., 1966. — P. 278.

⁵ См.: Я пишу твое имя, Свобода: Французская поэзия эпохи Сопротивления. — М., 1968.

⁶ Frénaud A. La Sainte Face. — P., 1968. — P. 134.

⁷ Из французской поэзии: Френо. Гильвик. — М., 1969.

⁸ Frénaud A. Il n'y a pas de Paradis. — P., 1962.

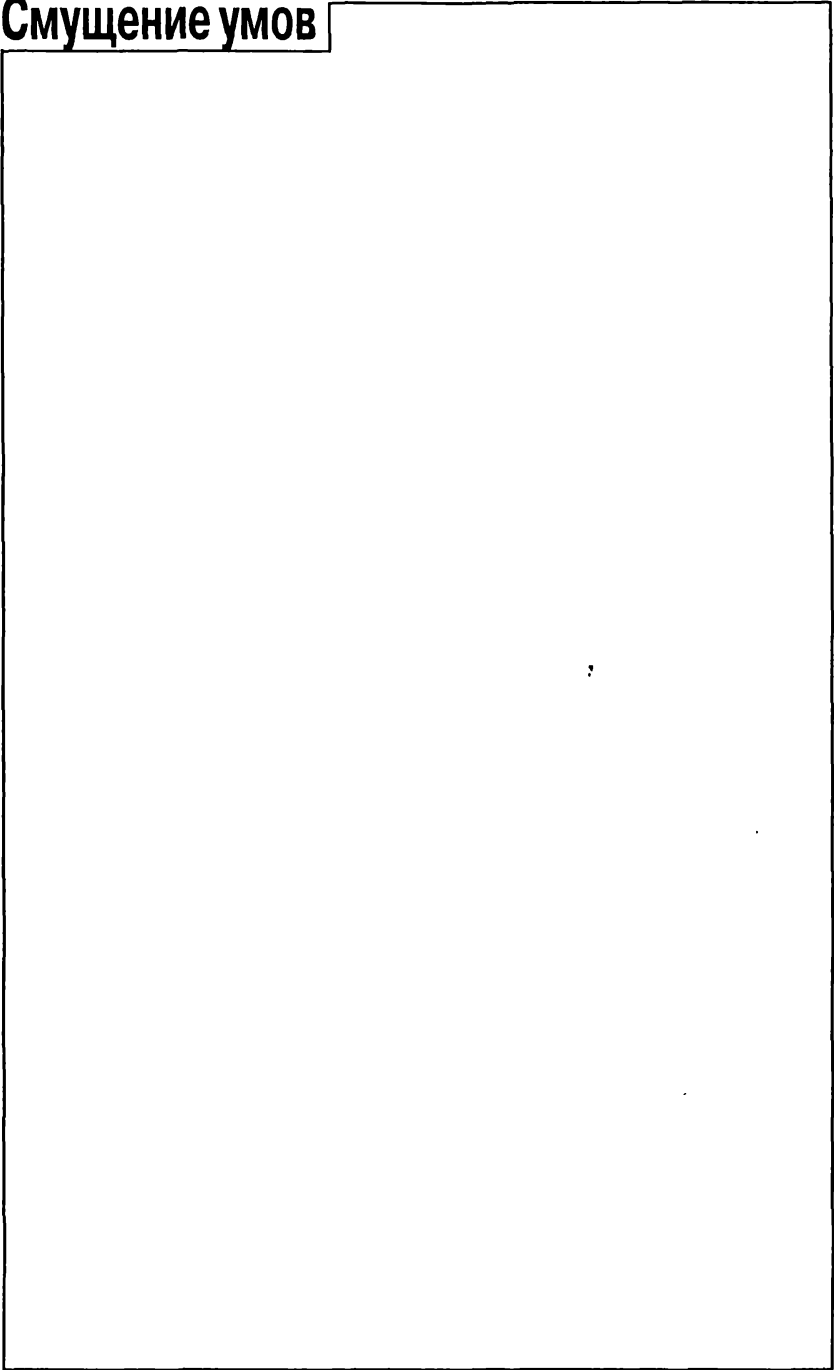
⁹ Еще в 1957 г. Шар отобрал сам антологию своего творчества: *Char R. Poèmes et prose choisis* (P., 1957), которая потом им неоднократно переиздавалась с позднейшими пополнениями.

¹⁰ Из современной французской поэзии: Раймон Кено. Анри Мишо. Жан Тардьё. Рене Шар. — М., 1973.

¹¹ Из французской поэзии: Френо. Гильвик. — М., 1969.

¹² Guillevic. Le poète dans le monde social// Les Lettres françaises. — 1965. — N 1097. — P. 4.

Смущение умов



Парижская коммуна и французские интеллигенты

В наши дни часто с немалой страстью и весьма по-разному обсуждается сближение трудовой интеллигенции с рабочим движением на Западе. Рано или поздно разговор неминуемо касается, в частности, и предыстории этих существенных социально-политических сдвигов. Особенно столь важных и поворотных ее вех, как, скажем, Парижская коммуна: события подобного размаха, будучи вполне завершены во времени и пространстве, тем не менее по своему смыслу всегда остаются «разомкнутыми» в будущее. История становящаяся не устает поэтому прибегать к истории прошедшей, осмысляя былое для себя и тем самым осмысляя саму себя.

Понимание века минувшего только выигрывает при таком «высвечивании» его веком нынешним. Старая мудрость гласит, что пока в голове не засела мысль, глаза не распознают истинного значения того, на что смотрят. Зато, когда сама жизнь заставляет ломать голову над вещами, насущными именно сейчас, тогда и глаза памяти обретают зоркость. Обратившись назад, они начинают внятно различать многое из того, по чему прежде скользили безучастно и незряче. Взгляд, имеющий направленную установку, обладает даром вышелушивать из оболочки фактов, о которых было ведомо и раньше, но мимо которых как-то проходили, не всматриваясь всерьез, зерна скрытых до сих пор, хотя изначально присутствующих там значений, ждавших своего часа, чтобы раскрыться со всей очевидностью. И прошлое по-настоящему живо в памяти веков лишь постольку, поскольку не исчерпаны до дна возможности подобного смыслоизлучения и смыслоизвлечения.

Решить так очерченную задачу — в свете сегодняшнего дня разобраться в отношении французских интеллигентов к Парижской коммуне — можно было бы, вероятно, с помощью подробного исторического описания. Однако короче, а в чем-то и острее, резче способен схватывать изнутри скрытую в материале суть вещей другой, аналитико-смысловой подход — попытка наметить социально-психологическую типологию восприятия Коммуны в кругах тогдашних интеллигентов. Типологию разных, подчас полярных взглядов, ибо пестрота социального и идеологического облика этой прослойки — сразу же бросающийся в глаза ее признак. Типологию, призванную в первую очередь уловить запутанные механизмы подчас весьма изощренного сознания, что вообще составляет особенность и особую трудность ис-

следования интеллигенции — самый род ее занятий, умственный труд, порождает крайнюю усложненность, опосредованность переходов от собственно социального положения к социально-психологическому уровню и потому сразу же обрекает жесткие детерминистские схемы на прокручивание вхолостую. Зато интеллигенты сами же и облегчают подобную духовно-социологическую анатомию, закрепляя на бумаге и оставляя после себя в завидной сохранности пространные «источники» — дневники, письма, воспоминания, статьи, книги.

Не бесполезно, впрочем, сразу же оговориться, что в пору Коммуны самого слова «интеллигент» во французском языке еще не было. Оно появилось четверть века спустя и на первых порах служило бранной кличкой в устах антидрейфусаров, всячески поносивших — от имени дремучего охранительно-шовинистического «почвенничества» — «отщепенцев» и «умников» вроде Эмиля Золя с его «Я обвиняю».¹ Однако то понятие, которое вкладывали в конце XIX столетия в словечко «интеллигент», совсем недавно пущенное в обиход (позже те, кого им обзывали, сумели придать ему и похвальный оттенок), пробивало себе дорогу задолго до Коммуны, хотя сопрягалось с иными словами. Среди них чаще всего встречалось тогда существительное «*lettré*» (тот, кто не просто обладает культурой, по преимуществу гуманитарной и книжной, но и подвизается сам на этом поприще), но также и другие слова — «богема», «художник», «гений».

Придавая всем им более широкое, чем теперь, значение, романтическая эпоха на ощупь улавливала и смутно возвещала рождение если не прослойки, то круга работников духовного производства, которые жили, по крайней мере частично, от продажи результатов умственного труда на стихийно и свободно складывающемся рынке, а не благодаря сходящему на нет меценатству или иным, собственным доходам. Уже тогда лица, принадлежащие к этому кругу, начинали исподволь осознавать свое особое социальное положение внутри буржуазного уклада. Особое потому, что они не были вполне буржуа, раз продавали свой труд подобно пролетарию, но не были вполне и пролетариями, раз оставались полновластными хозяевами орудий своего вполне кустарного по техническому складу труда — собственной мысли, знаний, навыков, дарования. Особое еще и потому, что в обществе пока отсутствовало сколько-нибудь разветвленное, направляемое, заранее так или иначе кодируемое «включение» знаний и культуры в механизм достижения вполне определенных целей, материальной или идеологической «пользы». Занятия интеллектуальным творчеством могли мыслиться самым интеллектуалом как бы выпавшими из суетного житейского водоворота, вполне независимо и суверенно протекающими где-то вне кипения насущных, но темных страстей — в разреженном и прозрачном пространстве истины и красоты, бесцельных и беспредпосылочных.

Здесь, в подспудно вызревающем сознании своей непохожести на остальных смертных, доводимом до веры чуть ли в жреческое предназначение быть глашатаем вечного порядка в юдоли исторического хаоса, сложились предпосылки разного рода «башен из слоновой кости», что столь манили к себе интеллектуала XX века: туда влекла его

потребность подыскать подобающее убежище (и обозначение) для своей неповторимой личности, своей неоднородности с окружением, своего горделивого «отщепенчества». Отсюда вызывающие лозунги «бесполезности», «чистоты» творчества («искусство для искусства», «наука ради науки») как освящение самодостаточности умственного труда, исключительно в себе самом обретающего оправдание. По сути, это было превращенно-почетное увенчание действительного разрыва между деятельностью интеллектуальной, обреченной пока оставаться на своей обочине сугубо созерцанием, и деятельностью непосредственно исторической.²

С такой страстью взыскиваемые «башни» мыслились их обитателями в качестве заслонов от поглощения пошлой толпой, которая подступала сразу с двух сторон — «чернь» лавочников и денежных воротил, вставших теперь у кормила государства, и «чернь» простонародья, оборванного, голодного и потому, мол, глухого к высокой духовности, составлявшей область каждодневных занятий интеллектуала, его святая святых и вместе с тем зачастую его кусок хлеба. И здесь срабатывал парадоксально-услужливый механизм перетолковывания необходимости в добродетель, побуждая тем паче кичиться своей непохожестью, мысленно преображать ее в редкостное достоинство и знак особых заслуг, в подтверждение своей причастности к некоей будто бы парящей над историей касте — блюстительнице и хранительнице всего подлинного, изначально мудрого и нетленного. «Я подразумеваю под словом «буржуа» как буржуа в блузе, так и буржуа в сюртуке, — писал Флобер. — Только мы, одни мы, то есть люди образованные, представляем собой Народ, вернее, традиции Человечества».³ Однако неизбывная промежуточность не могла вместе с тем временами исподволь не тяготить своей двойственностью, вынуждая в трудную минуту попеременно искать поддержки против очередного натиска извне у соперников тех, кто в данный момент осаждал. И тогда интеллектуал оттаивался на вылазки из своей «башни».

В дни Коммуны произошла едва ли не самая значительная за весь XIX век вылазка такого рода. Вылазка крайне ответственная: от исхода схватки сошедшихся лицом к лицу защитников существующего порядка и его могильщиков зависело быть ему или не быть, сохранится или нет почва под «башней из слоновой кости». Иными словами, предстояло разоблачить земную, историческую тайну своего служения «вечному», сделать выбор в пользу одного из лагерей и тем открыто указать, где кроются корни и в чем залог того, что рисовалось полнейшей «свободой», признать, на какой материальной зависимости зиждется выступающая от имени самостийного «духа» независимость.

В интеллектуальном стане произошел глубокий раскол. Одни — их тогда набралось немного — протянули руку «штурмовавшим небо» низам. Другие — их оказалось подавляющее большинство — поспешили прислониться к пошатнувшимся было верхам. Коммуна стала суровой проверкой серьезности тех проклятий и презрительных насмешек, какими завсегдатаи «замков духа» осыпали торгаша и мещанина.

Многие прославленные светочи тогдашней французской культуры, как это ни прискорбно, испытания не выдержали и почли за благо по-

брататься с версальской чернью. Под непечатной оскорбительной руганью, обрушенной на головы коммунаров, сплошь и рядом значились подписи не одних мелких наемных поденщиков пера, но и столь громкие имена, как Готье, Леконт де Лиль, Гонкуры, Флобер, Доде, Золя, Ренан, Тэн, Анатоль Франс, Дюма-сын, даже чувствительная народолюбка розоватого оттенка Жорж Санд. Некоторые из них (Золя, Анатоль Франс) позже найдут в себе мужество и честность в корне пересмотреть свой взгляд на рабочее движение. Пока же Парижская коммуна повергала их в крайний ужас и такое раздражение, что они докатывались до позорного улюлюканья вслед жертвам «кровавой недели». Здесь достаточно привести выдержки из одного письма Флобера — отнюдь не самого людоедского и постыдного заявления, вышедшего из-под пера тогдашних интеллектуалов: «Я считаю, что следовало бы сослать на галеры всю Коммуну и заставить этих кровожадных болванов с цепью на шее, как простых каторжников, разбирать развалины Парижа. Но сие, видите ли, ранило бы чувство человечности. Можно быть ласковыми с бешеными псами, но только не с теми, кто кусается».⁴ Флобер, увы, был далеко не одинок в своей жажде мщения, распространявшейся и на тех «отступников», вроде писателя Жюль Валлеса или живописца Гюстава Курбе, которые отважились прямо или косвенно поддержать Коммуну.⁵

Социально-психологическую подоплеку таких откликов на Коммуну выдал еще задолго до событий 1871 года тот же Флобер, когда не без цинизма предписал себе и своим собратьям житейскую заповедь: «Поделить свое существование на две части: жить как буржуа и думать как полубог. Удовлетворение тела и удовлетворение души не имеют между собой ничего общего».⁶ Правильнее было бы только сказать, что удовлетворение тела есть предпосылка удовлетворения души, хотя признавать это вслух неловко и приличнее умолчать. В решительные и ответственные минуты, когда было невозможно тешить себя самообманом насчет несообщающихся половинок своего бытия, запросы тела явно перетягивали. «Полубог», напуганный покушением на свое благополучие, позволявшее ему самодовольно «расшепеляться», спускался с высот духа, где он причащался «вечности» и повиновался велениям своего тела — сотрудничал с версальцами, теми самыми мещанами, которых еще вчера осыпал насмешками. Теперь он не считал ззорным науськивать их на «бунтовщиков», благословлять казни.

И это его грехопадение не было случайностью. При всем своем недовольстве, метаниях, отвращении к пошлому торгашу интеллигент был мировоззренчески и житейски внутри существующего уклада, поскольку последний пока всерьез не ущемлял его положения кустаря-собственника, маленького хозяйчика своего труда, не превращал в наемного труженика, отчужденного от средств своего производства, в «мыслящего пролетария» сегодняшней индустрии знаний и культуры. Интеллигенту предстояло еще долго воспринимать буржуазное мироустройство эпохи «либеральной экономики» как в чем-то постылую и серую, но все-таки цивилизацию, как нечто законное и правомерное, обеспечивающее ему устойчивость, — короче, как Порядок. Колебать слишком сильно устои этого порядка означало, по его мнению, по-

сягать на естественное — если не в частностях, но по сути своей — устройство жизни; иными словами, пойти на поводу противоестественных побуждений, потерять разум, поддаться слепым страстям. Что же, кроме безрассудства, дикости, бешенства, врожденной ущербности, неистребимых животных задатков, может подтолкнуть на такое опасное занятие?

Здесь, в этом признании естественности окружающего порядка вещей, которое внушено в свою очередь заботой о сохранении собственного статуса, складывается установка, без труда просматриваемая во всех интеллигентских выпадах против Коммуны, во всем наборе повторяющихся ходов и поворотов — в «стилистике» не на шутку встревоженной мысли. За крайней пестротой словесных обличий угадывается расхожий штамп восприятия, так сказать «рабочая модель» сознания.

Поражает прежде всего полнейшее отсутствие сколько-нибудь серьезного желания задуматься над общественными предпосылками происходящего, вникнуть в его сущностное историческое наполнение. Вместо этого сплошь и рядом прибегают к самым разным подстановкам, отсылающим (ведь интеллигент — представитель «вечного» в историческом!) к сугубо вневременным причинам — биологическим, психофизиологическим, мифологическим, чуть ли не расовым. Хваленая картезианская острота и ясность логики откладываются за ненадобностью. Буйная метафорика с лихвой возмещает прямой анализ. Для Теофиля Готье, скажем, Коммуна — вырвавшийся на волю «зверинец». В других случаях объяснение опять-таки подменяется сопоставлениями, по видимости несколько иными, но в сущности того же рода — с «разгулом преступного дна» (Леконт де Лиль и др.), с болезненными «взрывами эпилептического безумия», унаследованного от «поколений пьяниц и распутников» (Гонкуры, Дюма-сын), с преступлениями «варварского дикарства» (Готье, Катюль Мендес), с «библейскими бедами и преступлениями», вроде «содомского греха», с «расплатой за первородный грех» (Ренан, Максим Дю Кан).

И это не просто стилиевой прием, призванный похлеще опорочить и оскорбить противника. Само восприятие именно таково, поскольку всегда молчаливо предполагается или даже откровенно утверждает, что, по словам Дю Кана, «политика тут совершенно ни при чем» и «политический вопрос был самой последней из забот»⁷ коммунаров. Коммуна от начала до конца оказывается в глазах ее противников жутковатым всплеском исконно дурных врожденных задатков и вождельний, зависти и животной мстительности, какими вечно одержима «чернь». Социальный по своим истокам и задачам протест рабочих просто-напросто отказывается признать в лицо, облегчая себе сбережение чистой совести тем, что усматривает в нем ненормальность — болезнь, уголовщину, разнузданность, зверство.

Подспудная философско-идеологическая структура подобного толкования Коммуны интеллигентами не осталась лишь достоянием их публицистики и эпистолярного наследия. Но дала свои всходы в иных даже очень крупных достижениях тогдашней французской культуры. Выведенный сперва в многочисленных статьях и письмах знак

равенства между восстающим рабочим и преступником, «человеком-зверем», у которого дурные наклонности якобы «в крови», затем с той или иной степенью определенности просвечивал, скажем, и в собственно писательских замыслах. Враждебная Коммуне идеологическая мифология поставляет застывшие маски «испорченного парижского пролетария» и украшенного всеми здоровыми добродетелями солдата-версальца, которые кочуют из книги в книгу и подчас возникают у весьма незаурядных писателей, хотя подаются ими с немалым умением и мастерством, как это сделано в «Разгроме» Золя.

Еще в набросках к «Жерминалю» Золя так намечал себе задачу при обрисовке рабочего-социалиста: «Надо, чтобы он вышел из шахты еще большим бунтовщиком, чем когда туда вошел, надо приготовить его к преступлению, которое он совершит в моем романе о железных дорогах, и особенно к Коммуне».⁸ Преступление и участие в Коммуне попадают на одну доску. Фатальная наследственность, в роковые минуты вызывающая лихорадочный приступ убийства и разрушения, — эта пружина рано или поздно срабатывает по преимуществу как раз у рабочих Золя, толкая их к зверству. И она заложена в недра их натуры не просто «научной» приверженностью их создателя к позитивистскому биологизму. Последний сам в конечном счете обусловлен расшифровкой исторических потрясений как выходов на поверхность жизни порочных стихий человека вообще — расшифровкой, проявившейся, в частности, и в том, как в писательском кругу осмысливали Парижскую коммуну. Да и стойкая предрасположенность к натуралистическому пониманию личности и общественных столкновений, очевидно, рождалась и поддерживалась насущной потребностью в такого рода мировоззренческой подстановке.

Так из социологически без труда улавливаемой включенности интеллигента той поры в наличный общественный уклад — включенности, допускающей в спокойные времена обособление в обителях интеллектуального аристократизма, но и предполагающей сплочение с буржуазией перед лицом общего врага снизу, — возникают идеологические установки того мирозерцательного натуралистического биологизма, который более или менее явно окрашивает интеллигентское видение жизни, а следовательно, и весьма значительный пласт французской культуры последней четверти XIX столетия.

Непрямо, сквозь множество промежуточных опосредований, но все-таки вполне определенно уходя своими корнями в социальную почву положения интеллигента в обществе и склада его труда, подобные установки задавали ему линию поведения с такой внутренней принудительностью, что получили широчайшее распространение во всей прослойке. Исключения подтверждали правило. Редкие попытки революционных интеллигентов поддержать Коммуну или даже просто внять ее голосу, воззвать, подобно Виктору Гюго, к милосердию в дни «кровавой недели» клеймились в просвещенных кругах не иначе как злостное предательство, измена перебежчиков. Именно в этой среде с особой яростью требовали головы Курбе и Валлеса, заседавших в Коммуне. Сотрудничество интеллигента с рабочими могло восприниматься его собратьями, да и было в действительности разрывом со

своей прослойкой, уходом в чужой и враждебный стан. «Блудные дети» — таково навязанное самим историческим ходом вещей и единственно тогда возможное обозначение интеллигента, принявшего сторону пролетариата.

«Блудные дети», однако, оказались провозвестниками будущего, первопроходцами дорог, на которые со временем вступят все более широкие ряды их потомков. И правнуки будут выглядеть все менее и менее «блудными» и совсем не заблудшими: сдвиги в социально-исторической природе прослойки постепенно подведут значительную ее часть к моменту, когда защита собственных интересов станет означать для нее тесное сближение со всеми остальными трудящимися, возглавляемыми ныне прямыми наследниками Коммуны.

В свете этого будущего, в наши дни уже настоящего, логика «отрыва» одного из первых отрядов «блудных детей», примкнувших к Коммуне, обретает значение, находящееся в обратной зависимости к частоте ее проявления в те годы. Именно здесь, между прочим, кроются причины примечательного историографического парадокса. О благожелательной терпимости Гюго к коммунарам и его протестах против расправ над ними, о приветственных откликах на Коммуну Верлена и Рембо, об одном из боевых командиров Коммуны Г.Флурансе, подававшем блистательные надежды ученому, и «красной деве» Луизе Мишель, учительнице, о сотрудничестве с Коммуной живописца Курбе и артистки Агар, о журналистах Валлесе, Делеклюзе, Арну, о лириках Коммуны Потье, Клемане, Вермерше и других пишут ныне одобрительно и подробно.⁹ И потому невольно складывается впечатление, будто уже тогда интеллигенция как таковая, как прослойка, выступила чуть ли не сподвижницей парижских блузников. Поистине историческая память, как и память житейская, склонна к чрезвычайному великодушию. Потомки охотно забывают те грани прошлого, которые чем-то неприятны, уязвляют, заставляют испытать неловкость за своих предков. Зато бережно хранятся, раскапываются в архивах, по крупицам собираются свидетельства об обратном, внушающем гордость. В результате происходит перераспределение света и тени. То, что лежало на поверхности и было крайне распространенным, едва упоминается, на первый же план выдвигают скорее исключения, шедшие вразрез с обычным ходом вещей.

Что же двигало этими «шагавшими не в ногу»? Что гнало «блудных детей» интеллектуального клана прочь от уютных родных очагов на шумные народные собрания, на баррикады под пули, на каторгу и в изгнание? Только ли «народническое» сочувствие к страдающему «меньшому брату», хотя оно и несомненно? Только ли восприятие демократической и социалистической мысли той поры, хотя это очевидно? Или сверх того, еще и какая-то властная потребность их собственного бытия? Понять внутренние пружины, толкающие мастера культуры на то, чтобы в кризисный час выступить еще и социальным преобразователем и политическим борцом, помогает судьба Г.Курбе, создателя французской реалистической живописи и члена Коммуны.¹⁰

Через несколько дней после смерти Курбе, 31 декабря 1877 года, в швейцарском изгнании его старый друг и товарищ по Коммуне, Жюль Валлес, напечатал в газете «Ревей» краткую статью, где ярко и точно определен самый смысл пути Курбе, урок его жизни: «Найдутся люди, которые, стоя перед открытой могилой, будут упрекать его за то, что он променял мастерскую на улицу и поставил свой мольберт среди баррикад. Он и в самом деле был здесь не для того, чтобы руководить восстанием. Но люди, подобные Курбе, помимо их воли вовлекаются в битву. В нашем обществе, основанном Наполеоном, каждый должен иметь номер части, подчиняться инструкциям и дисциплине. Художники, как солдаты, имеют свои казармы и своих генералов, которые именуются академиками. Дезертир Курбе хочет писать по-своему, писать то, что он видит, писать живых, а не мертвых. Он неизбежно кончит тюрьмой, изгнанием, одинокой смертью вдали от родины... Удивление и злоба тех, кто завидовал его простоте и таланту, не мешали Курбе. Он не думал, что из-за этого становится политически опасным мятежником. Но в наш век и час страстей всякий, кто оторвется от массы и сделает шаг вперед, должен жить в вечном страхе. Курбе отказывается от ордена,¹¹ взбешенные и пристыженные награжденные хотят его распять. С другой стороны, народная толпа украшает свободную петлицу его сюртука лентой цвета блузы и в день восстания дарит ему депутатскую перевязь. Он не мечтал об этой почести, он принял эту ответственность. ...Вот как из художника он стал членом Коммуны, как от алой краски перешел к крови, как его соломенная шляпа сменилась тюремным колпаком».¹²

Проследим кратко и постараемся вникнуть в узловые смыслообразующие моменты этого становления: творец — «опасный мятежник» — изгнанник. Самая суть подхода Курбе к своей работе с первых же его шагов обозначается совершенно четко: решительный отказ идти проторенными дорожками, неустанный поиск созвучного именно сегодняшнему дню живописного видения мира как предпосылка и задача творчества, личная независимость как залог плодотворного труда и непрменный рычаг коренного обновления той области, которой живописец посвятил себя без остатка. Поначалу эта независимость, при всем врожденном демократизме Курбе, отчасти толкуется в знакомом нам по Флоберу «жреческом» духе. В дни июньского восстания 1848 года он успокаивает своих родных: «Я не сражаюсь... прежде всего потому, что не верю в войну с помощью ружей и пушек и это не в моих принципах. Вот уже десять лет, как я веду интеллектуальную войну. Я был бы непоследователен, если бы поступил иначе».¹³ Полтора десятилетия спустя Курбе снова подтверждает, что, по его убеждению, истина самодостаточна и самостийна и служение ей равнозначно отвлечению от каждодневных нужд, забот, страстей, интеллектуальный труд разграничен с обычной и непосредственной социальной деятельностью.

Материальное обеспечение так понимаемой независимости на первых порах усматривается (в полной перекличке с расхожим здравым смыслом времен «либеральной экономики») в том, чтобы упорной работой сколотить известное состояние и даже завести нечто вроде са-

мостоятельного предприятия по сбыту своей продукции (отдельную выставку, желательно постоянную, — личный музей). Курбе не устает твердить: «Чтобы идти вперед и исполнить то, что я задумал, мне недостает лишь одной вещи — денег». «Я должен рассчитывать на частных лиц, если хочу остаться свободным». Как толковый и расторопный делец ведет он свои дела, испещряя письма бухгалтерскими подсчетами, прикидывая расходы по устройству в дни Всемирной выставки 1855 года своего особого «Павильона реализма» и возможные от него доходы. «Очевидно, быть бескорыстным смешно, — рассуждает он, — вы лишаетесь возможности действовать и не обогащаете других ни духовно, ни материально. Чтобы быть свободным, чтобы на мнение человека не влияла благодарность (к покровителю, оказывающему поддержку. — С.В.), он испытывает потребность расплачиваться сам; он прав». Полным ходом идущее в XIX веке высвобождение духовной деятельности из-под меценатской опеки, ее окончательный перевод на рельсы свободного предпринимательства (пусть пока кустарно-личного толка) просматриваются достаточно выпукло сквозь все эти заявления.

И вместе с тем Курбе испытывает на себе достаточно болезненно превратности свободной купли-продажи, которая есть скрытая и косвенная, но весьма жесткая зависимость от рынка, от заказчика. «Нет ничего труднее на свете, чем заниматься искусством, особенно когда его никто не понимает. Женщины хотят портретов без теней, мужчины хотят, чтобы их писали в праздничных костюмах; нет никакой возможности им угодить. Лучше вертеть колесо, чем зарабатывать деньги таким способом. Тогда по крайней мере не пришлось бы отрекаться от своих мыслей». «Невозможно одновременно работать и зарабатывать деньги», — в горестной растерянности разводит Курбе руками перед парадоксами «несвободы», выступающей в обличье внешне свободно и непринужденно складывающейся связи «предложение — спрос». Вырисовывается порочный круг: чтобы иметь возможность творить независимо, нужны деньги, но они достаются лишь при условии, что потрафляешь заказчику, который согласен платить только за то, что ему угодно, — прилизанное, льстящее самолюбие, привычное, а потому как нельзя дальше отстоящее от независимого творческого поиска. Польза в широком и подлинном смысле обогащения духовной культуры и польза корыстная для данного заказчика сталкиваются лбами. Устремления идущего непривычными путями творца упираются в незримую стену, возведенную по всем существующим нормам буржуазного уклада трудовой деятельности. Прорвать эту стену — настоящий подвиг, незаурядное достижение, прорыв за пределы привычного, почти «чудо». Курбе так прямо и пишет: «Да, дорогой друг, я собираюсь совершить в своей жизни единственное чудо: всегда жить своим искусством, не отступая ни на шаг от своих убеждений, ни разу не погрешив против совести, не исполняя картинок шириной в ладонь, чтобы доставить кому-нибудь удовольствие или продать».

Развертывающийся на уровне житейском конфликт творческой личности и заказчиков получает свое институциональное продолжение в его конфликте с господствующей тогда во Франции академической

школой, блюстительницей ветхого заскорузлого вкуса, которая освящает установки вчерашнего дня, паразитирует на их привычности для несведущего обывателя так, что они окостеневают, делаются предрасудком и преградой для движения вперед. Курбе с порога отмечает самый принцип школы — по его мнению, творчеству научить нельзя, в лучшем случае можно преподать технические навыки ремесла, да и то каждый ищущий живописец перерабатывает их в корне и заново. Курбе всю жизнь не жалел самых гневных, презрительных и обидных слов для расправы со своими академическими недругами, доходя подчас до крайностей и перехлестов, взваливая их вину на то наследие прошлого, которым они прежде всего прикрывались. Отсюда заявления о том, что верой и правдой служащее начетчикам от живописи «скучное луврское старье — источник подражаний, рутин, препятствие для расцвета оригинального гения и обновленной эстетики — должно быть сожжено, обращено в *tabula rasa* на благо вдохновения в будущем». Безудержная запальчивость подобных приступов раздражения была сугубо словесной — в дни Коммуны, ревностно заботясь об охране памятников старой архитектуры и сокровищ самого Лувра, Курбе это доказал. По-своему, однако, сама словесная оболочка с резкой выпуклостью свидетельствует здесь о том, сколь напряженно переживался разрыв между преломленным в предписаниях академической эстетики социальным заказом буржуазного потребителя (единственно тогда возможного) и собственными запросами творческого, по самому своему определению поискового труда.

Положение многократно усугублялось еще и тем, что в империи Наполеона-малого все области духовной жизни были взяты под строжайший надзор властей, которые и через свою «художественную полицию» — французскую Академию живописи и ваяния, и непосредственно сами осуществляли внедрение буржуазного «социального заказа», прибегая к кнуту и прянику. Пряники щедро раздавались владевшим пером и кистью верноподданным придворным, чьи имена теперь забыли даже знатоки. Что же касается «кнутов», то о нем вспоминают не просто ради красного словца, когда заходит речь о позорных судах над «Цветами Зла» Бодлера и «Госпожой Бовари» Флобера, но и впрямую: император лично удостоил раздраженного удара хлыстом картину Курбе «Купальщица». Государственная опека Второй империи способствовала процветанию послушных бездарностей, шедших за лозунгом «чего изволите», и душила подлинный поиск. Ведь последний президентально отвергал мешански-правительственный запрос, так или иначе сводившийся к требованию «сделайте мне красиво». Новаторство было чревато тревожной и взрывчатой правдой, которую неизбежно нащупывал ум, дерзавший взглянуть на все, что происходило кругом во Франции времен Наполеона III, без привычных шор и оглядки на дозволенное.

Именно такие разрушительные для душевного самодовольства имперских верхов «неприятные открытия» преподносил зрителям Курбе, когда без прикрас запечатлевал на холсте свои модели независимо от их положения и одним из первых в живописи дерзнул вывести простых рабочих. Понятно, что за свою смелость Курбе расплачивал-

ся тем, что его изо дня в день нещадно травили, и травля эта умело направлялась прямо из дворца императора (как и попытки попросту его купить). И все, что Курбе было ненавистно, что мешало работать и что он мечтал в первую очередь низвергнуть, сосредоточивалось на наполеоновской бюрократической машине — воплощении государственно-казарменного подхода к духовному творчеству. Существующее во Франции «государство несведуще в искусствах, — вызывающе заявлял он в 1870 г. в открытом письме министру изящных искусств. — Его вмешательство деморализует. Оно губительно для художника, которого заставляют сомневаться в себе, губительно для искусства, которому навязывают официальные условности и обрекают на бесплодную посредственность, — было бы мудро от этого воздержаться». Буржуазное государство, писал Курбе, «выполнит свои обязанности по отношению к нам в тот день, когда предоставит нам свободу».

И дело тут для Курбе не столько в разнице идеологических установок буржуазной империи и демократически настроенных интеллигентов. Самый механизм творчества, то есть открытия неоткрытого, создания небывалого, ставится, согласно Курбе, под удар, когда им пробуют управлять свыше, из имперских канцелярий, потому что подобное управление может исходить лишь из открытого ранее, былого, вчерашнего, сегодня уже подлежащего преодолению.

Накладывающиеся, таким образом, друг на друга неблагоприятные условия бытования духовной деятельности в тогдашнем французском обществе — пошлый запрос мещанина-потребителя, охранительное рутинерство Академии, бюрократическая опека Империи — тройные ущемляют творческий труд с его сущностными нуждами, препятствуют разворачиванию его возможностей и враждебны самой его структуре. Здесь-то и находится социологическая подпочва, из которой прорастает бунт «блудных детей».

Их отрыв от привычного общественного круга начинается с того, что, утратив надежды на расположение верхов и исчерпав силы сопротивления в одиночку, они вынуждены помышлять хотя бы о нравственной поддержке своему делу в низах, там, где испытывается еще большая стесненность, еще больший гнет, — в народе. Простое «народническое» сострадание к «меньшому брату», к трудящимся и обездоленным, постепенно переплавляется в убеждение, что только они могут послужить опорой свободному творчеству. «В нашем столь цивилизованном обществе, — делится Курбе с другом раздумьями о своей неизбывной чужеродности, — я должен вести жизнь дикаря; должен быть свободным даже от правительства. Народ пользуется моей симпатией; надо непосредственно обращаться к нему, черпать у него свою науку. Он же должен дать мне средства к существованию. Ради этого я вступил на путь бродячей и независимой жизни».

Но «низы», рабочие в первую очередь, пока слишком задавлены, слишком поглощены заботой о хлебе насущном. Им самим надо освободиться, чтобы возникли предпосылки к освобождению духовного творчества.

Мало-помалу Курбе приходит к заключению, что исподволь назревающий во Франции революционный взрыв — залог обретения искус-

ством независимости, за которую он ратовал с первых своих шагов: «Настало время художникам обрести независимость... В кастрюле, именуемой Францией, жарится жаркое, куда случайно попало инородное тело: сколько бы вы ни добавляли перца, лаврового листа, оливок... ничто не поможет, пока вы не выбросите жаркое... Необходима революция 89 года на новых основах, законодательство, составленное свободными людьми».

Отсюда всего лишь шаг до того, чтобы в дни, когда Империя зашаталась, прямо вступить на политическое поприще в качестве признанного вождя своих оппозиционно настроенных собратьев по живописи, а затем, с провозглашением Коммуны, дать согласие быть в нее избранным по одному из парижских округов. Курбе был председателем возникшей тогда Федерации художников, вместе с будущим создателем «Интернационала» Э.Потье готовил ее устав, а в самой Коммуне входил в Комиссию по просвещению. Бывшее заботой и страстью всей его жизни прокладывание непроторенных дорог в живописи совершенно логично побудило его к деятельности социального преобразователя, сотрудника первой рабочей власти; независимость, которой он так упорно добивался, неотделима теперь от представления о гражданском долге перед теми, вместе с кем он за нее борется. «Ныне, — обращался Курбе к художникам Парижа в апреле 1871 года, — пусть каждый самоотверженно берется за дело. Это наш общий долг по отношению к братьям солдатам, этим героям, которые умирают за всех нас. Право за ними, они воодушевлены защитой святого дела». Есть, оказывается, такое общественное дело, которому стоит посвятить без остатка собственные занятия, ибо в осуществлении его запрос социальный и запрос творчества не противостоят друг другу, а совпадают.

