

МИЛАН КУНДЕРА

КОГДА ПАНУРГ ПЕРЕСТАНЕТ
БЫТЬ СМЕШНЫМ

ИЗОБРЕТЕНИЕ ЮМОРА

Госпожа Грангузье, бывшая на сносках, объелась требухи, посему ей пришлось прописать вяжущее средство, да такое сильное, что устья маточных артерий у роженицы расширились и ребенок проскочил в полую вену, а затем поднялся вверх и выпал из левого уха матери. С первых же фраз книга Рабле раскрывает перед нами все свои карты: то, о чем в ней рассказывается, несерьезно; иными словами, здесь не утверждается никаких истин, научных или мифологических, не дается описаний фактов в том виде, в каком они предстают перед нами в действительности.

О, счастливые времена Рабле, когда бабочка романа только-только взмывала в воздух, неся на крыльях чешуйки лопнувшей хризалиды! Если Пантагрюэль в своем великанском обличе принадлежит прошлому волшебных сказок, то Панург прибывает из еще неизвестного в ту пору будущего, принадлежащего роману. Неповторимый миг зарождения нового искусства наделяет книгу Рабле невероятным богатством; чего в ней только нет: правдоподобие и вымысел, аллегория и сатира, великаны и обычные люди, побасенки и размышления, реальные и фантастические путешествия, ученые диспуты и виртуозные словесные игры. Теперешний романист, наследник XIX века, испытывает завистливую тоску по причудливой и пышной вселенной первых романистов, ему недостает той веселой свободы, которой они в ней наслаждались.

Подобно тому как на первых страницах книги Рабле Гаргантюа падает на мировые подмостки из уха матери, в «Сатанинских стихах» Салмана Рушди два героя вываливаются из взорванного самолета и летят вниз, болтая и распевая песенки, да и вообще ведут себя комично и совершенно непредсказуемо. Один из них, Джибрил Фарихта, «плывет в воздухе то брассом, то баттер-

фляем, то свертываясь в клубок, то протирая руки и ноги в мнимую бесконечность мнимой зари», а другой, Саладин Шамша, «несется стремглав, словно тень; на нем серый костюм, застегнутый на все пуговицы, и котелок на голове; руки он держит по швам», а вокруг этих двух персонажей, спереди и сзади, сверху и снизу, реют в пустоте самолетные сиденья с откидными спинками, картонные стаканчики, кислородные маски и пассажиры. Этой сценой и открывается роман — ведь Рушди, подобно Рабле, знает, что связь между автором и читателем должна быть установлена с самого начала, что читателю необходимо уяснить: то, о чем здесь рассказывается, несерьезно, даже если речь идет о самом ужасном.

На этом сочетании несерьезного и ужасного построены те главы «Четвертой книги» Рабле, где корабль Пантагрюэля встречается в открытом море судно торговца баранами. Один купец, заметив, что Панург не носит гюльфика и что к его шляпе прикреплены очки, начинает издеваться над ним, обзывать рогносцем. Панург тут же решает отомстить: он покупает у насмешника самого лучшего барана и швыряет его в воду; привыкшие всюду следовать за вожакom остальные бараны тоже прыгают в море. Ошалевшие гуртовщики хватают их кто за шерсть, кто за рога и сами оказываются в пучине. Тем временем Панург берет весло, но не затем, чтобы помочь им, а чтобы помешать вскарабкаться на палубу; при этом он, рассыпая перлы красноречия, описывает тонушим печали мира сего и радости жизни вечной, доказывая, что мертвые счастливее живых. Тем же, кому еще не расхотелось жить среди людей, он желает встречи с китом, который поглотил бы их, как некогда Иону. Когда все пошло ко дну, брат Жан поздравляет Панурга с очередным подвигом, упрекая его лишь за то, что он бесполезно извел столько денег. «Видит Бог, — отвечает ему Панург, — я доставил себе удовольствия больше чем на полмиллиона франков».

Сцена сама по себе нереальна, невозможно, но не таится ли в ней, по крайней мере, хоть какая-то мораль? Может быть, Рабле обличает жадность купцов, наказание за которую должно нас развеселить? Или он, как и пристало ярому антиклерикалу, насмехается над глупостью религиозных формул, изрекаемых Панургом? Поди угадай! Тут каждый ответ неминуемо превращается в ловушку для простаков.

Октавио Пас утверждает, что «ни Гомер, ни Вергилий не знали юмора; Аристотель как бы предчувствовал его, но по-настоящему он появляется только у Сервантеса. (...) Юмор — это великое изобретение современного духа». Эта мысль кажется мне фундаментальной: юмор не был изначально присущ человеку, это — *изобретение*, связанное с зарождением романа. Стало быть, юмор — это вовсе не то же самое, что смех, насмешка, сатира, но особая разновидность комического, о которой Пас говорит (и в этом ключ к пониманию сути юмора), что она «придает двусмысленность всему, с чем соприкасается». Те, кто не способен насладиться сценой, где Панург топит купца, никогда и ничего не поймут в искусстве романа.

ОБЛАСТЬ ДВУСМЫСЛЕННОЙ МОРАЛИ

Если бы кто-нибудь спросил у меня, в чем самая частая причина недоразумений между мной и моими читателями, я не колеблясь ответил бы: в разных взглядах на суть юмора.

В первые годы моей жизни во Франции я был кем угодно, но только не пресыщенным скептиком. И когда одно крупное медицинское светило пожелало познакомиться со мной, потому что ему понравился мой «Прощальный вальс», я был страшно польщен. По мнению этого профессора, мой роман — это подлинно пророческое произведение; создавая образ доктора Скреды, который лечил женщин от мнимого бесплодия, впрыскивая им с помощью специального шприца свое собственное семя, я будто бы затронул одну из великих проблем будущего. Итак, профессор пригласил меня на конференцию, посвященную вопросам искусственного оплодотворения, и прочел набросок своего доклада. В нем говорилось, что донорство спермы должно быть анонимным, бесплатным и — тут он пристально посмотрел мне в глаза — одушевленным тройственной любовью: к неведомой яйцеклетке, призванной осуществить свою естественную миссию, к личности донора, продлевающейся посредством донорства, и, наконец, к супружеской чете, страдающей от

бесплодия. Закончив эту тираду, он снова устался на меня и заявил, что, несмотря на все свое ко мне уважение, вынужден меня покритиковать: я не сумел достаточно ярко обрисовать всю моральную красоту подобного донорства. Я попытался было защищаться: «Мой роман — произведение комическое, мой доктор — фантазер, не нужно все это принимать чересчур всерьез!» — «Если так, — нахмурился мой собеседник, — то и к вашим романам тоже нельзя относиться серьезно». Я не знал, что ему ответить, и только тут до меня дошло: нет ничего более трудного, чем понимание юмора.

