

С.А. Шерлаимова

*Милан
Кундера*
и ЕГО
РОМАННАЯ
ФИЛОСОФИЯ





ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

С.А. Шерлаимова

Милан
Кундера
и ЕГО
РОМАННАЯ
ФИЛОСОФИЯ



Москва «ИНДРИК» 2014

Серия «Литература XX века»

Рецензенты:

к.ф.н. *И.А. Герчикова*,
д.ф.н., профессор *Н.Т. Пахсарьян*

Шерлаимова С.А.

Милан Кундера и его романная философия. –
М.: «Индрик», 2014. – 272 с., ил.

ISBN 978-5-91674-315-9

Это первая русская книга о творчестве Милана Кундеры – самого известного в мире чешского писателя конца XX – начала XXI века. Один из идеологов «Пражской весны», он с 1975 г. живет во Франции и после своего пятого романа «Бессмертие» (1990) перешел на французский язык. Кундера создал оригинальный жанр «размышляющего романа»; в своих теоретических эссе он рассматривает роман как совершенно особый вид литературы, описывает его историю, поэтику и значение для современной эпохи. В настоящей книге анализируются все романы Кундеры, его теоретическая концепция и особенности его «романной философии».

© Текст, С.А. Шерлаимова, 2014

© Оформление,

Издательство «Индрик», 2014

ISBN 978-5-91674-315-9

Содержание

Об этой книге 7

Часть первая. Кундера – романист

Лирический возраст	13
«Смешные любви». Безжалостный юмор	32
«Шутка»	40
«Пражская весна»	56
Второй роман	71
Грустное расставание	81
Выпавший из круга	93
«Невыносимая легкость бытия»	107
«Бессмертие»	126
«Неспешность» – первый роман, написанный по-французски	152
«Идентичность»	165
«Неведение»: Чехия после «бархатной революции»	172
Еще один роман	189

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

Роман – особый вид литературы	201
Die Weltliteratur. Общая история. Контексты	210
Перевод – искусство точности. Национальная принадлежность писателя	219
Роман как способ познания экзистенции	229
Без идеологии	233
Любовь и «агрессивный идиотизм секса»	241
Золотые списки. Чёрные списки	246
Вперед – это куда?	253
Книги о творчестве Милана Кундеры	259
Указатель имен (Луныкова Н.А., Шатъко С.В.)	261

Об этой книге

Предлагаемая читателю книга посвящена творчеству чешского писателя Милана Кундеры (род. 1929) – одного из наиболее заметных и интересных представителей мировой литературы второй половины XX – начала XXI в. Он начинал в 50-е гг. как поэт, пробовал себя в драматургии, но уже к концу 1960-х твердо определился как романист и именно как романист получил широкую международную известность. После поражения реформаторского движения «Пражской весны» он эмигрировал во Францию, где стал университетским профессором и продолжал писать романы по-чешски, но постепенно – сначала в эссе, а потом и в художественных произведениях – перешел на французский язык. Кундера настаивает, что он – только романист, однако громкий резонанс и острые дискуссии вызывали его выступления по актуальным политическим и идеологическим вопросам, а его взгляды на роль литературы в современном мире с течением времени сложились в весьма стройную, оригинальную и, по мнению автора настоящего исследования, плодотворную концепцию, противостоящую как разного рода нормативности, так и постмодернистскому произволу.

Произведения Кундеры переведены на множество языков, в том числе по-русски сегодня можно прочитать его романы, написанные как на чешском, так и на французском языке, книги эссе «Нарушенные завещания» и «Занавес», некоторые стихотворения – то есть все кроме последней книги, вышедшей в свет в 2014 г. Так что на сегодняшний

Об этой книге

момент Кундера-романист представлен у нас шире, чем на его родине, потому что в Чехии не переведены его написанные по-французски романы и большинство эссе: кто же осмелится переводить его сочинения на родной язык писателя, а сам он жалеет тратить на это свое время и пока не торопится. Кундера не разрешает перепечатывать, а следовательно, и переводить, его поэзию, однако еще в «Антологии чешской поэзии», изданной у нас в 1959 г., были помещены переводы двух стихотворений из его первого поэтического сборника, а в московском театре «Сатирикон» с большим успехом идет спектакль по его пьесе «Жак и его господин».