Примечательно и социально-организационное устройство возглавленной Курбе в дни Коммуны Федерации художников — здесь нетрудно различить дальний прообраз самых разных последующих объединений французских интеллигентов, равно как и установки, которые сегодня сплошь и рядом встречаются в забастовочных лозунгах работников умственного труда, требующих самоуправленческого уклада их деятельности и всей жизни общества.¹⁴ Суть тех предложений, с которыми Курбе выступил на первом собрании художников Парижа, — решительное упразднение буржуазно-чиновничьей опеки и выборная сверху донизу самоуправленческая демократия в художественной жизни. Подобная структура не рассматривается, впрочем, как нечто особое и исключительное, предназначаемое только для культурной или научной области, и следы прудонистского кооперативного социализма в этом наброске общества будущего достаточно заметны. «Я счастлив сообщить вам, — излагает свой замысел Курбе в письме к Валлесу в дни Коммуны, — что художники по моему совету уже взяли в этом отношении инициативу в свои руки. Пусть же все части государства последуют их примеру, и тогда, в будущем, никакая другая форма правления не сможет возобладать над нашей. Ассоциации, принадлежащие самим себе и построенные согласно собственным интересам, станут нашими кантонами; и чем больше они будут управлять

собой сами, тем больше они облегчат задачу Коммуны. На долю Коммуны тогда останутся заботы об общих интересах города и о ее отношениях с остальной Францией. Таким образом, сегодняшняя Коммуна станет федеральным советом этих ассоциаций».¹⁵

Многолетний путь Курбе от мастера и творца, взыскующего свободы поиска, до примкнувшего к Коммуне социального преобразователя отнюдь не исчерпывает всего разнообразия пестрых судеб «блудных детей» тогдашней французской интеллигенции. Совершенно посвоему складывался путь, точнее, полпути навстречу Коммуне Виктора Гюго: признав справедливость устремлений и восхищаясь мужеством парижских рабочих, он считал роковой ошибкой то, что они взялись за оружие, и с мучительной тщетностью заклинал обе стороны прекратить кровопролитие во имя гуманного милосердия, которое превыше схватки враждующих лагерей.

Провозвестником иного, анархически-авангардистского, но не менее часто потом из поколения в поколение повторявшегося бунта «блудных сыновей» стал юный Артюр Рембо: Коммуна, к которой он жаждал присоединиться, бежав из постылого родного городка, подогревала в нем смутные и чрезвычайно далеко идущие мечтания о полнейшей перекройке всего и вся, всей цивилизации, включая прежде всего привычный склад личностной жизни и мышления. Тщательное описание каждого из таких случаев — задача увлекательная, заслуживающая того, чтобы взяться за нее всерьез. И все-таки ни в одном из них, пожалуй, социально-психологическая логика присоединения интеллигента к революционным рабочим не просматривается столь явно и оголенно, как в случае с Курбе.

1971

Примечания

¹ См.: *Bodin L. Les Intellectuels.* — P., 1964. — P. 6-9; ср. также: *Bon F., Burnier M.A. Les Nouveaux intellectuels.* — P., 1966. — P. 83-84.

² См.: *Bourdieu P. Disposition esthétique et compétence artistique// Les temps modernes.* — 1971. — N 295.

³ *Флобер Г.* Собр. соч. — М., 1956. — Т. 5. (Письмо к Ж. Санд — май 1867 г.).

⁴ *Flaubert G. Correspondance.* — P., 1930. — Vol. 6. — P. 296-297.

⁵ Сводный обзор подобных высказываний содержит книга: *Lidsky P. Les écrivains contre la Commune.* — P., 1970. В ней собран и расположен по тематическим линиям обширнейший материал, почерпнутый из статей, воспоминаний, переписки, равно как и художественных произведений литераторов самого разного склада и дарования, волею исторической логики сошедшихся в одном — во враждебной неприязни к первой революционной попытке учредить рабочее государство. Отзыв видного французского историка-марксиста Ж. Брюа, который справедливо отметил как обилие собранного в этой книге материала, так и определенную односторонность его освещения, см. в журн.: *La Pensée.* — 1970. — N 153.

⁶ *Flaubert G. Correspondance.* — P., 1926. — Vol. 2. — p. 314.

⁷ *Du Camp M. Les convulsions de Paris.* — P., 1889. — Vol. 1. — P. 11-12.

⁸ *Ripoll R. Zola et les communards// Europe.* — 1968. — N 468-469. P. 23.

⁹ Так было не всегда, до недавних пор в самой Франции об участии интеллигентов в Коммуне говорили вскользь и мимоходом, останавливаясь на нем как на частном биографическом эпизоде в жизни тех или иных лиц. Лишь

в последние годы положение стало меняться, поток соответствующих работ ширится, а их содержательно-аналитический уровень растет. Объясняется это не просто отмеченным в 1971 г. столетием Коммуны, хотя оно послужило здесь определенным толчком (см., например, раздел о культуре в третьем томе пятитомного юбилейного труда: *La Grande Histoire de la Commune*. — P., 1971, а также специальный номер о Коммуне журнала: *Europe*. — 1970. — N 499/500 и книгу: *Gascar P. Rimbaud et la Commune*. — P., 1971). Внимание эссеистов и историков культуры к этой стороне Коммуны — результат и дополнительное свидетельство того, что вопрос о сближении интеллигенции с революционным рабочим движением поставлен ныне на повестку дня как один из первоочередных: достаточно вспомнить в этой связи о забастовках во Франции в мае-июне 1968 г.

¹⁰ Среди последних работ о нем выделяется книга: *Choury M. Bonjour, Monsieur Courbet*. — P., 1969; а также статья: *Taslitzy B. Un Communard nommé Coubet// La Nouvelle critique*. — 1971. — N 42.

¹¹ Курбе неизменно отвергал награды, которыми его пытались «приручить» правительство Наполеона III после того, как не смогло его сломить.

¹² *Valles J. Littérature et révolution*. — P., 1969. — P.365-366.

¹³ *Курбе Г. Письма, документы, воспоминания современников*. — М., 1970. — С.76 (здесь и далее перевод высказываний Курбе местами отредактирован мной). — Далее цитаты приводятся по указанному изданию.

¹⁴ См.: *Casanova A., Prévost C., Metzger J. Les Intellectuels et les luttes de classes*. — P., 1970, а также статью С.Великовского «Интеллигенция в современной классовой борьбе» (МЭ и МО. 1971. N 11).

¹⁵ *Курбе Г. Указ. соч.* — С.189.

«Левый взрыв» и культура

О «левом взрыве» последних лет в странах Запада, где утверждение государственно-монополистических структур и научно-техническая революция сопровождаются весьма болезненными последствиями, вызывая мощную волну протеста, о преломлениях этого зачастую стихийного бунтарства во всей духовно-идеологической области и различных отраслях культуры у нас уже писалось, и не раз. И все же есть потребность вернуться к обсуждению этого круга вопросов. «Взрыв» оказался более затяжным, чем представлялось поначалу. Мало-помалу становится очевидно, что брожение недовольной молодежи не сводится к заварухе, учиненной кучкой отчаянных смутьянов, которые, мол, «перебесятся» и скоренько утихомируются. Все выглядит гораздо серьезнее. Всякий, кому случалось непосредственно встречаться и спорить с теперешними западными «леваками» (а такие споры — всегда острые схватки, когда страсти накаляются до предела), наверняка испытывал чувство своей, так сказать, «исторической умудренности», зависящей отнюдь не от возраста. Значение того, что рисуется нашим собеседникам чуть ли не откровением, обольстительно манящим особенно потому, что оно получено скорее умозрительно и пока не очень-то выстрадано, мы не просто улавливаем мысленно, но ощущаем прямо-таки кожей, нутром, крепкой и недоброй памятью всего существа. Нам слишком знакомы и ловушки этих опьяняющихся своей безупречной выстроенностью доводов, и далеко не теоретические, а вполне житейские следствия такой зарвавшейся сокрушительной логики. В таких случаях волей-неволей сразу же вспоминаются и вредоносные приступы пролеткультовщины, за которую изрядно заплачено, особенно если принять во внимание ее позднейшие отголоски, и давнишние предостережения Достоевского против революционаристского «бесовства». Собеседник твердит, будто окончательно прозрел и обрел пылко взыскуемую истину, а ты с налета узнаешь в ней старые и опасные заблуждения.

Подобное чересчур поспешное «узнавание» при всей его изнутри данной и дорого давшейся проницательности имеет, однако, и свой изъян: оно спешит подмечать схожее и пренебрегает отличиями, затрудняет себе взгляд на вещи впрямую, без призмы отягощающих его воспоминаний. Возникает опасность потерять твердую опору для обоснованной и точной критической позиции, отмахнуть-

ся от чужих бед и исканий, спутать вчера и сегодня из-за сходства отдельных примет.

Здесь было бы весьма заманчиво сосредоточиться на собственно литературных выходах на поверхность нынешнего «левого взрыва», развернув чреду весьма прихотливых, странноватых, забавных, а подчас и прискорбных или возмущающих «чудачеств». Однако самый склад левого бунтарства в западной культуре последних лет побуждает прежде всего остановиться на его социальных предпосылках и скрытых духовно-идеологических механизмах.

Наряду с книгами и статьями, делающими честь нашей философско-социологической критике, в потоке расхожих печатных откликов на леворадикалистское бунтарство иной раз сталкиваешься и с такими, которые создают впечатление, будто «левый взрыв» — это в первую очередь разномастные, скорее крикливые, чем влиятельные, кружки бородатых «леваков» по преимуществу из студенческой молодежи и отдельные примкнувшие к ним безбородые, но седовласые сочинители старшего поколения, жаждущие впасть в детство и покаяться в грехах опостылевшей им интеллигентности. Короче — неумытые и нечесанные хиппи, перекочевавшие на политическое поприще. А между тем вся эта шумная, мечущаяся, пожираемая внутренними раздорами кружковщина — не более чем пена на могучем стрежне. Он питается совершающимися на наших глазах коренными историческими сдвигами в судьбе значительных пластов интеллигенции — прослойки, которая стремительно растет, переживая поэтому момент резкого омоложения, и внутри которой и вызревают культурные плоды леворадикалистского протеста.

Одним из важнейших сдвигов такого рода является то существенное обстоятельство, что работники умственного труда присоединяются в нашу эпоху к освободительному движению уже не в одиночку, не как отдельные «блудные сыновья» своего клана «белых воротничков», а вовлекаются в него многочисленными отрядами; установление прочного сотрудничества с ними становится неотложной задачей рабочего класса и его ведущих организаций. Самые разительные тому подтверждения — не спадающие волны протеста в американских университетах или события мая-июня 1968 года во Франции, когда наряду с миллионами промышленных рабочих бастовали сотни тысяч интеллигентов — студентов, преподавателей, ученых, инженеров, архитекторов, киноработников и деятелей театра, журналистов.¹

Неудивительно, что стягивание в открытую борьбу мощного пополнения новобранцев — еще недавно «книжников» и «белоручек», а ныне сплошь и рядом упорных забастовщиков — сопровождается обильным урожаем недостаточно зрелых лозунгов, толком не продуманных призывов и «пересмотров», сбивчивых скороспелых выкладок и головокружительных построений. Слабости этой зыбкой и своенравной идеологической стихии, не умеющей пока опереться на научный анализ общества, и фетишизируются нетерпеливыми левацкими повертиями. И тогда она становится почвой для революционаристских сорняков всех оттенков, от переименованного на западный лад маоизма и троцкизма до анархизма и даже... махновщины.

Мельтешня бесконечных «измов» вовсе не означает, однако, будто все это брожение умов изначально бесплодно, неспособно дать ничего путного, будто немалый заряд стихийного и социалистического по своим устремлениям недовольства обречен сработать вхолостую или, хуже того, во вред освободительному делу. Смешивать фетишизацию с глубинной сутью, упрощенно отождествлять смысл и нечеткое, превратное, затемняющее его обозначение — всегда непрозорливо. Подобно тому как все леворадикалистское движение заслуживает кропотливой, критической, но наверняка оправдывающей себя работы с ним, так и его философски-идеологические и культурные результаты достойны по крайней мере того, чтобы искать к ним расчлененный подход. И разграничение тут приходится намечать даже в пределах деятельности каждого отдельного крупного мыслителя, публициста, литератора, а подчас и отдельной взятой его книги. Скажем, феноменологическое описание «одномерной личности» у того же Маркузе и направленность его общетеоретических построений, конечно же, пересекаются, но совпадают далеко не полностью, между ними есть очевидный зазор. Или: негативная диалектика Адорно все-таки не апологетика, и было бы не слишком расчетливо отметать ее чохом.

Если вернуться к сдвигам в положении рядового интеллигента в сегодняшнем западном обществе и пристальнее к ним присмотреться, то нельзя не заметить тут перемен, ощутимо дающих о себе знать во всех его умонастроениях, в его самосознании и взгляде на собственные занятия, а следовательно — в том, как он мыслит свое призвание и свой вклад в культуру. В пору, предшествующую научно-технической революции и внедрению государственно-монополистических порядков, интеллигент, особенно подвизавшийся в науке и культуре, жил и работал как бы кустарем-одиночкой, принадлежащим к кругу «лиц свободной профессии». Орудия его труда были довольно просты и стоили не слишком дорого, во всяком случае не шли ни в какое сравнение с оборудованием теперешних киностудий, научных лабораторий, телецентров. Собственноручно занимался он своим изделием, от предварительных набросков до деталей окончательной отделки, сам же потом и предлагал его на рынке сбыта, где шла причудливая стихийная игра спроса — предложения времен «либеральной экономики».

Такой ремесленно-личностный уклад умственной деятельности и опосредованное рынком, не навязываемое в приказном порядке, скрыто-принудительное включение ее в житейский круговорот поддерживали и укрепляли в том, кто посвящал себя духовному творчеству, горделивую уверенность в своей независимости, свободной причастности к горним высям добра, правды и красоты как таковых в их «вечной» ипостаси и первозданной чистоте, вне замутняющих суетных страстей и преходящих забот о прямой пользе. Интеллектуал сплошь и рядом ощущал себя преемником древнего жречества, служителем священного культа (пусть оно вполне светское знание) в каждодневной мирской юдоли. Давние традиции разделения в Европе церкви, властвующей над душой и совестью, и государства, властвующего над гражданской жизнью и телом подданных, входили составной частью в

это кастово-элитарное самосознание. Культура и знание могли здесь мыслиться их хранителями, уверенными в совершенной прозрачности своих отношений с сущностным бытием духа, как нечто самодостаточное и «самостийное».

XX век изрядно расшатал, а сегодня и почти вовсе смел без остатка устои подобного интеллектуального ремесленничества, принимавшего в головах его ревнителей — вспомним хотя бы Гегеля или Флобера — облик чуть ли не жреческого служения в храме богоравной Истины, вознесенной над земным «царством кесаря». Ныне кустарное творчество в былом смысле все решительнее замещается жестко управляемым производством, где романтическое своеволие вписано в строжайшие рамки и от которого требуется немедленно осязаемая отдача. Поставленное на поток изготовление культуры, идеологических поделок, знаний, изобретений нуждается теперь в громоздком техническом оснащении и не принадлежит тем, кто им занимается, что по существу обрекает их на положение обычного наемного работника. Последний к тому же есть во многом «частичный» работник, уже редко творец, причастный ко всему совокупному делу и вникающий в него от начала до конца, а чаще всего поглощенный исключительно своим привычным рутинным заданием исполнитель, который чуть ли не пожизненно приставлен к одному и тому же узкому участку и ежедневно выполняет свой трудовой урок.

Понятно, что такой служащий, отнюдь не «служитель», лишается и того относительно независимого самочувствия, какое питалось в прежние времена тем, что духовная деятельность сознательно и заранее еще не программировалась, получая принудительные установки извне, а лишь подправлялась косвенно в ходе последующего сбыта. Теперь же социальный заказ навязывается ей откровенно, грубо, лобово. Жесткое государственно-монополистическое руководство отраслями умственного производства тяготеет к тому, чтобы спрямить или вовсе свести на нет окольные пути между предложением и спросом, все подчинить прямой выгоде, будь она материальной (прибыль от исследований, прикладных разработок, технического конструирования) или «духовной» (информационно-идеологические службы, культурная индустрия).²

Вторгаясь в «святыя святых» ученого, мыслителя, художника, в сам его поисковый труд, все эти перемены столь решительны и необратимы, что нынешний интеллигент, подспудно, но оттого не менее мучительно ощущая собственное «перерождение», испытывает жгучую потребность расстаться с былыми самообольщениями, преодолеть разрыв между унаследованными от прошлого остатками кастово-романтического взгляда на себя и своим действительным положением в сегодняшнем капиталистическом обществе. И поскольку изживание лестных, но устаревших представлений о себе дается нелегко, то здесь на каждом шагу происходят и срывы в надсадное покаяние, и лихорадочные приступы опрошенчества, охватывающие сейчас на Западе множество деятелей науки и культуры, среди которых особенно выделяется своими широковещательными заявлениями Сартр, мыслящий себя отныне, по его собственным словам, уже

не просто «левым интеллигентом», а «интеллигентом-леваком» (*intellectuel gauchiste*).³

Исдержки и перехлесты подобного бегства от собственной жреческой тени вместе с тем не смогут, не должны заслонить неуклонно идущего в умах избавления от предрассудков заносчивой исключительности, порождавшихся самим промежуточным местом прослойки между «верхами» и «низами». На смену притязаниям на особое избрничество, которое так часто служило раньше оправданием гражданского неучастия, предлогом для того, чтобы держаться в стороне от текущей истории, «над схваткой», приходит сознание своего кровного родства с остальными трудящимися. Леворадикалистская мысль и есть непосредственное порождение и вместе с тем сильнейший, быть может, даже чересчур быстродействующий катализатор этого общественного самоопределения широкого круга интеллигентов Запада.

Стремительная кристаллизация социального самосознания интеллигентов, диктуемый самой жизнью пересмотр ими собственного «статута» обостряют чуткость к прочным, присутствующим в самом складе умственного труда зависимостям от данного общества, его структуры, его распространенных целеустановок. Совсем не случайно в атмосфере леворадикалистских поисков сочинения напряженно социологически мыслящих философов и эстетиков — выходцев из «франкфуртской школы» (Т.Адорно, Г.Маркузе, М.Хоркхеймер), до сих пор остававшиеся достоянием разрозненных одиночек-почитателей, получили именно сейчас в странах Запада повсеместное распространение. Социологическое течение в западной культурологии вообще, в искусствознании и литературоведении — в частности, достигло в последние годы неожиданного, казалось бы, размаха, дав две отчетливо расходящиеся ветви — социологию потребления культуры (во Франции труды П.Бурдьё и Р.Пасрона, «полевые обследования» литературоведа Р.Эскарпи и его сотрудников в Бордо) и социально-идеологический анализ самого творчества (во Франции — ученик Лукача, недавно умерший Л.Гольдман и его окружение).

Примечательно, что даже школы структурально-семиотического толка, шарахавшиеся от всякой социологии, как от пугала, и не без оснований вызывавшие упреки в формалистических пристрастиях, теперь спешно наверстывают упущенное, делая это, как обычно в таких случаях, совершенно несуразно. Достаточно привести одно из заявлений Ф.Соллерса, возглавляющего журнал «Тель кель» — еще вчера колыбель французской семиотической критики, сегодня же один из очагов причесанного, точнее взъерошенного на структуралистский лад маоистского экстремизма с самыми худшими провокационно-демагогическими замашками: «Мы вынуждены все больше и больше делать упор на способе производства литературного текста, т.е. восставать против откровенной и чистой сакрализации продукта — «произведения» — и капиталиста, который в некотором роде берет на себя его финансирование и накопление, — «писателя». В известном смысле все происходит так, как если бы тот решающий анализ, какой Маркс осуществил применительно к политической эко-

номии, пока еще не был произведен на уровне, так сказать, «символической экономии», т.е. способности человека порождать знаковые системы. В результате эта экономия является местом постоянного отчуждения и мистификации. Движение, которое мы стремимся обнаружить в его конкретной языковой (письменной) реальности, является не чем иным, как тем же движением, что проанализировано Марксом. Однако языковой товар не столь доступен для непосредственной критики, поскольку его форма не может быть выявлена с первого взгляда и науке приходится как бы удваивать этот взгляд. Если угодно, можно сказать, что СМЫСЛ играет здесь ту же роль, что ДЕНЬГИ играют в обращении товаров. Таким образом, демистификация того, что буржуазия помпезно именует «творчеством», является насущной задачей».⁴

В свете столь ошарашивающе залихватских выкладок оказывается понятным, к примеру, спор — вполне серьезный! — на страницах одного из французских журналов о кино, в ходе которого некий критик высказал «многозначительную» до крайности, до чуши догадку: а не повинно ли гегелевское учение о живописи в злокозненном изобретении фотографии — ведь один из изобретателей этой последней, Ньепс, был почти сверстником немецкого мыслителя? Подхватив на лету и головокружительно развив это открытие в духе худших нелепиц вульгарной социологии почти полувековой давности, весьма одаренный и прославленный кинорежиссер Жан Люк Годар в следующей книжке того же журнала — опять-таки совершенно серьезно! — уточнил: «Она (фотография) была изобретена тогда же, когда реакционные банкиры изобрели железные дороги и телеграф, т.е. средства массовой коммуникации. Когда же буржуазии понадобилось найти нечто отличное от романа и живописи, чтобы замаскировать действительность от масс, т.е. изобрести идеологию новых массовых коммуникаций, это и вызвало к жизни фотографию. Важно не столько отношение Ньепс — Гегель, сколько отношение Ньепс — Ротшильд (или Гегель, использованный Ротшильдом)».⁵

Легко, конечно, вышутить потуги такого, с позволения сказать, глубокомыслия: по сути — это уже готовый теоретический балаган, хотя сами постановщики задумали вполне нешуточное научное действо, призванное разоблачить историю множества невольных, но от этого не менее «мошенических» подтасовок. Нетрудно также напомнить, что тут очертя голову снова лезут в тупик, где другие однажды уже побывали: сведение культуры к ее однозначно-социологическому моменту, чреватое ее упразднением и предельным обеднением, ее заменой лобовой пропагандой. И гораздо труднее — хотя, пожалуй, важнее — попробовать распознать, какая отнюдь не праздная боль и забота побуждает нести подобную околесицу, какая потребность выплеснулась столь превратно, на грани шаржа. Что именно толкает умы достаточно незаурядные опять безрассудно ломиться все в ту же исхоженную дверь?

Сегодняшнее высокоразвитое и технически отлично оснащенное общество выработало чрезвычайно разветвленный, гибкий и потому особенно действенный механизм поглощения культуры, научилось

ловко использовать ее ради собственного упрочения даже в тех случаях, когда отчетливо просматривается ее бунтарски-гуманистический смысл. Социологическая критика культуры со всей бесспорностью доказала, что в XX веке, когда культура и знания приобрели огромную весомость, став непосредственно производительной силой и вместе с тем для отдельного человека залогом его служебного и жизненного продвижения по иерархической лестнице, они могут выступать инструментом сохранения и воспроизведения неравенства едва ли не столь же мощным, что политико-экономические средства, поскольку доступ к знанию изначально неодинаков для разных пластов общества. С другой стороны, культура, увы, не менее успешно, чем наука, поддается социально-политическому «приручению», в частности — превращению ее в придаток индустрии досуга и смазку для идеологической обработки мозгов согласно нуждам правящей верхушки. Достаточно вспомнить судьбу множества мятежных, взрывных явлений в искусстве последнего столетия, от Рембо до Брехта, ныне благополучно переваренных и академически оскотиненных, чтобы окинуть мысленно взором возможности всеядного и относительно безопасного потребления культурной пищи — отнюдь себе не во вред, — какими располагает теперешнее буржуазное общество. Непокорных мастеров культуры не на шутку опасаются, душат или выбрасывают вон только тупые, откровенно фашистские режимы вроде гитлеровского, — режимам с отлаженной поглощающей структурой этим заниматься незачем, они добиваются своего при помощи «мягкой интеграции».

Размах управленчески-технократической рационализации жизни на Западе, в том числе и жизни духовной, способствует, следовательно, тому, чтобы со всей явственностью обозначился порочный круг существующего социального бытования культуры: рождаясь в муках духовного восстания против постылых официальных лжеценностей, она в конце концов быстро попадает в плотные сети все той же охранительности, правда, облаченной в одеяния широты и щедрой терпимости. Вот эта-то действительная трагедия и вырисовывается за натяжками (а есть, конечно, и другие, гораздо более здравые и убедительные разработки в данной области) излишне политизированной леворадикалистской культурфилософии и искусствознания, с недоверчивой опаской усматривающего западню в самом слове «творчество». Ущемленная и обеспокоенная мысль склонна, конечно, к подмене прямого взгляда на происходящее своими переживаниями по этому поводу, но тревога, ею поднятая, должна быть услышана.

Ренато Гуттузо, которого не заподозришь в левацком легкомыслии, однажды очень точно очертил сложившееся положение вещей: «Сегодня перед каждым честным художником стоит вопрос: можем ли мы по-прежнему пользоваться существующими средствами коммуникации и культуры или должны отвергнуть их. Что мы выигрываем и что теряем от этого в ходе ускоренного движения к социалистической революции? Верно ли будет, если кинематография, литература, живопись, музыка замолчат, отказавшись работать внутри наличных структур? Не приведет ли подобный подход к образованию

пустоты, глубокого провала, который нанесет ущерб самому революционному процессу и развитию классовой борьбы? Таковы проблемы нашего сегодняшнего гражданского и интеллектуального сознания. *На них ответить нелегко, нелегко взвесить все «за» и «против» двух подходов».*⁶

Сам Гуттузо не отложил в сторону кисть. Но его свидетельство о трудностях выбора позволяет изнутри высветить тревожный вопрос, поставленный перед мастерами культуры сегодняшним ходом дел в западном обществе и заставивший их, в частности, ринуться в дебри сугубо социологического истолкования своей деятельности, — вопрос о том, как сделать культуру действительно «работающей», работающей на освобождение, а не на закрепощение личности, коль скоро прежнюю модель культуры умело принудили обслуживать общество, враждебное подлинным человеческим запросам? Свидетельство это помогает пристальнее обозреть те коварные, отнюдь не почудившиеся смятенным умам ухабы, где застрял ныне Сартр, путанно, но всерьез извинявшийся в печати за то, что решился после колебаний выпустить огромную книгу о Флобере, плод многолетнего труда, и тем отдал дань «чисто интеллигентским» привычкам, вместо того чтобы без остатка посвятить себя «подрывной» пропаганде в левацко-экстремистском духе. Ухабы, на которых тем более спотыкаются люди помоложе, вроде Энценсбергера, «стесняющегося» своей лирики, поскольку занятия ею, дескать, не просто устарили, но еще и мешают революции.

Впрочем, далеко не все причастные к культуре левые радикалы согласились присоединиться к этим похоронам собственного дела. Внутри молодежно-студенческого пласта идут поиски на ощупь, исподволь складываются установки, именуемые иногда в Америке «контр-культурой» — обозначение, могущее быть с известными поправками распространено и на другие страны Запада. В этом «контр» сугубо кабинетным гуманистам чудится угроза кошунственного разрушительства, они пророчат пришествие объевшихся цивилизацией варваров, хотя память, обычно у них весьма обширная, могла бы кстати подсказать, что покоящиеся у них с почетом на книжных полках сочинения, скажем, романтиков, некогда с такой же тоской по былому и удобно обжитому, столь же раздраженно встречались в штыки как зловердный подрыв облагороженных предками ценностей и чудовищное святотатство. Разве не может статься, что «контр-культура» — это во многом иная, зарождающаяся культура, а вовсе не бескультурие, подобно тому как джаз — это иная, неклассическая музыка, а не безграмотная отсебятина? Пока что приходится, правда, говорить о самых первых пробах этой «другой культуры», а не о бесспорных свершениях. Но кое-какие приметы ее налицо.

Помимо оголенной плакатной публицистичности, вызывающе провозглашаемой задачи быть прямым политическим действием, шире — жизнестроительством, выработкой особого внеинституционального поведения личности, а не созерцательной усладой возвышенно-изысканного эзотерического свойства, «контр-культура» пытается исходить из неизменно в ней пробивающейся если не иррационалистической, то не-рационалистической установки. Картезианское здравомыс-

лие отвергается, трезвость ума не считается достоинством, предпочтение отдано вольному воображению, которое не отступает перед парадоксами, делает ставку на «сумасшедшие идеи», опрокидывает принятые вокруг табу и привычки, взрывает обычные представления о дозволенном и запретном, возможном и неосуществимом, логичном и немыслимом, правдоподобном и фантастичном. Происхождение этого разрыва с рационализмом достаточно сложно, корни его тянутся и к идеалистическим философским школам XX века (экзистенциализм, общетеоретические построения фрейдизма), и к некоторым художественным течениям (сюрреализму в особенности), и попросту к житейскому нонконформизму, пренебрегающему заповедями расчетливого мещанского рассудка. Основные же истоки такого направления умов — в разочарованном переживании самой исторической действительности нашего века как глубоко обескураживающей: на неприязнь к технократическому рационализму «неокапиталистической» цивилизации, с каждым шагом вперед обнаруживающей свою неприглядную изнанку, накладывается уязвленный отклик на те трудности, какие претерпел при воплощении в жизнь разум, взявший на себя разрешение «загадки истории».

«Особый путь», манящий леворадикальное бунтарство, хотя оно ищет его сегодня не там, где блуждал прежний социал-реформизм, а на гораздо более рискованных и крутых дорогах, дает в умонастроениях его приверженцев и их взгляде на культуру крен в сторону лирически своевольного, ломающего скрепы строгой логики видения мира и возможностей его переделки. Отсюда в «контр-культуре» тяга к замещению умозрительного довода — наитием, письменного слова, орудия аналитического, по преимуществу, — непосредственной зрелищностью, пестрой и яркой (литература здесь вообще оттесняется театром, точнее фестивалем). Отсюда — упорная попытка возродить загложшую было в последние два-три века улично-карнавальную стихию с ее причудливой раскованностью, озорной вольницей, сочинительством на ходу и по ходу исполнения, приглашением толпы к сотворчеству и мастерской импровизацией вместо канона мастерства. Будничному прозябанию «человековинтиков» противостоит минутный рывок в «золотой век» счастливой грезы, площадной праздник, когда в заразительном веселии духа и плоти обретается смысл отдельной и общей жизни вне унылого круговорота «производство — потребление». Кажется, что келейная чудотворческая «алхимия» лириков XX века, ведущих свою родословную от Рембо и помышлявших при помощи безудержного вымысла обратить тусклую повседневность в волшебную явь, пробует выплеснуться на уличные перекрестки.

Конечно, ослабление в «контр-культуре» интеллектуально-аналитической напряженности отнюдь не защищает ее от посягательств тех, кто заинтересован обратить грезы пробуждения в усыпляющий дурман, а порыв навстречу «золотому веку» — в прорыв навстречу слепому разнузданному буйству. Поэтому, в частности, ее не лишенный взвинченной надсадности «карнавал» довольно быстро был закуплен как сырье крупными капиталистическими поставщиками духов-

ной, точнее мнимодуховной пищи, переработан на их «заводах» и поступил в продажу в качестве ходкого культурного ширпотреба. Уязвленные таким оборотом дела, многие из юных приверженцев леворадикалистски окрашенного жизнестроительства принялись лихорадочно сочинять мифы сугубо личного спасения, ударились в «пустынничество», которое замешано на отходах различных мистических верований и рисуется самому себе если еще не церковью, то некоей сектой вроде раннего христианства. Другие избрали еще более сомнительный путь истерического наращивания левацких политических перегрузок, вопреки становящейся теперь все более очевидной смычке иных оплотов «рреволюции», обожаемых ими издали, с теми самыми оплотами охранительности, против которых они столь яростно ополчаются у себя дома. В самом конце прошлого года во Франции из недр «гошизма» от культуры вышел, например, документ, где торжественно провозглашалось: «Сегодняшний авангард в культуре должен проложить свою собственную дорогу и обрести свою новую специфику, опираясь на уроки главного революционного элемента своей исторической эпохи... Хватит попятных движений к началу века! Да здравствует конец двадцатого века!» Чтобы смысл сих призывов не ускользнул ни от кого, один из составителей этого очередного левацкого «исповедания веры» и отлучения инакомыслящих там же разъяснил: «Авангард, который ныне не поддерживает китайскую революцию, есть признак авангарда, оставляющий простор всеобщему слабоумию попятного толка».⁷ Вот уж поистине все шиворот-навыворот: пятящийся назад, к этакому одобренному пролеткультовщиной конфуцианству, похваляется, будто бы он на крыльях летит в светлое завтра. Подобных ревнителей «культурной революции» по маоистскому цитатнику может «извинить» лишь то обстоятельство, что охотников внимать их откровениям, и прежде не слишком многочисленных на Западе, в 1972 году искать приходится днем с огнем.

Леворадикалистским веяниям в западной культуре, да и не только в культуре, насущно необходима очистка от псевдореволюционных сорняков поверхностной политизации, которая делает эти веяния бесполезными перед лицом сложных и крутых исторических поворотов нашего века. Потуги изжить свою беспомощность в крайностях наднационального безответственного экстремизма чреватые тем, что если не на словах, то на деле «архилевые» выходы нередко раздувают тлеющие головешки самого того что ни на есть правого, фашистского толка. И тогда громко провозглашаемые намерения оздоровить культуру начинают смахивать на призывы учинить в ней погром. Без обретения философски-идеологической зрелости леворадикалистскую «другую культуру» в ближайшем будущем могут ожидать весьма прискорбные и политически крайне опасные злоключения.

Тем важнее вдумчивая и кропотливая работа по отделению здоровых ценностей от выморочных подделок в этом рожденном самой жизнью, но пока взбаламученном и крайне своевольном потоке. Коль скоро культурные преломления леворадикалистского «взрыва» конца истекшего десятилетия коренятся в социальных сдвигах нашего времени и обнаруживающиеся вместе с ним возможности далеки от пол-

ного раскрытия, сейчас, пожалуй, преждевременно выносить окончательные приговоры этим поискам, которые завершатся, судя по всему, отнюдь не завтра. Здесь очень многое зависит от того, удастся ли их перевести в русло по-настоящему плодотворного действия на попроще сегодняшней истории и сегодняшней культуры.

1972

Примечания

¹ Подробнее см. мою статью: Бастующая интеллигенция// Иностран. лит. — 1971. — N 7.

² Развернутое социологическое описание этих перемен в «статусе» интеллигента см. в кн.: *Bon F., Burnier M.* — A. Les nouveaux intellectuels. — P., 1966 (2-éd. — 1970); а также в ст.: *Мамардашвили М. К.* Интеллигенция в современном обществе// Ленинизм и некоторые проблемы рабочего движения. — М.: Мысль, 1968. Преломлению этих сдвигов в структуре философского знания посвящена превосходная работа: *Мамардашвили М. К., Соловьев Э. Ю., Швырев В. С.* Классическая и современная буржуазная философия: опыт эпистемологического сопоставления// Вопросы философии. — 1970. — N 12; 1971. — N 4.

³ New-York Magazine. — 1971. — 17 Oct. — P.117. См. также: *Sartre J.-P.* Situations VIII. — P., 1971.

⁴ La Nouvelle critique. — 1967. — Nov.-déc. — P.71.

⁵ Cinéthique. — 1969. — N 5. — P.9.

⁶ Цит. по ст.: *Брейтбург Г.* Белая полоса в пустыне// Новый мир. — 1971. — N 2. — С.161 (курсив мой. — С.В.).

⁷ Mouvement de juin 1971 déclanché depuis l'intérieur de «Tel quel»// La quinzaine littéraire. — 1971. — N 129. — P.31.

Самосознание интеллигента

У слов есть своя судьба, и сквозь нее подчас просматриваются напряженные схватки самой истории — как минувшей, так и протекающей сегодня.

Когда во Франции в самые последние годы прошлого столетия впервые было пушено в языковой обиход существительное *intellectuel* — «интеллигент»,¹ оно звучало в устах и под пером тех, кто поначалу его подхватил, если не откровенно бранной, то весьма пренебрежительной кличкой. Свежеиспеченным словечком тогдашние ревнители националистического «почвенничества» норовили похлеще уязвить «умников», среди других — Золя, за то, что эти мастера отечественной культуры дерзнули возвысить голос в защиту без вины осужденного «инородца» Дрейфуса, да еще и провозгласить ее во всеуслышание долгом своей совести — нравственным, гражданским и подлинно патриотическим. Нельзя при этом сказать, будто изготовленным заново ругательством щеголяли сплошь одни невежды. Наоборот, особенно усердствовали как раз «почвенники» просвещенные — во главе с писателем Морисом Барресом, который натужно поклонялся всему охранительно-кондовому, искупая грехи своей смолоду ущербной изощренности.

С тех пор этот налет издевки нет-нет да и проскользнет в расхожем употреблении слова французским — и не только французским — обывателем, делягой, чинушей, политиканом и их духовными поводырями, случается, изрядно образованными. «Ремесло, состоящее в том, чтобы думать» (Жорж Сорель) по-прежнему малопочтенно в глазах чересчур ретивых «бешеных» на Западе. Еще совсем недавно вожак французских «охотнорядцев» Пужад тшился переадресовать интеллигенции, не желающей думать по указке сверху, старую поговорку «рыба гниет с головы». Вот уж поистине с большой-то головы...

Пятнадцать лет назад, в разгар алжирской войны, соблазн такого перекладывания обнаруживал себя во Франции впрямую погромно — в пластиковых бомбах, подброшенных в дома левых интеллигентов. Сейчас кнут спрятан за спину, напоказ вытаснен пряник. И все-таки в среде оголтелых блюстителей порядка отнюдь не выкорчевана застарелая привычка видеть в демократическом интеллигенте вечного мальчика для битья — одного из ответчиков за общественные неурядицы. Об этом в очередной раз напомнила, в частности, леволиберальная газета «Монд». Осенью 1974 года она обратилась к деятелям французской культуры с рядом вопросов и затем, под общим заголов-

ком «Зачем нужны интеллигенты?», напечатала тринадцать полученных ответов.² Первый же из них — он принадлежит Ролану Барту, эссеисту и зачинателю структурно-семиотических исследований во Франции, — открывается тревожным свидетельством, что интеллигент и поныне «находится под судом и следствием», что «подобный суд может время от времени приводить в возбуждение толпу на галерке, но не следует пренебрегать ее *политической* опасностью: ведь это попросту угроза фашизма, который всегда и повсюду усматривает одну из своих первостепенных задач в истреблении интеллигенции».