В той же «Четвертой книге» описывается морская буря. Вся команда, высыпав на палубу, пытается спасти судно, и лишь Панург, скованный страхом, только и делает, что жалуется и скулит; его великолепным нытьем заполнены целые страницы. Едва буря стихает, к нему возвращается храбрость и он начинает распекал всех остальных за их мнимую лень. И вот что интересно: этот трус, лентяй и кривляка не только не вызывает у нас ни малейшего отвращения, но в этой сцене бахвальства нравится нам больше всего. Именно благодаря таким сценам книга Рабле и становится в полном смысле слова романом, то есть *областью двусмысленной морали*.

Эта двусмысленность не говорит об аморальности романа, она как раз и является его *моралью*. Моралью, которая противится неискоренимой человеческой привычке судить обо всем с кондачка, судить пристрастно, ничего не поняв и ни в чем не разобравшись. Эта страстная склонность к суждению выглядит с точки зрения мудрости романа непростительной глупостью, наихудшим из зол. Романист в принципе не отвергает законности морального суждения, он лишь изгоняет его за пределы романа. Если вам это угодно, можете обвинять Панурга в трусости, обвинять Эмму Бовари, обвинять Растиньяка — это ваше дело; романист здесь ни при чем.

Создание воображаемой области, где моральные суждения необязательны, было подвигом огромного значения: только в ней могли выявить себя персонажи романа, то есть образы, созданные не ради подтверждения какой-то абстрактной истины, не являющиеся аллегориями добра и зла или олицетворениями противоборствующих объективных законов, а воплощающие в себе живых, самостоятельных людей, движимых своей собственной моралью, своими собственными законами. Западное общество привыкло считать себя обществом прав человека, но, прежде чем человек сумел завоевать эти права, он должен

был сформироваться как личность, осознать себя личностью и заставить себя уважать в этом качестве, что было невозможно без содействия всех видов европейского искусства и, в частности, романа, который побуждал читателя вглядываться в других людей, постигать их истины, отличные от его собственных. В этом смысле я согласен с Чораном, который именовал европейское общество «обществом романа» и говорил о европейцах как о «детищах романа».

ОБМИРЩЕНИЕ

Обезбожение мира (Entgötterung) — одно из самых показательных явлений Нового времени. Обезбожение не равнозначно атеизму: оно обозначает ситуацию, в которой индивид, мыслящее «это», заменяет собой Бога в качестве основы мироздания; человек может оставаться верующим, преклонять колени в храме или молиться перед сном в постели, но его благочестие отныне ограничено пределами его собственной субъективной вселенной. Описав эту ситуацию, Хайдеггер приходит к заключению: «Боги в конце концов уходят. И пустота, образующаяся после их ухода, заполняется отходами от исторической и психологической разработки мифов».

Разрабатывать мифы и прочие священные тексты исторически и психологически — значит обмирщать их, профанировать. Последнее слово происходит от латинского «*profanum*» — так называлось место перед храмом, вне храма. Профанация, стало быть, — это удаление святости из храма, ее перенесение во внерелигиозную сферу. По мере того как атмосферу романа незримо насыщает смех, роман становится наихудшим видом профанации. Ибо религия и юмор несовместимы.

Тетралогию Томаса Манна «Иосиф и его братья», создававшуюся между 1926 и 1942 годами, можно считать типичным примером «исторической и психологической разработки» священных текстов, которые в забвении и восхитительно скучноватом пересказе Манна разом теряют весь свой священный характер: вечносущий Бог становится человеческим творением, выдумкой Авраама, который вывел его из политеистического хаоса сначала как высшее, а потом и единственное божество. Сознавая, кому он обязан своим существованием, этот Бог восклицает: «Просто невероятно, каким образом этот человечка сумел меня познать! Разве не он дал мне имя? Поистине, мне остается только освятить его миропомазанием». Но вот что самое главное: Манн то и де-

ло подчеркивает, что его роман — произведение юмористическое. Священное писание, вызывающее смех! Взять хотя бы историю Иосифа и жены Потифара: когда, обезумев от неразделенной любви, она прикусывает себе язык и пытается соблазнить Иосифа, присюсюкивая как ребенок: «пи со мной, пи со мной», он, храня целомудрие три года подряд, терпеливо объясняет ей, что это невозможно. Наступает роковой день, когда они остаются в доме одни; она снова начинает твердить свое: «пи со мной, пи со мной», а Иосиф в который раз последовательно и методично излагает ей доводы, в силу которых он не может этого сделать. Но во время объяснений «плоть Иосифа восстает против его духа», восстает столь мощно, столь великолепно, что жена Потифара, увидев это «восстание» и вконец обезумев, срывает с него рубашку. А когда перевозбужденный Иосиф бросается прочь, она, вне себя от отчаяния, начинает кричать, вопить и звать на помощь, обвиняя его в насилии.

Роман Манна снижал единодушное признание, свидетельствующее о том, что профанация уже не считается оскорблением нравов, а составляет часть их. В течение всего Нового времени неверие теряло свой вызывающий и подстрекательский характер, а вера, в свою очередь, утрачивала былую миссионерскую убежденность и нетерпимость. Решающую роль в этой эволюции сыграл шок сталинизма: сляясь вытравить в нас всякую память о христианстве, он с чудовищной ясностью показал, что все мы, верующие и неверующие, богохульники и богомольцы, принадлежим к одной и той же культуре, укорененной в христианском прошлом, без которого мы были бы всего лишь бесплотными тенями, безязыкими краснобаями, изгоями, лишенными своей духовной родины.