С первых шагов в литературе Кундера постоянно был в центре внимания чешской критики, как благожелательной, так и настроенной по отношению к нему неприязненно, нередко – враждебно. К настоящему времени о творчестве Кундеры существует уже целая библиотека работ на всевозможных языках: сборники статей, индивидуальные монографии, коллективные труды; в Чехии, Франции, Польше, Германии, США о нем написано особенно много, ему посвящались специальные научные конференции. Среди исследователей и рецензентов его произведений, среди высказывавшихся о нем есть не только критики и литературоведы, но и такие известные писатели, как Джон Апдайк, Э.Л. Доктороу, С. Рушди, И. Бродский и Ч. Милош, которые, в своем большинстве безусловно признавая его талант, нередко полемизируют с ним и между собой. В обширной литературе о Кундере сталкиваются подчас взаимоисключающие оценки, что неудивительно: его книги и выступления всегда оригинальны, но отнюдь не бесспорны и никого не оставляют равнодушным. Сам процесс восприятия и осмысления его творчества дает импульс развитию современной литературы.

У нас имя Кундеры знают хорошо, читают его книги, но в плане научного изучения творчества этого автора существует всего лишь несколько статей и рецензий, да еще полемические отклики на его публицистические высказывания. Между тем, при всей дискуссионности, а для ряда критиков и неприемлемости, некоторых воззрений и теоретических

Об этой книге

постулатов Кундеры, его творчество и его концепции представляют большую ценность для понимания не только путей развития чешской и европейской литературы на протяжении ее истории и в послевоенное время, но и современного мира и человека вообще. Представляется, что есть основания говорить не только о ценном художественном творчестве, но и о своеобразной «романной философии» этого выдающегося писателя.

В настоящей книге сделана попытка, учитывая чешский, международный и наш отечественный контекст изучения творчества Кундеры, проследить его путь романиста и теоретика, хотя бы в общих чертах рассмотреть его концепцию романа, взгляды на историю и критерии оценки мировой литературы, его «романное» видение особенностей существования человека в современном мире.

Книга состоит из двух частей: в первой рассматривается художественное творчество писателя, во второй – его романная философия.

Часть первая
Кундера — романист

Лирический возраст

«Лирический возраст» – так Кундера поначалу собирался озаглавить свой второй роман, который потом получил название «Жизнь не здесь». Лирический возраст, если смотреть с точки зрения индивидуума, – это, конечно же, молодость; если судить с точки зрения развития общества, – это, может быть, революционное начало новой эпохи, а по самому смыслу определения – время поэзии. Триединство «молодость – революция – поэзия» может восприниматься как нечто очень радостное, оптимистическое, но может быть осмыслено и по-другому. Кундера относится к тому типу людей, которые склонны смотреть на свои молодые годы безо всякого умиления. Вступив в зрелый возраст, он стал резко негативно оценивать первое послевоенное десятилетие в истории Чехословакии, отрекся от своей поэзии, которая в 50-е гг. принесла ему известность и престижные премии. Однако начнем по порядку.

Милан Кундера родился 1 апреля 1929 г. во втором по значению чешском (если точнее – моравском; Моравия – одна из чешских земель) городе Брно. Его отец Людвик Кундера (1891–1971), ученик знаменитого чешского композитора Леоша Яначека, был незаурядным пианистом и музыкальным педагогом, в 1948–1961 гг. ректором брненской Академии музыкальных искусств имени Яначека. Для чешской культуры много сделал и еще один Людвик Кундера (1920–2010) – двоюродный брат Милана, поэт, драматург, переводчик, в том числе – чешской поэзии на немецкий язык. С течением времени слава младшего кузена затмила старшего, однако когда Милан Кундера вступал в литературу, его воспринимали как «брата Людвика Кундеры», возможно, что и стихи

он начал писать не без его влияния. Но воздержимся от домысливания биографии писателя. Кстати сказать, сам он решительно осуждает тех исследователей и читателей, которых подробности личной жизни авторов интересуют больше, чем их книги.

Брненскую гимназию Кундера окончил в 1948 г., начал изучать литературу и эстетику на Философском факультете Карлова университета, тогда же вступил в КПЧ, но уже в 1950 г. был из партии исключен вместе со своим другом, будущим критиком и писателем Яном Трефулкой (род. 1929), за какой-то расцененный как «антипартийный» проступок. Образование Кундера завершил (1952) в пражской Академии искусств по специальности сценариста и остался там же преподавать мировую литературу. В 1956 г. его восстановили в КПЧ, но он снова был из нее исключен в 1970.