Если эта дремлющая под спудом угроза не дает сегодня открытых вспышек, то здесь прежде всего заслуга мощного лагеря трудовой демократии во Франции. Уже дрейфусарам — единомышленникам Золя хватило умения и духовного веса сразу придать только что возникшему слову «интеллигент» уважительную и даже горделивую окраску, обратив, как это бывает, хулу врагов в похвалу и взяв его на свое вооружение. В конце концов именно это смысловое наполнение и возобладало. В наши дни левые силы Франции, вовлекая немалую часть интеллигенции в освободительный поток, исходят из безоговорочного признания огромной ценности труда на поприще культуры и науки для всех областей национальной жизни.

Впрочем, на простой смене оценки уточнение самого понятия далеко не завершилось, а продолжается по сей день. Три четверти века подряд во Франции и других странах, принявших его в свой словарь, ведется, а точнее — топчется на месте — спор, как определить интеллигента, каковы суть и границы общественной прослойки, его включающей. Многоязыкое обсуждение быстро нащупало загвоздку, которая не дает ему продвигаться вперед, смущая любого внятно мыслящего из его участников. И заключена она в том, что целый пласт населения, легко опознаваемый в своих особых приметах неискушенным житейским здравомыслием, упрямо ускользает от сколько-нибудь строгого вычленения в относительно однородное социальное единство. Причина этих затруднений — в глубоко укорененной общественной расколотости всей прослойки, крайней пестроте ее состава и вытекающей отсюда мировоззренческой чересполосице: ведь между ученым советчиком хозяев и его неудачливым университетским однокашником, чье положение на заводе едва отличается от участи промышленного рабочего, разница столь громадна, что их не объединишь простым росчерком пера. Как не заставишь посмертно ужиться под одной крышей дрейфусара Золя и его хулителя Барреса. Вне учета внутренней мозаичности культуры и ее носительницы — интеллигенции усилия зарубежных социологов разобраться в существе дела выглядят возведением постройки на песке. Слишком уж расплывчата, мало что дает очевидность прописной истины: интеллигент есть работник умственного труда. Ну, а чиновник разве занят трудом физическим?

К тому же занятия умственным трудом, увы, не так уж редко сопрягаются с бескультурьем, дремучим хамством, нехваткой самостоятельного мышления, духом приспособленчества и, значит, сами по себе вряд ли служат исчерпывающим или хотя бы достаточным признаком интеллигента. В пору научно-технической революции всякий серьез-

ный выбор поведения в обществе и почти всякая производительная деятельность, даже если она издавна выполняется преимущественно руками, предполагает работу головой, известную образованность, знания, развитость мысли. Поэтому простая отсылка к занятиям умственным трудом, безотносительно к его доле и уровню, без прочих добавочных показателей, отнюдь не выражаемых свидетельством о высшем образовании со всеми положенными подписями и печатями, еще не предохраняет от явно несуразных заверений, будто ныне «все становятся интеллигентами», как утверждал в ответе газете Филипп Соллерс.

Правда, свой донельзя преувеличенный вывод этот глашатай «левачества» от эстетики и словесности, чьи мнения обычно вызывают безоговорочное несогласие, на сей раз получил чересчур вольной обработкой не вовсе беспочвенных наблюдений: «Я думаю, что мы живем в эпоху стремительной и всеохватывающей интеллектуализации. Размываются социальные перегородки, рушатся иерархические лестницы, идет невиданное распространение идей и культуры... Тем хуже для опасующихся потерять в этих переменах свои былые привилегии. Интеллигент отныне пребывает не «на отшибе» и не «на вершине», он присутствует повсюду, он каждодневно вовлечен в дело информации или истолкования, в действие. И потому представлять себе интеллигентов в виде «секты» или замкнутой в себе «касты» означает цепляться за иллюзии XIX века».

Действительно, французская и вся западная интеллигенция переживает на наших глазах весьма серьезные сдвиги. Быстрый рост ее рядов вширь и особенно перестройка самого способа ее включения в трудовую и общественную жизнь идут полным ходом, меняя, подчас довольно круто, привычный ее облик и самосознание. Сегодняшнему интеллигенту редко удастся сохранить прежний уклад обособленного кустаря. Раньше он осуществлял свои замыслы в одиночестве принадлежащей ему лично мастерской, а затем на собственный страх и риск сбывал накопленное им умение или плоды своей деятельности — изобретения, открытия, рукописи, полотна. Теперь наука и во многом культура превратились в непосредственно производительную силу, используемую как обильный источник для извлечения прибыли, будь она прямо материальной или окольной, духовно-идеологической. Поэтому вчерашние «лица свободных профессий» перековываются в обычных наемных служащих. Орудия чрезвычайно усложнившегося интеллектуального труда им зачастую не принадлежат. Сами они сведены в огромные коллективы с индустриально-поточной постановкой всего дела и вытекающей из нее дробностью задач каждого отдельного сотрудника. Мало-помалу он утрачивает возможность ощущать за частичным «уроком», выполняемым от сих до сих, целостный смысл и ход всей работы. Разрыв исполнительской и поисково-творческой стороны, когда последняя оказывается доступной немногим избранным, сумевшим пробиться, и жесткое, принудительно-бюрократическое подчинение приказам, спускаемым сверху; отлученность рядового работника от целеполагающих решений, хотя он владеет немалыми знаниями, научно-технической и общей мыслительной подготовкой, со студенческой скамьи приучен видеть в самостоятельности залог плодотворных достижений на своем поприще, — короче, внедрение всех основных государственно-монополистических приемов хозяйствования в

производство научное, конструкторское, информационно-идеологическое, культурное и составляет коренную предпосылку перемен в судьбах интеллигентской прослойки на Западе.

Понятно, что все это преломляется, хотя отнюдь не однозначно, в ее жизнечувствии и умонастроениях. Ее «верхи», усердно сотрудничающие с властями предрежащими, подновляют свою мирозерцательную оснастку технократическими заповедями. Зато ее рядовые «низы», теперь уже очень широкие, постепенно сближаясь с остальными пластами наемных трудящихся, разделяют и их недовольство. Накаленная политическая обстановка во Франции после «красного мая» 1968 года служит мощным дополнительным побудителем к такому усугубляющемуся повсюду на Западе размежеванию внутри интеллигенции. С одной стороны, правящие круги весьма озабочены тем, чтобы посылить укрепить свое духовно-идеологическое оцепление, пополнив его сведущими, расторопными и надежно прирученными советчиками. С другой стороны, уже не одиночные «блудные сыновья», как это было раньше, а целые отряды интеллигенции, особенно молодой, вливаются подчас в демократическое и рабочее движение. Но даже и тогда, когда колеблющееся большинство на подобный шаг пока не решается, когда осмысление им своей неудовлетворенности окружающим отливается скорее в нравственный протест, чем отчетливый политический выбор, — даже и в этом, пожалуй, самом распространенном случае несомненна подспудная, порой запутанная и неровная переоценка ценностей.

Она выходит на поверхность в том пристрастии, какое западные интеллигенты питают в последние годы к вновь и вновь предпринимаемой примерке сложившихся взглядов на самих себя, свое место и свой долг. Отсюда вереница многочисленных попыток — вроде той, что сделана на страницах «Монд», — еще раз сопоставить мнения и самоопределиться в меняющемся мире. Отсюда — повторяемые на разные лады призывы к братьям не идти в духовное услужение к «установившемуся беспорядку», а упорно искать путей его преодоления, справедливо-го переустройства. Отсюда же непременно проступающая в таких «исповеданиях веры» тяга выделить и подчеркнуть, что подлинно народная культура жива честным вольномыслием, а не угождающей ложью, что исконное право и неукоснительная обязанность интеллигента — быть несогласным протестантом на деле, в мыслях и на словах, поскольку они-то и составляют дело его жизни. «Для меня интеллигент, — настаивает в своем ответе известный литературовед и публицист Этьямбль, — лишь тот, кто не принимает ни один факт, ни одну идею без проверки в свете действительного опыта и критического разума, смыкающихся друг с другом. Интеллигент должен... выявлять противоречия всякого общества, включая свое собственное, всех людей, включая себя... Интеллигент не обладает истиной с большой буквы, зная, что приближение к ней никогда до конца не завершено. Но это не должно мешать ему каждый день быть готовым пойти на смерть ради некоторых просто истин — справедливости, правды, свободы, — дабы выполнить со всей строгостью свое назначение «оспаривателя» властей».

Подобные наброски желательной модели для себя и своих братьев нетрудно упрекнуть в чем-то вроде социологической самодеятельно-

сти: если, мол, при отнесении того или иного лица к прослойке, общественно-исторической по своей природе, за опору принимаются довольно зыбкие моральные, миросозерцательные ценности, то выходит, что интеллигент — всякий, кого мне или уважаемому мной соседу вздумается так назвать. Но поскольку социология ученая и вполне искушенная, со своей стороны, в случае с интеллигенцией вооружена, как мы видели, определителями ничуть не более надежными, постольку и стихийные пробы возместить этот недостаток при помощи нравственного чутья не лишены доли достоверного. Во всяком случае, крайне важно если не для беспристрастно рассудочного определения интеллигента извне, то для его самоопределения и, следовательно, жизненных выборов. Обращает на себя внимание особенно сама нынешняя направленность таких уточнений на ошупь: через большинство обозреваемых высказываний красной нитью проходит мысль, что работника умственного труда интеллигентом делает изнутри идущая потребность, способность и смелость все подвергать сомнению в обществе, науке, культуре, быть всегда ищущим и безукоризненно правдивым критиком наличного положения вещей. «Самую важную функцию интеллигента, — по-своему вторит Этьямблю создательница исторических повествований Маргарита Юрсенар, — я усматриваю в том, чтобы обрисовать самому себе и предложить своей публике по возможности верную и полную картину действительности, сопротивляясь искусам, откуда бы они ни исходили, представить ее красивее или уродливее, увлекательнее или унылее, ярче или тусклее, чем она есть на самом деле, и в меру своих сил избегая конформизма по отношению к идеям-догмам, каковы бы они ни были и какой бы властью или контрвластью ни провозглашались».

Разумеется, такого рода суждения во Франции не внове, хотя и относятся к разряду тех, что от повторения не устаревают. Нынешнее брожение умов в стране сказалось скорее в том, что среди тринадцати заочно встретившихся на газетной полосе литераторов и ученых с достаточно несхожими политико-идеологическим взглядами, от леворадикального публициста Мориса Клавеля до благонамеренного академика Жана Гиттона, не нашлось ни одного, кто бы так или иначе, пусть вскользь, не упомянул о необходимости для интеллигента, достойного этого имени, нести, вопреки любым помехам, критическую службу правдоискателя. Примечательно и другое: там, где прежде говорилось «миссия», теперь говорится «функция», вместо «призвание» — «назначение». Разница тут не просто в выборе выражений поскромнее, деловитее, не столь высокопарных — за сменой стилистики просматривается смещение содержательных смыслов.

В речах интеллектуалов старой закваски слово «призвание» применительно к собственной деятельности всегда отдавало более или менее осознанной верой в свою чуть ли не пророческую посвященность, жреческое избранничество. И мыслилось оно как нечто дарованное свыше за исключительные задатки или обретенное подвижничеством по велению, даже наитию сугубо личного внутреннего зова. В рамках такого самочувствия труды на поприще культуры открыто или, чаще, безотчетно истолковываются теми, кто ими занят, как духовное представительство вечного метафизического промысла в миру, в здешней, пре-

ходящей исторической жизни. В свое время пылкий глашатай интеллигентской «неотмирности», писатель Жюльен Бенда, озаглавив с вызовом свои очерки-памфлеты об интеллигенции «Предательство клириков» (она виделась ему светской преемницей ученых церковнослужителей Средневековья), выговорил до конца эту точку зрения, при иных обстоятельствах лишь подразумеваемую: «Интеллигент силен лишь в том случае... если он откровенно провозглашает остальным людям, что царствие его не от мира сего, что отсутствие прикладной ценности как раз и составляет величие преподносимых им уроков, тогда как для благополучия царства земного пригодна мораль кесаря, а не та, другая, что исповедуется клириком и является единственно подлинной». ³

Отголоски таких самоувенчаний далеко не изжиты. Следы их заметны, скажем, в предостережениях католического журналиста и культуролога Жана де Фабьерга: «Прыжок интеллигента от пророческих озарений к оценивающему вмешательству в повседневные дела смертелен и для мысли, и для того, что следует назвать душой»; или в призывах другого участника газетного «круглого стола» политического обозревателя Кристиана Перу: «...в открытую заявить, что политика — это наука, имеющая к нравственности не большее касательство, чем биология, физика или астрономия, что в равенстве нет ничего справедливого, а в неравенстве ничего несправедливого, подобно тому как нет ни малейшей справедливости в круге или квадрате», а потому, дескать, интеллигенту приличествует твердо знать свой шесток: «пусть писатели пишут, музыканты музицируют, исследователи исследуют, а преподаватели преподают».

Чурающееся земной обыденности «жречество» вдруг на поверку оборачивается житейской мудростью сверчка — худших злоключений для кичливого самомнения не выдумали бы, пожалуй, и зачатые недруги. Но таков уж, видно, удел стародавних обольщений в обстановке, когда даже их запоздалый приверженец под давлением обступающих отовсюду очевидностей вынужден ненароком взорвать предыдущие выкладки, обронив всего несколькими строками ниже: «...шесть лет назад (в мае 1968 г.), после столетнего лицемерного невмешательства, французский университет открыл для себя политику» и наконец-то «обнаружил: книги находятся в мире, а не мир в книгах».

Столь отрезвляющее открытие как раз и повело к вытеснению торжественно-лестных «призвание», «миссия» теми заурядными «назначение», «функция», в которых отозвалась существенная перестройка миро- и самовосприятия западного интеллигента. Отныне он все менее склонен скрывать от себя свою укорененность в текущей истории, нравится ли ему это или нет, свою полную причастность к заботам, делам и устремлениям окружающих. В его глазах, с одной стороны, движущие им побуждения уже не довлеют себе, не самодостаточны, а общественно значимы, вбирают чувство немалой ответственности, равно как и, с другой стороны, сами его занятия общественно нужны, важны, насущно необходимы для должного жизнестроительства. И пусть польза от них далеко не всегда выражается впрямую вещно, их отдача в становлении и особенно в преобразовании любого человеческого сообщества весома: «Интеллигент должен выступать одновременно аналитиком и утопистом, вскрывая трудности существующего и об-

рашая безрассудные грезы к будущему; он стремится быть свидетелем настоящего — одновременно историком и философом; чего бы стоило и во что бы превратилось общество, которое бы отказалось от взгляда на себя извне, со стороны» (Р.Барт).

Здесь только следует со всей настойчивостью оговорить, что выношенная в неопределенно-смутное пространство «безрассудной утопии» вышка впередсмотрящего, откуда предполагается вести обзор, истолкование и философски-историческую оценку неладно устроенного общества, — сооружение не из самых крепких, обеспечивающих плотворность как критического познания, так и разведки обоснованных дорог в завтрашний день. Еще Маркс выдвинул перед деятельностью интеллигента цель, при которой постижение существующего оказывается, в свою очередь, орудием справедливой перedelки жизни: «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его». Столетие с лишним спустя это преодоление мыслящей личностью затворнической созерцательности, действительно-преобразующее вмешательство в ход истории сделалось жизненной установкой не одиночек, а многих революционно настроенных интеллигентов и вошло в духовную атмосферу Франции. С их точки зрения, «деятель культуры не просто расшифровывает и пассивно отражает действительность. Он вносит свой вклад в выявление ее закономерностей и тем самым готовит предпосылки к ее преобразованию. Его творчество вписывается в совокупность достижений, благодаря которым человечество движется вперед, овладевая природой и собственными возможностями и преобразуя условия своего бытия».⁴

Понятые так задача интеллигента и смысл его труда не только не освобождают от обязанностей критически мыслить, но и обеспечивают его деятельности твердую опору, а главное, творческий выход на историческое поприще. Самосознание этого толка ограждает, между прочим, и от настоящего бича умственной жизни Франции — стремительного вырождения независимого правдоискательства в пустопорожнее словокипение и непременной оглядки на очередное широковещательное поветрие. «Терроризм» оборотистых и неутомимых законодателей парижской интеллектуальной моды, под страхом отлучения давящих самостоятельный поиск мысли, если она, упаси Бог, идет вразрез с господствующим в данный миг откровением веры (назавтра оно наверняка переменится), настолько невыносим и вредоносен, что большинство участников подборки вынуждено даже ввести одно — с виду парадоксальное — разграничение между словами «интеллигент» и «интеллигенция». Из последней почитают за благо добровольно себя исключить и всемирно известный этнолог Клод Леви-Стросс, и видный публицист Альфред Фабр-Люс, и почти все остальные, ибо в их словоупотреблении это — суетно мудрствующий и бойко болтающий на наукообразной тарабаршине узкий клан, настоящая мафия Латинского квартала с жесткой тиранией ходячих прописей, навязываемых всем прочим в качестве непреложных последних истин. Скорый суд и расправа этой кичливой касты над неосторожными отступниками — перевернутый слепок приговоров им со стороны блюстителей официозного «правильномыслия»: малейшее сомнение сразу же

навлекает на строптивца упреки в нравственной нечистоплотности, идейном двурушничестве и еще более стыдных пороках.

«Круг интеллигентов, обычно называемый «интеллигенцией», — поясняет в своем ответе публицист и общественный деятель Жильбер Сесброн. — по-видимому, объединяет тех, кто, выражая себя, умудряется совместить все искривления: безответственность, снобизм, легковесность и осуществляет нечто вроде умственного и политического террора, если позволено употребить понятие столь трагическое применительно к деятельности столь бесосновательной... Эта «интеллигенция» не слишком многочисленна, хотя производит такое впечатление, поскольку высказывается она очень громко и сосредоточена преимущественно в Париже... По-моему, она ни в малейшей степени не выполняет назначения, которое возложено на интеллигентов и в котором самым существенным является творческое воображение, без чего необходимое оспаривание властей и «мандаринов» оказывается всего лишь привычкой раздраженно ворчать».

Остроумную зарисовку ужимок этой мафии Латинского квартала набрасывает и профессор Этьямбль: «Упомянутые интеллигенты избегают так себя называть как раз из снобизма... Они действительно террористы, учредители сект, устроители восторгов по поводу друг друга и взаимоцитирования. Модные интеллектуалы столь же тяжеловесны, сколь и легкомысленны — тяжеловесны в своем отпугивающем жаргоне, способном заморозить тех, кто не знает латыни и немецкого, хотя, будучи переведен на французский, он не может скрыть вздорной пустоты мыслей, зачастую ретроградных и почти всегда крайне осторожных (псевдонаучные выкладки насчет «фо-о-ормы» — лишь благовидный предлог, чтобы не запачкать руки об содержание)... Все это тяжеловесное легкомыслие, увы, соблазняет кое-кого из наших студентов, шарахающихся из-за слабой своей защищенности от одного жаргона к другому, от одной ортодоксии к другой... Представители нашей «интеллигенции» пишут лишь для самих себя, своих прихлебателей и кучки светских людей, мнящих себя в курсе самых последних новинок — новинок так же затянувшихся плесенью, как давным-давно прокисшее молоко».

Подлаживаясь к теперешнему огромному спросу на результаты умственного труда, весь этот в общем-то не вчера заведенный механизм их опошления и выхолащивания, очковитательства при помощи повтора задов на новомодном наречии, усугубил свое опустошительное воздействие до крайности. В том числе и на самого интеллигента. Ловушки, сооруженные из того, что им же самим добыто, найдено, открыто, а затем отчуждено и поточным способом размножено в виде расхожих розничных товаров буржуазного духовного ширпотреба подстерегают его на каждом шагу. Сопротивление натиску этих возвращающихся к своему источнику отштампованных подделок под то, что создано ценой напряженной умственной работы, оказывается для интеллигента залогом сохранения способностей продолжать творчество. Противостоять лавине псевдокультуры, извращенно, зато промышленно воспроизводящей его же собственный вклад в культуру, — дело чрезвычайно сложное, но ныне оно входит на правах одного из необ-

ходимых слагаемых в критическое противостояние уважающего себя западного интеллигента складу и ценностям общества, где он живет.

«Угроза всегда исходит от сменяющих друг друга волн бездумного поклонения той или иной теоретической моде, которая быстро окостеневает в наборе стереотипов, — останавливается на этой грани назначения интеллигента Ф.Соллерс. — Будь он ученым-исследователем, политическим деятелем, психоаналитиком, музыкантом, писателем, во всех случаях интеллигент сейчас должен прежде всего остерегаться этого почти немедленного повторного «дуближа», подражающего тому, что было им самим сделано».

Правда, для Соллерса успех в подобном бегстве от своей искаженной блеклой тени заложен в безоглядной гонке ради непохожести на себя недавнего, ошеломляющей при каждой «смене кожи», — гонке, чреватой опасными издержками, как показывает головокружительный рывок самого Соллерса от структурально-семиотических изысков «самовитого письма» к революционаристскому опрошенчеству в духе «культурной революции» по-китайски. Поэтому гораздо пригоднее тот спокойный совет «гигиены интеллектуального труда», который подаст К.Леви-Стросс, приглашая «сосредоточиться на избранном однажды пути», а не опешлять свою работу, в культуре или текущей истории — все равно, тщеславной жадой «отвечать на праздные вопросы, строчить послания-проповеди, при случае напыщенно вещать, направлять окружающих на путь, намеченный по «зрелому» пятиминутному размышлению» и в конечном счете «крайне поспешными заключениями, без пристального знакомства с предметом, без углубленного изучения материалов, обманывать доверие тех, кто принимает такого советчика всерьез, питая уважение к его основательной осведомленности» в областях, где он действительно сведущ.

Суетность нынешних парижских репетиловых, сбивая кое-кого с толку, все-таки не способна, конечно же, причинить непоправимый ущерб ответственному раздумью о себе и своем долге тех французских интеллигентов, для кого самоопределившись на нынешнем перекрестке истории не означает разместиться поудобней и позаметней.

Выбор, вытекающий из этих размышлений, далеко не одинаков, отмечен печатью личных склонностей занятий, убеждений. Но при всей их разнице, самостоятельно мыслящих французских интеллигентов сегодня сближает признание своей включенности в общественное бытие.

1976

Примечания

¹ Русские слова «интеллигенция», «интеллигент», несмотря на свой иноязычный внешний вид, побуждающий предполагать в них заимствования, на самом деле возникли раньше независимо от живых европейских языков, хотя и с опорой на латинский корень.

² *Le Monde*. — 1974. — 15 nov.

³ *Benda J.* La trahison des clercs. — P., 1927. — P.232-233.

⁴ *Leroy R.* La culture au présent. — P., 1972. — P.173-174.

Чужое = чуждое?

«**Ч**то мешает взаимопониманию культур?» — вопрос поставлен без обиняков, в лоб. И отвечать на него желательно со столь же внятной прямоотой. Предельно кратко я бы сказал так: сильнее всего мешает распространению повсеместно и зачастую недобросовестно используемая презумпция обыденного сознания, будто чужое есть чуждое. Или, если попробовать олицетворить это мыслительное, а точнее — где-то в мозговой подкорке гнездящегося тождество, можно было бы окрестить его и так: комплекс странницы Феклуши из «Грозы» Островского.

Незабвенная, бессмертная российская странница Феклуша в исполнении Зуевой: забрела подкормиться на двор, купцов Кабановых, присела к столу и, откусывая то яичко, то соленый огурчик, плетет были-небылицы про края иноземные и тамошние порядки. По слухам, правят там Махнут турецкий и еще Махнут персидский, вершат в своих землях суд-расправу несправедно, да и подданные ихние, нехристи, чудны донельзя — телом люди как люди, а с головами песьими. И все там у них, в чужедалье, шиворот-навыворот, все наоборот сравнительно с отечественными судами-нравами, все противоестественно — сплошь нашему брату чуждо. В стенах молодежного журнала, где мы собрались сейчас для разговора, нелишне будет заметить, что росказни хитроватой Феклуши предназначаются для ушей простодушной девицы-служанки, доверчиво тем побасенкам внемлющей. И что вся эта чушь изливается не вовсе бескорыстно: Феклуша разглагольствует для отвода глаз, чтобы потихоньку, без помех набить свою котомку сладкими пирогами с обильного купеческого стола.

Сколько же на памяти у каждого из нас таких вот странниц-странников, пусть вроде бы и просвещенных, сведущих, о чем призваны свидетельствовать ладно сидящие на них заморские костюмы, их безупречно завязанные галстуки, притемненные очки в роговой оправе нездешнего производства. Лично я вспомнил бы иных истолкователей-изобличителей Кафки, самоуверенно объясняющих нам уже два десятка лет с лишним, что его «Замок», одну из самых пронзительных книг XX века о трагических мытарствах личности в закоулках и тупиках исполинского чиновничьего лабиринта, печатать у нас ни к чему, там, мол, рассказ если не про мёрюки большого ума, то про чужое-чуждое — про застойную Австро-Венгрию при дряхлом императоре Франце-

Иосифе. И ведь послушались, не выпустили готовый давно перевод и до сих пор.

Откройте, однако, сегодня, в обстановке мало-помалу расширяющейся гласности, свежую газету, проверьте трезво справедливость тех ученых приговоров в свете, допустим, обзора работы последних заседаний Верховного суда. Похоже, что молва о бредовых кафкианских «наваждениях» сама не что иное, как наведение тени на плетень. Что в них, увы, горькая тревожная быль, и не одной выморочной монархии-пережитка. И следовательно, жгучая меткость ранимого Кафки при обрисовке злокачественной бюрократической опухоли могла бы, смотришь, пораньше прийти к двору нашей умственной жизни, письмо нашей словесности, быть может, чем-то и обогатить, граждански полезно заострить. Уж во всяком случае, ни малейшего ущерба отечественной культуре не нанесла. Испуг перед расширением кругозора одолевает дух хилый, опасливый, подточенный изнутри догадками в неправоте собственной правды. Но разве во вред, а не на благо духовному первородству выстраданного замысла Тенгиза Абуладзе в «Покаянии» пошло самостоятельное усвоение постановщиком киноязыка зарубежных мастеров?

Укорененные в бессознательном Феклушины предрассудки бывают способны обернуться вовсе нешуточной угрозой, когда они распалены в горниле «почвенных» поветрий XX века, сплошь и рядом сопутствующих защите культурной самобытности народов, как сорняки примешиваются к добротным злакам. Ревнители «чистоты крови и почвы» кое-где в глухих захолустьях, случается, упоены до беспамятства своей доморощенной неповторимостью. Плачевное заблуждение. Своих разноплеменных единомышленников-соперников они могли бы встретить ныне едва ли не повсюду. В дремучих уголках и в столицах. Вплоть до цивилизованнейшего Парижа, где очаг «почвенничества» от культуры — из старейших, возник еще на рубеже XIX-XX вв., то разгорался, то слабо тлел, а в последние десять-пятнадцать лет опять дал вспышку стараниями кружков новоиспеченной «интеллектуальной правой». С немалой шустростью обзавелась она собственной печатью, наладила поточный выпуск книжек, учредила сеть своих клубов, украсила себя краденой в который раз вывеской «культурная революция», разумеется, с уточнением: «возврат к корням».

Познакомиться с этим широковещательным «переворотом в мышлении» небесполезно, затея по-своему поучительна. По той простой причине, среди прочих, что духовным образованиям во Франции привычно претила размытая уклончивость, их кристаллизация исстари протекала здесь отчетливо, обретала законченный вид. И оттого приметы теперешней «интеллектуальной правой» выпуклы, прозрачно просматриваемы, сами собой складываются в то, что криминалистика именует «портретом-роботом», — в набросок со слегка огрубленными очертаниями, удобно помогающий, при тех или иных поправках, опознаванию случаев похожих, однопорядковых, но не так откровенно себя обнаруживающих.

Отправной посылкой парижским интеллектуалам-«почвенникам» служит, как бы ни кичились они искушенностью своего рассудка, до-

вольно нехитрая логическая подмена: действительная разница национальных культур, залог их щедрого богатства, росчерком пера доводится до утверждений о врожденном ценностном неравенстве культур, а заодно и народов. Истоки таких обрекающих на неравноценность различий отыскиваются при этом в древнем племенном прошлом, предшествовавшем исторической переплавке далеких от этнического родства народностей в крупные нации. И соответственно, заклинания освежить души из стародавних племенных родников сопровождаются предписаниями чтить заветы языческого многобожия вместо заповедей христианского единобожия, для которого, по словам апостола Павла из Послания к Римлянам (X, 12), «нет различий между Иудеем и Еллином, потому что один Господь у всех». Узколюбая оголтелая ксенофобия — неминуемое следствие подобных ревностных забот о чистоте племенных кровей, и ради вящей убедительности подкрепляется еще и отсылками к перетолкованным на расистский лад исследованиям биогенетики. И столь же неизбежно, без смущения вопиющими неувязками, хвала исконным галльским корням и доблестям освящает в конце концов помыслы о некоей философически расчисленной державной «метapolитике» под водительством кучки отборных, бестрепетных, толковых «сверхчеловеков», каковые прочно закрепились и умеют претворить на деле истину: «История есть не что иное, как история человеческой воли». Разменное нищестановление тут конечно же ночевало, но ведь Ницше гордился своим франкофильством, такие предтечи из «инородцев» сгодятся «интеллектуальной правой», хотя в достатке и своих, правда, с менее громкими именами. Пока час ее выхода впрямую на историческое поприще не пробил, она усердно отрабатывает «волевые приемы» на площадках культуры и дружно обрушивает на всех, кому вздумается перечить, залпы словесной пальбы по мафиинной команде: «навались, наших бьют!». Нравы не в диковинку, однако и не вовсе бездейственны.

Слышу недоуменные голоса: помилуй, ты это всерьез, тебе не помстилось? Мало ли, дескать, на белом свете безобидных чудачков — кто марки почтовые собирает, а кто поклоняется племенным языческим божкам, чего тут громы-молнии метать?

Спору нет, кругом пруд-пруди невинных культурчудачеств. Да только «почвеннические» забавы не из их числа. История нашего столетия поставляет уйму доказательств на сей счет. Когда балуются со страстями такой взрывной мощи, земной дом человечества недолго превратит в средоточие жутковатых распрей, а то и вовсе развалить, сделать пустыней. Обжегшись на молоке, и не однажды, куда как благоразумно дуть на закипающую воду. И кстати, перекличка, а порой и прямая стыковка высоколбой «интеллектуальной правой» с молодцами из политического «Национального фронта» во Франции, не имеющих за душой ничего, кроме ксенофобских лозунгов, и тем не менее располагающих более чем тридцатью креслами в парламенте страны, — это вполне серьезная причина не впадать в благодушие. Культурфилософии «почвеннического» толка доводилось вступить в соединение с перегаром мюнхенских пивных, и это дало убойную гремучую смесь.

Помехи взаимопониманию культур питаемы, стало быть, в первую очередь обстоятельствами бытования разных культур, на поверку — Феклушиным бескультурьем во всех его ликах, от простецкого до крайне изощренного. Внутри самих культур, в их укладе, существе, обычаях, таких помех в собственном и строгом смысле этого слова — нет. Есть особенности, есть отличающие каждую культуру достоинства.

Но это уже другой вопрос, предмет совсем другого разговора. Если повод для встречи в другой раз представится.

1987

Смущение умов

Рознь между теми, кого по старинке именуют «властителями дум», и властями предрежащими в странах Запада обычна, привычна, встречается куда чаще, чем их сотрудничество. Советником правящих политиков самостоятельно мыслящий западный интеллигент если и становится, то на час, да и тогда не без оговорок, — оспаривателем их он остается едва ли не всю свою сознательную жизнь, пусть мишенью этого оспаривания далеко не всякий раз бывают самые устои существующих порядков. И все же настороженная отчужденность большинства французских интеллигентов от социалистов, одержавших весной-летом 1981 года победу над своими соперниками справа, поначалу глухая, а вскоре и откровенно неприязненная, заслуживает того, чтобы вникнуть в ее особые причины, злободневный смысл, ее уроки, значимые не для одной Франции.

В самых разных отношениях показательна прежде всего немалая степень единодушия, с каким французская интеллигенция, в иных случаях от него далекая и вовсе не срывающая оплотом косности, отказала в моральной поддержке социал-реформаторству, в общем похожему на ту политику по расширению пределов и укреплению «социального государства», что в недавнем прошлом, у соседей Франции, вроде бы приносила свои плоды. Но именно это сходство, если не внешнее, то коренное, послужило поводом признать уже опробованные неоднократно установки заведомо непригодными на сей раз, при сегодняшнем повороте в судьбах западной цивилизации, слишком крутом и тревожном, чтобы с трудностями кризисного хозяйства, бременем их последствий для всего населения можно было справиться, двигаясь по накатанным мыслительным колеям вместо изобретательного поиска. Самим перечнем насущных непреложностей, подлежащих непременно учету в ходе любых попыток оздоровить порядки, чреватые серьезными потрясениями и жертвами для трудящихся, этот спор интеллигентов Франции с социал-реформизмом у власти вносил свою лепту в повсеместно завязавшееся обсуждение тех назревших, скорее всего существенных, однако пока что гадательных поправок к прежнему курсу, нужда в которых так или иначе испытывается сейчас всеми думающими левыми на Западе. Обсуждение по-своему небесполезное даже и тогда, когда спорящие стороны, похоже, находились в

равном замешательстве перед возможным положительным решением поднятых серьезных вопросов, хотя одна из них следовала наполеоновскому совету: «ввяжемся, там будет видно», а другая пребывала в смятенных размышлениях, предпочитая воздерживаться от деятельности вслепую.

Гостеприимство без отклика

Память о «попутчиках» Народного фронта из числа мастеров культуры с громкими, порой всемирно прославленными именами годами сохранялась у деятелей соцпартии Франции как залог оправданности помыслов о повторении такого сотрудничества впредь.

Правда, свое кратковременное сближение с интеллигентами, и тогда не лишённое, впрочем, размолвок, социалисты довольно быстро ухитрились подорвать и вконец расстроить. Спустя 10 лет Леон Блюм сокрушался: «И поныне в наших рядах не нашли себе достойного их заметного места ученые и мыслители...».¹ И это вопреки гостеприимно распахнутым дверям, вопреки неоднократным заверениям руководства социалистов о своей мировоззренческой терпимости, простиравшейся вплоть до снисходительного согласия открыть доступ в свою среду тем «интеллигентам, которые, будучи тверды в собственных принципах, служат политикам укором совести».² Несмотря на все заигрывания, желанное Л.Блюму и его соратникам содружество не залаживалось: когда те, за кем они признавали право быть глашатаями разума и совести, решались примкнуть к одному из политических отрядов рабочего движения Франции, предпочтение неизменно отдавалось его революционному крылу, а не реформистской социал-демократии.

Однако развал к исходу 60-х годов «старого дома» СФИО и затем, в 1971 году, возникновение вместо нее Французской социалистической партии (ФСП), освежившей свои лозунги, а кое в чем и перестроившейся, обещал если не упразднить, то поколебать застарелое недружелюбие интеллигенции к политикам-социалистам. Надежды на возможность такого перелома им внушало, в частности, щедрое пополнение соцпартии из источников, прежде питавших ее скупой, — из бурно росшей в пору НТР прослойки работников умственного труда. Помимо учительства, издавна бывшего одной из опор социалистов, теперь в их ряды хлынул поток инженеров и техников, сотрудников учреждений науки и культуры, особенно преподавателей высшей школы. Прилив последних вообще был так обилён и они были столь деятельны, что вскоре составили костяк руководства ФСП почти на всех уровнях, от местного до национального, а после 1981 года оказались в избытке представлены в парламенте, в правительстве, на всех ответственных должностях, что дало повод бойким журналистским перьям окрестить Францию при власти левых «республикой профессоров». Казалось, вот-вот пробьет час братания с социалистами и для парижских светил умственной жизни —

для того узкого, но духовно влиятельного круга собственно интеллигентов, если следовать словоупотреблению самих французов, не распространяющих это понятие на всю прослойку работников умственного труда.³

Сулили как будто выигрыш социалистам в их соперничестве за мыслящие головы с соседними партийно-политическими образованиями и постепенные сдвиги в гражданских предпочтениях самой интеллигенции. С одной стороны, как бы далеко ни заходила ее расколотость на ссорящиеся друг с другом кланы, как бы ни давали знать о себе привычки саморефлексирующего интеллигента превыше всего дорожить лично выношенной собственной правдой, в этой среде с грозной и славной поры Сопротивления решительно преобладали политически левые умонастроения, хотя и самых пестрых оттенков, от умеренных до левацки крайних. С другой стороны, как считают сейчас и в руководстве Французской компартии, «взаимоотношения между нею и интеллигентами ухудшились, подчас серьезно»: после 1956 года из ее рядов и ближайшего окружения шел отток маститых деятелей культуры, еще недавно тяготевших к ней как ни к одной другой политической силе во Франции, — одних уносила смерть, иные уходили — с шумом или без особой огласки, а взамен им из младших поколений приходили редко, да и не пользовались таким же признанием, как Элюар, Пикассо, Арагон или Ланжевен. История революционного движения в разных странах — достаточно вспомнить Россию первых десятилетий XX века, перепутья Блока и даже Горького, — не дает повода думать, будто этот отток необратим, не может быть рано или поздно погашен и перекрыт встречной волной, однако предвестий ее сегодня во Франции пока нет.

Но в таком случае, приверженность к заветам политически левой культуры при одновременном охлаждении, а порой и враждебности к коммунистам, казалось бы, должна была подталкивать в объятия «розовых» социал-реформистов, к тому же идеологически слегка полевевших после своего съезда 1971 года в Эпине-сюр-Сен. И тем не менее все расчеты руководства ФСП на то, что дружеские узы между ним и интеллигенцией мало-помалу окрепнут, не оправдались.