Я получил атеистическое воспитание и был вполне им доволен до тех пор, пока в самые черные годы коммунистической диктатуры не стал свидетелем гонений на христиан. Язвительный и восторженный атеизм ранней молодости тут же рассеялся как детская придурь. Я начал понимать моих верующих друзей и, движимый чувством солидарности, стал иногда ходить вместе с ними в церковь. В то время я еще не был убежден в существовании Бога как вершителя наших судеб. Да и что, в сущности, я тогда мог знать о Нем? И что знали мои верующие друзья? Была ли их вера твердой уверенностью? Я сидел на церковной скамье со странным и счастливым ощущением, что мое неверие и их вера диковинным образом близки друг к другу.

КОЛОДЕЦ ПРОШЛОГО

Что такое личность? В чем состоит ее неповторимость? Этими вопросами задается каждый роман. И в самом деле, чем определяется наше «я»? Тем, что мы делаем, нашими поступками? Но поступки выходят из-под нашего контроля, оборачиваются против нас самих. Способен ли человек понять себя самого? Могут ли потаенные мысли служить ключом к загадке его личности? А может быть, человек определяется своим взглядом на мир, своими идеями, тем, что по-немецки называется *Weltanschauung*¹? Именно такова эстетика Достоевского: его персонажи наделены глубоко личным, оригинальным мировоззрением, согласно которому они действуют с неодолимым упорством. У Толстого же, напротив, личное мировоззрение вовсе не является той прочной основой, на которой зиждется человеческая индивидуальность: «Степан Аркадьевич не избирал ни направления, ни взглядов, а эти направления и взгляды сами приходили к нему, точно так же как он не выбирал формы шляпы или сюртука, а брал те, которые носят». Но если самостоятельная мысль не является основой человеческой личности, если она имеет не большее значение, чем шляпа, то где же тогда искать это основание?

Важнейший вклад в эти бесконечные поиски внес Томас Манн: мы думаем, что действуем или мыслим, на самом же деле и действует, и думает за нас кто-то другой (или другие): извечные привычки, древние архетипы, которые, став мифами, переходящими из поколения в поколение, обретают неодолимую силу внушения, гипнотически ведущую нас, по словам Манна, от самого «колодца прошлого». «Является ли человеческое «я» — пишет он, — чем-то узкоограниченным, герметически замкнутым в своих эфемерных плотских пределах? Не принадлежат ли многие из составляющих его элементов внешней по отношению к нему и куда более древней целокупности? (...) Разве различие между духом как таковым и личным духом не бросилось в глаза людям прошлого с такой же отчетливостью, как и нам сейчас? (...) Все обстоит так, как если бы мы столкнулись с феноменом, который можно назвать подражанием или продолжением, с концепцией жизни, согласно которой роль каждого из нас состоит в воскрешении издавна существовавших форм, мифических прообразов, начертанных предками и позволяющих им без конца перевоплощаться».

Распря между Иаковом и его братом Исавом — всего лишь повторение

древнего соперничества между Авелем и братом его Каином, между «любимчиком» Бога и завистником, которым Бог пренебрегает. Эта распря, чья «мифическая схема начертана предками», находит свое новое выражение в судьбе сына Иакова, Иосифа, тоже принадлежащего к разряду «любимчиков». Движимый вечным чувством вины «любимчиков» перед «отверженными», Иаков посылает Иосифа мириться с завистливыми братьями, но эта затея, как известно, кончается плачевно: они бросают Иосифа в колодезь.

Даже страдание, эмоция, вроде бы не поддающаяся контролю, является всего лишь «подражанием и повторением»: когда роман сообщает нам о поведении и речах Иакова, скорбящего о погибшем сыне, Манн комментирует это следующим образом: «То были не его собственные слова, это чувствовалось сразу. Так или в этом роде, согласно старинным песням, говорил уже Ной при виде потопа, и слова Ноя Иаков присвоил себе. (...) Есть словосочетания скорби, которые, как по заказу, подходя к делам позднейшим, дают выход горестям жизни (...) хотя не следует думать, будто это хоть сколько-нибудь лишает их непосредственности». Знаменательная концовка: подражание не означает утери непосредственности, подлинности, ибо человек просто не может не подражать тому, что уже было; при всей искренности своих чувств он — всего лишь чье-то перевоплощение; сколь бы подлинным он ни был, его душа — только слагаемое внушений и приказаний, доносящихся из колодца прошлого.

СОСУЩЕСТВОВАНИЕ В РОМАНЕ РАЗЛИЧНЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ ВРЕМЕН

Вспоминаю о тех днях, когда я шел писать свою «Шутку»: с самого начала и непонятно почему я был уверен, что благодаря образу Ярославла мне удастся заглянуть в глубины прошлого (прошлого народного искусства) и что «я» этого персонажа выявится в этом взгляде и посредством этого взгляда. Впрочем, все четверо главных героев романа созданы схожим образом: в них отражены четыре личных взгляда на коммунизм, соответствующие четырем отрезкам прошлого. Людвик — это коммунизм, вырастающий из эдкого духа вольтерьянства. Ярослав — коммунизм как желание восстановить патриархальное прошлое, сохраненное в фольклоре. Костка — коммунистическая утопия, привитая, как дичок, к Евангелию. Гелена — коммунизм как источник энтузиазма для *homo sentimental*. Все эти личные мирки опи-

¹ Мировоззрение (нем.).

саны в момент их разложения; это четыре формы распада коммунизма, крушение четырех старых европейских утопий.

В «Шутке» прошлое проявляется либо как одна из граней психики персонажей, либо в виде эссеистических отступлений; позднее мне захотелось вывести его на сцену более непосредственным образом. В своей книге «Жизнь в другом месте» я описал биографию молодого современного поэта на фоне исторического полотна всей европейской поэзии, так что его поступки становятся неотличимыми от поступков Рембо, Китса, Лермонтова. Потом я пошел еще дальше, изобразив в «Бессмертии» столкновение разных исторических эпох.

Будучи молодым писателем и живя в Праге, я ненавидел слово «поколение», которое отталкивало меня своим стадным духом. И впервые ощутил какую-то связь с другими уже гораздо позже, во Франции, прочтя «Terra nostra» Карлоса Фуэнтеса. Возможно ли, думал я, чтобы кто-то, живущий на другом материке, не похожий на меня ни своим творческим путем, ни культурой, поставил перед собой такую же творческую задачу — совместить в одном романе различные исторические времена, — задачу, которую я по своей наивности считал посильной только для меня одного?