Они окончательно явили свою несбыточность после передачи власти левому правительству. «У интеллигентов нет ни малейшей охоты быть заодно с государством», — с полным знанием обстановки оценил крах этих замыслов эссеист Режиc Дебре, сам как раз занявший одну из высоких должностей в служебных помещениях Елисейского дворца. Конечно, отступления от этого правила были: в перечне сотрудников президента, государственных канцелярий или представительств Франции за рубежом нет-нет да и мелькали имена пусть не первых, но все же «звезд» Латинского квартала. Не испытывало особых затруднений правительство и тогда, когда нужно было в украшении свиты президента при его зарубежных поездках носителями таких звонких имен, как Француаза Саган или Клод Леви-Стросс, либо в одноразовых ученых советчиках вроде культурфилософа Жака Деррида, учредившего международное Философское общество в Париже. Ско-

рее благосклонной к левым властям была поначалу и печать, обычно выписываемая в интеллигентских домах.

И все же запас взаимных бед и обид накапливался, обнародовать их взялся глава правительственной службы информации историк М.Галло. На страницах «Монд» летом 1983 года он укоризненно советовал на «безмолвие» своих собратьев — уклончивость и перед разоруживающим умы натиском справа, и перед запросом слева дружно включиться в совместную работу.

Уязвленные отклики на упрек в гражданском безразличии «интеллектуальной левой в полнейшем развале» не заставили себя ждать. И желавших высказаться нашлось в достатке: газете хватило на три с лишним месяца вереницы присланных ей разноречивых исповеданий интеллигентской политической веры. Еще раньше «Котидьен де Пари» поместил на своих страницах подборку бесед с рядом именитых интеллигентов, перепечатанную позже в расширенном виде в книге «Сократ и роза» (1983).⁴ Вкупе с множеством отдельных материалов в парижских еженедельниках и ежемесячниках вся эта россыпь высказываний служит документальным свидетельством самосознания французской интеллигенции на одном историческом витке.

Словоохотливое молчание

Молчание, когда оно легко оборачивается подобной словоохотливостью, вряд ли можно попросту отождествить с хладнокровно немотствующим политическим равнодушием затворников в «башнях из слоновой кости». Предрасположение к тому, чтобы при случае нарушить тишину, побуждает усомниться в чересчур поспешных умозаключениях, будто во Франции ныне, по словам философа Б.А.Леви, славящегося легковесной броскостью своих приговоров, «окончательно» исчерпана та поведенческая установка, какую подразумевает французское *intellectuel engagé* — выражение, с трудом поддающееся прямому переводу на русский язык и потому вынуждающее обычно прибегать к корявой условной кальке («ангажированный»). Сорок лет назад, в дни Освобождения, оно было изобретено Сартром, с его легкой руки стало почти что фразеологическим оборотом и совмещает множество соприкасающихся, однако не совпадающих полностью значений: вовлечен, причастен, добровольно завербован, служит делу, несет обязательства, взял на себя долг, выбрал свой лагерь в политике, ответствен и ряд других смыслов, так или иначе охватываемых привычным российскому слуху словом «гражданственность». Затаенное многозначительное «безмолвие» интеллигентов Франции в первые годы пребывания социалистов у власти, разумеется, далеко от непосредственного вмешательства в ход общественных дел. Но это и не признак отрешенности от забот своих сограждан, полнейшей безучастности к политической жизни, а напротив, выдает душевную и мысленную при-

кованность к ее течениям и водоворотам.⁵ Гражданская озабоченность тут налицо, только она избегает принимать отчетливую политическую окраску, колеблется на очередном перепутье истории в ожидании своего часа.

Выжидание такого рода бывает заряжено по-разному — доверием, скепсисом, беспокойством. Справедливости ради надо сказать, что за вычетом тех немногочисленных интеллигентов, кто попросту воспользовался поводом оправдать прилюдно решение сменить вольные хлеба на чиновничью службу, горстка доброжелателей среди включившихся в разговор у социалистов набралась. Писатель преклонного возраста Веркор, в прошлом подпольщик Сопротивления, эссеист из околоструктуралистских кругов Ж. П.Фай, почтенный ученый-медик Л.Шварценберг пригласили своих собратьев с рассудительным спокойствием продолжать «трудиться на собственном поприще, запасаясь доверием и надеждой», вздохнуть облегченно в «атмосфере правления левых, которая больше не раздражает, избавляет от гнева и возмущения» корыстным политическим ловкачеством, вселяет веру: «шаги правительства, убежденного в том, что счастье и справедливость достижимы, сворачивают со слишком проторенных дорог» в никуда. Уже сама по себе кипучая законодательная деятельность социалистов, проводивших через парламент одно постановление за другим, рисовалась в таких случаях источником оздоровления всей жизни в стране, а в поддержку своим упованиям выстраивали психологически понятную, хотя логически и не безупречную цепочку доводов: положение дел во Франции, куда ни кинь, из рук вон плохо, кризис свирепствует, взявшим на себя реформаторские обязательства политикам деться некуда, а стало быть (?), улучшения воспоследуют, они неминуемы.

Голоса питавших благодушное самообольщение, будто желательное сегодня сделается завтра действительным, раз оно крайне желательно, прозвучали, однако, вразрез со всем хором. Подавляющее большинство бралось за перо, чтобы поделиться тревожными опасениями. Их было много, и оповещали о них на разные лады, но существо дела так или иначе сводилось к нескольким от правным сомнениям, иногда присутствующим подспудно, часто высказанным впрямую.

Сомнение первое, политическое. Французские социалисты по своему мышлению и приемам политической работы сугубые государственники («этатисты»), плоть от плоти давней национальной политической культуры левых во Франции, родословная которых восходит к революционерам 1789-1794 годов, была затем унаследована республиканцами XIX века и до наших дней не претерпела коренных изменений.

«Основополагающий миф» этой культуры, как выразился с осторожным изыском историк Ф.Фюре, в противовес бытующему среди правых гораздо более резкому обозначению того же самого: хроническая «французская болезнь», — неукоснительно соблюдаемый завет полагаться в первую очередь на государство как на полномочного опекуна всей жизни страны, «проводника всех сколько-нибудь су-

ественных преобразований сверху» (А.Турен), чуть ли не принудительным путем. «Социал-демократический этатизм с его ставкой на увеличение веса государства, — со своей стороны подчеркивал мировоззренчески весьма далекий от Фюре или Турена экономист П.Боккара на коллоквиуме «Культура против кризиса», проведенном в 1984 году компартией Франции, — ныне усугубил свое авторитарное существо... в рамках президентского режима, недуги которого обострены кризисом».

Каким бы перехлестом национальной самокритики суждение такого рода ни казалось издавека, оно с недавних пор — и как раз из страха очутиться ненароком под гнетом похожей «заорганизованности» — утвердилось на правах прописной истины не только в повседневном сознании французский интеллигентов, но и в западной политологии. В свете этих распространенных опасений социалистам и вменяют в вину «врожденные» замашки «единовластно командовать из политических центров» государства (писатель Ф.Соллерс), вместо того чтобы предоставить простор самостоятельности граждан. Реформаторство левых толкуется поэтому не иначе, как еще одна волевая («дирижистская») попытка посредством государственного кнута и государственного пряника заставить хозяйство Франции подтянуться в соревновании с ее более продвинутыми соседями.

Не менее пылким изобличениям подвергнуто государственное вмешательство и во все прочие области жизни. «Разве можно хотеть, чтобы вопрос о культуре в ее отношениях с политической властью не поднимался, — язвительно предъявлял свой счет левому правительству эссеист либерального толка Ж.Ф.Ревель, — при таких порядках, когда государство властно вторгается в культуру, желает само быть вдохновителем научных исследований, контролировать почти всю совокупность средств массовой информации, отбирать зарубежные кинофильмы, которые позволительно смотреть французам, предписывать свыше, где пролегает граница между прекрасным и уродливым, добром и злом, между правдой и ложью, а в конце концов еще и завладевает большинством рычагов материального давления на писателей и художников так своевольно, что под этим гнетом им трудно выжить?» При всей ошутимой здесь сгущенности красок сама по себе острота переживания интеллигентами Франции неблагоприятной обстановки для их труда передана вполне достоверно, с действительно испытываемой ими раздраженностью, которая и внушает им направление мыслей, равно как и гражданское поведение, включая поведение в ходе выборов, совсем небезразличное левым политикам.⁶

За жалобами на то, что во Франции при социалистах «слишком много государства» и оно «чересчур навязчиво», вместе с тем улавливаются свои различия. Отчетливо дает о себе знать несходство во взглядах, так или иначе склоняющихся, по справедливому наблюдению публициста Ж.Даниеля, в одних случаях к подновленному либерализму, в других — к леворадикально окрашенному («либертарному») утопизму. Не в последнюю очередь сказывается и зависимость от круга занятий. Экономисты, как правило, подвержены поветриям не-

олиберальной политэкономии и потому делают упор на необходимости воскресить зачахшую веру в лозунг *laissez faire*, оградить от административных посягательств нестесненную свободу рынка. Литераторы негодуют по поводу поползновений к «насильственной вербовке в отряды» околоправительственной пропагандистской obsługi (Ж.Э.Алье) и отлучений всех непокладистых инакомыслящих: «Едва вы решаетесь опровергнуть действия социалистов, как перестаете быть для них собеседником и делаетесь врагом. Полного одобрения удостоиваются лишь интеллигенты — друзья властей» (Ж.Ф.Ревель), вечно мнящих себя носителями истины всех истин, какие бы метаморфозы ни претерпевало содержание их неистребимо самодовольной правоты. Социологи, со своей стороны, предостерегают против засилья новоиспеченного технобюрократического чиновничества в государственных ведомствах и ратуют за открытость к свежим самоуправленческим веяниям из недр гражданского сообщества. Философы бросают вызов левой власти, предлагая всерьез обсудить, среди прочего, такие снятые ею с повестки дня вопросы, как «целесообразность государственных расходов на испытания нейтронной бомбы или на оснащенные водородным оружием подводные лодки» (Ф.Гваттари), а тем самым на деле подтвердить заявленную было терпимость в споре о вещах поистине важнейших для судеб страны и, быть может, самой цивилизации.

Сомнение второе, философское. Социалисты — заложники завешанной просветителями XVIII века рационалистической «мифологемы Прогресса», краеугольным камнем которой служит освящение научного знания как предпосылки безграничного роста промышленного производства и потребления материальных благ.

Пробуя вскрыть существо этой, по его словам, «мечты» или «утопии», историк политической мысли Ф.Шатле возводит ее к мысленному допущению, согласно которому «поступательно накапливающиеся достижения науки и техники могут быть использованы ради организации общества в виде общества производителей — хозяев собственной деятельности», как трудовой, так и гражданской, призванной обеспечить торжество последовательной до конца демократии. По-своему знаменательно, что опровержение, ожидаемое вслед за этим беглым пересказом представлений, господствовавших на Западе два века с лишним, на сей раз просто опущено. И это в нравах теперешней интеллигентской печати Парижа. На ее страницах сплошь и рядом наталкиваешься на утверждения в том же духе и тоже без скольконибудь развернутых доказательств — молчаливо подразумевается, что нужды в них нет, ошибочность упований на поступательный ход истории очевидна, сама собой разумеется. «Наше общество, — не утруждает себя пояснениями и А.Турен, — миновало ту стадию, когда оно еще верило в науку, просвещение, прогресс, словом, в историю». А если доводы все-таки следуют, то они предельно кратки, как, скажем, в одной из бесед социолога и философа Э.Морена в связи с выходом очередных его книг: «Думаю, надо порвать с мифом о триумфально шествующем Прогрессе, заведомо предопределенном «законами» (кавычки в подлиннике! — С.В.) истории или автоматически проистекающем из развития науки и техники. Но это развитие двойственно.

Бывает, что ход истории опрокидывается случайностью. Сдвиги поступательные зачастую влекут за собой сдвиги попятные, и наоборот». Восторженная «религия науки», зародившаяся в головах Декарта, энциклопедистов, а в XIX веке победно учрежденная во Франции философскими стараниями О.Конта, И.Тэна, Э.Ренана, на взгляд их сильно поскромневших наследников — не более чем двусмысленное в своей наивной гордыне наукопоклонство, не выдержавшее нравственной проверки историей.

В кошулстве среди думающих здраво французских ученых сейчас за это не заподозрят, как не делают для себя секрета из причин, заставивших расстаться с безудержными сциентистско-техницистскими самообольщениями. Примечательна в этом смысле статья естествоиспытателя П.Тийе, появившаяся в канун «Слета» французских исследователей (январь 1982 г.) и включенная в книгу «Сократ и роза» на правах приложения. Подготовленные социалистами наметки реформ в науке обсуждаются здесь с точки зрения, для ученого вроде бы парадоксальной, хотя, если вдуматься, как раз естественной в силу того, что он предметно знаком с возможностями науки, освобожденной от обязательств нравственно-гражданских.

Порок правительственного документа усматривается в самих его посылках: «Науку мыслят не как ценное подспорье, а как верховную инстанцию, способную безошибочно указать цели, каковых нам должно добиваться». В результате непозволительно спутаны вещи совсем разные — «то, что находится в ведении научно-технического новаторства, и то, что принадлежит по праву политическому действию», непреложный долг которого исполнять волю избирателей, поставивших тех или иных лиц у государственного руля. Дело в том, однако, что посланцы науки в коридорах власти, ученые-эксперты, бывают склонны пренебречь наказом своих рядовых соотечественников, вместо этого руководствуясь хваленым «Разумом строгого знания». Между тем «западная наука воплощает в себе философию, ключевые понятия которой — отдача и прибыль» — ценности далеко не бесспорные, и нет «никаких доказательств, будто общество, устроенное согласно научной рациональности, — наилучшее в человеческом и политическом смыслах». Вдобавок ко всему разум разуму рознь, в наличии всегда есть опровергающие друг друга истолкования целесообразности, а следовательно, наука нуждается в бдительном присмотре — от имени ценностей более высокого гуманистического порядка. Стражем ее и призван быть «подлинно демократический контроль» — судья не во все безупречный, поскольку он далеко не всегда достаточно сведущ, но все же предпочтительный, коль скоро люди пока что не придумали ничего надежнее.

Соображения этой, просится сказать в кантовском вкусе, «критики научного разума» с виду умозрительны, но от них всего полшага до нужд насущнейших — до последствий для трудящихся деятельности социалистов по технологическому переоснащению производства. Нацеленная на выход из хозяйственного кризиса путем свертывания неконкурентоспособных отраслей промышленности, она дала во Франции резкий скачок безработицы. А если иметь в виду ущерб, нанесен-

ный этим моральному, да и политическому климату в стране, включая рост преступности или поднявших теперь голову профашистских сил, если добавить еще и дальнейшее ухудшение экологической обстановки, то нет ничего удивительного, ни, пожалуй, консервативного в обеспокоенности историка Ж.Шено безоглядным «модернизаторским фетишизмом» и в его советах пестовать гуманистически здоровые «противо-ценности».

Сомнение третье, идеологическое. Последнее время интеллигенты Франции буквально заворожены сведениями о допущенных в прошлом в социалистических странах нарушениях законности и тем, как подается ныне на Западе вопрос о положении в них с правами человека. «Сегодня наша интеллигенция, — свидетельствует философ-психоаналитик Ж.Делёз, — сосредоточила свои страхи на одном-единственном зле — коммунизме». С тех пор как четверть века назад Сартр открыл для себя в наследии Маркса «непревзойденную философию», обязательный «горизонт мышления» в XX веке, страсть к толкованию марксизма в окрестностях Сорбонны на множество ладов — в экзистенциалистском, структуральном, ревизионистском, психоаналитическом и даже христианском ключе — переродилась в свою прямую противоположность — в не менее ревностное усердие отметать с порога и само это учение, и хранящих ему верность коммунистов. Заветное чаяние давнишнего однокашника и всегдашнего оппонента Сартра, вечно скептического Р.Арона, о пробуждении интеллигентов от того, что он именовал не иначе, как «дурманом», нынче во Франции, судя по всему, сбылось, и он в предсмертных «Мемуарах» (1983) не преминул этому возрадоваться.

В запальчивости расправы надо всем, к чему недавно столь же пылко тянулись, тень подозрений переносится и на социалистов, неоднократно заверявших: «Марксизм остается главенствующим слагаемым нашей идеологии» (Ф.Миттеран). Слова эти всего лишь слова, на деле все обстоит иначе, но как бы то ни было, социалисты действительно прибегали в своих разработках к отдельным марксистским положениям, хотя сильно разбавляли их смесью заимствований из самых различных источников, от либералистских оправданий рынка до кантианской моралистики или фрейдовского психоанализа. Однако же и совсем малых «родимых пятен» марксистского происхождения сейчас во Франции с лихвой довольно, чтобы послужить мишенью для придиричивых нареканий, вроде следующего, которое принадлежит философу А.Глюксману: «Социалисты... стоят на том, чтобы не рвать окончательно пуповину между собой и марксизмом: дескать, я марксист, как и все нынешние передовые люди, но в своем особом роде, не как другие. Социалисты не способны возвыситься над парадоксальной нелогичностью подобных самоопределений и самочувствия».

Путаница тут и впрямь существует, что же касается советов, как от нее избавиться, то о них позволяют судить недоумения историка Э.Ле Руа Ладюри относительно «неразборчивости» социалистов в подыскивании себе политических спутников — а именно коммунистов, находившихся в правительстве левых с лета 1981 до лета 1984 года: «Стратегия союза левых сил идет прямо-таки вразрез со всем тем, о

чем свидетельствует опыт интеллигентов, достойных так именовать-ся». Выпады в этом роде, а их множество, делают отнюдь не раздутыми впечатления наблюдателей: «Включение коммунистов в правительство... обременило миттерановский социализм в глазах интеллигентов грузом двусмыслицы». Разочарованность в плодах марксистской мысли повлекла за собой столь ожесточенную вражду к коммунистам, что ее хватило и на будто бы «потакавших» им социалистов.

Сомнение четвертое, моральное. Социалисты по своим нравам и повадкам у власти мало чем отличаются от своих соперников справа: все то же неумение и нежелание лавировать иначе, как в русле дурной «политиканской политики».

Редкая из отповедей на упрек в «молчании» обошлась без упоминаний о податливости правящих социалистов на соблазн сокрытия истины, будь то заведомо невыполнимые обязательства, вводящие избирателя в обман, гласность под надзором, кумовство втихую при посадке дружков и «нужных» людей на ключевые теплые местечки, залпы словесной трескотни ради маскировки деловых провалов или грызня «под ковром». Не то чтобы все это было невидалью для политических обычаев Франции, напротив, двадцатитрехлетнее хозяйничанье правых, особенно его конец, не позволяло французам забыть, что они подданные государства, в котором случались и дело Дрейфуса, и скандальная «Панама». Но тем паче ждали от левых оздоровления политики. И тем удрученнее восприняли преемственность в политиканстве. В 1983 году среди опрошенных французов 82 % (!) присоединялось к мнению, что «политики скорее не говорят правды, и только 53 % (убыль сравнительно с 1979 г. в 11 %) находили ремесло политиков «почтенным», а стало быть, другая почти половина населения — малопочтенным. Иными словами, когда интеллигенты во Франции возмущаются: «Ложь есть кислород власти» (Ж.Ф.Ревель), когда они негодуют: «Нравственные ценности существуют вне политики и политика вне ценностей» (А.Горц), — они лишь печатно вторят тому, что в умах и на устах подавляющего большинства их соотечественников.

Сомнение пятое, так сказать, культурологическое. Социалисты при-скорбно архаичны по своим воззрениям на жизнь, политику, историю, цивилизацию, собственное дело.

«Приходится только изумляться, — ставит свой диагноз их недугов социальный психолог и журналист С.Масковичи, — до какой степени язык нынешних политиков и их культура, самый их слог выдают приверженность XIX веку... Подобная неподвижность, закрытость перед жизнью, свойственные всем партиям, которые нами правят, вселяют беспокойство, а в случае с левыми это особенно тревожно». Совпадение — иной раз до разительной словесной переклички — в подобных оценках кругозора французских социалистов, требующего неотложной «изобретательной перестройки заново» (философ А.Лефевр), красной нитью проходит через высказанное мнимыми «молчальниками» в оправдание своей уклончивости. Вытягивание Франции из кризиса, словно бы подхватывает в свою очередь Ф.Гваттари, «предполагает деятельную волю, свежие идеи, чуткость к новаторским устремлениям, каковых у правительства социалистов не-

заметно». Еще суровее судит Ж.Э.Алье: «Ни один крупный интеллигент... не может ужиться с их косным социализмом, вытасканным на свет из заплесневелых от сырости подвалов XIX века». «Что такое культура социалистов? — в лад с хором задает вопрос и Ф.Соллерс. — По-моему, она замешена на ценностях XIX столетия... И зачастую просто-напросто архаична». Чего же, кроме ущерба, ждать от реформаторства, черпающего свое вдохновение в ценностях безнадочно замшелых?

Совокупность приведенных сомнений — а ими охвачено, как видим, интеллигентское сознание во всех основных своих гранях, — простым зеркалом французского социал-реформизма у власти, конечно же, назовешь. Скорее, это преломляющая призма: что-то сквозь нее просматривается в своих действительных очертаниях, немало и смещено. Достоверность здесь в другом — уже сам по себе угол поворота, приданный ей на сей раз, обнаруживает с несомненностью, что политика социалистов большинством французских интеллигентов отвергается последовательно, обдуманно, в целом. Исключения встречаются, но они из тех, что подтверждают правило.

Стоит вместе с тем подчеркнуть: никаких намеков на тяготение интеллигенции к любым другим партийно-политическим образованиям также не найти ни в спорах о ее «безмолвии», ни в сопутствующих им источниках. Отсутствие весьма значимое и позволяет заключить, что неприятие распространяется на все разновидности нынешней политики. Следует ли, однако, отсюда, что интеллигенты Франции, всегда выделявшиеся своей гражданственностью, теперь самоустранились, выбыли, мысленно вычеркнули себя из политической жизни страны и, запершись в своих кабинетах и лабораториях, отныне не внемлют злобе дня? Или за их рассерженным «чума на оба ваши дома» кроется подспудная ставка на возможность, вопреки всему, какой-то в корне иной политики — политики подобающей, приемлемой, той самой «политики духа, которую еще предстоит найти»?

В помыслах о «другой политике»

Искуссы затворничества где-нибудь подальше от коварного поприща гражданских страстей, как водится в духовно-историческую распутицу, кое-кого манят. И предрасполагает, подвигает к этому философия, не вчера изобретенная, но сегодня пустившая свои побеги и в крепких головах, судя по леворадикальному мыслителю А.Горцу, еще недавно поборнику вовсе не бездеятельного «революционного реформизма», в 1980 году мрачно ронявшему: «История не имеет смысла. Нет ничего, что бы позволило на нее уповать, и ничего, что бы стоило приносить ей в жертву». Удел мыслящей личности в таком случае — это, по Горцу, укрыться в собственной «нише», выгородив себе уголок где-то на окраинах «царства необходимости», и предаться там трудам-раздумьям.

Слывущий крайне левым А.Горц в своих советах усталой мудрости, хотел он того или нет, шел по стопам опередивших его в прощении с их юношеским левачеством Б.А.Леви и А.Глюксмана, философствующих «звезд» французского телеэкрана и светской печати. На несколько лет раньше они успели возвестить примерно тот же путь «сопротивления» произволу, господствующему окрест именем «исторического разума», якобы ведомого политикам-«властителям». Подобное «сопротивленчество» в одиночку, больше похожее на покорное претерпевание злой доли, требует отречься от намерений навести мосты между политически целесообразным и нравственно непреложным, раз и навсегда причалив к тому из двух берегов, где совесть пребывает в стоической отключенности от обстоятельств окружающей истории: посреди этой бессмысленной и нередко кровавой толчеи «нам не на что положиться, кроме этики и морального долга». Чуть позже, уже в разгар правления социалистов, Б.А.Леви извлек из своей самодовлеющей моралистики и прикладные уроки применительно к обстановке. «Серьезной мысли не существует без развитой способности ответить уходом», — утверждал он, а в подкрепление потревожил тень самого Данте — «бунтаря... черпавшего себе поддержку в строжайшем одиночестве». Интеллигенту при таком понимании его долга предписывается служить олицетворенным укором совести.

Укор этот может обосновываться переменами в философской погоде — идущим во Франции, по наблюдениям философа А.Финкелькрота, «пересмотром взаимоотношений между этикой и политикой, на сей раз в пользу непререкаемости моральных обязательств», и соответственно почитанием Канта вместо Гегеля и Маркса. Он может взбадривать себя высокомерием уподоблений нынешних интеллектуалов «касте древнеиндийских жрецов», вознесенных над служивыми мирянами своей причастностью к таинствам духовно-священным (Э.Ле Руа Ладюри). А может и хладнокровно расчислить, как сделал это один из зачинателей «театра абсурда» Э.Ионеско, что в дни крушения былых ценностей не к чему прислониться, кроме христианства, пусть оно безнадежно утратило во Франции своих интеллектуальных заступников такого достоинства, чтобы к их голосу всерьез прислушивались: «Невзирая на всё и все свои исторические срывы, только христианство по-прежнему способно дарить нам возможность все-таки надеяться. Возврат к его заповедям братства, к большому милосердию и меньшему насилию не избавит нас сегодня от чудищ, но по крайней мере отдалит их от нас на какой-то срок». Где бы, однако, ни пробовала укоризненная совесть искать источников подкрепления, она во всех случаях отягчена чувством беспомощности, тщеты своих заклинаний перед пренебрегающим ими ходом вещей.

Хрупкость, попросту немощь затворников-одиночек с их проповедями и проклятиями, изнутри начиненными отчаянием, не ускользает от настроенной по-другому, не столь безнадежно, — и явно перетягивающей — части французских интеллигентов. И не устраивают их. Зачарованность всевластием отчуждающих человека зол, возражал

А. Турен пророкам безысходности, обожающим подчеркивать свое паение «над схваткой», «может оправдывать и недобросовестность, бездействие, двойную игру, когда изобличают присутствующие повсюду господство и угнетение, а вместе с тем избавляют себя и всех прочих от обязанности что бы то ни было против этого делать... Настало время рассеять иллюзии, будто ничто кругом не движется, тогда как все заметно меняется, будто нет предпосылок для действия, тогда как запросы и требования везде прорастают, хотя им и недостает той самой помощи, какую способна оказать интеллигенция». «Убежден, что наше общественное устройство продолжает быть варварским. И верю в возможность существенного улучшения-преобразования взаимоотношений между людьми... — делился схожими мыслями Э. Морен. — Изменить эти взаимоотношения, изменить состояние дел на земле — да, это посильно».

В свете вереницы таких самоопределений интеллигентов Франции толки об износе гражданственности в их среде очевидно беспочвенны. Другое дело, что гражданственность эта смущена и колеблется: расставшись с прежними своими обличьями, она пока что пребывает в мучительно трудном поиске самой себя, своих обновленных опор и внятных целей.

Разброс этих сбивчивых исканий — а вернее, блужданий мысли — велик, но все они так или иначе заданы ощущением болезненной смены вех, ломающей и калечащей множество судеб, изжитости прежних устоев цивилизации и смутных канунов чего-то едва брезжащего впереди. Одну из сравнительно внятных кристаллизаций распыленных в головах умонастроения подобного рода можно почерпнуть в работе Э. Морена «Развитие кризиса развития».

Разразившийся в странах капитализма с 1973-1974 гг., продолжающийся по сей день и не завтра исчерпающий себя кризис, полагает Морен, не просто поставил под сомнение «государство благосостояния» с его тяготами в виде безработицы и роста дороговизны. Обнаружила свою изнанку исходная «парадигма» вековой промышленной горячки, вкратце сводимая к вере, будто «социально-экономическое развитие, опирающееся на развитие научно-техническое, само по себе обеспечивает расцвет и прогресс человеческих потенций, свободы, власти людей над миром... смягчает общественные антагонизмы и крайности неравенства, предоставляя индивидам максимум счастья». Философский стержень, «антропологическое ядро» всей этой парадигмы — весьма «ограниченный миф о сущности человека как *homo sapiens/faber*»,^{*} из-за чего и выводимый отсюда взгляд на общественное развитие отмечен печатью «упрощенчества», искажений, механистичности, рассудочно-однолинейности и эвфоричности. Подлинное богатство личности здесь утрачено, и эта узость уже давно дает о себе знать, помимо всего прочего, в крайнем неблагополучии нравственного самочувствия обитателей Запада — тоскливой маелы песчинок, втянутых в круговорот исторических превратностей.

Промышленно-потребительская лихорадка, предшествовавшая кризису, только заострила переживание выморочной и опасной не-

^{*} Человек мыслящий / работающий (лат.)

лепицы довлеющего себе индустриального роста ради роста: «Думали, что контроль за ним доступен технике, однако техника очень ненадолго улаживала трудности, зато в долгосрочной перспективе мощно способствовала разнузданной игре стихий. Думали, что контроль за ним доступен науке. Но наука сама вышла из-под контроля. Думали, что он контролируем гуманистическими идеалами демократии, но вместо того, чтобы направлять этот рост, они сделали послушными куклами в его руках, его идеологическими прикрытиями. Думали, что он повинуетя прогрессу, но однобокий прогресс сам обернулся гонкой навстречу пропасти... Взять под контроль мировое становление мы не смогли — оно беспрестанно кризисно, хаотично, безрассудно».

Нараставший протест против всех обманчивых ценностей «рационалистически-гуманистической парадигмы *homo sapiens/faber* с ее «Наукой, Разумом, Прогрессом, Развитием, которые, помимо благосостояния, счастья, свобод, жизни, отныне приносили злополучие, страдания, рабство, разруху», и выплеснулся сперва в молодежном бунтарстве «красного Мая» 1968 года, а потом обрел себе более спокойное русло в разного рода нетрадиционных гражданских движениях — в защиту среды обитания, за равноправие женщин, против расовых предрассудков, за сохранение этнической самобытности. Все это — обнаружения кризиса глубинного и всеохватывающего, по своей истинной природе «антропосоциального, кризиса определенной культуры/цивилизации».

Что же касается выплавляемой в его горниле «парадигмы» завтрашнего жизнеустройства, то она для Э.Морена и его единомышленников более чем туманна. Тут они вынуждены довольствоваться нагнетанием беспредметно зыбких отрицательных обозначений: не такая, как раньше, отличная от прежней, противоположная ей, обновленная и перестроенная. Словом, — другая. В остальном же приходилось положиться на ту самую кривую, что «вывезет», — на самый путь, к концу какового и обрисовывается, возможно, искомая цель: «решения могут быть обретены не иначе, как при встрече обновленного (в ходе размышлений и действий) сознания и новшеств, порождаемых неосознанной деятельностью самого общественного целого». Единственное, на чем при этом настаивают твердо, — это необходимость «саморазвития... в зависимости от локальных исторических обстоятельств», на исключении любых общезначимых схем и в противовес им на множественности равноправных самозаконных выборов, всякий раз неповторимых.

Перенос упора на «особость» правд, отстаиваемых тем или иным национальным, социальным, этническим, духовным сообществом и подлежащих защите-углублению, весьма характерен именно для сегодняшнего интеллигентского самосознания во Франции и являет собой его, так сказать, методологическую предпосылку, отправной постулат. Веками строй этого самосознания определяла поразительно устойчивая, при всех метаморфозах умственной жизни, вера в доступность ему истины общечеловеческой, всегда и повсюду равной себе, в свое исконное право высказываться от лица Разума, Справедливос-

ти, Блага, Красоты — непременно с прописной буквы, *sub specie aeternitatis*. Уже заподозривший у поколений своих предшественников вольное или невольное сокрытие вполне историчной, а иногда и попросту своекорыстной подноготной их внеисторических домогательств, Сартр тем не менее еще продолжал указывать на обязательную при всех случаях непреложность как на структурообразующий признак мышления интеллигентов — «техников универсального значения», отличая их от работников умственного труда — «техников знания практического», прикладного.⁷

Под напором очевидностей разнополюсной сегодня мировой истории и небывалого усложнения общественной ткани самих западноевропейских наций, равно как и все менее опосредствованного внедрения частичного по своей природе «социального заказа» в существо и самый ход интеллектуальной деятельности, бывшие универсалистские притязания тех, кто посвящает себя ей, если не рухнули, то сильно пошатнулись. «Мысль интеллигентов больше не имеет нацеленности на универсальную идею, как это было, судя по всему, со времен Просвещения, — констатирует окруженный во Франции почтительностью философ-эссеист М.Бланшо. — Похоже, что сейчас возвещает о себе друга идея — идея конца, краха равноценного для всех и при всех обстоятельствах непререкаемого Разума».⁸

Примечательно распространен и внятен разговор об относительности его истин у Р.Дебре, посвятившего две книги судьбам французской интеллигенции на протяжении тысячелетия с лишним — от Средних веков до наших дней.⁹ Итоги этих язвительных хлестких размышлений были им подведены во вставных «маргиналиях» эссе 1984 года «Могущество и мечтания». Здесь в духе заповеди Мальро: «Интеллигент не тот, кто испытывает постоянную потребность в книжках, а тот, чья мысль, пусть простая, выстраивает его жизнь», — состояние международной политики обсуждается с прицелом, в частности, на оправдание задним числом личного выбора самого Дебре — при социалистах одного из «серых кардиналов» политического курса Франции в том, что касается стран «третьего мира».

Геополитическое видение, берущееся мерить происходящее на земле якобы годным повсеместно аршином живучего просветительского рационализма, неизбежно обрекает себя, не без сарказма подчеркивает Дебре, на близорукость — причину худших внешнеполитических провалов: «Разум есть прежде всего воля к единому. Разумной история полагается постольку, поскольку в пределах известных границ простое соседство разъединенных народностей замещается «едиными и неделимыми» образованиями. ...Правовое состояние учреждается законом — всегда одним и тем же, приносящим разницу в жертву Единству; торжествует рассудочно освященная тяга к сверхнациональному, как бы созвучная некой врожденной подлинно моральной устремленности». Действительность же упрямо опрокидывает все эти предначертания разумно-должного: «Множественность выступающих на международном поприще сил, несводимых ни к какому единству, будто бы постулируемому высшим Законом или самим Родом людским, имеет своим следствием то простое обстоятельство, что никому не дано вы-

разить на языке всеохватывающего права нужды и побуждения этих сил, всегда особые».

Камень преткновения здесь прежде всего в том, что и самый отвлеченный рассудок всякий раз имеет свою жесткую географическую и культурно-историческую «прописку»: то, что рисуют себе совершенно естественным здравым смыслом в одном уголке света, выглядит несуразным в другом, что болит у одних, кажется блажью другим. К тому же стремительно разворачивающаяся история наших дней не скупится на доказательства слепоты «умозрительных представлений» о ней, на каждом шагу побивая пресловутую «рациональность» своими парадоксами: «всемирному хозяйственному сближению сопутствуют политические размежевания... и оно нуждается в культурном национализме как противовесе однородности... Технологическая модернизация оживляет архаический менталитет. И каждый очередной обрыв корней побуждает к обратному укоренению, физическому и духовному». Вселенской Истины нет, есть череда самобытных дробных истин. И обрести себе достойное место мыслителю или политическому деятелю возможно не иначе, как сделав своей кровной одну из таких заведомо частичных этнокультурных и этнополитических истин.

Рассуждения о бесплодности универсалий, подстригающих все под одну гребенку, — рассуждения, которые понадобились Дебре как способ обосновать патриотическим долгом выбор своего лагеря в политике, — при других задачах могут послужить, скажем, и распространению на все отрасли науки, включая гуманитарные, принципов относительности и дополнительности, выработанных естествознанием XX века. С недавних пор у обществоведов и философов Франции в почете уже не структуральное моделирование с его математизированными приемами, а подчеркивающая содержательную специфичность явлений этноисторическая аналитика, и один из ведущих французских социологов, П.Бурдьё, программно дал своему важнейшему труду заголовок «Различение».¹⁰ И точно к тем же доводам прибегают, когда речь заходит о сохранении местной природы и бытового уклада, о путях культурного строительства, предпосылках философствования, установках народного просвещения, принципах наук о человеке или вещах совсем уж повседневно-жизнейских, вплоть до убранства домов, областной рецептуры французских сыров, виноградарства. Во всех таких случаях считается нужным лишний раз повторить: «Ошибка иных интеллигентов, состоящая в уверенности, будто разум един, — грех непростительный. Языково-понятийное единообразие душит и отменяет разницу культур». И во всех случаях надежды возлагаются, по словам философа Ж.Ф.Лиотара, на «упадок, а то и окончательное крушение универсалистских идей, которое освободило бы мысль от всеуравнивающих наваждений».

Уклон в особенное всегда чреват опасной двусмыслицей и при переносе в плоскость собственно гражданскую был использован во Франции и для целей, вовсе не входивших в намерения таких политически левых мыслителей, как Дебре, Морен или Бурдьё. Невольно

взрыхлялось поле и для посева интеллигентского «почвенничества» откровенно правой окраски, подчас не без ксенофобски-расистского оттенка.

Для Франции оно вообще-то не в диковину. Еще на пороге XX века славословие галльским корням, чистоте «крови и расы» махрово зацвело заботами писателей М.Барреса и Ш.Морраса, отличавшихся от российских черносотенцев разве что своим языком. А в межвоенное двадцатилетие и затем при коллаборационистском режиме Виши вылилось в откровенно профашистское кликушество, среди исторических запевал которого были и перья изрядно умелые — П.Дриё Ла Рошель, Р.Бразийяк, Л.Ф.Селин. Память о позорном пособничестве кучки интеллигентов коричневой чуме была настолько крепкой, что ее хватило на три десятка послевоенных лет, когда парижскому интеллигенту обнаруживать правые воззрения было и зазорно и небезопасно перед угрозой единодушного отлучения. В результате складывалось впечатление, что порода правых интеллигентов перевелась во Франции, а само это сочетание слов — несуразица, дань безвозвратно миновавшему прошлому.

Но как выяснилось к рубежу 70-80-х годов, «почвеннические» умонастроения все это время продолжали гнездиться где-то под спудом и вылезли из своего глухого подполья, едва подул благоприятствующий им политический ветер. Очаги «новых правых» интеллигентов возникали один за другим — «Клуб часов», кружок ГРЕСЕ (Группа по исследованию европейской цивилизации), сеть журналов, среди которых и предназначенные к широкому распространению, собственное издательство «Коперник». При материальной поддержке деловых кругов и руководства буржуазных партий французская интеллектуальная правая ныне уже разветвленное объединение, по-своему воздействующее на идейную жизнь страны.

На первых порах его застрельщики клялись, что хотят подвизаться исключительно на ниве культурной и никакого прямого касательства к политике иметь не собираются. Вскоре, однако, карты были выложены на стол и оглашены далеко идущие политические замыслы всей затеи под краденым в очередной раз ярлыком «культурная революция». Назначение ее, как выяснилось, в выработке «метаполитики» на будущее — политики совсем другого рода, нежели процветающее кругом мелкотравчатое политиканство, а покоящейся на солидных сваях метафизического философствования: «Предпринятая нами работа имеет метаполитический смысл, что означает нацеленность на революцию, задачи которой вытекают из осмысленных взглядов на мир, призванных вооружить народы Европы пониманием их судьбы и волей к великому будущему», «подготовить умы для революции XXI века, которая соединила бы древнейшее духовное наследие с самой передовой технологией».

Все построения этой квазиреволюционной переоценки ценностей, охотно уснащающей себя ссылками на множество наук, от биогенетики до археологии, держатся на одной нехитрой логической подмене: естественное для людей, народов, культур право на различия доводится до объявления противоестественным их права на равенство.

«Для новой правой, — растолковывалось в своего рода манифесте трех вожakov течения, А. де Бенуа, М.Мармена и П.Вьяля, «Что мы думаем на самом деле», — в мире нет ничего, кроме отдельных особых явлений, взятых изнутри их особой природы» и «располагающихся иерархически» внутри собственной «парадигмы». Если сказать проще: «Неравенство есть закон жизни», а раз так, всяк сверчок знай свой шесток. Именно в забвении этой мудрости — причина всех нынешних бед.

Злокозненные распространители «этноцида» и «эгалитаристских» предрассудков выискиваются при этом где угодно: в христианстве с его уравнивающим всех верующих монотеизмом и заповедями братства во Христе; в либерально-демократическом принципе равенства граждан перед законом; особенно же в социалистических учениях. Зато всяческого одобрения удостоиваются древнейшие политеистические общества — кастовый уклад архаической Индии, рабовладельчество греческих полисов, иерархические нравы языческих племен. Сословно-иерархические заветы индоевропейского прошлого и подлежат, согласно ревнителям «революционного консерватизма», непременно восстановлению при порядках, когда вытекающее из природной разницы людей неравенство перестанут смягчать «благотворительностью» всех толков, а всю полноту власти сосредоточит в своих руках верхушка отборных, толковых, деятельных «хозяев жизни», твердо усвоивших и умеющих претворить в дела истину: «История есть в конце концов не что иное, как история человеческой воли». Разменное нищестановство в этой философии истории наверняка ночевало, как не обошлось без перепевов из него и в заклинаниях нынешних «сверхчеловеков-почвенников» о возврате избалованным, расслабленным, морально дряблым обитателям западноевропейских стран «героического и трагического чувства жизни».

Залог оздоровления душ и усматривается в поголовной прививке населению Франции, зараженному отравой «вседозволенного бродяжничества без памяти о роде и племени», спасительной сыворотки в виде «заново обретенной приверженности к своим корням». Укоренение понимается при этом предельно узко, порой даже не национально, а этнически — как принадлежность к бретонским кельтам, провансальцам, аквитанцам или собственно галлам. И уж конечно, оно норовит отлучить от Франции чохом всех «инородцев», невзирая на права гражданства, — и тех, что, подобно евреям, издавна в ней поселились, и арабов или африканцев, приехавших в поисках работы. Да и шире: чураться предписано любых тлетворных чужеродных влияний, в частности заморских, идущих с Запада. Поистине у ненавидящих друг друга «почвенников» во всех краях земли есть немалое сходство: сердце у них всегда справа, заклятые враги слева, а пугало всегда на Западе — в каждом случае на своем «Западе».

Что же касается уже не «мета-», а просто политических установок подновленного «почвенничества», то его идеологи, начавши с поношений «мирового рынка без границ и без рас» как хозяйственной основы буржуазного либерализма, с годами, после прихода со-

циалистов к власти, почли за благо внести поправки в свою неприязнь к чересчур для них «уравнительному» капитализму. И тем подстроиться к парламентскому представительству частнособственнических кругов, очутившемуся в оппозиции, предложив ей свои услуги на правах «интеллектуального авангарда». Однако изделия этой лаборатории консервативной контркультуры пришлись по вкусу разве что одной из частей этой политической оппозиции, шираковскому Объединению в защиту республики, да и то не во всем: слишком уж отпугивают они умеренного избирателя своим крутым расистским замесом.

Зато текущая политическая жизнь Франции позаботилась о том, чтобы «метapolитика», час которой, по расчетам ее провозвестников, должен был пробить где-то в XXI веке, явила свое действительное лицо гораздо раньше. Случилось это в 1983-1985 г. на предвыборных сборищах фашизоидных молодчиков из Национального фронта под предводительством Ле Пена, в прошлом заплечных дел мастера, а ныне ловца обывательских душ на наживку двух уже не раз обкатанных лозунгов: «моральный порядок» и «Франция — для французов». Правда, лукаво изощренные интеллектуалы-«почвенники» столь одиозных неотесанных сообщников по «возрождению самобытности» пока что гнушаются. Но разве не морщились от брезгливости просвещенные наследники Ницше полвека назад, когда изречения его Заратустры полились из уст громил под знаменами со свастики?

Помыслы о «другой политике» как предпочтительной области гражданского самоосуществления интеллигентов владеют во Франции и теми из них, кто склонен располагать себя у противоположного полюса идеологического пространства, левее социал-реформистов. Убежденность в кризисном износе прежнего жизнеустройства сверху донизу, подточившем и силы, нацеленные на его отладку — усовершенствование изнутри, без пересмотра самих ценностных устоев, подталкивает в таких случаях на тропы боковые и окольные, «альтернативные» относительно традиционных путей демократического и рабочего движения. Во Франции труднооспоримое первенство по торопливой перековке только что проклянувшихся умонастроений своего круга в складные на бумаге умозаключения годами держит А. Турен, плодовитый ученый и публицист.

Сегодня, находит Турен, пребывавшие дотоле в небрежении или подавленные запросы и нужды низового гражданского общества своевольно выбиваются наружу, минуя привычное партийно-политическое опосредствование, что и дало широчайший разлив в странах Запада выступлений протеста общественности по тем или иным болезненным поводам: загрязнение природы, неравноправие женщин, ущемление национальных меньшинств, гонка вооружений. В их лозунгах центр тяжести смещен в сторону духовно-личностного обогащения образа жизни и очеловечивания самой цивилизации, которая не просто выхолостила себя, замкнувшись в порочном кругу производства—потребления, но и вплотную приблизилась к опасности военного самоистребления. Прямота гуманистической граж-

данственности, противогосударственничество, отмена партийно-политических перегородок, стихийная произвольность народного волеизъявления снизу, подвижная подстройка к очередным предметно очерченным целям — все это в глазах Турена показатели «послесоциалистической стадии нетрадиционных освободительных движений». ¹¹

Здесь-то, в их вольном и гибком строю, и следует, согласно Турену, который в этих советах отнюдь не одинок, ¹² найти свое место интеллигентам, испытывающим ответственность за судьбы своих соотечественников и всего человечества. Крайне сложно, хотя и не вовсе заказано сделать это тем, кого он причисляет к разряду «служивых интеллигентов», крепко повязанных обязательствами перед государством, объединениями своих политических единомышленников или перед своими нанимателями; в лучшем случае, при доброй воле и личном мужестве, иные из этих пленников и вместе с тем охранников истэблишмента, запродавших ему свои мозги, временами бывают способны «поставить под вопрос частнособственническое присвоение культуры господствующими силами». Зато другому пласту интеллигенции — «критическим интеллигентам» — тесное сотрудничество с низовыми движениями гражданского общества открывает простор для деятельности в гуще самой жизни. Перестав наконец вариться в соку сугубо книжных умствований или метаться на положении «попутчика» между курсом крупных политических отрядов и собственной независимой правдой, он обретает спокойствие свободно исполняющего свой долг, который, по Турену, в том, чтобы «принимать всегда сторону гражданского общества против государства», чутко вслушиваться в биение пульса социального организма, одной из клеточек которого он себя ощутил, способствовать самопознанию этого организма и «быть тем действующим лицом, благодаря которому наше меняющееся общество избегает самой главной опасности, угрожающей ему, а именно — закабаления централизованным экономико-политико-культурным аппаратом манипулирования социальными силами и господства над ними». Одинокий вольный стрелок прозревает достойное применение своей неискоренимой гражданственности и вливается в ряды войска, ополчившегося на государственного Левиафана.

Остается, правда, туманным, как на деле и всерьез перестроить негодные порядки, учрежденные вездесущим государством и им поддерживаемые, если тот же Турен строго-настроено наказывает «социальным движениям добиваться торжества без поползновений овладеть государственной властью» под страхом осквернить себя и свое дело. Не обрекает ли их подобный запрет на вековечное кипение в действии пустом? Разве не вправе левые политики, и впрямь уязвимые для упреков «социальных критиков» за утрату подходящих перспектив, вернуть им многожды усиленным упрек в отрыве от действительного положения вещей и потому — в бесперспективности наметок «другой политики»? И не превращаются ли тогда отстаиваемые столь малоуспешно нравственно-гражданские ценности в душеспасительные прикрития беспомощности?

Впрочем, опровергать логически не столько логику, сколько душевную настроенность, пусть она и облечена во внешне последовательные выкладки, — занятие тоже не из самых плодотворных. Достаточно будет поэтому обратить внимание на то, что благие мечтания Турена и ему подобных влиться в гражданское воинство противогосударственников очень быстро завяли, поскольку нетрадиционные движения во Франции с ее политизированным населением обладали пониженной жизнеспособностью и отцвели, не успевши расцвести. И оттого поставившие на них интеллигенты как бы зависли в воздухе — ведь прежние площадки для приземления их уже не устраивали, а другие, было поманившие, уходили из-под ног.

Когда же пробовали обрести утраченную устойчивость духа, погружившись с головой в труды сугубо свои, кровно писательские, исследовательские, художнические, преподавательские, просветительские, то довольно быстро обнаруживали, как в собственном ремесле сбиwaешься на холостой ход не то чтобы из-за нехватки гражданского горячего, но от избытка в нем всеразъедающей политической желчи. И согласно досадовали на злключения отечественной культуры, которая плачевно «скудела и иссякала», довольствовалась зачастую «зародышами мыслей» и «призраками мыслителей», где мелкота «петимэтров» усаживалась на опустевшие места таких старших мастеров, как покойные Пикассо, Сартр, Лакан, Арагон, Барт, Фуко, Арон, Мишо, Трюффо, Бродель, Симона де Бовуар...

Томительно неудобное состояние невесомости в тщетных помыслах о «другой политике», в каком очутились левые интеллигенты Франции, не отрекшиеся от своей наследственной гражданственности, однако и не находящие ей приложения, публицист Ж.Даниель, осведомленный обо всем этом отнюдь не понаслышке, объяснял присутствующим издавна привычкой предпочитать «политике возможного — политику желательного». Но, пожалуй, тут еще полбеда. Хуже, когда со всей беспощадной трезвостью осознают удручающе очевидную на обозримый срок истину: возможное нежелательно, а желательное невозможно.

Именно тогда по-настоящему в разгаре смущение умов.

1986

Примечания

¹ Blum L. Jean Perrin. — P., 1945. — P. 70.

² Из письма Р.Кийо, близкого сотрудника Ги Молле, к историографу СФИО Ж.Лефрану// *Lefranc G. Jaurès et le socialisme des intellectuels.* — P., 1968. — P. 195.

³ Здесь уместно сделать уточняющую оговорку. Различение двух этих понятий в обиходном языке, принятое не только у французов, нередко подкрепляется и доводами одного из направления в социологии интеллигенции. Согласно этому подходу, представленному сегодня во Франции, прежде всего работами Эдгара Морена (*Morin E. La mission des intellectuels// Belkhir J. L'Intellectuel: l'intelligentsia et les manuels.* — P., 1983. — P. 60-66), занятия умственным трудом, предполагающим высшее образование или са-

мостоятельно приобретенные знания соответствующего уровня, — признак необходимый, однако еще недостаточный для зачисления тех или иных лиц в разряд интеллигентов, тут важна, наряду с поисково-творческой установкой труда, осознанная подключенность его к никогда не прекращающейся в любом обществе выработке как бы заново, с оглядкой на культурное наследие прошлого и все же в свете меняющихся обстоятельств времени, самых общих целей и смысла всей человеческой жизнедеятельности, к установлению сущностных закономерностей бытия, природы и особенно истории, включая историю текущую, граждански и нравственно злободневную. Именно этого толкования слова «интеллигент» автор статьи будет придерживаться, отдавая себе, разумеется, полный отчет в том, что интеллигенция составляет часть работников умственного труда (на Западе их принято называть «профессионалы знания», «белые воротнички»), что между нею как таковой и всей остальной их совокупностью жестких перегородок нет.

⁴ *Malet E.* Socrate et la rose: Les intellectuels et le pouvoir socialiste. — P., 1983.

⁵ По-своему подтверждают это и данные опросов, согласно которым 70 % работников умственного труда во Франции (среди интеллигентов эта немалая для стран Запада доля, скорее всего, еще выше) проявляют заинтересованность в политике, хотя 63 % из них находят язык подвизающихся сегодня на политических подмостках устаревшим// *SOFRES. Opinion publique.* — P., 1985. — P. 22, 27.

⁶ Особенно безразлично им по той простой причине, что общественное мнение разделяет недовольство интеллигенции «этатистским» бременем. Так, согласно одному из опросов, в конце 1983 г. 55 % французов хотело бы жить в обществе, где полномочия государственной власти сокращены до минимума, чего отнюдь не наблюдается во Франции// *L'Express.* — 1983. — N 1691. — P. 47.

⁷ *Sartre J.* — *P.* Plaidoyer pour les intellectuels. — P., 1972. — P. 37-42.

⁸ *Blanchot M.* Les intellectuels en question// *Le Débat.* — 1984. — N 29. — P. 4.

⁹ *Debray R.* Le pouvoir intellectuel en France. — P., 1979; *Le Scribe: Génèse du politique.* — P., 1980.

¹⁰ *Bourdieu P.* La Distinction: Critique sociale du jugement. — P., 1979.

¹¹ *Touraine A.* L'Après socialisme. — P., 1980.

¹² По-своему, с опорой на пространные политэкономические выкладки и без крайностей туменовского противогосударственничества, однако в схожем направлении движется мысль и А. Горца в последней его книге «Дороги в рай» (1983) и сопутствовавших ей выступлениях: «Зерна, посеянные альтернативными движениями и теоретическими разработками, настаивающими на разрыве с господствующей экономической рациональностью, могут быстро прорасти», если удастся избавиться от пут архаичного мышления наличных представительных организаций трудящихся и произойдет «осознанное самоопределение граждан для добровольного их сотрудничества в рамках небольших коммун и кооперативов» (*Autogestion.* — 1984. — N 17. — P. 23, 13).

Культура как полагание смысла

О единстве европейской культуры

Еще до любых философско-культурологических выкладок относительно единства европейской культуры¹ нельзя не подчеркнуть, что это метаисторическое и метагосударственное единство — при всей самобытности вклада каждого из населяющих Европу народов — дано каждому просвещенному ее обитателю совершенно непосредственно, едва ли не житейски и очевидно даже для взгляда, не вооруженного аналитическими инструментами. В самом деле, повсеместное для стран континента почитание таких мастеров слова, как Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Гёте, Бальзак и Гюго, Толстой и Достоевский, Пруст и Томас Манн (перечень нетрудно продолжить), чьи книги служат общепризнанной точкой отсчета для шкалы литературных ценностей; легкость распространения научных и технических достижений из страны в страну даже в эпохи их резкого размежевания друг с другом и нередкие случаи одновременного независимого открытия одних и тех же естественнонаучных законов в далеко отстоящих друг от друга концах континента (Ломоносов — Лавуазье); рождение в живописи XX века «парижской школы» благодаря совместным поискам представителей разных национальных культур — французов Сезанна, Матисса и Брака, испанцев Пикассо и Гриса, итальянцев Модильяни и Кирико, чеха Купки, поляка Маркуси, шведа Миллеса, румына Бранкузи, выходцев из России Ларионова, Гончаровой, Шагала и Кандинского, а также обосновывавшим эти поиски разработкам французского поэта и эссеиста польско-итальянского происхождения Аполлинера; значительная роль культурных свершений одних народов в становлении культуры их ближних и дальних соседей: воздействие немецкой классической философии на русскую мысль, включая и ее славянофильскую ветвь, всеевропейское распространение готического зодчества, итальянской живописи Возрождения, испанского плутовского романа, итальянской оперной, русской балетной, австро-венгерской опереточной школ, киномонтажа Эйзенштейна и функционально-конструктивистской архитектуры Ле Корбюзье и т.п., — все эти и схожие с ними явления побуждают предположить существование общего, так сказать, «кода культуры» для стран Европы, обеспечивающего относительно беспрепятственную и без существенных потерь «перекодировку» ее ценностей с языка одной национальной культуры на язык другой. Поэтому всякая попытка высказаться по поводу единства европейской куль-

туры неизбежно есть и должна быть теоретическим подтверждением «постфактум» уже неоспоримо наличествующего положения вещей, а не решением задачи, относительно которой заранее неизвестно, имеет она таковое вообще или нет.

Здесь уместно, во избежание недоразумений, сделать ряд проясняющих оговорок по поводу употребленного выше гипотетического понятия «код культуры».

Во-первых, в него, как и в последующие частные характеристики, вкладывается типологический, а не оценочно-иерархический смысл: оно призвано кратко обозначить сумму отличительных черт определенной модели культуры, а не ее преимущества или слабости по сравнению с иными моделями.

Во-вторых, оно не закрывает, а предполагает возможность выявления «сверхкода» более высокого порядка (как и, с другой стороны, «подкодов» национального уровня) в масштабах всей земной, человеческой цивилизации и потому не несет в себе оттенка высокомерной исключительности, присущего знаменитому кипплинговскому афоризму о Западе и Востоке, которым вместе «вовек не сойтись».

И в-третьих. Дело в том, что подлинная культура (в отличие от культурно-пропагандистских поделок, сочиняемых на потребу сиюминутных нужд) — целокупность чрезвычайно сложная, многосоставная, вбирающая в себя, в частности, социально-идеологические образования данной эпохи, общества, класса, но к этим моментам отнюдь не сводимая, так что за их «вычетом» всегда имеется еще и значительный общегуманистический «остаток», залог бессмертия результатов культурного творчества. Не будь этого — тут, пожалуй, позволительно выразиться с приличествующей случаю приподнятостью — отсвета вечности в историчном, для нас давно смолкли бы голоса светочей культуры прошлого, чьи творения сплошь и рядом пронизаны злободневными для них и совершенно чуждыми нам страстями минувшего ..

Основной предпосылкой возникновения всеевропейского «кода культуры» является, несомненно, сущностное сходство исторических путей становления теперешних государств и национальных обществ в этом регионе земного шара. Особенность Европы состоит — пусть это не звучит сугубо словесным парадоксом — в классичности ее развития: ни на одном другом континенте закономерности смены общественно-экономических формаций, выявленные Марксом и Энгельсом, не были выдержаны с такой же завершенностью и строгостью и не просматриваются столь же явственно в прошлом и настоящем каждой из входящих сюда стран. Сопоставительно с другими крупными регионами — скажем, теми, где существовал «азиатский способ производства» или которые находились под властью колониальных режимов, — эта «чистота» стадийального развития обеспечила Европе повышенный динамизм исторического процесса вообще, историко-культурного — в частности. Нарастающая по мере приближения к нашим дням быстрота и частота перестроек в науке и искусстве к XX веку достигла предела — свидетельство тому чрезвычайно и, быть может, даже чересчур стремительное чередование

художественных и философских школ. Замечу попутно, что эти сменяющиеся направления редко замыкаются в национальных рамках, но, как правило, воспроизводятся с теми или иными отклонениями и приращениями в других странах, причем даже течения, делающие упор на национальной самобытности (например, романтизм в искусстве), получают всеевропейский размах — лишнее доказательство в пользу невымысленности «кода культуры». В самом «коде культуры» все это откладывается в виде резко выраженной поисковой установки, явно перевешивающей в Европе культ освященного давностью канона, свойственный иным цивилизациям земли. В этой спешке обновления неизбежны известные потери, но есть и свои преимущества, однако, как бы то ни было, преодоление традиции (смягченно: развитие традиции) — неизменный пафос деятельности в европейской культуре, особенно новой и новейшей.

Родственность множества культур Европы задана и их происхождением: у них общая прародина, одна и та же колыбель — греко-римская античность. Волны нашествия варварских племен, дальних предков теперешних обитателей Западной Европы, в свое время разрушили государственные устои огромной Империи, однако не могли захлестнуть и отбросить вовсе ее цивилизацию, поскольку сами эти племена обладали гораздо менее зрелой культурой. Поэтому греко-римское наследие было ими воспринято и так или иначе взято в качестве стропил при последующем строительстве национальных культур. Достаточно напомнить, что латынь на протяжении всего Средневековья оставалась преобладающим языком письменности. Возрождение с его ученым гуманизмом было столько же отрицанием, сколько и очищением, подтверждением, разворачиванием ряда возможностей культуры Средних веков (ср., например, «Каролингское возрождение» или спор реалистов и номиналистов в средневековой схоластике). Что касается Восточной Европы, то Византия, при всей своей «азиатчине», послужила тем не менее каналом, через который приглушенное, но не истребленное вовсе воздействие греко-римской культуры проникло в славянские земли.

Самый легко бросающийся в глаза, но и поверхностный признак этой укорененности в эллинистической почве — язык античной мифологии, до сих пор служащий свою службу в литературе, театре, живописи, музыке, в расхожей символической образности европейской культуры. Существеннее, хотя и труднее уловим, другой пласт — развитость умозрительно-логического мышления, неистребимое «картезианство» европейцев, завещанное Европе цивилизаторским «аполлоновским началом» греко-римской античности. Выморочным детищем этой ориентации европейского сознания является плоская рассудочность здешнего мещанина, а также крайняя схоластическая изощренность препирательств, ведущихся здесь по самым различным поводам. Однако у нее есть и вполне здоровое потомство — тщательная разработанность европейского философского знания, отбросившего пеленки древней моралистической мудрости и старающегося опереться на научные ноги, эстетическая осознанность художественного творчества в Европе, наконец, понятийная разветвленность склада ума просве-

щенного европейца, сказывающаяся и в праве, и в педагогике, и в политике, и в хозяйственной деятельности.

Другим, более поздним, но отнюдь не менее прочным цементирующим материалом европейской культуры было, безусловно, христианство. Несмотря на многочисленные церковные расколы и выделение сект — все это не способствовало взаимопониманию и сплочению государств Европы, — тем не менее нельзя забывать, что это были расколы *внутри одной* религиозно-нравственной общности, которая на протяжении почти двух тысячелетий оставалась каждодневной атмосферой европейской жизни и культуры. Значение христианства велико прежде всего для выработки этических ценностей (прославленные десять заповедей), остающихся незыблемыми и после «смерти Бога» в душах европейцев, сохраняющих всю свою непререкаемость в светском общи́рном виде.

Из других определяющих воздействий христианства на культуру необходимо выделить, во-первых, пробивающуюся в самых разных его сторонах (догмат Троицы, учение о «свободе воли» и ответственности за земные дела и др.) персоналистскую, личностную установку этой религии человекобожества и боговоплощения. Именно отсюда — повышенная личностно-индивидуальная напряженность европейского «кода культуры», отразившаяся и в складе живописи (ср. орнаментальность арабского изобразительного искусства), и в психологической бытийственности симфонической музыки, и особенно в изощренной «диалектике души», отличающей словесность. Эсхатологическая устремленность христианской мысли, которая восприняла эту идею от иудаизма, но сильно ее переработала во всемирно-историческом, а не национально-исключительном духе, также сыграла немалую роль, завещав позднейшим философским построениям их разомкнутость вперед (Гегель) и окрасив многочисленные социальные учения в тона ожидания прихода, вслед за катастрофическими потрясениями, чудесного и совершенного «града будущего», «золотого века», мыслимого как воплощение на высшем витке исторической спирали всех приобретений оставшейся позади истории.

В позднейшее время, когда христианские скрепы европейского миросозерцания, по крайней мере в их догматическом виде, заметно ослабевают, им на смену пришла просветительски-сциентистская установка. Наука не есть, разумеется, исключительное достояние Европы, но нигде не встретить такого культа научно-рационалистических подходов к действительности, доводимого порой до сциентистского идолопоклонства, и нигде раньше, чем в пределах европейской цивилизации, не было таким коротким расстояние между теоретическим открытием и его прикладным использованием в производстве, нигде научный поиск и технологическое конструирование не были поставлены на поток с таким размахом. (Япония в этом смысле лишь превосходно переняла, а в некоторых отраслях и превзошла европейские по своему происхождению научно-индустриальные приемы). Европейский человек недаром воспринимает себя как *homo sapiens/homo faber*. Стоит добавить, что именно в европейской культуре получают ныне все более широкое применение и прямое использование разработки

обществоведения (социологические, социально-психологические, философские, этнологические) для сознательного управления обществом и прогнозирования обозримого будущего. Сегодня едва ли не основной показатель европейского «кода культуры» — это, бесспорно, всепроникающая научно-техническая оснащенность, от деятельности в космосе до повседневного быта.

Своего рода противовесом, во всяком случае необходимой мерой для этого научно-технического крена европейской цивилизации в последние годы все отчетливее выступают непреложности этико-гуманистического порядка, вытекающие из осознанной тревоги по поводу выживаемости человеческого рода на земле, прежде всего непреложности мирного сосуществования государств с различным общественным строем, равно как и нужды экологические. Примечательно вместе с тем, что пробивающее себе дорогу в наши дни новое гуманистическое мышление не только не отвергает, но берет на вооружение, уточняя и усовершенствуя, давние установки европейской культуры: человек как мера всех вещей, доверие к научному разуму.

Все сказанное, конечно же, лишь предварительные черновые наброски к решению весьма обширного и крайне сложного вопроса о самобытном метаединстве европейской культуры, охватывающем географическое пространство от Атлантики до Урала. В сущности, к этой задаче сегодняшняя культурология только приступает, да и то робко. Тем не менее даже из краткого, скорее перечислительного, чем аналитического обзора предпосылок такой насущно необходимой мыслительной работы вытекает, что политическое сотрудничество стран европейского континента может и должно обрести в культуре как таковой серьезнейшую поддержку и полезное обеспечение.

1971, 1987

Примечания

Статья опубликована посмертно, в 1993 г.

¹ Культура стран Северной Америки может здесь рассматриваться как ответвление от европейского ствола.

Дух строгой научности и литературно-критическое ис толкование

Сегодня искусствознание, включая сюда и его особенно разветвленную отрасль — литературоведение, являет собой спектр весьма несхожих, порой непримиримо соперничающих методологических подходов. Каждый из них, помимо особых приемов работы с художественным материалом, обычно еще и старается вычлениить для себя из всей многогранной совокупности последнего особый срез, плоскость рассмотрения, пласт в качестве предпочитаемого проблемного поля разработок, то есть конституирует свой преимущественный предмет исследования. Поэтому своевременно и уместно говорить о подспудной, а подчас и вполне отчетливой тяге ряда этих методов к отпочкованию в виде относительно самостоятельных научных дисциплин — по образцу выделившейся уже давно в особую литературоведческую дисциплину текстологии или делающей пока первые шаги искусствометрии.

Весь веер таких становящихся на наших глазах частичных по своему охвату наук об искусстве располагается между двумя крайними разновидностями:

— с одной стороны, способы редуцирующе-каузального объяснения, сосредоточенные прежде всего на означаемом: на поиске генетической предыстории, «почвы», «толчка», предпосылок и обстоятельств (социологических, духовно-мыслительных, идеологических, психологических, биографических), из которых выросло данное сочинение, творчество художника, целые стилевые течения в их сменяемости;

— с другой стороны, способы структурально-семиотического описания, преемники былых риторик, сосредоточенные прежде всего на структурах обозначающего: на построении сколь угодно сложных, но поддающихся хотя бы в отдаленном будущем формализации «грамматик» того или иного художественного языка.

Впрочем, в обоих случаях, если взять их в заостренной завершенности, рано или поздно по ходу проводимого анализа наблюдается смещение, перенос упора на окружение, лежащее за пределами неповторимого самобытия данного художественного объекта как такового (на автора и его житейски-исторические детерминации, на коммуникативную среду бытования и т.п.). И этот перенос обнаруживает, что сокровенный, зачастую неосознанный смысл того или иного способа состоит в использовании художественного «текста» как особого рода источника для заключений относительно внетекстовых явлений

(скажем, соотношения сознательного и бессознательного уровней духовной жизнедеятельности, циркуляции символических значений как частного случая передачи сообщений и проч.).

Методологическое многоголосье сегодняшнего искусствознания делает совершенно непреложной для каждого, кто подвизается на поприще текущей художественной критики, задачу самоопределиться перед лицом всех этих способов, находящихся иногда на полпути к тому, чтобы сделаться отдельной отраслью гуманитарного знания. Времена занятий прошлым и настоящим искусства, не обремененных постоянной и тщательной самопроверкой, не сопровождаемых раздумьем всерьез о коренных философских предпосылках и основаниях критической деятельности, об условиях ее возможности, безвозвратно миновали, даже если немало критиков и по сей день продолжает работать по старинке, как повелось испокон века и «как Бог на душу положит». Для пишущих об искусстве настала пора развитого профессионального самосознания, обязательной и напряженной саморефлексии, чуткой к своим последним опорам, к смыслу своей работы и ее месту в системе культуры, да и в человеческой деятельности в целом.

Зачастую, однако, это самосознание размещается пока исключительно внутри собственно методологии, ограничивается выбором или выработкой определенного способа рассмотрения, отсылая в крайнем случае, как к конечной санкции, к одной из смежных и более формализованно-строгих областей гуманитарных наук — к лингвистике, этнографии, психологии, социологии, теории информации, гражданской истории. Но не есть ли это остановка на полпути? Разве сам метод, инструмент, набор ключевых категорий, в свою очередь, не нуждается в обоснованиях более высокого порядка? Ведь всякое орудие, включая и орудие концепции, получает оправдание от своей цели, от выполняемых им задач: всякое «как» освящено тогда, когда вполне осмыслено в свете своего «зачем». Осознанный ясно смысл обеспечивает способу прозрачность для самого себя, без чего невозможны ни понимание условий и границ его применения, ни деловитая скромность использования, ни в конечном счете — плодотворность самих результатов, их надежное включение в духовную жизнь общества.

Длительная история наук о природе свидетельствует, что степень их точности в немалой степени зависит от соблюдения ряда эпистемологических принципов, среди которых здесь уместно обратить внимание на следующие:

— научная строгость повышается по мере обретения истиной все большей независимости от того, кто ее устанавливает и высказывает; истина естественных наук совершенна своей безличностью (что не равнозначно обезличенности ее поиска);

— научная строгость поэтому достигает завершенности, очищаясь от привнесений обыденного житейского здравого смысла, равно как и меняющихся исторических обстоятельств, от внушенных ими преходящих «мнений», поведенческих установок, аксиологических вкраплений; непреложность естественнонаучного знания метаисторична;

— научная строгость сопряжена со все более четким уяснением данной отрасли знания собственного слоя, разреза, угла зрения на бытие, в действительности существующего лишь как целостная слитность; научная истина, в отличие от мифологической или натурфилософской «правды», по необходимости частична в охвате сущего.

Выделенные, среди прочих, эпистемологические условия научного познания весьма небесполезно удерживать в уме, когда заходит речь о внедрении строгой научности в знание о духовных образованиях, которые создаются с помощью вымысла, вооруженного пером, кистью, резцом, кинокамерой. Об этих образованиях недаром говорится как о целых «мирах» — они есть такая же совокупность множества слагаемых значений, структур, как действительный материальный мир. И потому на научное освоение этих вымышленных «миров» распространяется сущностная антиномичность всякого знания, которая выражается в том, что обретение научной строгости тут также проходит через расщепление этого знания на множество отраслей, частичных по охвату целокупно-многосоставного единства своего предмета. Подобно тому как нет одной всепокрывающей науки о сущем, некоего «жизневедения» вообще, а есть, пусть стыкующиеся между собой, физика, химия, механика, биология и проч., — так и в случае с искусством, судя по всему, возможна лишь вереница, точнее, комплекс относительно самостоятельных научных дисциплин, и ни одна из них не вправе претендовать на исключительно ей принадлежащую научность подхода.

При таком положении дел рефлексия критики, направленная на себя и свои основания, неминуемо наталкивается на необходимость выяснить свои взаимоотношения со строгим, подчас формализованным, но неминуемо частичным познанием, производимым рядом научных искусствоведческих, в частности — литературоведческих, дисциплин. Очевидно, что критика опирается на достигнутые ими результаты; не менее очевидно, что у нее есть свой особый круг задач и обязанностей. Она не в праве, в отличие от той же текстологии, отвлечься от рассмотрения искусства в свете духовно-исторических запросов, стоящих в повестке дня ее эпохи, ни от идеологии, вкусов, личности самого критика, по-своему переживающего и осмысляющего эти запросы. Истолкование им книги, картины, спектакля, симфонии не сводимо поэтому к сугубо и чисто познавательному акту. Оно есть всякий раз возобновляемое интеллектуальное посредничество между художественным «текстом», научными искусствоведческими дисциплинами в их поступательном приближении к строгой достоверности — и преломленными в мирозерцании критика идейными умонастроениями, житейскими очевидностями и общим пафосом движущейся вокруг истории, то есть собственным контекстом. Работа ученого, подвигающегося в одной из частных наук об искусстве, и работа художественного критика переплетаются, но не совпадают до конца. И когда первый, случается, упрекает последнего в «импрессионизме» и «вкусовых пристрастиях», это распространенное обвинение само нередко основано на сциентистском предрассудке, согласно которому деятельность аналитика в культуре важна и значима лишь в пределах своей строгой научности.

Критика — это постоянная выработка при посредстве искусства, по поводу искусства, применительно к искусству ценностно-мировоззренческих представлений и установок личности. Она аксиологична по своей природе и призванию. Существо критики — во вновь и вновь предпринимаемом поиске всегда подвижной точки пересечения, где встречаются потоки духовных значений, которые исходят от мощных, открытых в бесконечность и неисчерпаемых источников смыслоизлучения — искусства, повседневной жизни, текущей истории.

Апрель 1979 г.

Примечание

Печатается по рукописи. Материал для Конгресса эстетиков в Югославии 1980 г. Выступление не состоялось.

О понятийном инструментарии гуманитарного знания

Судя по откликам на лозунги перестройки иных шустрых перьев, еще вчера благополучно подвизавшихся в заводах застоя, а сегодня рванувшихся на самый стрежень обновления, она и в нашем деле может натолкнуться на сопротивление особого рода — вылиться в нехитрую скоропалительную подстройку к этим лозунгам. Навыки такого приспособления-выхолащивания многожды опробованы, привычны до оскомины: достаточно взять два-три злободневных установочных высказывания и слегка подогнать к ним бывшее мыслительное оснащение. Нравственные и умственные затраты по его перепроверке охотно замешают в подобных случаях личной забывчивостью, заодно вменяемой в строжайший долг и своим коллегам. Нет, мол, никакой нужды поминать-ворошить прошлое, выносить на прилюдный суд, сказано же, кто старое помянет...

Что ж, советам вековой житейской мудрости и впрямь пренебрегать небезопасно, розги чересчур памятьным всегда припасены. Да только как быть, когда сам собой напрашивается один совсем не праздный вопрос: как сложится судьба и каким окажется исход перестройки, если ее, так сказать, поплавам удастся лишить ее прочного морального и интеллектуального обеспечения в виде честного, вдумчивого извлечения уроков из прошлого, и сравнительно давнего, и совсем недавнего?

Похоже, поэтому, что без нелिцеприятной оглядки на историческую участь нашего мыслительного оснащения, самой его основы — понятийного хозяйства — в нынешнем разговоре о насущных задачах никак не обойтись. И не избежать в нем вернуться, среди прочего, к тайне голого короля, о которой кое-кто из нас и раньше пробовал при случае завести речь устно в келейном кругу, однако всякий раз, когда предпринимал попытки обнародовать ее в печати, наталкивался на стену столь глухую, будто он вознамерился вдруг ни больше ни меньше, как разболтать секрет государственной безопасности.

Между тем для сколько-нибудь посвященных в рабочие будни нашего брата зарубежника то была невиннейшая самоочевидность: расхожие понятийные орудия этого ремесла донельзя изношены.