Немыслимо понять, что такое «terra nostra» Мексики, не склонившись над колодецем прошлого. Не на манер историка, который старается увидеть в нем события в их хронологической последовательности, а просто для того, чтобы спросить себя: как может выглядеть *суть* мексиканской земли? Фуэнтес схватил эту суть посредством романа-сновидения, где многочисленные исторические эпохи сливаются в некую призрачную поэтическую метаисторию; ему удалось создать нечто неопишное и, уж во всяком случае, до сих пор невиданное в литературе.

В последний раз это чувство тайного эстетического родства охватило меня при чтении «Венецианских празднеств» Соллерса, странного романа, чей сюжет, начинающийся в наши дни, разворачивается подобно сцене, на которой один за другим выступают Ватто и Сезанн, Моне и Тициан, Пикассо и Стендаль, — сцене, где разыгрывается спектакль, посвященный их речам и их искусству.

А между этими двумя произведениями я поместил бы «Сатанинские стихи» со всей их системой зеркал: сложная личность европеизированного индийца, terra non nostra, terrae non nostrae, terrae perditae¹, — чтобы постичь эту изломан-

ную личность, роман исследует ее в разных точках планеты: в Лондоне, в Бомбее, в пакистанской деревне и, наконец, в Азии VII века.

Сосуществование различных эпох ставит перед романистом техническую проблему: как связать их вместе, чтобы роман не потерял своей цельности?

Фуэнтес и Рушди нашли фантастические решения: у первого персонажи перемещаются из одной эпохи в другую посредством собственных перевоплощений, у второго эту надвременную связь осуществляет Джibrил Фаришта, превращающийся в архангела Гавриила, который в свою очередь становится медиумом Махунда (литературный вариант Мухаммада).

У Соллерса и у меня фантастики нет и в помине. У Соллерса картины и книги, увиденные и прочитанные его персонажами, служат окнами, распахнутыми в прошлое. У меня прошлое и настоящее измеряются одними и теми же мотивами и темами.

Может ли это подспудное эстетическое родство (незамечаемое и не могущее быть замеченным) объясняться взаимным влиянием? Нет. А может быть, все дело во влияниях, испытанных обоими авторами? Но что это за влияния? Разве мы не дышали одним и тем же воздухом истории? Разве нас не сближала, в силу своей собственной логики, сама история романа?

ИСТОРИЯ РОМАНА КАК МЕСТЬ ИСТОРИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

История... Можно ли еще ссылаться на столь устаревший авторитет? Все ниже следующее отражает чисто личную точку зрения на этот вопрос: будучи романистом, я всегда чувствовал себя в сердцевине истории, посреди дороги, где можно вести разговор не только с теми, кто меня опередил, но даже и с теми (хотя это проблематично), кто идет следом за мной. Я, разумеется, говорю об истории романа, а не о какой другой, и говорю о ней так, как я ее вижу: она не имеет ничего общего с внечеловеческим «разумом» Гегеля, она не предопределена заранее и не тождественна идее прогресса; это чисто человеческая история, творимая людьми, вернее сказать — *некоторыми* людьми, и, следовательно, сравнимая с эволюцией отдельного художника, который действует то банально, то непредсказуемо, то гениально, то без проблеска гениальности, а к тому же постоянно упускает опущенные ему возможности.

Я во всеуслышанье объявляю

¹ Чужая земля, чужие земли, потерянные земли (лат.).

о своей приверженности к истории романа, сознавая, что все мои романы дышат ужасом перед Историей как таковой, враждебной и бесчеловечной силой, которая нежданно-негаданно набрасывается на нас откуда-то извне, калеча наши жизни. И, однако, я не вижу никакого противоречия в таком двойственном отношении к Истории человечества и истории романа, ибо это совсем разные вещи. Если первая не подвластна человеку, а навязана ему как некая чужеродная сила, с которой он не может справиться, то вторая — история романа, живописи, музыки — порождена человеческой свободой, глубоко личными творческими усилиями человека, возможностями его выбора. Суть истории искусства противоположна сути Истории как таковой. Благодаря своему личностному характеру история искусства — это месть человека безличной Истории человечества.

Но что понимать под личностным характером истории романа? Разве не должна была эта история век за веком руководствоваться общим, постоянным и, стало быть, надличностным смыслом ради создания хотя бы одного романа? Нет. Я полагаю, что даже этот общий смысл всегда остается личным, человеческим, ибо в ходе истории понятия о том или ином виде искусства (что такое роман?) и взгляды на его эволюцию (откуда и куда он идет) беспрестанно меняются с каждым новым художником, с каждым новым произведением. Смысл истории романа состоит в поисках этого смысла, в постоянном созидании и воссоздании, всегда включающих в себя все прошлое романа: Рабле наверняка не называл своего «Гаргантюа и Пантагрюэля» романом. В его времена это был не роман, он *становился* романом по мере того, как последующие романисты — Стерн, Дидро, Бальзак, Флобер, Ванкура, Гомбрович, Рушди, Кис, Шамуазо — вдохновлялись им, открыто признавая в нем краеугольный камень этой истории.

Исходя из всего вышесказанного, понятно, что выражение «конец Истории» никогда не вызывало у меня ни тревоги, ни опасений. «Как хорошо было бы забыть о той, что высосала все соки наших коротких жизней, расточила их на свои бесполезные труды, как хорошо было бы забыть об Истории!» («Жизнь в другом месте»). Если она и впрямь должна закончиться (хотя я не могу конкретно вообразить себе этот конец, о котором так любят разглагольствовать философы), то пусть себе поторапливается! Но та же формула «конец истории» в приложении к искусству леденит мне сердце; я отлично представляю себе этот конец, ибо подавляющая

часть современной романной продукции не укладывается в историю романа: это сплошные романизированные исповеди, романизированные репортажи, сведения счетов, автобиографии, сплетни, доносы, политические уроки, романизированные агонии мужей, отцов и матерей, романизированные дефлорации и роды, романы *ad infinitum* до скончания времен, романы, в которых не говорится ничего нового, не содержится никаких творческих поисков, никаких попыток переосмысления человека и формы романа, — романы, неотличимые один от другого, предназначенные лишь для того, чтобы проглотить их утром и выкинуть вечером.