Притупились они и стерлись в той самой лукавой игре для пользы дела, что принесла культуре, согласимся, немало добрых плодов и в пору засушья. ему вопреки и наперекор. На протяжении трех десят-

ков лет оправданием и смыслом нашей деятельности было — да и поныне, конечно же, остается — посильное расширение доступа к достижениям зарубежной словесности, закрытие «белых пятен» ее прошлого, XX века особенно. Как обычно обеспечивалось успешное продвижение к этой цели? Перво-наперво надлежало втолковать тем, от кого зависело решение о подготовке и выпуске той или иной книги, непривычной по своему облику и складу, что она если не вполне, то хотя бы в известной мере причастна к реализму. Доказать это в ряде случаев означало прибегнуть к явным натяжкам, но побуждаемые благим рвением изловчались притянуть в сей поощряемый разряд, пусть бы и с оговорками, таких, допустим, мастеров, как Кафка или Гарсия Маркес, которые заведомо смотрелись здесь чужаками. Игре по перекрещиванию прославленных иноверцев в наше исповедание предавались и те, кто пробивал действительно заслуживающую того книгу, и те, кто благожелательно давал ей зеленую улицу, но заботился одновременно о служебной подстраховке, и те из самого что ни на есть начальства, кто снисходил рано или поздно до уступки напору ученых заверений и пылких клятв о наличии признаков большей или меньшей реалистичности у данного имярека, об этом зачастую и не подозревавшего. И сколько же на памяти каждого из нас таких вот историй кругового обмана-самообмана — и тех, что увенчались успехом, и тех, что им еще, к сожалению, не увенчались! Но как бы то ни было, у хитрости, запущенной четверть века назад на всю мощь, свои горделивые зачеты налицо — это длинный перечень сочинений, введенных благодаря ей в отечественный культурный обиход и его несомненно обогативших.

Как, однако, сказалось все это на самих отправных понятиях, при помощи которых хитроумно выстраивались доводы в защиту нуждавшихся почему-то в ней просветительских замыслов? Мало-помалу понятия эти обретали не то чтобы гибкость, а поистине резиновую растяжимость из-за решительного переноса упора в них с содержания собственно предметных на содержания исключительно ценностные по своей природе. И в результате довольно скоро превратились по существу в квазипонятия, в иносказательные ярлыки с положительной или отрицательной окраской, условные знаки похвалы или хулы, благонадежности или недоброкачественности. Сплошь и рядом произносилось: реализм, а подразумевалось: гуманистическая устремленность, развенчание дурных порядков и освободительный протест, вера в светлое будущее и множество других достойнейших вещей. Вроде бы чего тут дурного, да вот загвоздка — они не имели касательства к реализму как таковому, как к определенному способу писательского освоения жизни, как к одной из разновидностей художественного мышления и языка в чреде иных, сменявших друг друга по ходу цивилизации и вовсе не чуждых, кстати, тех же достоинств.

Ущерб для аналитики от такого подменного иноговорения находился, увы, в обратном отношении к победам прагматики. Путаница в головах и трудах поселялась порой такая, что перед ней терялся в замешательстве и самый крепкий здравый рассудок. Страницы «конвойных», как их метко припечатали, предисловий-прикрытий, учебни-

ков, пухлых исследований по зарубежной, да и не только зарубежной, литературе XX века изобиловали суждениями разительно несуразными, ничтоже сумняшеся сопрягавшими понятия совершенно разнорядковые, ошеломлявшими лихой нелепицей под стать логичнейшему «в огороде бузина, а в Киеве дядька». Независимо от того, случилось ли реализму очутиться в положении бузины либо дядьки, считалось крайне важным само его присутствие на правах дежурного «галочного» заклинания. Удивительно ли, что те из нас, кто не служит по литературоведческому ведомству и свободен не соблюдать учрежденческий устав, уже давно зареклись всеу пользоваться самим этим распредмеченным словом, особенно в паре с его столь же распредмеченным противовесом — «модернизм», и для сведущих то было значимое неупоминание.

Стоит пойти и чуть дальше в саморефлексии по поводу диковинных метаморфоз претендующего на научность терминопотребления, постаравшись вникнуть в его скрытые предпосылки. Уж не та ли это самая, стократ заклеянная привычка прикладывать во что бы то ни стало хрестоматийный аршин к любым нехрестоматийным исканиям, которая у живописцев зовется мертвенным академизмом? Не будем, впрочем, торопиться и проверим, обратившись, скажем, к рассуждениям, которыми открывался самый последний виток то вспыхивавших у нас, то затухавших споров по поводу судебных, распутий, завоеваний и издержек литературы XX века на Западе. Вот суть тех «затравочных» умозаключений в предельно кратком, однако не слишком вольном их пересказе:

...Робинзон на пустынном острове, Дон Кихот и Санчо Панса, король Лир оплотнились перед моим мысленным взором «рельефно», «горельефно» — зажили такой всамделишной жизнью, что вроде бы они и не выдумка. А вот матушка Кураж с ее повозкой, или затравленный, без вины виноватый перед судом правового государства у Кафки, или женщина в песчаной яме у Кобо Абэ, или маркесовский Патриарх — их в упор не вижу, тем паче не узнаю лиц — вереница обескровленных теней. Небо над головой смертельно раненного под Бородином князя Андрея — это врезалось в память навсегда: «момент-монумент», а вырастающие из вкуса чайного печенья чары прустовского детства — так себе, бесследно забытый миг. И уж само собой, косноязычие Платонова не чета тургеневской гладкописи, как и свободный стих сравнительно с сонетом — ну сущий хаос. Не сомневайтесь, причина тут не в избирательности лично моих памяти и вкуса, я проверял на своих слушателях, тут мы совпали...¹

Да полно, хотелось возразить (чему воспрепятствовали, как тогда и водилось, чересчур осторожные устроители спора в берегах дозволенного), неужели рассуждающие столь неотразимо запамятовали, с каким упорным усердием они сами, вслед за предшественниками, прививали избирательные навыки восприятию тех, кто им доверчиво внимал? Как приучали их со школьной скамьи одни плоды писательского вымысла зрить въяве, зато скользить отчужденным беспмятным оком по другим, пока что не успевшим получить безоговорочно единодушного признания просто-напросто потому, что для этого ведь

и королю Лиру с Дон Кихотом понадобилось не одно столетие? И главное, как часто уже и раньше ослепляла святая вера, будто измерения, выработанные культурой прошлых эпох для проверки самой себя, — пусть бы и такое привлекательное, как «рельефно-горельефная» выпуклость жизнеподобных положений и лиц, — допустимо взять и возвести в непреложно вечное и повсеместное правило — в «фундаментальный закон искусства», каковой, грозно предупреждали те выкладки, «нарушать не позволено»? А затем прикладывать его к явлениям совсем другого порядка и свойства, дабы расценивать их по справедливости.

Паразитально все-таки цепкое при своей вопиющей неисторичности самомнение! Когда-то из-за него Вольтер, а через сотню лет и Толстой дважды наломали дров из Шекспира — не худо бы запомнить впрок те учиненные ими в сердцах и на свой лад тоже «хрестоматийные» расправы. Ключей к тому, чем как раз неповторима литература XX века, что именно составляет ее взнос в кладовую цивилизаций, подобным путем наверняка не подобрать, а без этого суровые выволочки ей, равно как и похвалы, немногого стоят. А вот поди ж ты, нет-нет да и затоскуют по чему-нибудь вроде непререкаемых предписаний Буало, выведенных им раз и навсегда в свою очередь из наследия полуторатысячетней давности. Три века спустя после Буало гораздо разумнее внять совету Спинозы и не спешить сердиться на отступления от мнимо вечного мерила, а обзавестись скромной доброй волей постичь изнутри уклад самосознания этой культуры, то есть полагаемый ею для себя закон. Разве и в нашем деле понимание не предшествует приговору, не влечет его за собой, а не наоборот, не телега впереди лошади?

Закон же, согласно которому в XX веке добрая половина зарубежного искусства строит сама себя, сплошь и рядом — по крайней мере в случаях, послуживших горючим для всех подобных споров, — в корне не тот, какого придерживались истари. Сошлюсь здесь, чтобы не быть голословным, на восходящее к Бодлеру обоснование смены вех во французской лирике, которое задало настрой дальнейшим ее искажениям во Франции, в конце концов сделав Париж щедрым очагом тех обновленческих веяний, что мало-помалу получили хождение и в отдаленных от него городах и весях. Не скрою вдобавок, что прибегаю именно к лирике не без умысла слегка охладить пыл безоглядных ревнителей понятия «реализм», выросшего на обильной, а все же локальной почве в основном романских повествований, но сразу же обнаружившего границы своей применимости, едва с ним подступаешь к лирике, и уж вовсе не применимого к зодчеству или музыке. Бодлер же дерзнул посягнуть на самые устои художественного мимесиса, в рамках которого реализм, при всех его неоспоримых заслугах, предстанет только частным случаем. Классическую аристотелевскую заповедь подражания природе он пересмотрел в пользу принципа сверхприродности: брать с богатейшего естественного склада природы первичное сырье, однако сооружать в соревновании-соперничестве с нею здания, чье рукотворное совершенство есть результат искусной культуры. Поэтому-то они, собственно, и заставляют изумленно восхищаться ими,

даруя «праздники мозга» нам, смертным, «изгнанным в пределы несовершенного и жаждущим причаститься безотлагательно, еще на здешней земле, блаженств возвращенного рая».

По самой своей основе неклассическая установка, выдвинутая Бодлером, хотя им самим последовательно не воплощенная ни в «Цветах Зла», ни в «Парижской хандре», впервые со всей отчетливостью кристаллизовалась в ясновидчестве Рембо, затем была поддержана Аполлинером с опорой на послесезанновские искания его друзей-живописцев Пикассо, Матисса, Брака, Шагала и уже в разгар нашего века договорена до конца Элюаром. Своих собратьев по перу он звал «изжить в себе инстинкт подражания», так как, по его убеждению, «поэзия ничему не подражает, не воспроизводит ни линий, ни поверхностей, ни объемов, ни лиц, ни пейзажей, ни ситуаций, ни катаклизмов, ни чувств, ни памятников, ни пламени, ни дыма, ни сердца, ни ума, ни ужасов, ни благодати, ни огорчений, ни красоты. Она изобретает, вечно она творит заново». Творит всякий раз самобытный и самостийный, без-подобно устроенный космос по собственной воле и усмотрению, с богоравной свободой и богоравным могуществом. Смысл этой сознательной деятельности не в повторении уже существующего, а в открытии незнаемого и строительстве небывалого, долженствующем снова и снова засвидетельствовать торжество раскрепощенного человеческого духа над косной материальностью вещей, возможность «возобладать над судьбой», быть на земле хозяином.

В свете таких посылок диковинность подчас кошмарной, чаще лущезарной вселенной в «Озарениях» Рембо, а позже у его преемников вплоть до Элюара или раннего и совсем позднего Арагона отнюдь не приглашает нас к узнаванию заостренно явленных в ней очертаний самой жизни. Как раз напротив, все здесь зиждется на преодолении природных необходимостей: мгновение и вечность слились будто по предсказанию Иоанна Богослова о временах, когда «времени больше не будет», тут твердые тела текучи, а туманы и облака каменеют, земля и небеса меняются местами, чудовишно невероятное и прекрасно невероятное равно возможны, а сам повелитель этого края чудес натягивает золотую цепь от звезды к звезде и на ней пляшет. Природоподобие грез Рембо наяву, где опредмечены, вещно запечатлены — отнюдь не как в зарисовках с натуры — пережитые им душевные зарницы или затмения, разве что в похोжести самой работы над ними на независимую от каких бы то ни было моделей работу ползущего с гор ледника или морского прибоя, которые оставляют после себя образования столь редко столь причудливые, что их не с чем да и не надо ни с чем сравнивать. Впрочем, и это распространенное уподобление хромает в той мере, в какой труд природных стихий бессознателен, нецеленаправлен, не имеет замысла. Поэтому ближе к сути был Аполлинер, когда в оправдание творчества своих соратников по парижскому авангарду тех лет отослал к безымянным древним изобретателям, придумавшим колесо, а вовсе не приставную удлинненную ногу, чтобы быстрее передвигаться по земле.

Сегодня, через сто с лишним лет после бодлеровской смены вех, жизнеспособность и долговечность множества книг, обязанных ей, а

не преемству своим происхождением, в умозрительных доказательствах, скажем прямо, не нуждаются и умозрительными построениями не опровергаются. Каждый, естественно, волен иметь вкусовые пристрастия, предпочесть привычного Гюго непривычному Элюару, как и Стендаля — Прусту, но уже не волен закрыть однажды открытую Америку. Сама жизнь, бытование в потоке становящейся, а не топчущейся на месте или откатывающейся вспять культуры устроили этим книгам испытание построже самых придирчивых судей, каковых тоже хватало, и ломать копыя по поводу права на гражданство того, что допустимо к концу XX века назвать его неклассической классикой, — занятие изрядно запоздалое, да и досужее. Куда как важнее озаботиться не выведением Рембо (по желанию имя нетрудно заменить другим, нехватки не наблюдается) на чистую воду, а тем, чтобы состоявшееся наше знакомство с ним переросло в осмысленное знание.

Пока тут у нас разрыв, нередко зияющий. У каждого из присутствующих подтверждений тому уйма, мне лично запомнилась вот одна напечатанная не так уж давно в газете язвительная «горестная заметка» некоего доброхотного защитника Рембо от русского его переводчика.

В опубликованном письме рассказывалось, как, перелистывая книжку, где было помещено несколько «Озарений», он наткнулся на строки, повергшие его в ужас и гнев, судите, дескать, сами, — и дальше приводились отрывки... достаточно верные своему первоисточнику. Неколебимо уверовавший, однако, что так быть не может, потому что не может быть никогда, незадачливый радатель Рембо возопил: «И такое вот представлено нам как стихотворение в прозе! Чье? Артюра Рембо!» А подать сюда на позорище бессовестного искажителя!.. Курьез? Пожалуй. Но ведь просвещенные-то сотрудники газеты, давшие ход безграмотному окрику, невольного подвоха, как и сочинитель послания, не заподозрили. Попробуем задуматься почему? Все они так или иначе наслышаны: Рембо — гордость культуры Франции, в одном ряду с самыми прославленными светочами. А раз так, то подлинный Рембо наверняка был не чужд отражению действительно-сти, ну хотя бы отчасти. В приводившихся же отрывках, как ни крути, ничем такого рода не пахнет: тут не «нога», а именно «колесо». Кто виноват? Стрелочник...

К чему это слегка затянувшееся отступление о Рембо, иже с ним, и далеко не самом досадном случае его посмертной судьбы в России? Да к тому, что пишущие у нас о непривычном в лирике, романах, живописи или театре XX века зачастую сбивают с толку и самих себя, и других, когда пользуются отмычками вместо ключей. Выражаясь на философский лад: понятийно-аналитическим инструментарием, неадекватным своему предмету и даже с ним как следует не коррелирующим. Нелепо постигать геометрию Лобачевского посредством аксиом Евклида, как и нелепо в духе богословов-начетчиков из средневековой Сорбонны выводить на чистую воду Гуссерля и даже Канта за то, что в философии познания они придерживались гносеологических установок Аристотеля. Ничуть не менее нелепо пробовать разобрать-

ся в полотнах выставки «Москва — Париж» с помощью заветов выставок передвижников. Но ведь именно так и поступают у нас при рассмотрении неклассики путем простого наложения на нее классической по своим истокам категориальной сетки и причисления всего того, что в ее ячеи не укладывается, что в «колесе» не от «ноги», попросту к нарушениям вековечно приданного «фундаментального закона», каковые и описываются еще одним выпотрошенным при безбрежном расширении псевдотермином «модернизм», не означающим уже ничего, кроме «чур меня!» христианских праведников: осторожно, грех, дурное, тлетворное, трупный яд.

Недоразумение гнездится в самой сердцевине исключительно ценностного, нестрогого, неподобающего подхода к поисковой словесности XX века и тогда, когда ее находки мнимо освящают вычленением доли реализма в них, и тогда, когда изобличают не изжитые там примеси-остатки модернизма, и тогда, когда перераспределяют весомость здоровых «долей» и болезненных «примесей» в пользу первых, по мере того как привыкают теми или иными книгами дорожить. Кафка и Джойс нынче у нас уже чуточку реалисты, Пруст и Камю — реалисты на треть, а Гарсия Маркес — реалист вполне, только, — пойди пойми метафору-парадокс, заимствованную нами отнюдь не для метафорических нужд, — «магический». За отдельными счастливыми исключениями, сплошь, выходит, недореалисты (здесь несогласные во всем прочем на поверку странно совпадают) с более или менее крупными чужеродно-модернистскими вкраплениями — косяк каких-то недорослей-козлотуров разных мастей.

Признаться по чести, потихоньку совершавшийся у нас в последнюю четверть века перевод мастеров, вокруг которых кипели и по сей день не утихли жаркие споры, из одного, малопочтенного разряда в другой, почитаемый, к действительно серьезному осмыслению их вклада в культуру прямо не отнесешь, хотя росту кругозора он, конечно же, способствовал. Благодаря этому недоступных прежде книг — и превосходных, и не очень — навыходило, грех бы жаловаться, не скудно, не послевоенный голодный паек. На самой ближайшей очереди — достоверное, без посредства преломляющих и сбивающих с толку призм, освоение этих книг в их собственной стати, в их самости. Очнувшаяся от дремы нынешняя публицистика если не сегодня, то завтра уже самим своим пробуждением подтолкнет к помыслам о преодолении в писательстве порога олитературенной журналистики, и тогда неискаженный учет того, что накоплено и что потеряно зарубежными соседями в их поисках, не может не пригодиться. Между прочим, еще и по этой причине пора нам, давно пора, по крайней мере за письменными столами, свернуть с лукавой тропы редсоветов, протоптанной кое-как для скорейшей и кратчайшей доставки «труднопроводимых» порождений чужой культурной почвы, вовсе не обязательно нам чуждых. Чем позже это случится, тем дольше блюстители дедовских мерил смогут ловить наивные души на неувязке с соболезнующе-укоризненным «недо-» как на предлоге и поводе для вящих стараний хотя бы морально перечеркнуть достояние, которому вчера не удалось преградить дорогу жесткими запретами.

Да, в понятийных инструментариях гуманитарного знания невозможно отслоить вполне и до конца слагаемые скорее ценностные от слагаемых строго предметных. Однако при всей их взаимосвязанности они отнюдь не взаимозамещаемы. У нас же в ходовой мысли о зарубежных писателях XX столетия, в самом ее языке безраздельно царят суждения с подмывшей, поглотившей все остальное оценочно-отписочной нагрузкой. И оттого с пониженной, а то и вовсе выветрившейся работоспособностью. Весьма и весьма нелегкий труд по ознакомлению взамен им надлежащими аналитическими орудиями сейчас, стало быть, в неотложной повестке дня.

Хочешь не хочешь, а не уклониться нам и еще от одной ответственной перепроверки себя. В самое последнее время у нас наконец заговорили вслух о трагической правде тех крутых превратностей отечественной истории, про которые тщетно умалчивали прежде. Да и тогда о них ведь не молчали многие писатели Запада, за что у нас их в лучшем случае обиженно корили, в худшем — подвергали разносам за клевету. Ход событий рассудил, кто тут действительно прав, и это придется внятно признать. Но дело не просто в необходимости откровенно зачеркнуть былые отповеди как ложные наветы, даже и не в том, чтобы теперь задним числом воздать должное не лишенным проницательности колючим истинам из сторонних уст. Само освещение пути таких писателей, как Мальро или Камю (имена и в этом случае нетрудно подобрать другие, не менее громкие, вплоть до Арагона в поздние его годы), злосключения у нас иных принадлежащих их перу книг находились в самой прямой зависимости от того, что они дерзнули раньше нашего забить тревогу по поводу беззаконий, сейчас гласно осужденных. И следовательно, в воздухе носится потребность, во-первых, выпустить те вчера еще непереносимые для наших печатных станков книги, а во-вторых, заново выработать непредвзятый взгляд на мировоззренческое становление (пресловутые «шатания» или — мягче — «противоречия», согласно недавнему нашему словарю) этих мастеров.

Словом, и в нашей области завалов от бездумия, а подчас и приспособленческой бесчестности в годы застойного безвременья накопилось с лихвой. Разгрести их хватит и нам самим, и идущим за нами, но без нашего, хотелось бы надеяться, дурного груза. Одним махом всего не сделать, торопливость и здесь чревата беспокоянной легковесной недобросовестностью. Помедленнее бы поспешать пером, смотришь, и продвинемся умом дальше, надежнее.

Примечания

Выступление на Круглом столе «Западная литература XX века и задачи критики» в журнале «Вопросы литературы» (1988, №6).

¹ См.: Лит. обозрение. — 1982. — N 8.

Культура как полагание смысла

Междисциплинарные исследования по истории культуры могут дать и дают немало. Увы, они не дадут в результате культуроведения, культурологии как относительно самостоятельной отрасли знания о человеке. Простым сложением, скажем, лингвистики с историей живописи — даже если к ним добавить еще и этнографию или фольклористику, или любую другую частную и частичную науку, вычленяющую свой особый предмет (и свой угол рассмотрения) из огромной совокупности явлений, именуемой культурой, — получить сколько-нибудь удовлетворительной культурологии, к сожалению, нельзя. И трудность отнюдь не сводится к тому, что нет всезнаек, которым по плечу связать воедино далеко «разбежавшиеся» науки о разных областях культуры. Загвоздка даже и не в том несообразном положении вещей, когда у нас есть литературоведы, историки или лингвисты, добавляющие к своим работам еще и толику познаний, допустим, в смежном науковедении, но нет, за очень редкими исключениями, культурологов в собственном смысле слова. Как нет и достаточно мощных исследовательских учреждений по культурологии, а есть лишь вкрапленные там и здесь «подразделения», ютящиеся едва ли не на задворках обширных научных центров. Но главное все же не в этом.

Дело в том, что сами ученые, работающие с памятниками культуры прошлого, давнего или совсем недавнего, зачастую по старинке убеждены, будто простое накопление разрозненных результатов на отдельных узких участках знания о культуре в конце концов даст, как в чудесной сказке, вожденную сводную культурологию, будто поэтому сейчас желательно размежеваться, дабы когда-нибудь в будущем успешнее встретиться и соединиться. Недалеко же в таком случае ушли мы, гуманитарии и обществоведы, от Конта и Ренана, полузабыв их имена, но тем крепче придерживаясь прекраснородного их упования! Между тем пережившие в XX веке научную революцию наши «соседи», естествоиспытатели, уже давно похоронили позитивистские предрассудки, предпочтя в своих науках совсем другой путь: путь построения эвристически плодотворных гипотез, которые бы теоретически, в замысле, охватывали большую часть подлежащего исследованию движущегося поля, а затем — вернее, одновременно, слитно — путь проработки эмпирического материала в свете такой исходной ключевой гипотезы.

В порядке выдвижения чего-то вроде эвристической гипотезы применительно к рисуемой нам пока что в мечтах культурологии не кажется бесполезным попробовать нащупать некую первично-сущностную клеточку всякого культуротворчества, отправляясь от которой можно было бы проследить ее бесконечные метаморфозы в необъятном разнопластном пространстве культуры того или иного народа, отрезка истории, той или иной цивилизации. Думаю, что подобной моделирующей единицей культурологии как отрасли знания не без успеха послужило бы понятие *способа полагания смысла*. Ведь и впрямь: что такое культура (при всем избыточном множестве бытующих определений ее), как не вновь и вновь, каждый раз и в каждом своем проявлении осознанно или непроизвольно предпринимаемая человеком попытка вскрыть и утвердить смысл человеческой жизни в соотнесенности его со смыслом сущего? Постройка собора или гражданского здания, писательское сочинительство, исполнение песни или музыкальной пьесы, разбивка сада, театральное зрелище, нанесение красок на холст, украшение утвари, кино съемки, установление законсообразности в природе, подготовка радиопередачи... — перечень слишком легко продолжить при желании до бесконечности — всегда, во всех отдельно взятых случаях, были, есть и пребудут по сути своей деятельностью смыслополагающей, хотя тот, кто ею занят, о ее существовании не философствует или даже не догадывается, а просто-напросто делает свое привычное дело ради хлеба насущного.

Разница способов полагания смысла, пронизывающего любое из образований культуры, вплоть до мельчайших, и отличает, если вдуматься, одну цивилизацию от другой, сколь бы непохожими друг на друга ни представляли взору наблюдателя слагаемые этого поистине безбрежного изобилия.

Попробую, чтобы не быть совсем уж голословным, вкратце «заземлить» эти отвлеченные философические послылки. Ну, скажем, XX век на Западе, да и не на одном Западе, во-первых, развел между собой телеологическое целеполагание смысла вселенского бытия и смысла человеческой жизни, дотоле обычно как бы перетекавших друг в друга, взаимозависимых, а то и взаимосвязанных в умах. И, во-вторых, в самых разных, между собой вроде бы не соприкасающихся и не пересекающихся, ответвлениях своей культуры XX век постепенно внедрил то, что допустимо обозначить как неклассическое виденье вещей, а следовательно, неклассические орудия и приемы их освоения. В живописи — это замена «возрожденческой» пространственной перспективы, исходящей из одной идеальной точки, передачей скрытых объемов, а иной раз и временных измерений, плоскостной декоративностью или развернутым на полотне круговым обзором своего предмета. В музыке — нередко отказ от лада и тональности и признание всех ступеней звукоряда равноправными. В литературе — это «прустовски-джойсовские» приемы повествования, неизменно оттеняющие преломленность рассказываемого в восприятии одного или нескольких рассказчиков, из которых всем знанием о событийной канве и особенно о переживаниях действующих лиц — назовем его условно «бальзаковски-теккереевским» — не располагает никто. Для лирики —

это свободный стих, где сложно построенное разностроchie заменило одноразмерность и повторяемость в пределах словесного целого. Для наук о природе — это принципы относительности и дополнительности, оставляющие ученому право избирать ту или иную систему аксиом без того, чтобы с порога отвергались все другие точки отсчета; напротив, они крайне желательны, необходимы еще и потому, что самый прибор естествоиспытателя, как выяснилось, воздействует на поведение изучаемых объектов и его показания нуждаются в поправках на данные, полученные не иначе, как при сменах плоскости рассмотрения вместе с применяемыми в ней приборами и ее особыми понятиями. Ссылки можно умножить за счет математики с ее теорией множеств, за счет «глубинной» психологии, исторической антропологии, самой философии...

Правомерно задаться вопросом: а возможно ли нащупать во всех этих переменах, протекавших, разумеется, не как перечеркивание классики, а как включение ее в резко раздвинувшееся пространство культуры XX века — включение, напоминающее участь геометрии Евклида после открытий Лобачевского, — возможно ли нащупать здесь какой-то единый корень? Или это всего лишь вереница переворотов, объяснимых исключительно внутри и изнутри самой претерпевшей их отрасли культуротворчества? Заметим пока, что во всех упомянутых случаях переход от классических орудий работы в культуре (приемов исследования, мышления, сочинения) к орудиям неклассическим неизменно сопряжен со сменой местоположения самого мыслителя (исследователя, живописца, повествователя). Всякий раз он теперь — не столько нашедший, сколько ищущий. И размещает себя не у самого средоточия единственной из возможных истин, а допускает оправданность и другого угла зрения, так что Истина заведомо мыслится разнотранной совокупностью, не доступной ни одному из обладателей отдельных истин — частичных ее составляющих. Иными словами, повсюду пробивает себе дорогу особое, относительно-дополнительное виденье вещей и осваивающей их личности. Она расстается со своей давней горделивой верой, будто ее деятельность в культуре протекает *sub specie aeternitatis*, числится по ведомству «абсолютного Я», посредника между человечески конечным и божественно бесконечным, как толковал когда-то подобную установку ума Фихте в своем наукоучении.

Но где, в свою очередь, причина, предпосылки этой, по-видимому, необратимой убыли, вытеснения из весьма разных отсеков культуры XX столетия прежнего классически «абсолютистского» виденья вещей вместе с подобающим инструментарием? Ведь кое-что из упомянутых выше новшеств ведомо было и раньше, да как-то не прижилось все-речь — скорее всего почва была неблагоприятна.

Пройдя чуть дальше в анализе-выведении, по необходимости здесь огрубленно беглом, нельзя не обратить внимание на то разительное обстоятельство, что век XX, во всяком случае в западноевропейских странах, ознаменован иссяканием христианства и постепенным упрощением первой на земле насквозь безрелигиозной цивилизации, утрачивающей понятие «священного» в его прямом сакрально-иератиче-

ском значении высшей санкции всех прочих духовно-поведенческих ценностей. Все без изъятия культуры прошлого до сих пор всегда, напрямую или окольно, явно или подспудно, соприкасались с вероисповедно-священным как с конечным и высшим оправданием смысла жизни даже и тогда, когда иные из работавших в культуре принадлежали к кругу неверующих. Не отсюда ли вытекала телеологическая устремленность западных философий — своего рода обмирщенное инобытие собственно теологического целеполагания? Не отсюда ли и мысленное самопомещение деятеля культуры, от древнего колдуна через жреца-священнослужителя до ученого XIX века, непосредственно у средоточия истины абсолютного толка, генетически, структурно восходящее к откровению божественно-священному? Прием как рабочее орудие культуры способен, стало быть, очень многое сказать о присущем ей способе смыслополагания, равно как и о самом состоянии цивилизации в XX веке, когда вероисповедные ценности малопомалу иссякают.

В заключение укажу предельно бегло на эвристические возможности намеченной в виде предварительного наброска гипотезы.

Прежде всего, категория «способ полагания смысла» подлежит и поддается развертке в цепь таких рабочих «подпонятий» исторической культурологии, как:

- способ выработки (производства) смысла;
- положение (статус в обществе) тех, кто ею занят, — тысячелетняя родословная нынешнего интеллигента;
- источники «питания» — «кладовые сырья» для смыслопроизводства, включая и те, что достаются в наследие от предшествующих цивилизаций;
- инструменты добывания, обнаружения и распространения смыслов;
- учреждения их хранения.

И наконец — последнее. Вся, так сказать, преднаучная культурология, от немецкий романтиков до Шпенглера на Западе, от русских славянофилов до Данилевского и Леонтьева у нас в XIX веке, да и позднейшие культурологические построения, возвестившие свою строгую научность, вроде структуральной этнологии К.Леви-Стросса или «археологии знания» М.Фуко во Франции середины XX века, неизменно свидетельствовали, что самый коварный камень преткновения для них, сколько бы ни отрицал это задним числом тот же Леви-Стросс в самых последних своих заверениях, сокрыт там, где аналитическое описание берет не просто горизонтально-временной (синхронический) срез той или иной культуры и бесчисленные самопреобразования ее слагаемых, а ее переход из одной системы в другую, ее переустройство, решительное обновление, а не преемственность. И суть всех затруднений тут одна: всякая описательно-аналитическая структура на поверку, при строгом научном обращении с нею, не допускает помыслить внутри нее основополагающее противоречие, достаточно мощное, чтобы оно явилось источником и двигателем развития (диахронический ряд), а тем паче переворота в ее укладе.

Понятие же способа полагания смысла не просто изоморфно понятию способа общественного производства, но и подразумевает последний как свою действительную подпочву и основание. И следовательно, может почерпнуть оттуда принцип противоречия. Обрести тем самым пружину своего исторического движения, по видимости дискретных скачков, умираний-воскрешений, рождений, никогда и нигде прежде не бывалого, — короче, своего подлинного, временами революционного становления.

Примечание

Выступление на симпозиуме «Междисциплинарные исследования истории культуры» в Институте всеобщей истории АН СССР 28 ноября 1984 г.

Апология Сизифа

*Дела пойдут гораздо лучше,
когда будет раз и навсегда покончено с надеждой.*

Альбер Камю

В один из по-осеннему хмурых дней весны 1990 года хоронили Самария Великовского. «Литгазета» и, кажется, «Вечерка» поместили коротенькие извещения о его смерти, гражданская панихида состоялась в Малом зале ЦДЛ и продолжалась недолго, не отмеченная присутствием каких-либо творческих знаменитостей или прославленных деятелей нашего общественного движения. Все было очень скромно. Можно сказать, буднично, если только так можно сказать о похоронах. Впрочем, и в жизни, по натуре своей Великовский был человеком очень скромных. И не только в том смысле, что был интеллигентен. Его скромность имела еще и некое особое значение, особое основание. Он был столь безоговорочно скромен по манере и стилю всего своего жизненного поведения, словно настаивал на чем-то решающе важном и отстаивал некую сугубую ценность, неуклонно отвергая нечто чуждое и даже, возможно, враждебное и опасное. Тут он, как говорится, стоял на своем, и не мог, не желал иначе. Иными словами, в его скромности было, казалось, нечто *субстанциональное*. И впрямь было — то, что и составляло внутреннюю идею его жизни, суть его литературной работы и выражало ту *мировоззренческую позицию*, которая для многих оказалась важным, даже спасительным духовным подспорьем в ситуации принудительного лицемерия «эпохи застоя», но не оценена в должной мере и по сию пору хаотического смещения звонких восторгов с кричащим отчаянием, хотя цену означенной позиции нам, вне сомнения, следует знать и на исторически обозримое будущее...

С давних пор у нас повелось считать совершенно неуместным присутствие какого бы то ни было «личностного» оценочного мотива в жанре предисловий и вступительных статей к изданиям собственно научного характера. Это почиталось даже как бы вполне хорошим в данном случае тоном и не вполне корректной манерой с точки зрения того академического бесстрастия, которое подобному жанру было словно предписано. У этого абсурдного и внешне вполне искусственного разъединения судеб идей и людей была между тем своя логика. Изгнание «личностного» мотива диктовалось здесь неустанной борьбой против того «субъективизма» и «отсебятины», которые представлялись совершенно не совместимыми с критерием нормативной *партийности* любых оценочных суждений в нашей науке. Но я все-

таки погрешил бы против своего чувства, своего отношения к человеку, о котором пишу, своего представления о нем, сказав, что нарушаю канонический жанр «академического» предисловия лишь в пику казенной традиции. Не это здесь главное, а именно отношение к человеку, мои представления о нем и память.

Есть люди, которые упорно ищут идею, которую бы можно было заставить служить себе, зачастую достигая в том немалого личного успеха. Глядишь, сама идея давно уже обветшала и стерлась, а человека помнят и по привычке чтут. Среди таких *пенсионеров идеи* бывает немало долгожителей. Есть иные люди, которые углубляются в идею и словно бы растворяются в ней так, что их самих становится почти уже и не видно. Но дело остается сделано. Для многих и надолго. Пусть их собственные имена могут говорить нечто весьма существенное не очень многим. Их идеи входят в генетическую память общества и бывают в конечном счете связаны с тем, что оказывается более существенным, нежели достижение личной известности.

В общем и целом Великовский относился к числу вторых.

Но о *феномене* Великовского можно говорить и вне прямой связи с какой-либо общей типологией отношений между идеями и идеологами, постаравшись лишь отвлечься от выпренности, которая придана слову «феномен» расхожим словоупотреблением. Начать же при всем том здесь надо все-таки с того, что по общему смыслу этого условно-собирательного термина Великовский был *шестидесятником*. На особый и отдельный лад. Что в итоге оказалось едва ли не наиболее важным в его статьях и книгах о западной философии и литературе, которые, не возымев у нас особенно громкого успеха, обнаружили обоснованное притязание на нечто более основательное и менее зависимое от конъюнктуры популярных мнений.

Упомянув о «шестидесятниках», надо добавить, что имеется в виду не умильно-травестийная фраза о «детях XX съезда». Сам этот съезд с конфузливо «закрытым» докладом Хрущева в известном смысле был вторичным, производным явлением и имел характер упреждающей акции, вызванной прежде всего инстинктом политического и иного самосохранения «верхов». Они услышали, как видно, некий неясный подземный гул и спешили забежать вперед возможному ходу событий, поспев стать во главе колонны или — упаси Бог! — толпы со *своим* знаменем. Сыграли, понятно, тут роль и соображения относительно того, в чьих именно руках окажется теперь *это* знамя. В стране-ГУЛАГе со смертью Сталина многими связывалось многое. Режим, нашедший олицетворение в этом имени, был и сам связан с ним не на жизнь, а на смерть. Вместе с тем в согласии с какими-то законами трансформаций энергии общественной аффектации «от обратного» психоз массового потрясения, детонированный смертью Сталина, довольно скоро стал перерабатываться в нечто, опасно сходное с нарастанием неконтролируемого общественного возбуждения, послужившего, впрочем, лишь фоном для известных политических акций и жестов Хрущева и вновь иссякшего на непредсказуемый в ту пору срок. Однако о том, как дальше пойдут дела и чем все обернется, тогда оставалось все-таки гадать.

Властям гадать не приходится, им надо «делать свою игру». Что «дальше так жить нельзя», обнаружилось не сегодня и не вчера, это и тогда могло быть уже более или менее ясно. Подобного рода истину «верхам» предстояло так или иначе опровергнуть, ибо невозможная участь «низов» всегда была главным условием существования Системы. Но требовался какой-то новый проект. Шестидесятники таким единым для них проектом не успели обзавестись. Они вообще представляли весьма разноликий и разномастный конгломерат общественных характеров, мнений и идей, объединяемых лишь общим гражданским возбуждением, что было очень естественно при первом пробуждении общественного сознания, хотя уже и вызывало у тех, кто мог мыслить лишь в партийно-политических категориях, большую досаду и чувство обреченного нетерпения. После скоропостижного завершения «оттепели», перед зримыми признаками наступления новой ледниковой эпохи разноликость и разномастность обозначивавшегося движения проявилась в такой степени, которое граничило с полным разбродом. Даже само понятие «шестидесятничества» так и не привилось ведь тогда. Лишь теперь, в некоей исторической ретроспективе это понятие начинает обретать известную понятийную устойчивость, вызывая, впрочем, неоднозначное отношение у разных слоев и групп современного общественного движения. Слов нет, многое у шестидесятников было зелено, не прошло через проверку скепсисом трезвого разума. Просто очень «хотелось в единое слово слить свою грусть и печаль» и упование. «И бросить то слово на ветер». Много было и «прекрасной чуши», которая по прошествии лет обернулась поэтической ностальгией.

И все-таки. Многое тогда в нас завязалось навсегда и было нечто общее в тех молодых и не очень молодых людях, которые чуть не в одночасье ощутили тогда себя призванным к *другой жизни*, достойными *иной участи*, поверили в их возможность, досягаемость, словно получив некую «санкцию свыше», и почувствовали всю унижительность и недостойность окружающей жизни. Дурной смысл ложного парадокса *санкционированной свободы*, которую вроде бы обещала, которой заманивала «оттепель», обнаружился скоро. Горький урок поруганной доверчивости с годами переработался в устойчивый иммунитет к любым и всяким посулам «сверху». И впрямь: «минуй нас пуше всех печалей» равно и «барский гнев, и барская любовь!». А в переводе на язык «свободной заповеди» ГУЛАГа: «*не верь, не бойся, не проси!*».

Что там теперь ни говори, в известном смысле наши Шестидесятые и по сей день и на обозримое будущее сохраняют значение некоей важной, рубежной, хотя и не вполне общевнятной в своем истинном социально-историческом содержании *вехи* и поворота в самодвижении основного массива общественного самосознания. Упомянутые съезд и доклад с этой точки зрения оказались индикаторами каких-то глубинных процессов, хотя и не вышедших в своем истинном виде тогда наружу, они выполнили роль своего рода сигнального буйка на поверхности жизни, дальше которого «нельзя!». Иной сюжет, что этому буйку выпала роль и некоего детонатора во внешнем эпицентре общей глубокой взволнованности, но тогда-то его и притопили. Не было

никакого нового проекта устройства жизни и у «верхов»; выдержав небольшую вынужденную паузу и слегка перегруппировавшись, они снова «взялись за свое». Ничего иного они просто не умели бы сделать, если б и захотели.

Когда власти с деловитой наглостью и словно лишь ожесточаясь от досадного замешательства стали затыкать молодые звонкие глотки, без дальних слов «пресекая любые попытки», когда тупая мысль, что «уши выше лба не растут», вновь обрела статус категорического императива гражданского поведения, — вот тогда-то и наступил истинный час испытаний для шестидесятников. Совсем не тот, о котором мечталось и для которого так бы пригодились молодой задор и непуганый энтузиазм больших ожиданий. Не в буре и натиске, не в красивой самоотверженности публичного противостояния силе железного кулака и не во взаимном одушевлении общего порыва встать «грудью на защиту», а среди какого-то затмения мысли, смятения чувств и одиночества судеб, в атмосфере общественного удушья, агрессии политической и вообще всяческой рутины, принудительной деморализации и контролируемой апатии, когда в который уже раз в истории нашего общества во всей своей проклятушей силе встал старый шедринский вопрос: «что делать, когда делать нечего?».

Казалось, выбора людям почти не оставалось. Анабиоз разных форм внутренней эмиграции предлагал себя в качестве единственно достойной альтернативы прислужническому конформизму, небескорыстному при любом внешнем респекте. Тех, кто не признавал такой альтернативы и вступал в явную оппозицию режиму, вынуждали к эмиграции внешней или изолировали, гноили по темным углам империи, калечили в психушках, доводили до самоубийственного образа жизни, до своего рода агонии под наркозом.

Вот, собственно, и все возможности, которыми вроде бы располагал всякий былой шестидесятник на всю свою «оставшуюся жизнь». Но тут было испытание не только на стойкость характера, на крепость сжатых зубов, но и на гибкое упорство мысли, а — главное — на духовную самодостаточность всякой личности, на способность ее к автономному развитию. Ибо помимо очевидных проявлений общественной активности, естественных при всяком нормальном жизнеустройстве, есть еще и капиллярная, подповерхностная, неочевидная работа мысли и души, которой в иных случаях и вершится многое в жизни общественного организма, от коего, казалось бы, и дух уже отлетел. Оставался, иначе говоря, еще путь индивидуального духовно-интеллектуального труда, не имеющего никакого непосредственного зримого выхода в сферу практически-политического успеха и не ждущего такого успеха, не нацеленного на него, а как бы даже берегущегося такого успеха и заведомо берущего его под подозрение. Практически-политический урок, полученный в шестидесятых, надо было прежде всего обдумать, не истощая усилий в проклятиях судьбе, — это сделалось общественно необходимым и морально насущным делом, без этого немыслимо стало теперь какое движение вперед, дальше, а только вниз и вовне. Впрочем, думать всегда можно лишь собственной головой, а разница между этим, порой столь мучительно трудным

занятием и тем, которое сводится к тому, чтобы «разделять мысли» чьи бы то ни было, безмерно велика, тут расстояние часто измеряется целой жизнью. Тут иной раз требуется истинное пересоздание своего внутреннего «я». Но «коллективное мышление» — миф, скрывающий едва ли не наихудшую, наипаснейшую из всех наших коллективизаций — коллективизацию интеллекта, то его обобществление, тот наш колхозный строй мысли, при котором план на мысль можно «спускать сверху», наперед задавая таким образом и ее результат, при котором, иными словами, человек словно бы отчуждается от собственной мысли и всякого права на нее, то есть воистину обольванивается. И подобное обольванивание ему же вменяется в прямую идейно-идеологическую, а то и просто административно-служебную обязанность. Что же касается системы научно-исследовательских организаций и ведомств, то здесь дело было упрощено до такой степени, что человеку вменялось в обязанность утвердить его *план творчества*, а затем отчитаться в выполнении этого плана в «листеже», т.е. буквально на вес. Впрочем, это уже было самоочевидное кафкианство. А в целом подобного рода коллективизация мысли оставалась, конечно, не более нежели достаточно грубым манипулированием сознанием тех, кому отводилась роль исполнителей «спущенной сверху» директивной идеологии, хотя и имело некое подобие «принципиально-теоретического» прикрытия под устрашающим всякого нормального человека наименованием «партийности» творчества и «классового подхода» в науке...

Обо всем этом надо было непременно сказать в статье, обращенной к феномену Великовского, ибо вне реального исторического пейзажа, в окружении которого совершалась драма жизни и смерти этого человека, в отвлеченности от удручающей специфики среды его духовного обитания, общественно-нравственное значение, гуманистический урок такой драмы не смогут быть в должной мере поняты и оценены теперь и последующими людьми, на долю которых могут достаться немалые беды и тяготы. При всяком ином подходе к делу осталось бы лишь то, что относится к чувству личной утраты, но чувство это интимное, делиться им и тем утилизировать его как-то неуместно. Вообще невозможно, противоестественно теоретизировать и идеологизировать по поводу смерти близкого человека, который был тебе «лишь» духовно близок. Однако в последнем случае речь идет все-таки не исключительно о твоём внутреннем переживании, для которого всякое публичное прикосновение непереносимо, но о таком, которое на границе личного потрясения обнаруживает связь случившейся драмы с драмой окружающего нас всех мира и тем попадает в сферу общезначимых состояний духовной жизни.

По своему общему психологическому складу и стилю Великовский был, конечно, очень индивидуалистичен. Но не из эгоцентризма, «не от жиру, а быть бы живу» в условиях того принудительного коллективизма, когда, скажем, «отрыв от масс», «отрыв от коллектива», если вспомнить наши годы молодые, считался основанием для возбуждения «персонального дела» с неременным условием публичного покаяния и многими иными куда более серьезными последстви-

ями, порой пагубно сказывавшимися на всей последующей судьбе человека. Примечательно, к слову, что этот самый «отрыв» выяснялся в большинстве случаев не по навету — он улавливался своего рода ревнивым чувством «коллектива», «коллективным чутьем», словно бы в порядке некоей тренировки в навыках духовной нетерпимости к любого рода «влияниям извне» и «чуждым настроениям»...

Если бы Великовскому сказали, что он принадлежит к «партии шестидесятников» (был такой политически кокетливый термин у бывших наших прогрессистов), то, думаю, даже и в подобном словосочетании слово «партия» покорило бы его более всего. При всей его очевидной лояльности к окружающим — своего рода презумпции доброжелательства, при всем его известном компанействе, идущем, видимо, еще от комсомольско-студенческих времен и бывших увлечений спортом, он не был любителем хорового исполнения даже самых прогрессивных напевов и не принадлежал к числу прославившихся запевал в тех «спевках на кухне», которые в глухую пору «застоя» для многих бывших шестидесятников выполняли роль не то домашних кружков общественного самоутверждения, не то самодеятельных лабораторий того *неформального конформизма*, в котором ныне можно разглядеть своего рода предэмбриональную фазу позднейшей санкционированной многопартийности и «плюрализма мнений». Потому, возможно, когда иные из таких запевал, дождавшись-таки, как они полагали, «своего часа», ринулись к парламентским трибунам и на страницы популярной периодики, было уже известно, кто из них что именно скажет, хотя слишком форсированный тон их речей требовал «нового слова» и даже обещал его. Отсюда, как видно, и эффект «постановочности» всего этого «словоизъявления» по общей команде, отсюда, возможно, и своего рода кухонная инерция в манере и стиле многих ее участников...

Что касается личных отношений с Саней, то особенно не прителествуя и не сближаясь тесно, мы жили какой-то параллельной жизнью, начав знакомством в студенческую пору, а затем десятилетиями незаметно для себя старея в стенах одного академического института. Встречаясь в «коридорах службы», мы лишь время от времени как бы «сверяли часы» своих впечатлений от окружающего и соответствующих им умонастроений. Но год шел за годом, а стрелки оставались в неизменном положении, показывая «застой», словно не часы, а само время испортилось. Спорадически у нас выходили книги. Пропущенные через очередную издательскую мясорубку, мы испытывали острое чувство поруганности авторского честолюбия и физическое отвращение к любым «новым творческим замыслам», которые с неизбежностью влекли за собой новые издательские мытарства, изнурительную редактуру и прочие прелести в том же духе. Но потом все повторялось, словно под действием некоего хронического недуга. Дело тут, если рассудить, было не в стремлении удовлетворить некое авторское чувство — к постоянной, застарелой ссадине на его месте можно притерпеться. Но невысказанная мысль, невыраженное чувство мучительны самой своей незавершенностью, противоестественность их усечения не только ос-

корбляет человеческое достоинство, но и непоправимо калечит его, как маска компрачикоса.

Книги тут же бесследно исчезали, словно ночью в омут, в нарушение всех «законов обратной связи», которые, впрочем, и в ту пору уже плохо действовали без «прямых связей» в литературном и околосредовом мире. Ведь и при «застое» во всю шла некая литературно-журнальная жизнь, иные и тогда активно кооперировались на неформальной, как мы бы теперь сказали, если даже не прямо «теневой» основе для достижения формального признания и простого бытового успеха в деле. Вообще в ту пору было много всякой суеты, стремления от чего-то не отстать и к чему-то поспеть, словно уже все «время вышло». Однако существует еще время нашей внутренней жизни — оно шло своим чередом. Своим чередом шла разработка и тех «внутренних тем», которые требовали не прикладного усердия, но некоего неустанного усилия души. Внутренняя тема — внутреннее дело человека. Человек внутренней темы не ищет неременной известности артистического успеха и даже может быть стеснен избыточно активным вниманием «окружающих масс», без чего иному и жизнь не в жизнь, хотя бы он и хорошо знал, как это внимание устраивается его же, в частности, усилиями.

Мне кажется, что Великовский вообще всегда несколько сторонился всяких экзальтаций, берегся их, что ему вообще больше импонировали, как он сам это сумел сформулировать в одной из своих книг применительно к ее персонажу, «порядочность, а не героизм, добрая воля, а не подвижнический долг, работа, а не самопожертвование». Ему хотелось, возможно, «лечить, а не спасать», избегая «слов громких, но захватанных, извращенных, сделавшихся ходульными словесами». Нет большого риска в том, чтобы предположить, что он был в состоянии близко к сердцу принять сказанное одним из литературных героев, словами которого предварил нечастое в работах Великовского суждение «от первого лица», имеющее смысл некоего прямого публицистического «отступления». «Я... лишен вкуса к героизму и святости. Единственное, что мне важно, — это быть человеком». И далее Великовский пишет: «Поступок исторический, да нередко и житейский, получает немалую долю своего значения, заряд добра и зла, от магнитного поля обстоятельств. В потоке действительной жизни приходится включать исповедание самых простейших заветов морали в далеко не однозначные ряды представлений о целях, смысле и цене предпринимаемого дела, каждый раз заново искать подобающую меру соотношения добра и пользы. И эта мера всегда есть величина заранее неизвестная, а малейшая неточность при очередной попытке ее нащупать жестоко мстит за себя в будущем. Крен в одну сторону — и благие намерения мостят дорогу в ад, крен в другую — и бесчинствует иезуитство «рубки леса», невзирая на «шепки».

О чем здесь идет речь? О признанных над самим собой жизненных правилах? О методологически ответственном подходе к предмету? Как видно, оба эти мотива тут объединены и сливаются. Речь, иными словами, идет о принципиальном неприятии любого рода «крайностей» в

суждениях, позициях и оценках, ибо все эти «крайности» тяготеют к некоему взаимозамещению, все они замешены на одном тесте, отравленном нетерпимостью.

В другом случае Великовский скажет об этом так: «Мышление на-оборот», — склонное попросту менять добропорядочный плюс на вызывающий минус (раз нет Бога — нет никакого закона для личности), само по себе ничего не может поделаться с прорехами тех одежд, которые оно выворачивает наизнанку».

При всей очевидной актуальности подобного вывода, — это не какой-либо «публицистический выпад», а сама методология подхода к предмету. Эта методология, не страдая анемией уклончивости и инфантильной безучастностью научного «герметизма», чуралась той *чрезмерности и категоризма*, которые в конечном счете были у нас связаны с насаждавшимся в науке духом большевистской «воинственности» и «наступательности», заражавшим даже авторов, стремившихся противостоять этому духу.

Конечно, сама по себе подобного рода методология еще отнюдь не способна гарантировать исследовательскую непогрешимость, заведомую неуязвимость выводов. Но не в том дело. Пусть иные оценки Великовского могут или даже требуют какого-то уточнения, пусть они будут еще не раз оспорены, а его аргументация будет сочтена недостаточной и т.п. Не в том, повторяю, дело. Речь тут идет «лишь» о том *подходе* к предмету, при котором актуальность исследовательской тенденции обнаруживается в самом предмете, а не придается, не предписывается этому предмету.

В этом смысле примечательны уже сами заголовки большинства работ Великовского. Они не имеют значения заранее данного ответа на вопрос, который еще только предстоит обсудить, а скорее выполняют роль своеобразных эпиграфов к последующему тексту. «Пристрастное бесстрашие» (о Леконт де Лилле); «Свобода неприкаянных» (из «Очерков литературы трагического гуманизма во Франции»); «Между сумерками и канунами» (там же) и т.д. Последняя из названных тут работ начинается цитатой из лирической миниатюры Рене Шара. «Когда пошатнулся заслон, когда человек покачнулся от невиданного обвала — от утраты веры в богов, тогда в далекой дали не желавшие гибнуть слова попытались противиться этой чудовишной встряске. Так утвердился династия их глубинного смысла. — Я дошел до истоков этой ливневой ночи. Укрепившись корнями в первой дрожи рассвета, пряча в поясе золото всех зим и лет, я жду вас друзья, я жду вашего прихода. Я вас уже чую за чертой горизонта...»

Здесь, замечает Великовский, «нетрудно уловить... достаточно явный отзвук умонастроения трагического гуманизма. В «ливневой ночи» с ее «невиданным обвалом» и «чудовишной встряской» — «утратой веры в богов» — распознаются сумерки той цивилизации, что веками зиждилась на предположении о дарованном и опекаемом свыше конечном «благоустройстве сущего». И одновременно — предрассветные кануны иного самосознания, которое обеспечивает себе ценностные устои, нащупывает их внутри личности, смысловворящей без оглядки на небо: на собственный страх и риск — своими помыслами,

словами, делами — пробует она «укорениться в первой дрожи» занимающегося дня».

Конечно, редактор наших былых времен, до автоматизма натасканный на уловление всяческого подтекста, обнаружил бы тут некую аллюзию, даже иносказание. Как, возможно, углядит их и иной современный читатель, не столь уж далеко ушедший в навыках восприятия текста от психологии редактора былых времен. Только, естественно, «с обратным знаком». Но ничего подобного тут нет. А есть лишь чувство тех «перекрестных рифм истории», которые так умел видеть и ценить наш Герцен и которые придают истории некий ритм и связь внутренней переклички разных эпох.

Кстати, о «рифмах».

Мне кажется, что особое чувство некоей методологической меры и позволяло Великовскому, когда предметом его исследования оказывалась поэзия, сохранять в отношении к ней некую дистанцию аналитической деликатности, столь уместной при почтительном отношении к предмету. Он старался говорить о поэзии, как бы избегая прямого прикосновения к ней, словно оберегая пыльцу чудесной бабочки. Отчасти он даже, мне кажется, стеснялся в этом случае «научных слов». Свободно владея университетской школой социологического анализа явлений искусства, он обладал еще и тем чувством исследовательской деликатности, которое способно удерживать восхищение красотой от дикарского стремления порассуждать, как она «устроена» и зачем «понадобилась». Опыт подобного отношения к поэзии, искусству вообще отнюдь не утратил актуальности сегодня, когда на смену ханжескому идеологизаторству относительно меры соответствия искусства «нашим идеалам» пришла вульгарно-демократическая манера утилитарно-политической «дешифровки» явлений искусства с точки зрения меры соответствия их борьбе с этими самыми идеалами.

Впрочем, подход Великовского к искусству и соответствовал тому общему «кодексу мировосприятия», который, отвечая нравственным наклонностям и самому складу характера, со временем переработался в последовательно осознанную жизненную позицию и некую внутреннюю творческую программу, в коих он вполне, как видно, утвердился с годами и стал их оберегать от разного рода внешних поползновений. В согласии с этой программой и этой позицией и был им сделан, наконец, твердый выбор главной и постоянной внутренней темы и соответствующих героев научно-литературных предпочтений. Во всяком случае, я не знаю ни работ, ни общественно-значимых поступков, которые бы противоречили очерченной эволюции этого, достаточно в общем-то закрытого человека, не носившего *маски* спокойного достоинства скромности — таким и было действительное выражение его лица. Пусть иным и казалось, что все это не более, нежели способ «сохранить лицо» в эпоху принудительной «обезлички».

Впрочем, надо было жить и пытаться как-то дышать в ту пору, о которой, казалось, и сказано, что «бывали хуже времена, но не было подлей», чтобы можно стало вполне оценить и эту позицию, и эту программу, и этот выбор.

После Шестидесятых возник некий рубеж, за которым люди стали подлеть на глазах массами. И в гражданском смысле, и чисто, так сказать, лично. Говорят, на миру и смерть красна. Быть героем во всяком случае даже как бы тянет. Можно, однако, добавить, что миром, как видно, и подлеть легче. Как по общей команде и словно бы разделяя с другими свой стыд. Настала «эпоха одобрямса». Превращение, происходившее с кучей людей, которые вчера гуртом подписывали одно, а сегодня один за другим подписанное вчера публично поносили, производило впечатление внезапного заболевания при какой-то массовой эпидемии. Зараза передавалась чуть ли не через третьих лиц. Вирус нравственного иммунодефицита косил людей за малым случаем без разбору. Стоило одному в припадке истерического пафоса показываясь обрызгать слюной первые ряды аудитории, как у всего зала мурашки начинали бегать по спине. Какая уж там экзальтация больших ожиданий! Какая уж там одухотворенность надеждой! От всего этого остался лишь страх, смешанный с отчаянием. И если по поводу первых репрессий против объявившихся диссидентов возникло нечто вроде готовности к несанкционированным возражениям, то, когда советские танки вошли в Прагу, выступления новых диссидентов встретили уже отношение «сложное». Правда, в душе у нас еще вроде бы звучал «надежды маленький оркестрик», но очень маленький, под сурдинку и в стиле ретро. А на щеке бывшего шестидесятника, недавно братавшегося с самыми смелыми ожиданиями, предательски блестела «скупая мужская слеза». Надо было начинать учиться жить без надежды.

И вот тогда-то, словно по какой-то скрытой иронии судьбы, вдруг сработали заржавленные шестеренки нашего издательского механизма, что-то в этой гигантской мясорубке неважно стонуло, и у нас, наконец, появился однотомник Альбера Камю с его знаменитой «Чумой».

Надо сказать, что наш читатель давно ждал появления этого произведения, оно в машинописных перепечатках уже ходило по рукам, его долго и безуспешно «пробивал» еще «Новый мир» Твардовского при Хрущеве. Вопрос рассматривался на самых разных уровнях власти — от безвестного журнального цензора до небезызвестного Ильичева — секретаря ЦК. Ильичев консультировался по этому случаю и с отечественными «ответственными специалистами» по зарубежной литературе, и с зарубежным «прогрессивным писателем» Арагоном — в трогательном единодушии они предостерегали против публикации «Чумы». Уже вышел отдельным изданием «Один день Ивана Денисовича», журнал печатал рассказы Солженицына, Хрущев одобрил «Теркина на том свете». «Чума» доходила до набора, ее снимали из сверстанного номера. Потом все вроде стихло. Но скрытая ирония судьбы — тоже власть, в ней есть какая-то лукавая сила, некая насмешка свыше. «Чума» пришла к нашему читателю как нельзя более кстати.

Это была притча-хроника, повествующая о том, как в некотором отдельно взятом царстве, некотором чужеземном государстве случилось нашествие злобной заразы, которую распространяли некие мерзкие твари, недостойные имени живых существ, а жертвами ее были

люди, все без разбору, вскоре оказавшиеся в едином лагере-бараке, наглухо изолированные от всего остального нормального мира. Кстати, Камю собирался дать этому роману иное название: «Пленники»... У заключенных в чумном лагере сложился особый чумной образ жизни, особый чумной тип человеческой общности, от которых тамошним людям некуда было деться. И пришлось учиться жить при чуме. Нет, *эта* чума была совершенно лишена того обаяния ужаса, того мистически-притягательного ореола, в окружении которых она являлась некогда воображению Пушкина или, скажем, Блока, хотя последний и почувствовал на себе трупный запах ее «дуновения». Чума Камю была *чумой XX века*, «эпохи войн и революций», она косила, как на службу ходила, и имела вид не апокалиптически экзотического чудища, а крысы... В материалах, примыкающих к «Архиву Чумы» — набросках и заметках к роману, Камю вдруг записывает такое: «В Москве, на которую наступает белая армия, Ленину, решившему мобилизовать заключенных уголовников, возражают:

— Нет, только не *вместе* с этими.

— *Для* них, — отвечает Ленин».

Не с крысами, согласно мысли Камю, а для них — вот в чем логика чумной жизни.

Жизнь при чуме совершенно по-новому поставила многие самые кардинальные вопросы нравственности. Слепой угрозой уничтожения любого человека в любой момент были испытаны все высшие духовные ценности. Мысли и чувства людей обрели характер *преднебытийных*, предвечных, когда уже лгать нет смысла. Все решения получили особый смысл и вес *последних решений*. Настал своеобразный момент истины. Не потому ли, кстати, даже сама тема смерти, неизбежных и *необходимых* раздумий человека о ней столь тщательно вытраивались в пору, о которой речь, из нашей литературы. Дело тут было не просто в «принципе исторического оптимизма» и «жизнеутверждающем духе» казенной версии бытия. Дело заключалось прежде всего, конечно, в том, чтобы люди не задумывались о смысле своей жизни, ибо, как пишет Камю в своем «Рассуждении об абсурде», «то, что называется смыслом жизни, есть одновременно... смысл смерти... Утреннее вставание, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, еда, трамвай, четыре часа работы, еда, сон, и так все, в том же ритме, в понедельник, вторник, среду, четверг, пятницу, субботу... Но однажды вдруг возникает вопросительное «зачем?»... Рано или поздно наступает момент, когда нам самим приходится взвалить на себя и нести груз времени. Мы живем будущим: «завтра», «позже»... Подобная непоследовательность по-своему восхитительна, ведь в конце концов предстоит умереть...». Все это так, но в царстве чумы бытийная реальность насильственного физического уничтожения перевела и сам вопрос о смысле жизни и смерти в сферу повседневных житейских забот и самых элементарных норм нравственности. Жизнь при чуме стала испытанием для всех представлений о гуманизме, вместе с тем самые простые и элементарные нормы нравственности получили экзистенциальный смысл. Легко может случиться так, что люди будут должны, как пишет Камю, «либо умереть,

либо предасть». Вспоминается Оруэлл. И вместе с тем, читаем в «Архиве Чумы», «каков идеал человека, ставшего жертвой чумы? Вы, — заявляет Камю, — будете смеяться: это порядочность». А она включает сосредоточенную напряженность очень большого усилия — «здоровье, целостность, чистота, если хотите, это результат волевого усилия, причем усилия, которое нужно совершать постоянно. Порядочный человек, тот, кто никого не заражает... Да, быть мерзавцем утомительно. Но еще более утомительно не желать быть мерзавцем. Оттого-то все кругом и устали»... И вместе с тем на уровне элементарных бытовых потребностей, на уровне первичной необходимости «Чума отменяет оценочные суждения. Никто больше не говорит о качестве одежды, продуктов и пр. Все всё приемлют... А где-то в далеких портах вода розовеет в лучах заходящего солнца». Но эти где-то так далеко, что уже почти не реально. Здесь единственная реальность, данная людям в ощущении, — Чума.

Но — удивительно! — при всем том «жизнь при чуме» *продолжалась*. Не потому, конечно, что «театр продолжает работать» и «дают пьесу об Орфее и Эвридике». Хотя «купаться в море запрещено». И «это знак» — это всегда знак некоего более общего неблагополучия, если угодно, беды, не имеющих непосредственного отношения к купанию и морю, а прежде всего к той жизни, которой живут сами люди. Жизнь продолжалась — пусть и в ситуации условно отсроченной смерти и условно продленного бытия для любого и каждого, но продолжалась, а чумные крысы сгнули. И мир воссоединился. Чума, писал Камю, обнаружила, что «в людях больше черт, достойных восхищения, чем черт, достойных презрения». Потому они и уцелели, хотя далеко не все и не обязательно лучшие, достойнейшие. «После окончания эпидемии, — пишет Камю об одном из своих героев, — он впервые слышит, как падают на землю дождевые капли». «Страх бытия» отступает.

Вот такая притча, такая модель жизнеустройства. Писатель, переживший нашествие *коричневой* чумы и нашедший *свое* место в Сопротивлении, сумел понять все пережитое как некий морально-философский и социально-психологический урок, имеющий общечеловеческий смысл. Чума и ее крысы одолимы. Чумную атаку можно отбить. Но это еще не все и тем дело не кончается. Чума, по Камю, при всем том никуда не исчезает «насовсем», она *сохраняется в возможности*, в латентной, если угодно, форме; ее смертоносность кроется в самой природе бытия и этому бытию органически присуща. «Каждый, — пишет Камю, — носит в себе чуму, ибо нет в мире человека, которого бы она не затронула». Можно, наверное, было бы сказать, что в известном смысле у каждого своя чума. Иное дело, чтобы она не стала всеобщей формой существования, чтобы она не обрела качество тотальности, чтобы не был введен *чумной режим* и не восторжествовала чумная Система. Ведь не случайно, к слову сказать, в «Архипелаге ГУЛАГ» Солженицына именно образ Чумы и олицетворяет тотальное торжество карательной системы, при которой были изгнаны и ошельмованы как «тлетворное влияние» и «происки враждебных сил» гуманистические традиции и идея достоинства *личности*, а в мире по-

явился «лагерь социализма». Как можно заметить, опасность *такого* рода не прошла мимо внимания Камю, истолковавшего угрозу чумной эпидемии в глобальном масштабе. Вместе с тем речь у Камю шла, по сути, и о судьбах и своеобразной природе некоего нового гуманизма — эсхатологического гуманизма, который представлял своего рода *гуманизмом эпохи чумы*, «последним гуманизмом» XX века... Нет, не ошибся звериный инстинкт охранителей наших чумных устоев, так долго не пускавших роман на страницы печати, хотя в конце концов каким-то непостижимым образом все-таки и проворонивших его...

Предисловие к однотомнику Камю написал Великовский. Книга вмиг стала бестселлером. Но пораженный ассоциативной узнаваемостью ситуации и характеров, широкий читатель не вдруг взял в толк суть той идеи *трагического стоицизма*, которую автор «Чумы» предлагал в качестве действительной и практически применимой альтернативы смирению, хотя об экзистенциализме было при этом говорено, помнится, всласть, а больше вкривь и вкось.

В известном смысле можно даже сказать, что мы получили Камю из рук Великовского. Став главным персонажем его научно-литературных работ, Камю был им как бы вновь переведен на язык внятных нашему общественному сознанию представлений и понятий. Конечно, о многом наш широкий читатель и сам мог «догадаться» — мышление всегда ассоциативно, даже когда и не знает об этом или вынуждено отрицать этот факт. Но можно сказать, что еще важнее то, что в известном смысле ассоциативна сама жизнь вообще. Мы просто до того были приучены к заносчивой фразе об «исторической беспрецедентности» нашего пути, что не готовы были обращать внимание на то, что жизнь часто идет в «избранном» ею направлении сразу несколькими — типологически параллельными — путями, словно предлагая сходные исторические формы на выбор: которая хуже?

Совершенно естественным образом, без всяких заданных аллюзий развернутая метафора Камю обнаружила во «втором переводе» Великовского способность «изображать то, что действительно существует, с помощью того, что не существует вовсе», как гласил предпосланный «Чуме» эпиграф из Даниеля Дефо, которым можно было бы предварить и работы Великовского об Альбере Камю. Поэтому на экзистенциальном уровне Камю смог выйти далеко за пределы конкретного «случая» фашистского нашествия на Европу, как бы попавшую в клещи чумной заразы конкурирующих разновидностей или даже взаимоисключающих штампов. Соответственно и для читателя, обретавшего способность к суждению на таком уровне и в таком аспекте мировосприятия, раскрывался инвариантный смысл некоего иероглифа, объективно содержавшегося в притче. Но этот уровень не давался наивному реализму читательского сопереживания тем или иным героям произведения и их судьбам, он мог быть достигнут лишь в результате предварительной «переподготовки» способностей читателя к самостоятельному умозаключению по поводу прочитанного.

Книги и статьи Великовского пришлось здесь как нельзя более кстати и для многих внимательных читателей смогли сыграть роль оригинального творческого пособия по необходимому самообразова-

нию и самоподготовке к жизни без надежды на зримый просвет «в конце туннеля». Можно сказать, что книги и статьи Великовского содержали в этом смысле указание на возможность некоей действительной, пусть и мучительно трудной альтернативы тем настроениям слепого отчаяния, которые столь примечательным образом уже начали тогда искать себе иррациональной компенсации за счет разного рода легенд о том, что рассказывают и что узрели люди, пережившие состояние клинической смерти и успевшие в этом состоянии обрести некое сияние в темных глубинах небытия. Это были уже своего рода утешительные сны разума в том состоянии, когда человека остается не лечить, а щадить...

Но есть у Камю еще одно произведение, из ключевых к его творчеству, и именно к этому произведению с неслучайным постоянством обращался Великовский. Это «Миф о Сизифе», написанный автором «Чумы» в месяцы разгрома его страны фашистами.

Отталкиваясь от разноречивых легенд о герое древнегреческой мифологии, Камю предложил свою версию, если можно так выразиться, *сизифовой идеи*, на которую, кстати, во многом и опирался при создании «Чумы».

В истолковании Великовского «Миф о Сизифе» — своего рода гимн трагическому достоинству стоицизма мужественной личности, которая «бросает свое дерзкое несогласие натиску обстоятельств, упрямо исповедуя культ непокорности и вопреки всем напастям продолжает жить». Как пишет Камю, «ясность ума, которая должна бы стать для него мукой, одновременно обеспечивает ему победу. И нет такой судьбы, над которой нельзя было бы возвыситься с помощью презрения». Пусть, согласно формуле Камю, это будет «абсурдная победа» — без всякой надежды на лучшее и без какого бы то ни было расчета на свой успех. «Трагедия здесь предельно, — как подчеркивает в свою очередь Великовский, — усугублена, во всяком случае, лежащая на ней печать безысходности по-своему даже сильнее, чем у самой мрачной христианской апокалиптики с ее упованиями на нечто брезжущее впереди после «светопреставления». Загробное воздаяние, бессмертие души, промысел Всевышнего как залог ненапрасности земных испытаний — всех этих утешений веры у неверия при всей их близости нет». Более того, именно «готовность к худшему призвана вернуть вкус к быстротекущей жизни». Ведь очень примечательно, пишет Великовский, приводя соответствующую цитату из Камю, «последней из ящика Пандоры, где кишели беды человечества, греки выпустили именно надежду как ужаснейшее из всех зол. Я не знаю более впечатляющего символа. Ибо надежда, вопреки обычному мнению, равносильна смирению. А жить означает не смиряться». Согласно «сизифовой идее», «усилие — всё, оно и есть цель».

Едва ли не наивысшая форма и степень воплощения сизифовой идеи — сизифов труд художественного творчества. «Ведь даже самый честолюбивый создатель, — читаем у Великовского, — не может не догадаться, что его произведениям суждено разрушиться или быть забытыми. Тем не менее мастер самоотверженно вкладывает весь свой пыл, упорство, умение в работу над тем, чему не миновать гибели...

Испытание в духе того, — продолжает Великовский, в ударные смысловые моменты опираясь на прямые цитаты из Камю, — что выпало на долю Сизифа: «Трудиться и творить «ни для чего», строить на песке, зная, что у построенного нет будущего... и что в конечном счете все это столь же несущественно, как строить на века, — вот трудная мудрость, полагаемая абсурдной мыслью». Выдержавшие такого рода проверку свидетельствуют для остальных о достоинстве человека, о его упрямом несогласии с бренностью его самого и его творений. Упражнение в этом «аскетическом подвижничестве» — «школа упорства и ясности» и для тех, кто отважился ее посещать, и для тех, кто наблюдает происходящее со стороны».

В этой связи следует, конечно, переосмыслить само понятие «искусство жить», ибо жизнь и искусство имеют, как видно, более глубокую связь, нежели принято думать. И если человек «строит» свою жизнь, «творит» свою судьбу с какой бы то ни было утилитарной, «прикладной», «практической» целью или «во имя» служения чему-то «высшему», для утверждения неких «принципов», «заветов», «предначертаний» и постулатов, он тем самым отрицает эту свою жизнь, отрицает у нее всякую самооценку и самодостоинство. Да, можно, видимо, сказать, что речь таким образом идет в известном смысле об искусстве ради самого искусства, как и о жизни ради самой жизни. Словом, прибегая к расхожей с некоторых пор у нас терминологии, речь идет о трагическом стоицизме того самого *нерелигиозного гуманизма*, о котором порой говорят с той интонацией снисходительно-пренебрежительного уничижения, которая на самом деле готова свидетельствовать о негуманизме определенного типа религиозности. Пусть, как это ни покажется кощунственно для верующего, идеи означенного гуманизма «изгоняют», — как полагает Камю, — из здешнего мира Бога, который сюда проник вместе с неудовлетворенностью и вкусом к бесполезному страданию. Они обращают судьбу в дело сугубо человеческое, которое людям и надлежит улаживать самим». Ибо «если существует личная судьба, то высшей судьбы не существует». Или, как говорит один из персонажей «Чумы», «если бы я верил в Бога, я не стал бы лечить человека. Если бы я думал, что человека можно вылечить, я не стал бы верить в Бога»...

Кстати сказать, удивляюще на первый взгляд ревностное тщание, с которым сам Великовский делал всякое дело, которое ему надлежало исполнить, вообще весь его ревностный профессионализм в нашем мире, где чуть не всяк норовил через пень колоду валить, — все это вполне укладывается в пределы той внутренней «установки», которая и утверждает самодостаточность усилия вне зависимости от меры его соответствия конечному результату и практически осязаемому итогу, всегда остающихся «по ту сторону» заведомо недостижимой вершины. В этом случае можно даже сказать, что в известном смысле Великовский сам был до некоторой степени Сизифом в том понимании этого образа, который он же и утверждал, обращаясь к произведениям Камю.

Когда на гражданской панихиде в ЦДЛ иные из выступавших говорили, что Великовский загублен Системой, так и не давшей ему

проявить все его творческие возможности, то, наверное, во многом они были правы. Пройдет некоторое время, и о них самих скажут то же самое, если они сумеют удержаться на уровне, достойном подобной оценки. Так все и есть. Но мне кажется, что говорившие в этом духе не вполне все-таки сумели уяснить себе суть той «сизифовой идеи», которая привлекла Великовского, была им органично усвоена, и в благоприятствовавших тому обстоятельствах жизни неприметно замешалась в круг столь привычных для нас представлений о действительности и нашей личной участи, что теперь может быть вновь вычленена из них лишь в абстрактно-теоретическом или условно-образном виде.

Возможно вместе с тем, что мы слишком привыкли с нашего пионерского детства брать за пример для восхищения совсем иного легендарного героя — Прометея, все более сближавшегося в нашем представлении под давлением определенных идеологических «установок» с тем горьковским Данко, который в преддверии соцреализма явился словно бы для одного того, чтобы сыграть роль некоего восполнения выпадающего звена между классическим прецедентом и всем последующим рядом нашей пропагандистской монументалистики. В этом случае, действительно, трудно вполне проникнуться духом недемонстративно скромного самоутверждения, которым, согласно Камю в его истолковании Великовским, был исполнен подвиг Сизифа. Но именно в Сизифе — этом рыцаре не-успеха, не-популярности, не-известности — Великовский, обратившись к Камю и иным экзистенциалистам Запада, обрел нечто вроде легендарного прототипа истинного героя того нашего времени, когда всякая популярность сделалась сомнительна, быть знаменитым стало некрасиво, а успех оказался абсурден, если не заведомо сфальсифицирован, когда, наконец, было произнесено, словно вырублено на гранитном пьедестале всем надеждам, «пускай грянут большие перемены, я это все равно не люблю».