Я считаю, что великие произведения могут зарождаться только в лоне истории соответствующего искусства и в качестве *соучастников* этой истории. Лишь глядя на эту историю изнутри, можно понять, что в ней ново, а что вторично, что является открытием, а что подражанием; иначе говоря, только внутри истории произведение может существовать как некая *ценность*, которую мы в силах заметить и воздать ей должное. Нет, как мне кажется, ничего более пагубного для искусства, чем его отход за пределы истории, отступление в хаос, где эстетические ценности становятся неразличимыми.

ИМПРОВИЗАЦИЯ И КОМПОЗИЦИЯ

Создавая «Дон Кихота», Сервантес по ходу дела бесцеремонно перестраивал характер своего героя. Свобода, очаровывающая нас у Рабле, Сервантеса, Дидро, была связана с импровизацией. Сложное и жесткое искусство композиции стало настоящей необходимостью только в начале XIX века. Сложившаяся к тому времени форма романа, действие которого разворачивалось в очень ограниченном временном пространстве, на перекрестке, где переплетаются судьбы многих персонажей, требовала тщательно рассчитанного плана действий и сцен: перед тем как сесть за работу, романисту приходилось так и этак прикидывать этот план, уточнять и прорисовывать его, чего никогда не делалось раньше. Достаточно для примера перелистать заметки Достоевского к «Бесам»: в семи записных книжках, которые в издании «Плеяды» занимают четыреста страниц (а сам роман — семьсот), мотивы озабочены поисками персонажей, персонажи — поисками мотивов; герои оспаривают друг у друга место протагониста; Ставрогина нужно женить, «но на ком?» — спрашивает себя Достоевский и пытается одну за дру-

гой сосватать ему трех невест, и т. д. (Парадоксом все это кажется лишь чисто внешне: чем сложнее механизм расчетов, тем более живыми и естественными выглядят персонажи. Предрассудок, согласно которому конструктивное сознание считается «антихудожественным» элементом, калечащим «живой» характер персонажей, порожден сентиментальной наивностью тех, кто ничего не смыслит в искусстве.)

Романист нашего века, с тоской оглядывающийся на искусство старых мастеров романа, не в силах возобновить прерванную нить повествования; ему не дано предать забвению колоссальный опыт XIX века; желая обрести непринужденную свободу Рабле или Стерна, он должен примирить ее с требованиями композиции.

Вспоминая мое первое чтение «Жака-фаталиста»: очарованный этим дерзновенно разнообразным богатством, где размышления соседствуют с анекдотами, где один рассказ включает в себя другой, околованный этой свободой композиции, словно бы насмехающейся над единством действия, я спрашивал себя, чем обусловлен этот великолепный беспорядок: тщательной, строго рассчитанной конструкцией или эйфорией чистого импровизаторства? Нет сомнений, что здесь преобладает импровизаторство, но вопрос, который когда-то возник у меня сам собой, помог мне осмыслить поразительные конструктивные возможности, заключенные в этом безудержном импровизаторстве, возможности богатого и сложного построения, тщательно рассчитанного, выверенного и продуманного подобно тому, как были продуманы самые дерзкие архитектурные фантазии строителей готических соборов. Неужели такой конструктивный «умысел» наносит ущерб чарующей свободе романа? Лишает его элементов игры? Но что такое, собственно говоря, игра? Любая игра немыслима без правил, и чем они жестче, тем она увлекательней. В противоположность шахматисту художник сам изобретает свои собственные правила; импровизируя вне правил, он оказывается менее свободным, чем действуя в созданной им самим системе ограничений.

Попытка примирить свободу Рабле или Дидро с требованиями композиции ставит перед романистом нашего века и такие проблемы, которые не возникали перед Бальзаком или Достоевским. Возьмем, например, третий том «Сомнамбул» Броча: это «полифонический» поток, состоящий из «пяти «голосов», пяти совершенно независимых линий, не связанных между собой ни единством действия, ни общностью персонажей и носящих совершенно разный жанро-

вый характер (А — роман, В — репортаж, С — рассказ, D — стихи, E — эссе). В восьмидесяти восьми главах книги эти пять линий перемежаются довольно странным образом: А—А—А—В—А—В—А—С—А—А—D—E—C—A—B—D—C—D—A—E—A—A—B—E—C—A—D—B—B—A—E—A—A—E—A—B—D—C—B—B—D—A—B—E—A—A—B—A—D—A—C—B—D—A—E—B—A—D—A—B—D—E—A—C—A—D—D—B—A—A—C—D—E—B—A—B—D—B—A—A—D—A—A—D—D—E.

Что вынудило Броча избрать именно этот порядок, а не какой-нибудь другой? Чем объяснить то, что в четвертой главе разрабатывается линия В, а не С или D? Уж во всяком случае не логикой, ибо, повторяю, эти пять линий не связаны между собой единством действия. Автор руководствовался иными критериями: очарованием неожиданного соседства различных жанров (стихи, проза, афоризмы, философские размышления); контрастом различных чувств, пронизывающих те или иные главы; неравномерностью объема этих глав и, наконец, развитием одних и тех же основных проблем, отражающихся в этих пяти линиях словно в пяти зеркалах. За неимением лучшего, назовем эти критерии *музыкальными* и подведем итог: XIX век разработал искусство композиции, а наше столетие обогатило его музыкальностью.

«Сатанинские стихи» построены из трех более или менее независимых линий. А: жизнеописание Саладина Шамши и Джибрила Фаришты, современных индийцев, живущих то в Бомбее, то в Лондоне. В: кораническая история, повествующая о зарождении Ислама. С: шествие паломников в Мекку, во время которого они пытаются пересечь море пешком и тонут в нем.

Эти три линии выявляются в девяти частях романа в следующем порядке: А—В—А—С—А—В—А—С—А (кстати: в музыке такой порядок называется рондо: в нем постоянно повторяется основная тема в сопровождении нескольких побочных).

А вот каков ритм всего ансамбля романа (в скобках я привожу округленное число страниц французского издания): А(100), В(40), А(80), С(40), А(120), В(40), А(70), С(40), А(40). Можно заметить, что линии В и С имеют всюду одинаковую длину, что придает ансамблю ритмическую упорядоченность.

Линия А занимает пять седьмых объема книги, линии В и С — по одной седьмой каждая. Отсюда ясен доминирующий характер линии А: центр тяжести романа — в описании судеб Фаришты и Шамши.

Линии В и С, будучи побочными, тем не менее содержат в себе *эстетическое ядро* романа; именно благодаря им Рушди смог осветить основную проблему любого романа (проблему личности) с помощью неожиданного приема, не укладывающегося в условные рамки психологического повествования. Личность Шамши и Фаришты раскрывается не в детальном описании их душевных состояний; их тайна обусловлена сосуществованием в психике этих персонажей двух цивилизаций — индийской и европейской; она обусловлена их духовными корнями, от которых они оторвались, но которые тем не менее продолжают жить в них. В каком месте обломались эти корни, как глубоко надо спустаться, чтобы нащупать рану? Здесь нам помог бы взгляд в «колодец прошлого», взгляд в самую сердцевину проблемы, заключающейся в экзистенциальной раздвоенности обоих главных героев.

Иаков, будучи всего лишь «подражанием и повторением», непонятен без Авраама, который, согласно Манну, жил за столетия до него, равным образом Джибрил Фаришта непонятен без архангела Гавриила (Джибрила), без Махунда (Мухаммада), непонятен без теократического Ислама, без Хомейни и даже без той фанатичной девушки, которая ведет паломников к Мекке или, вернее, к смерти. Все это — образы духовных возможностей, спящих в душе героя, возможностей, из которых он должен выковать собственную личность. В этом романе нет ни одной важной проблемы, которую можно было бы решить, не заглянув в «колодец прошлого». Кто из героев добр, а кто зол? Выглядит ли дьявол Шамша по отношению к Фариште или Фаришта по отношению к Шамше? Дьявол или ангел вдохновляет паломников? Что означает их гибель в море — жалкий конец или торжественный взлет к небесам? Кто скажет, кто ответит? А что происходит, когда эта неуловимость добра и зла становится пыткой основателя какой-нибудь религии? Разве не звучат в душе любого христианина чудовищные слова отчаянья, неслышанное богохульство Христа: «Боже мой, Боже мой, для чего ты меня оставил?» Разве в догадках Махунда, спрашивающего себя, кто нащептал ему суры, Бог или дьявол, не таится сомнение, на котором основано само человеческое существование?

ПОД СЕНЬЮ ВЕЛИКИХ ПРИНЦИПОВ

Начиная с выхода в свет «Детей полуночи», вызвавших в ту пору (в 1980

году) единодушное восхищение, никто в англосаксонском литературном мире не сомневался, что Рушди — один из одареннейших романистов современности. «Сатанинские стихи», изданные по-английски в сентябре 1988 года, были встречены с вниманием и оценены по достоинству. Никто в то время не мог предвидеть, какая буря разразится вокруг них через несколько месяцев, когда владыка Ирана, имам Хомейни, приговорил Рушди к смерти за богохульство и пустил по его следам свору убийц, организовал травлю, которой до сих пор не видно конца.

Это произошло перед тем, как роман был переведен на другие языки. Повсюду, кроме англосаксонских стран, скандал вокруг книги предшествовал ее появлению. Французская пресса поспешила опубликовать выдержки из еще не изданного романа, чтобы читатель мог судить о причинах приговора. — шаг вполне нормальный, но для романа убийственный. Публикуя лишь те фрагменты, что вменялись автору в вину, издатели с самого начала превратили произведение искусства в *обвинительный акт*.

Я никогда не буду злословить в адрес литературной критики. Ибо нет ничего хуже для писателя, чем ее отсутствие. Я говорю о той критике, что занята размышлением и анализом, что по нескольку раз перечитывает книгу, о которой хочет говорить (подобно великой музыке, которую можно слушать без конца, великие романы создаются для бесконечного перечитывания), о критике, которая, не вслушиваясь в неумолимый ход курантов современности, способна рассуждать о книгах, созданных и год, и тридцать лет, и триста лет назад; о критике, которая пытается уловить новизну произведения, чтобы вслед за тем вписать его в историческую память. Если бы подобные размышления не сопровождали историю романа, мы ничего не знали бы сегодня ни о Достоевском, ни о Джойсе, ни о Прусте. Без них любое произведение подвергалось бы предвзятым оценкам и обрекалось на скорое забвение. Так вот, случай с Рушди доказал (если здесь еще нужны какие-то доказательства), что такие размышления теперь не в чести. Литературная критика незаметно, потихоньку, в силу вещей, в силу эволюции общества и прессы превратилась в простую (нередко умную, неизменно торопливую) *информацию о литературных новостях*.

В случае «Сатанинских стихов» этой новостью стал смертный приговор их автору. В такой ситуации, когда речь идет о жизни и смерти, почти неприлично говорить об искусстве. И в самом

деле, что такое искусство по сравнению с великими принципами, над которыми нависла угроза? Сейчас по всему свету все внимание комментаторов сосредоточено на проблеме принципов: свобода выражения и необходимость ее защищать (ее и впрямь защищали, протестовали, подписывали петиции); религия; Ислам и Христианство; а также и такой вопрос: имеет ли автор моральное право богохульствовать и тем оскорблять религиозное чувство верующих? И такое сомнение: а не набросился ли Рушди на Ислам исключительно для саморекламы, для того чтобы распродать свою нечитательную книгу?

С загадочным единодушием (по всему свету — одна и та же реакция) литераторы, интеллектуалы, завсегдатаи салонов отнеслись к этому роману со снобистским презрением. Они решили в который раз не поддаваться коммерческому давлению и не стали читать то, что показалось им простым объектом сенсации. Однако подписали петиции в защиту Рушди, сопровождая этот акт сардонической усмешкой: «Его книга? Ах, нет, нет, увольте. Я ее не читал». Мне никогда не забыть той головокружительной беспристрастности, которую они тогда афишировали: «Мы осуждаем приговор Хомейни. Свобода выражения для нас священна. Но мы осуждаем также и эту нападку на религию. Нападку мелочную, недостойную, оскорбляющую народную душу».