Великовский писал о «трагическом гуманизме» экзистенциального мыслителя, который стремится «обживать» бытие, преодолевая отчуждение от него человека тем, что делает мир «если не познанным, то опознаваемым». Это большое дело. Особенно если речь идет о той мифологизированной действительности, которая требует прежде всего своего «опознания», как некто в маске, как злодей после пластической операции, и потому, кстати, так спешит обзывать всякую попытку заглянуть ей в лицо, обнаружить ее истинный облик своим «принижением» и «дегероизацией». В известном смысле можно даже сказать, что истинный герой такой действительности — ее антигерой, не Прометей, а Сизиф.

Конечно, «сизифова идея» выглядела весьма уязвимой по части подозрений в «дегероизации» и «принижении» той «темы труда» во имя «светлого завтра», которая была очень важным элементом казенного мифотворчества. Более того. При сопоставлении с *этой* гранью «сизифовой идеи» несанкционированная ассоциативность читательского воображения могла вызвать образ «сизифова труда» тех масс «строителей коммунизма», которые были призваны истощить свои

усилия для достижения «зияющих вершин»... «Сизиф, — как неслучайно сказано Камю, — пролетарий богов, бессильный и возмущенный». В обществе, смоделированном Камю в его притче, «Сизифами, — пишет Великовский, — чувствовали себя многие». И, добавим, еще больше людей в подобном обществе разделяли «сизифову участь», уже мало что чувствуя, ибо и не знали никакой иной. Да найдется ли вообще на нашей с вами земле место, куда бы не ступала нога нашего Сизифа?

Только не надо думать, что теперь-то наш Сизиф может, наконец, вернуться к своим древним грекам. Отнюдь. Похоже, что ему с нами жить да жить. В известном смысле он герой на все времена. Ведь он не только «пролетарий богов», волею богов, ставшей его натурой, Сизиф — бессребреник. И потому ему на роду написана роль идеального антигероя не только для той системы политического утилитаризма и государственного своекорыстия, от которой нам, быть может, удастся уйти, но и для утилитаризма и своекорыстия любого иного рода, к которому мы, кажется, чувствуем себя теперь готовыми или готовим себя.

Впрочем, тут начинается уже новый поворот «сизифовой темы» и совершенно иной сюжет, но отнюдь не лучезарный. Ждать лучезарности вообще не приходится. Хотя в силу глубокого укорененного в нас нашего печально знаменитого *исторического оптимизма любой ценой* мы все еще бываем склонны считать, что в конечном счете, согласно саркастической формуле Щедрина, «история утешает». Даже если ты при этом чувствуешь, как писал он, что она заживо сдирает с тебя твою последнюю шкуру. «Но кто доказал, что на историю можно положиться? История, — согласно Камю в изложении Великовского, — не сказка со счастливым концом, ибо нет Бога, который бы так устроил. Представление, будто социально-исторический процесс... предрасположен к человеку, есть иллюзия... Отчаяние есть расплата за эту иллюзию». И не очередная надежда на лучшее будущее, на бесконечное наше «светлое завтра», считает Камю, поможет человеку — «готовность к худшему призвана вернуть вкус к быстротекущей жизни». Таков тот трагический парадокс истории, которому можно по праву присвоить имя Сизифа...

Как раз в год смерти Великовского у нас вышло, наконец, первое издание книги эссе Камю «Миф о Сизифе» в переводе Великовского, ранее публиковавшегося у нас лишь в жестоко усеченном варианте. Словно замкнулось нечто в духовной судьбе самого Великовского, словно была взята в некую рамку «внутренняя тема» его творческой жизни... К слову, история публикации «Мифа» у нас не обошлась без достаточно откровенного по своему глухому смыслу прецедента. На родине Камю это произведение тоже не могло быть опубликовано в полном виде сразу. По цензурным, как сообщается теперь в комментарии к нашему полному изданию книги, соображениям тогдашних «нацистских оккупантов и французских коллаборационистских властей».

Остается добавить, что самым важным моментом в жизни своего Сизифа Камю считает именно тот, когда камень скатывается в оче-

редной раз вниз, и у Сизифа появляется краткое время для некоего раздумья перед новым трудным восхождением на *непокоряемую* вершину... Позволю себе заметить, что Роден в своем усталом Мыслителе словно бы угадал именно этот момент абсурдной, как сказал бы Камю, «сизифовой истины». Не назовешь просветленным лицо Родена Мыслителя, оно замкнуто, хотя выражение его нам внятно — ах ты, сизифова наша жизнь!

«Сизиф, — пишет Камю, завершая книгу, — шагает во веки веков. Обломок скалы катится по сей день.

Я покидаю Сизифа у подножья горы. От собственной ноши не отделаешься. Но Сизиф учит высшей верности, которая отрицает богов и поднимает обломки скал... Одного восхождения к вершине достаточно, чтобы наполнить до краев сердце человека. Надо представлять себе Сизифа счастливым».

Ах ты, абсурдное счастье наше сизифово!

Библиография

Книги

Поэты французских революций. 1789-1848 гг. М., Изд-во АН СССР, 1962.

«...к горизонту всех людей.» Путь Поля Элюара. М., «Худ. лит-ра», 1968.

Грани «несчастливого сознания». Театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю. М., «Искусство», 1973.

В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. М., «Худ. лит-ра», 1979.

В скрещенье лучей. Групповой портрет с Полем Элюаром. М., «Сов. писатель», 1987.

Антологии

«Я пишу твое имя, Свобода». Поэзия эпохи французского Сопротивления. Составление и статьи об авторах. М., «Худ. лит-ра», 1968.

Европейская поэзия XIX в. Составление французского раздела. БВЛ. М., «Худ. лит-ра», 1977.

Французские поэты XIX-XX вв. Антология (на франц. языке). Составление и статьи об авторах. М., «Прогресс», 1982.

Поэзия Франции. Век XIX. Составление и вступительная статья. М., «Худ. лит-ра», 1985.

Статьи

«Лазарь» Барбье и изображение рабочего класса во французской поэзии 30-х годов XIX в. — В кн.: Из истории западноевропейской литературы XVIII-XIX вв. Изд-во МГУ, 1957.

Разрушение романа (О «новой школе» французской прозы). — «Иностр. лит-ра», 1959, №1.

Поэтическое наследие участников «заговора равных» Г. Бабёфа. — «Вопросы лит-ры», 1959, №2.

«Труженики моря». — Предисловие к кн.: *Гюго Виктор. Труженики моря*. М., Гослитиздат, 1960.

Современная поэзия. — Глава в кн.: История французской литературы. Т. IV. В соавторстве с М. Ваксмахером. М. Изд-во АН СССР, 1963.

Легенды парижской богемы. — Предисловие к кн.: *Мюрже А.* Сцены из жизни богемы. М., Гослитиздат, 1963.

В лаборатории расчеловечивания искусства («новый роман»). — В кн.: «О современной буржуазной эстетике». Вып. 1. М., «Искусство», 1963.

Сенанкур и его «Оберман». — Предисловие к кн.: *Сенанкур.* Оберман. М., ГИХЛ, 1964.

Агриппа д'Обинье. — В кн.: Писатели Франции. М., «Просвещение», 1964.

Пьер-Жан Беранже. — Там же.

Альбер Камю и его творчество (*на укр. языке*). — «Всесвіт» (Киев), 1964, №10.

На очной ставке с историей. — «Вопросы лит-ры», 1965, №1.

Приглашение поразмыслить (к проблеме «отчуждения»). — «Вопросы лит-ры», 1965, №9.

Путь Сартра-драматурга. — Послесловие к кн.: *Сартр Ж.-П.* Пьесы. М., «Искусство», 1967.

Зачем смерть? — В кн.: *Бовуар С. де.* Очень легкая смерть. М., «Прогресс», 1968.

Проза Камю. — В кн.: *Альбер Камю.* Избранное. М., «Прогресс», 1969.

Приручение вещей. — В кн.: Френо. Гильвик. Из французской поэзии. М., «Прогресс», 1969.

О дерзости и робости озорства. [О спектакле «Мольер» в Театре на Таганке.] — «Театр», 1969, №4.

Стендаль. — В кн.: Зарубежная литература XIX века. Ч. II. Изд-во МГУ, 1970.

Революционно-демократическая литература эпохи Июльской монархии и Февральской революции — Там же.

Лирика Десноса. — В кн.: *Деснос Р.* Стихи. М., ГИХЛ, 1970.

Бастующая интеллигенция. — «Иностр. лит-ра», 1971, №7.

Парижская коммуна и французские интеллигенты. — «Рабочий класс и современный мир», 1971, № 5-6.

П. Элюар. Вехи жизни и творчества. Статьи и комментарий.. — В кн.: *Элюар П.* Стихи. Серия «Лит. памятники». М., «Наука», 1971.

«Левый взрыв» и культура. — В кн.: Идеологическая борьба и современная культура. М., «Наука», 1972.

На перекрестках истории (по страницам книг Андре Мальро). — «Вопросы лит-ры», 1973, №3.

Предисловие к кн.: Из французских поэтов. Кено. Мишо. Тардые. Шар. М., «Прогресс», 1973.

Самосознание интеллигента (*на груз. яз.*). — «Саундже», 1976, №5.

Песнь песней Стендаля. — В кн.: *Стендаль.* Пармская обитель. В соавторстве с А. Резниковым. М., «Худ. лит-ра», 1979.

О социологическом самосознании критики. — «Лит. обозрение», 1979, №11.

Современная французская поэзия. — Разделы в кн.: *Dejiny Francouzské literatury*. Т.3 (на чешском яз.). Прага, Изд. АН ЧССР, 1979.

Умозрение и словесность во французском экзистенциализме. — В сб.: Об особенностях развития современной буржуазной философии. Изд. Ин-та философии АН СССР, 1979. Ротапринт (100 экз.).

Об одной встрече философии и театра. — «Театр», 1982, №5.

Философия «Смерти Бога» и пантрагическое во французской культуре XX века. — В кн.: Философия. Религия. Культура. М., «Наука», 1982.

На излете романтического бунтарства (Лотреамон). — «Вопросы лит-ры», 1983, №2.

К философии приема. — «Вопросы лит-ры», 1985, №3.

Выстрел посреди концерта. — В кн.: *Стендаль*. Красное и белое. М., «Правда», 1985.

Книги лирики Аполлинера. — В кн.: *Аполлинер*. Избранная лирика. (Составление.) М., 1985.

Смушение умов. — «Рабочий класс и современный мир», 1986, №4.

Сартр — литературный критик. — «Вопросы лит-ры», 1986, №9.

Суд по совести. — В кн.: *Стендаль*. Красное и черное. М., «Худ. лит-ра», 1987.

Чужое = чуждое? — «Лит. учеба», 1987, №4.

Западная литература XX в. и задачи критики. — «Вопросы лит-ры», 1988, №6.

Интеллигенция в помыслах о другой политике. — В кн.: Западная Европа 80-х годов. М., «Наука», 1988.

«Проклятые вопросы» Камю. — В кн.: *Камю А.* Избранное. М., «Радуга», 1988.

Леворадикальная мысль во Франции 70-х годов. Совместно со С. Айвазовой. — В кн.: *Французская философия сегодня*. М., «Наука», 1989.

Культура как полагание смысла. — Альманах «Одиссей». Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры. М., «Наука», 1989.

«Властители дум» и социал-реформизм. — В кн.: *Франция глазами французских социологов*. М., «Наука», 1990.

Шарль Бодлер. — В кн.: *История всемирной литературы*. Т. 7. Французская литература. Глава 4: Поэзия 50—60-х годов. «Парнас». Леконт де Лиль. Бодлер. Лотреамон. М., «Наука», 1991.

Верлен. «Проклятые поэты». Рембо. Малларме и символизм. — Там же (глава 11).

О единстве европейской культуры. — «Феникс-XX». Вып. II-III. 1993.

«Путник в башмаках, подбитых ветром» (Артур Рембо). — «Вопросы лит-ры», 1994, №5.

О сущности перелома во французской лирике. — «Новое лит. обозрение», 1995, №13.

Рене Шар. Анри Мишо. — В кн.: *Французская литература*. 1945—1990. М., РАН, изд. ИМЛИ им. А.М.Горького, 1995.

Указатель имен

А

- Абуладзе** Тенгиз 628
Абэ Кобо (Кимифуса) 666
Августин Блаженный 354
Агар (Мари Леонида Шарвен) 599
Адорно Теодор 14, 609, 611
Ален (Эмиль Шартье) 18, 148
Ален-Фурнье (Анри Фурнье) 284
Альберти Рафаэль 457
Алье Ж.Э. 637, 641
Анненский Иннокентий Федорович 256
Ануй Жан 20, 177, 199
Аполлинер Гийом (Костровицкий Вильгельм Аполлинарий) 249, 252, 270-274, 279-284, 287, 320, 409-420, 423, 428, 433, 437, 449, 463, 485, 504, 586, 655, 668
Арагон Луи 177, 240, 284, 359, 418, 425, 427, 428, 436, 449, 470, 476, 480, 489, 492, 504, 507, 524, 560, 633, 651, 668, 671, 686
Аристотель 21, 338, 669
Арну Артюр 599
Арон Раймон 639, 651

Б

- Бабёф** Гракх (Франсуа Нозль) 299
Байрон Джордж Нозл Гордон 351, 363, 373
Бакунин Михаил Александрович 219
Балашов Николай Иванович 283, 284, 348, 420, 510
Балашова Таня 233
Балланш Пьер Симон 315, 348
Бальзак Оноре де 41, 266, 286, 287, 350, 365, 371, 384, 385, 388, 389, 526, 539, 542, 655
Банвиль Теодор де 304, 314
Барбье Анри Огюст 305, 476, 482, 574
Барбюс Анри 423, 419
Баррес Анри 427, 618, 619, 647
Барт Лоран 619, 624, 651
Башляр Гастон 498
Беккет Сэмюэл 30, 351, 520, 565

Белл Даниел 24
 Белый Андрей (Борис Николаевич Бугаев) 284
 Бенда Жюльен 623
 Бенуа А. де 648
 Бергамин Хосе 457
 Бергсон Анри 14, 18, 284, 527
 Бернанос Жорж 41, 266, 510
 Бернар Сюзан 349
 Бертран Алоизий 330
 Бланшо Морис 645
 Блок Александр Александрович 8, 14, 253, 633, 687
 Блюм Леон 632
 Бовуар Симона де 7, 14, 18, 20, 178, 217, 233, 512-519, 651
 Богомолов Алексей Сергеевич 64
 Бодлер Шарль 9, 41, 50, 238, 241, 243, 249, 250, 253, 254, 256-259, 263, 264, 266, 271, 274-276, 278, 283, 286-296, 304, 306, 308-310, 315, 316, 319, 322, 330, 335, 338, 350, 351, 352, 358, 363, 367, 412, 437, 449, 453, 496, 533, 544, 564, 602, 667, 668
 Боккара П. 636
 Бомарше Пьер Огюстен Карон де 405
 Бонфуа Ив 303
 Бразийяк Робер 647
 Брак Жорж 274, 410, 439, 451, 655, 668
 Бранкузи (Брынкуши) Константин 655
 Брассёр Пьер 212
 Бретон Андре 361, 363, 367, 418, 425, 433, 435, 436, 449, 456, 460-461, 462, 510
 Брехт Бертольт 214, 215, 486, 613
 Бродель Фернан 651
 Брюа Жан 605
 Брюсов Валерий Яковлевич 50, 256
 Буало Никола 253, 667
 Бурдьё Пьер 611, 646
 Бурже Поль 255
 Бютор Мишель 7, 521, 523, 543-555

В

Вагнер Рихард 287
 Вайян-Кутюрье Поль 491
 Ваксмахер Морис Николаевич 485, 509
 Валери Поль 23, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 269, 294, 445, 558, 590
 Валлес Жюль 299, 305, 596, 598, 599, 600, 604
 Введенский Александр Иванович 37
 Вебер Макс 224
 Великовский Самарий Израилевич 677, 678, 681-685, 689-693
 Веркор (Жан Брюллер) 635
 Верлен Поль 253, 254, 257, 266, 274, 280, 299-302, 305, 307, 311, 321, 323-325, 330, 337, 339, 347, 349, 411, 483, 485, 599
 Вермерш Эжен 599
 Верн Жюль 322
 Верхарн Эмиль 256, 272

Вибер 233
Вийон Франсуа 286, 304, 411, 504
Вилар Жан 212
Виньи Альфред де 304
Витольд Мишель 233, 234
Вовенарг Люк де Клапье маркиз де 18
Вольтер (Мари Франсуа Аруэ) 18, 96, 667
Вьяль П. 648
Вяземский Петр Андреевич 284

Г

Гаевский Вадим Моисеевич 234
Галло Макс 634
Галля (Дьяконова Елена Дмитриевна) 422, 441
Ганди Мохандас Карамчанд 212
Гаскар Пьер 348
Гваттари Феликс 637, 640
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 16, 23, 47, 56, 66, 610, 612, 642, 658
Гельвеций Клод Адриан 18
Гёльдерлин Фридрих 17, 576, 583
Гераклит 575
Геринг Герман 479
Герцен Александр Иванович 685
Гесиод 314
Гёте Иоганн Вольфганг 384, 474, 493, 655
Гильвик Эжен 9, 556, 557, 581-590
Гинденбург Пауль фон 225, 231
Гитлер Адольф 137, 179, 226-228, 231, 457
Гиттон Жан 622
Глюксман Андре 639, 642
Гоголь Николай Васильевич 350, 492
Годар Жан Люк 612
Голдсмит Оливер 396
Голль Шарль де 92
Гольдман Люсьен 611
Гомер 655
Гонкуры братья (Эдмон и Жюль) 596, 597
Гончарова Наталия Сергеевна 655
Горц Андре 64, 640-642, 652
Горький Максим (Алексей Максимович Пешков) 14, 154, 161, 254, 299, 372, 373, 459, 496, 633, 679
Готье Теофиль 306, 315, 403, 596, 597
Грак Жюльен 355, 367
Гренье Жан 18
Грин Жюльен 41
Грис Хуан 655
Гуссерль Эдмунд 15, 18, 23, 284, 669
Гуттузо Ренато 613, 614
Гюго Виктор 41, 153, 256, 266, 286, 294, 296, 298, 304-306, 315, 316, 320, 322, 349, 351, 353, 359, 361, 363, 365, 371, 374, 384, 416, 478, 482, 492, 504, 598, 599, 605, 655, 669

Д

Давид Луи 476
Давыдов Юрий Николаевич 64
Дали Сальвадор 352, 422
Даниель Ж. 651
Данилевский Николай Яковлевич 675
Д'Аннунцио Габриеле 256
Данте Алигьери 642, 655
Дарио Рубен 256
Деборд-Вальмор Марселина 324, 449, 483
Дебре Режиc 633, 645, 646
Дебюсси Клод 249
Декарт Рене 17, 18, 29, 265, 312, 319, 443, 638
Делакруа Эжен 287, 476, 528, 574
Делаз Эрнест 299
Делёз Жиль 639
Делоне Робер 418
Демени Поль 304, 313
Деррида Жак 633
Деснос Робер 7, 428, 436, 449, 696
Дефо Даниель 689
Джойс Джеймс 14, 249, 527, 529, 549, 552, 670
Лидро Дени 18, 96, 125, 287, 412
Диккенс Чарлз 350, 365, 371
Дилан Томас 516
Дильтей Жозеф 224
Димитров Георгий 95
Доде Альфонс 596
Доминика 506
Дор Бернар 552
Дос Пассос Джон 152, 241
Достоевский Федор Михайлович 9, 15, 22, 26, 75, 100, 107, 125, 129, 143, 212, 219, 286, 357, 371, 521, 527, 607, 655
Дрейфус Альфред 618, 640
Дриё Ла Рошель Пьер 435, 647
Дьеркс Леон 322
Дю Белле Жоашен 567
Дю Канн Максим 597
Дюллен Шарль 177
Дюма-отец Александр 232
Дюма-сын Александр 364, 365, 596, 597
Дюфи Рауль 413

Е

Евклид 250, 669, 674
Еврипид 232

Ж

Жакоб Макс 267, 271, 272, 410, 412
Жамм Франсис 267, 270, 410
Жан Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) 50

Жарри Альфред 351
Жене Жан 241, 351
Жид Андре 23, 65, 95, 106, 527, 531, 552
Жионо Жан 106
Жироду Жан 151, 152
Жолио-Кюри Фредерик 492
Жув Пьер Жан 41, 267, 476, 510, 560
Жуве Луи 212
Жуковский Василий Андреевич 261

З

Зервос Кристиан 472
Золя Эмиль 153, 594, 596, 598, 618, 619
Зонина Ленина Александровна 234, 283
Зуева Анастасия Платоновна 627

И

Иванов Вячеслав Иванович 256, 285
Изамбар Жорж 304, 313
Ильичев Леонид Федорович 686
Иоанн Богослов 342, 668
Ионеско Эжен 30, 520, 565, 642

К

Казарес Мария 212
Кайуа Роже 368
Кальдерон де ла Барка Педро 139
Кампанелла Томмазо 212
Камю Альбер 7, 9, 14, 18, 20, 23, 37, 38-62, 64, 65, 67, 71, 96-178, 237, 241, 244, 364, 518, 520, 522, 523, 528, 552, 556, 558, 566, 569, 577, 579, 580, 670, 671, 677, 686-694
Кандинский Василий Васильевич 655
Кант Иммануил 36, 37, 642, 669
Кантер Роберт 522
Кассирер Эрнст 14
Кафка Франц 249, 521, 559, 564, 565, 627, 628, 665, 666, 670
Кено Раймон 7, 436, 590
Кийо Роже 651
Кирико (Де Кирико) Джоджо 439, 655
Киссель Михаил Антонович 64
Китс Джон 160
Клавель Морис 622
Клеман Жан Батист 599
Клодель Поль 41, 266-270, 333, 410
Колиньи Луиза де 419
Колумб Христофор 549
Констан Бенджамен 153
Конт Огюст 18, 255, 319, 638, 672
Конфуций 365
Корбьер Тристан 253, 449
Корнель Пьер 174

Кро Шарль Гортензиус Эмиль 253
Кузнецов Виталий Николаевич 64
Купка Франтишек (Поль Реньяр) 655
Курбе Гюстав 305, 596, 598-606
Кьеркегор Сёрен 15, 42, 193, 235
Кьоди Пьетро 234
Кюни 233

Л

Лавуазье Антуан Лоран 655
Ламартин Альфонс Мари Луи де 280, 315, 324, 363, 411, 448, 583
Ланжевен Поль 633
Ларбо Валери 271
Ларионов Михаил Федорович 655
Ларошфуко Франсуа де 18, 96
Лафайет Мари Мадлен де 153
Лафорг Жюль 253, 449
Леви Бернар Анри 634, 642
Леви-Стросс Клод 624, 626, 633, 675
Легро Люсьен 479
Леже Фернан 274, 410
Леконт де Лиль Шарль 243, 245, 246, 253, 255, 256, 306, 315, 361, 367, 596, 597, 684
Ле Корбюзье (Жаннере) Шарль Эдуар 655
Ленин Владимир Ильич 687
Леонтьев Константин Николаевич 675
Ле Пен Жан Мари 649
Лерис Мишель 472
Ле Руа Ладюри Эммануэль 639, 642
Лескюр Жан 430
Лефевр Анри 640
Лефран Жорж 651
Лилар Сюзан 235, 236, 237, 239
Лиль Руже де 243, 475
Лиотар Жан Франсуа 646
Лобачевский Николай Иванович 250, 669, 674
Ломоносов Михаил Васильевич 655
Лоп Э. 535, 542, 551
Лорка Федерико Гарсиа 409, 457
Лотреамон (Изидор Дюкас) 281, 309, 319, 350-367, 442, 449, 490, 559
Лукач Дьёрдь 611
Луначарский Анатолий Васильевич 253, 294
Люге 206
Людовик XIV 390
Лютер Мартин 212

М

Макиавелли Никколо 218
Мальро Андре 9, 23, 44, 45, 50, 53-56, 64, 67-96, 152, 164, 167, 177, 556, 566, 645, 671
Мандельштам Осип Эмильевич 285

Мани Томас 14, 226, 524, 655
Мао Цзедун 92
Маритен Жак 41, 266
Маркес Гарсия 249, 665, 670
Маркс Карл 41, 58, 85, 146, 267, 275, 460, 491, 611, 612, 624, 639, 642, 656
Маркузе Герберт 609, 611
Маркуси Луи (Маркус Людвиг Казимир Ладислав) 655
Мармен М. 648
Марсель Габриель 14-16, 19, 41, 52, 53, 71, 136, 266, 431, 475
Марсенак Жан 469, 470
Мартен Анри 222, 492
Мартен дю Гар Роже 154, 155
Масковичи Серж 640
Массон Лоис 510
Матисс Анри 274, 410, 655, 668
Мачадо Антонио 457
Маяковский Владимир Владимирович 206, 284, 409, 418, 478, 492, 493, 494
Мейер Жан 234
Мендес Катюль 597
Мериме Проспер 384
Мерло-Понти Морис 19
Мёрдок Айрис 234
Миллес Карл 655
Милош Оскар Владислав 267
Миттеран Франсуа 639
Мицкевич Адам 351
Мишель Луиза 599
Мишле Жюль 298, 315, 348
Мишо Анри 7, 296, 556-566, 568, 589, 590, 651
Модильяни Амедео 655
Молле Ги 551
Мольер (Жан Батист Поклен) 158, 405
Монтень Мишель 8, 18, 96, 148, 482
Мопассан Ги де 153
Морен Эдгар 637, 643, 644, 646, 651
Мориак Клод 41, 68, 177, 241, 244, 266, 510, 521, 525, 534
Моррас Шарль 647
Музиль Роберт 249
Мунье Эммануэль 41, 75, 147, 266
Муссолини Бенито 137, 457
Мюнцер Томас 212
Мюссе Альфред де 188, 304, 314

Н

Наполеон III 602, 606
Наполеон Бонапарт 184, 372, 373, 377, 387, 390, 400, 600
Нарский Игорь Сергеевич 64
Незвал Витезслав 284, 409, 420
Нерваль Жерар де 9, 50, 51, 253, 276, 315, 338, 349, 350, 449, 483
Неруда Пабло 457, 492

Нечаев Сергей Геннадиевич 219
Ницше Фридрих 14, 15, 18, 44, 45, 50-52, 58, 65, 72, 106, 122, 184, 212, 237, 238, 259, 629, 649
Нуво Жермен 267, 301, 449, 483
Нуш (Мария Бени) 441, 442, 472, 477, 489, 499, 503-506, 509
Ньепс Жозеф Нисефор 612

О

Обинье Теодор Агриппа д' 9, 153, 480, 482
Обломиевский Дмитрий Дмитриевич 283
Одуев Степан Федорович 64
Оливье Мари 206, 212, 233
Ортега-и-Гассет Хосе 532
Оруэлл Джордж (Эрик Блэр) 688
Островский Александр Николаевич 627

П

Павел апостол 629
Пажес Мадлен 419
Пакабиа Франсис 426
Парен Брис 152, 167
Паскаль Блэз 8, 18, 26, 39, 45, 95, 96, 212, 265
Пасрон Ж.К. 611
Пегн Шарль 41, 266, 267, 270, 284, 410 ;
Пенже Робер 534
Пере Бенжамен 510
Пери Габриэль 487, 488, 494
Перу Кристиан 623
Перш Л. 511
Перье Франсуа 206
Пикассо Пабло 274, 410, 413, 416, 439, 457, 460, 486, 492, 494, 509, 633, 651, 655, 668
Пикон Гаэтан 533
Пиндар 263
Платон 17, 21, 159, 235, 315
Платонов Андрей Платонович 666
Плотин 18
По Эдгар Аллан 256, 352
Познер Владимир 233
Полян Жан 428, 471
Понж Франсис 241
Потье Эжен 310, 599, 604
Превер Жак 436
Престес Луис Карлос 492, 495
Прудон Пьер Жозеф 298
Пруст Марсель 14, 249, 284, 527-529, 538, 552, 655, 669, 670
Пужад Пьер 618
Пуленк Франсис 478
Пушкин Александр Сергеевич 339, 384, 687

Р

- Рабле Франсуа 405
Расин Жан 45, 374
Раушенбах Борис Викторович 284
Рафаэль Санти 159, 457
Ревель Жан Франсуа 636, 637, 640
Реверди Пьер 267
Реджиани Серж 234
Рембо Артюр 50, 153, 240, 249, 253, 268, 274-281, 296-350, 366, 431, 433, 434, 437, 439, 449, 478, 482, 509, 559, 575, 583, 599, 605, 613, 615, 668, 669
Ренан Жозеф Эрнест 18, 283, 319, 596, 597, 638, 672
Ренар Жюль 241, 244
Рильке Райнер Мария 17, 256, 583
Роб-Грийе Ален 30, 149, 150, 167, 520-525, 530, 531, 533, 534, 538, 539-547, 551, 553, 554
Роден Огюст 694
Роллан Ромен 14, 284
Ронсар Пьер 256, 480
Руа Клод 429, 442, 451
Рувейр Андре 418
Руссо Жан Жак 18, 96, 159, 295, 354

С

- Савинков Борис Викторович 142
Саган Франсуаза 633
Сад Донатъен Альфонс Франсуа маркиз де 58, 460
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (см. Щедрин)
Сальмон Андре 410
Санд Жорж (Аврора Дюпен; по мужу Дюдеван) 596, 605
Сандрар Блэз 271, 272, 284, 410
Саррот Натали 7, 241, 521-539, 543, 545, 547, 549, 553
Сартр Жан Поль 7, 9, 14, 16, 18, 20, 23, 27-32, 34-37, 44, 45, 56, 57, 64, 66, 71, 96, 99, 106, 128, 14-143, 146, 155, 167-246, 252, 283, 443, 513, 518, 520, 522, 523, 552, 610, 614, 634, 639, 645, 651
Светоний 130
Сегален Виктор 271
Сезанн Поль 249, 533, 655
Селин Фердинанд 351, 647
Сенанкур Этьенн Пивер де 7
Сен-Жон Перс (Алекси Леже) 576
Сен-Поль Ру (Поль Ру) 267, 270, 410
Сент-Бёв Шарль Огюстен 295
Сент-Экзюпери Антуан де 18, 61, 62, 67, 68, 96
Сервантес Сааведра Мигель де 356, 655
Сесброн Жильбер 625
Сикейрос (Альфарио Сикейрос) Давид 492
Сильвия Габи 233
Симон Клод 521, 525, 534, 551, 553, 555
Скрябин Александр Николаевич 323
Соваж А. 535, 542, 551

Сократ 365, 634
Солженицын Александр Исаевич 686, 688
Соллерс Филипп 611, 620, 626, 636, 641
Соловьев Владимир Сергеевич 14
Соловьев Эрих Юрьевич 64
Сорель Жорж 618
Софокл 176
Спиноза Бенедикт (Барух) 29, 30, 667
Сталин Иосиф Виссарионович 524, 678
Стафф Леопольд 256
Стейнбек Джон Эрнст 152
Стендаль (Анри Мари Бейль) 153, 286, 287, 350, 372-408, 412, 526, 529, 669
Супо Филипп 367, 418, 425, 436
Сю Эжен (Мари Жозеф) 367

Т

Тавризян Гаянэ Михайловна 64
Танги Ив 439
Тардые Жан 7, 590
Твардовский Александр Трифонович 686
Тейяр де Шарден Пьер 41, 266
Тзара Тристан 425-427, 429, 430, 436
Тийе П. 638
Толстой Лев Николаевич 26, 154, 158, 166, 286, 371, 390, 450, 526, 529, 655, 667
Тракль Георг 17
Триоле Эльза 524
Трюффо Франсуа 651
Тувим Юлиан 409
Турен Ален 636, 637, 643, 649, 650, 651
Тынянов Юрий Николаевич 284, 346, 481
Тэн Ипполит 245, 319, 596, 638
Тютчев Федор Иванович 261, 576

У

Уайльд Оскар 154
Уитмен Уолт 478

Ф

Фабр-Люс Альфред 624
Фабьен полковник 487
Фабьерг Жан де 623
Фай Жан Пьер 635
Фейербах Людвиг 58, 235, 236, 443, 491
Феллини Федерико 285
Филип Жерар 132
Финкелькрот А. 642
Фихте Иоганн Готлиб 49, 235, 253, 674

Флобер Гюстав 49, 241-243, 245, 254, 287, 352, 526, 595, 596, 600, 602, 610, 614

Флуранс Гюстав 599

Фолкнер Уильям 100, 241, 244, 249, 536

Фома Аквинский 44, 268

Фор Поль 270, 410

Франко Баамонде Франсиско 137, 457, 509

Франс Анатолий (Анатолий Франсуа Тибо) 596

Фрейд Зигмунд 433, 460, 527, 539

Френо Андре 476, 557, 566-574, 579, 580, 582, 589, 590

Фромм Эрих 37

Фуко Мишель 651, 675

Фюре Франсуа 635, 636

Х

Хайдеггер Мартин 16, 17, 23, 44, 67, 71, 74, 184

Хемингуэй Эрнст Миллер 152, 524

Хлебников Велимир (Виктор Владимирович) 17, 284, 285

Хоркхеймер Макс 611

Хрущев Никита Сергеевич 678, 686

Ц

Цветаевы сестры (Марина Ивановна и Анастасия Ивановна) 422

Ч

Чан Кайши 79

Чаплин Чарльз Спенсер 486

Ш

Шагал Марк 274, 343, 418, 655, 668

Шамфор Никола Себастьян 153

Шар Рене 7, 296, 435, 436, 556, 557, 574-582, 589, 590, 684

Шарль Орлеанский 482, 510

Шатле Ф. 637

Шварценберг Л. 635

Шекспир Уильям 129, 374, 396, 655, 667

Шелер Люсьен 472

Шеллинг Фридрих Вильгельм 49

Шено Ж. 639

Шенье Андре 10, 476

Шенье Мари Жозеф 476

Шестов Лев (Лев Исаакович Шварцман) 42

Шиллер Фридрих 55, 333

Шолохов Михаил Александрович 524

Шостакович Дмитрий Дмитриевич 485, 486

Шоффар 233

Шпенглер Освальд 675

Щ

Щедрин 693

Э

Эйгельдингер М. 348

Эйзенштейн Сергей Михайлович 655

Эйнштейн Альберт 539

Элиот Томас Стернз 256

Элюар Галя (см. Галя)

Элюар Доминика (см. Доминика)

Элюар Нуш (см. Нуш)

Элюар Поль (Эжен Поль Грендель) 7, 9, 68, 177, 240, 278, 296, 366, 421-511, 560, 569, 585, 633, 668, 669

Эмманюэль Пьер 41, 476, 510

Энгельс Фридрих 65, 656

Энциенсбергер Ганс Магнус 614

Эредиа Жозе Мария де 253

Эренбург Илья Григорьевич 488

Эрнст Макс 439

Эскарпи Робер 611

Эсхил 176, 181

Этьямбль Рене 621, 622, 625

Ю

Юнг Карл Густав 14, 348

Юрсенар Маргарита 622

Я

Ясперс Карл 16, 17, 23, 42, 71

Содержание

Со-размышление	7
----------------------	---

УМОЗРЕНИЕ И СЛОВЕСНОСТЬ

Умозрение и словесность во французском экзистенциализме	13
Философия «Смерти Бога» и пантрагическое во французской культуре XX века	24
На перекрестках истории. (По страницам книг Андре Мальро)	68
«Проклятые вопросы» Камю	96
Интеллектуальный театр Камю	128
«Вольный стрелок» между согласием и бунтом. (Эстетические работы Камю. «Шведские речи»)	147
Жан Поль Сартр о самом себе	168
Путь Сартра-драматурга	173
Небытие или со-бытие	235
Сартр — литературный критик	241

ОТ КЛАССИКИ К АВАНГАРДУ

К философии приема	249
Шарль Бодлер	286
«Путник в башмаках, подбитых ветром» (Артюр Рембо)	297
На излете романтического бунтарства (Лотреамон)	350

ЛИТЕРАТУРНО–КРИТИЧЕСКИЕ ЭССЕ. ПОРТРЕТЫ

Стендаль	
Суд по совести	371
Песнь песней Стендаля	385
«Выстрел посреди концерта»	398
Книги лирики Аполлинера	409
«...к горизонту всех». Элюар	421
Зачем смерть? (Симона де Бовуар. «Очень легкая смерть»)	512
В лаборатории расчеловечивания искусства («новый роман»)	520
Между сумерками и канунами (Мишо. Шар. Френо. Гильвик)	556

СМУЩЕНИЕ УМОВ

Парижская коммуна и французские интеллигенты	593
«Левый взрыв» и культура	607
Самосознание интеллигента	618
Чужое = чуждое?	627
Смушение умов	631

КУЛЬТУРА КАК ПОЛАГАНИЕ СМЫСЛА

О единстве европейской культуры	655
Дух строгой научности и литературно-критическое истолкование	660
О понятийном инструментарии гуманитарного знания	664
Культура как полагание смысла	672
<i>А.Лебедев. Апология Сизифа</i>	<i>677</i>
Библиография	695
Указатель имен. Составитель Г.Э. Великовская	698

Самарий Великовский
Умозрение и словесность.
Очерки французской культуры

Корректор Г.Э. Великовская
Компьютерная верстка Ю.В. Балабанов

Лицензия ЛР № 071351 от 23.10.96
Подписано в печать 31.08.98. Гарнитура Таймс
Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная
Печать офсетная. Усл. печ. л. 45 Уч.-изд. л. 54
Заказ № 350

Издательство Фонда поддержки науки и образования
«Университетская книга»
Санкт-Петербург, ул. Моисеенко, д. 10
Отпечатано в типографии ООО «ИПК «Бионт».
199026, С.-Петербург, Средний пр. ВО., д. 86