Вот-вот, ни у кого больше не осталось сомнений, что Рушди *напал* на Ислам, ибо только обвинение было реальным, что же касается текста самой книги, то он не имеет никакого значения и как бы вовсе не существует.

СТОЛКНОВЕНИЕ ТРЕХ ЭПОХ

Ситуация единственная в истории: по своему происхождению Рушди принадлежит к мусульманскому обществу, которое, в большей своей части, живет еще в эпоху, предшествующую Новому времени. Но свою книгу он пишет в Европе, в эпоху Нового времени, точнее, в конце этой эпохи.

Подобно тому как иранский Ислам в этот момент шел от религиозной умеренности к воинствующей теократии, история романа в лице Рушди расставалась с церемонной профессорской улыбкой Томаса Манна и проникалась разнузданным воображением, почерпнутым из вновь открытого источника раблезианского юмора. Доведенные до крайности антитезы столкнулись между собой.

С этой точки зрения приговор, вынесенный Рушди, выглядит не случайно-

стью и не безумием, а отражением глубочайшего конфликта между двумя эпохами: теократия выступила против Нового времени, избрав своей мишенью самое яркое его выражение, роман. Ибо Рушди отнюдь не богохульствовал. И не нападал на Ислам. Он просто-напросто написал роман. Но для теократического духа это было хуже любого нападения. Когда посягают на религию (посредством полемики, богохульства, ереси), хранители храма вполне могут защищаться на собственной территории, пользуясь собственным языком; но роман для них — это нечто вроде иной планеты, иной вселенной с иными законами бытия, это преисподняя, где бесильна их единственная истина, где сатанинская двусмысленность обращает любую достоверность в загадку.

Подчеркнем это: не нападение, а двусмысленность. Вторая часть «Сатанинских стихов», инкриминированная автору в силу того, что в ней упоминается Мухаммад и зарождение ислама, представлена в романе как сон Джibriла Фаришты, который впоследствии создал на его основе никудышный фильм, где сам сыграл роль архангела. Повествование, таким образом, подвергается *двойному* острашению (сначала как сон, затем как *дрянный* фильм, обреченный на провал) и подается не в виде утверждения, а в виде некой *игровой фантазии*. Можно ли считать эту фантазию непочтительной? Я так не думаю: мне лично она позволила впервые в жизни проникнуться *позиией* исламской религии, исламского мира.

Я настаиваю на том, что в фантазмагорической вселенной романа нет места ненависти: писатель, который создаст роман ради сведения счетов (будь они личными или идеологическими), обречен на тотальный и неотвратимый творческий крах. Айша, девушка, ведущая к смерти замороженных паломников, — это настоящее чудовище, но она в то же время соблазнительна, полна волшебных чар (вокруг ее головы всегда дрожит живой ореол из бабочек), а нередко и трогательна; даже в портрете имама-эмигранта (воображаемом портрете Хомейни) чувствуется почтительное понимание; современное западное общество обрисовано скептически и автор не отдает ему предпочтения перед восточной архаикой; роман «исторически и психологически разрабатывает» древние священные тексты, но в то же время показывает, насколько они *опошлены* телепостановками, рекламой, индустрией развлечений. Но быть может, автор хотя бы безоговорочно симпатизирует тем своим героям, в ком воплощены «левацкие» идеи, героям, клей-

мящим распушенность современного мира? Ничего подобного, они изображены такими же распушенными, как и окружающее их общество; никто полностью не прав и никто целиком не виноват в том необъяснимом *карнавале относительности*, которым является это произведение.

Стало быть, «Сатанинским стихам» можно инкриминировать лишь искусство романа как таковое. Вот почему во всей этой плачевной истории самым плачевным выглядит не приговор Хомейни (порождение жестокой, но безупречной логики), но неспособность Европы защитить и объяснить (терпеливо объяснить самой себе и другим) самое европейское из всех искусств — искусство романа, иначе говоря — объяснить и защитить свою собственную культуру. «Детища романа» упустили из рук искусство, которое их сформировало. Европа, «общество романа», отреклась от себя самой.

Я не удивляюсь тому, что сорбонские теологи, эта идеологическая полиция XVI века, запалившая столько костров, устроила Рабле веселенькую жизнь, заставляя его без конца бежать и скрываться. Что мне кажется куда более удивительным и достойным восхищения, так это покровительство, которое ему оказывали владыки того времени, кардинал дю Белле, например, кардинал Оде, и особенно сам король Франциск I. Хотели ли они таким образом защитить принципы? Свободу выражения? Права человека? Мотив их поведения был куда возвышеннее: они любили литературу и искусство.

В сегодняшней Европе не видать никаких кардиналов дю Белле, никаких Францисков. Но остается ли Европа Европой, то есть «обществом романа»? Иначе говоря, живет ли она еще в эпоху Нового времени? Не переходит ли уже в иную, пока безымянную эпоху, для которой искусства не имеют никакого значения? Зачем в таком случае удивляться, что она не была потрясена сверх меры, когда, впервые за всю ее историю, было приговорено к смерти искусство романа, самое близкое для нее искусство? И разве в этой иной эпохе, пришедшей на смену Новому времени, роман не влечит уже существование смертника?

ЕВРОПЕЙСКИЙ РОМАН

Чтобы точно определить искусство, о котором идет речь, я называю его *европейским романом*. Я не имею в виду романы, созданные только в Европе и только европейцами, а романы, составляющие часть той истории, которая началась на заре Нового времени в Европе.

Существуют, разумеется, и другие романы: роман китайский, японский, роман Древней Греции, но эти романы не связаны никакими эволюционными узами с историческим начинанием Рабле и Сервантеса.

Я говорю о *европейском романе* не только затем, чтобы отличить его от романа, например китайского, но и затем, чтобы показать его сверхнациональную историю; французский, английский или венгерский роман не в силах создать свою собственную, независимую историю, все они участвуют в истории общей, сверхнациональной, представляющей из себя единственный контекст, в котором могут выжить и смысл эволюции романа, и ценность отдельных произведений этого жанра.

В течение разных фаз развития романа разные страны перенимали инициативу одна у другой, как во время эстафеты: сначала лидировала Италия в лице Боккаччо, затем Франция в лице Рабле, затем Испания Сервантеса и плутовского романа; XVIII век был эпохой великого английского романа, а в конце его в процесс вмешалась Германия в лице Гёте; XIX век целиком принадлежал Франции, однако последняя его треть ознаменована появлением русского, а вслед за ним — скандинавского романа. XX век — это центральноевропейская эпопея, в которой участвуют Кафка, Музиль, Брех и Гомбрович...

Если бы Европу населяла всего одна нация, история ее романа вряд ли могла на протяжении четырех веков отличаться такой жизненной силой и таким разнообразием. Вечно новые исторические ситуации (вкуче с новым жизненным содержанием), возникавшие то во Франции, то в России, то еще где-нибудь и давшие ход искусству романа, одаряли его новыми порывами вдохновения, подсказывали новые творческие решения. Дело обстоит так, словно роман по ходу своего развития пробуждал одну за другой разные области Европы, подчеркивая их своеобразие и в то же время приобщая к единому всеевропейскому сознанию.

И лишь в нашем столетии, впервые за всю историю романа, его великие инициативы стали зарождаться вне Европы: сначала, в двадцатые и тридцатые годы, в Северной Америке, потом, в шестидесятые, — в Америке Латинской. Испытав удовольствие, доставленное мне искусством антильского романиста Патрика Шамуазо, а затем книгами Рушди, я предпочитаю теперь более обобщенно говорить о *романе к югу от тридцатой пятой параллели* и, проще, о *романе Юга*: это новая и великая культура романа, для которой характерно поразительное чувство реальности, сочетающе-

еся с разнузданным воображением, не признающим никаких рамок правдоподобия.

Это воображение чарует меня, хотя я не совсем понимаю, откуда оно происходит, кто был его родоначальником. Кафка? Разумеется. В нашем столетии именно он узаконил неправдоподобное в искусстве романа. Однако кафкианское воображение отличается от воображения Рушди или Маркеса, чья пылкая фантазия коренится, скорее всего, в крайне своеобразной культуре Юга, в ее устной и до сих пор живой литературе (Шамуазо говорит, сколь многим он обязан сказителям-креолам), или, если взять Латинскую Америку, в ее барочном искусстве, более пышном, более «сумасшедшем», чем барокко европейское, — об этом любит напоминать Фуэнтес.

Еще один ключ к загадке этого вдохновения — *тропикализация* романа. Я намекаю на фантазию Рушди: пролетая над Лондоном, Фаришта мечтает о том, чтобы «тропикализировать» этот угрюмый город, и перечисляет выгоды тропикализации: «учреждение национальной сиесты <...>, новые породы птиц на деревьях — попугаи, павлины, какаду; новые виды деревьев — кокосовые пальмы, тамариск, баньян <...>, религиозный пыл, политическая активность <...>, обычай ходить в гости без предупреждения; закрытие домов для престарелых; почтение к знатым особам, более острая пища <...> Отрицательные стороны: холера, тиф, слоновья болезнь, тараканы, пыль, шум, культура крайностей».

(«Культура крайностей» — это великолепная формула. Последние фазы развития романа характеризуются в Европе доведенными до крайности повседневными нуждами, софистическим анализом серости на сером фоне, а вне Европы — скоплением самых неожиданных совпадений, красками, забивающими друг друга. Все это чревато серой тоской в Европе, живописной монотонностью вне ее.)

Романы, созданные к югу от тридцать пятой параллели, какими бы странными они ни казались на европейский вкус, являются продолжением истории европейского романа, его формы, его духа; они поразительным образом близки к его первоистокам; нигде сейчас старые раблезианские соки не бушуют так весело, как в произведениях этих неевропейских романистов.

КОГДА ПАНУРГ ПЕРЕСТАНЕТ БЫТЬ СМЕШНЫМ

В последний раз возвращаюсь к Панургу. В «Пантагрюэле» описывается,

как он влюбился в одну даму и решил любой ценой добиться взаимности. В церкви, во время службы (вот оно, чертово богохульство!), он нашептывает ей сногшибательные сальности (которые в современной Америке обошлись бы ему в сто тридцать лет тюрьмы за сексуальное приставание), а когда она его отвергает, он мстит ей, обсыпая ее платье порошком, приготовленным из половых органов суки в течке. Едва эта дама вышла из церкви, как за ней тут же увязались все окрестные псы, общим числом, как уточняет Рабле, шестьсот тысяч четырнадцать, и принялись мочиться на нее. Когда мне было двадцать лет и я жил в рабочем общежитии, под подушкой у меня лежал том Рабле в чешском переводе. Я столько раз читал соседям по комнате эту историю, что они запомнили ее наизусть. Хотя все они были людьми крестьянской морали и несколько консервативного склада, в их смехе не звучало ни малейшего осуждения в адрес веселого проказника; они до такой степени обожали Панурга, что стали звать его именем одного из наших знакомых, но не бабника, как это можно предположить, а юного тихоню, наивного девственника, который боялся, как бы его не увидели голым под душем. В ушах у меня до сих пор звучат их вопли: «Панург, марш под душ! Или мы искупаем тебя в собачьей моче!»

Я слышу их смех над чрезмерной стыдливостью товарища, но в нем звучит и восхищение этой стыдливостью. Они потешаются над нескромными речами Панурга в церкви, но их восхищает также и непреклонность дамы, и наказание собачьей мочой, которым она поплатилась. Кому или чему сочувствовали мои тогдашние друзья? Стыду? Бесстыдству? Панургу? Даме? Псам, получившим завидную возможность помочиться на красавицу?

Вот он, юмор, божественный пролеск, озаряющий мир со всей его моральной двусмысленностью и человека со всей его неспособностью судить других, юмор, опьянение относительностью всего человеческого, странное наслаждение, порожденное уверенностью в том, что нельзя быть уверенным ни в чем.

Но юмор — вспомним Октавио Паса — это еще и «великое изобретение современного духа». Он существовал не всегда и не будет существовать вечно.

С тоской на сердце я думаю о том дне, когда Панург перестанет быть смешным.

Перевод с французского
Ю. СТЕФАНОВА