Итак, довоенное детство в благополучной семье, принадлежавшей к местной культурной элите. В годы оккупации Кундера – гимназист и серьезно занимается музыкой. Оканчивает гимназию уже после Февральского переворота 1948 г., когда вся власть в стране бескровно (сейчас бы сказали, «бархатно»), хотя и не без вооруженных рабочих батальонов на улицах, перешла в руки коммунистов. Легко можно предположить, что Кундера-юноша попал под воздействие народного энтузиазма, отсюда – его вступление в партию. Очевидно, однако, что он не был готов безоговорочно принять ту отнюдь не «бархатную» реальность, которая последовала за Февральским переворотом и закрепила за 1948–1953 гг. наименование «шокового периода».

Это был период коренной ломки всего уклада жизни страны, не перестройки, а именно ломки – экономики, политического устройства, демократических норм, культурных организаций. Это был период громких политических процессов, невысказанного для первой республики количества смертных приговоров, жестоких репрессий, которым подверглись не только явные противники нового режима, не только представители буржуазно-демократических партий, но и многие видные деятели КПЧ. Проводилась чистка среднего класса,

Лирический возраст

уличенные или просто заподозренные в нелояльности новому режиму чиновники отправлялись если не в тюрьмы, то на производство, предприниматели лишались собственности, их дети – доступа в высшие учебные заведения. Закрылись все хоть сколько-нибудь оппозиционные издания, была введена строгая цензура. Но вместе с тем ускоренным темпом развертывалось строительство новых заводов, плотин, дорог, начиналась коллективизация сельского хозяйства. КПЧ, сосредоточившая в своих руках всю полноту власти, стремилась привлечь на свою сторону не только беднейшие слои трудящегося населения, материальное положение которого заметно улучшалось, но и определенные слои интеллигенции, прежде всего – творческой.

Государственный переворот произошел в феврале, а уже в апреле того же 1948 г. был созван Съезд национальной культуры, на котором лидер коммунистической партии Клемент Готвальд выдвинул задачу пропагандировать среди народных масс лучшие достижения культуры прошлого (они будут очень строго отбираться по идеологическим параметрам) и – главное – созидать новую культуру. В речах Зденека Нееды, Ладислава Штоллы и других ораторов-коммунистов был конкретизирован и желаемый тип этой новой культуры: воспринятый из Советского Союза «социалистический реализм».

Послефевральская культурная политика КПЧ ориентировалась на опыт СССР, но в то же время она имела возможность опереться и на богатое наследие межвоенной отечественной литературы: приверженцами социалистических идеалов были такие выдающиеся чешские писатели и поэты, как Иржи Волькер, Станислав Костка Нейман, Витезслав Незвал, Ярослав Сейферт, Иван Ольбрахт, Мария Майерова, Мария Пуйманова, не говоря уже о комиссаре Красной Армии, авторе всемирно известного «Швейка» Ярославе Гашеке. В самые первые послевоенные годы чуть ли не вся чешская литература, поэзия прежде всего вдохновлялась чувством благодарности к Красной Армии, освободившей от фашистов большую часть страны. Однако до Февраля достаточно свободно раз-

вивались и другие тенденции: традиционная католическая поэзия (Ян Заградничек); возникшие во время оккупации «Группа 42» с ее приверженностью к будничной действительности современного города, объединение новых сюрреалистов «Ра», одним из организаторов и ведущих поэтов которого был молодой Людвик Кундера, и другие. Февраль 1948 года, последовавший за ним Съезд национальной культуры, создание на Первом съезде чехословацких писателей в марте 1949 г. Союза чехословацких писателей по образцу Союза писателей СССР – все эти события резко изменили не только литературную жизнь, но и сам характер чешской литературы.

Милан Кундера вступал в литературу в обстановке, с одной стороны, эйфории от очевидного рывка страны в будущее, которое ее коммунистическими правителями и идеологами рисовалось в радужном свете, а с другой стороны, в атмосфере репрессий по отношению к противникам нового режима и общей неясной тревоги, порожденной жестокими притеснениями и казнями многих заслуженных и уважаемых людей. Но чем больше было напряженности и беспокойства в жизни, тем громче звучала победная музыка, в поэзии широко выплескивались направляемые и одобряемые властями эмоции, словно для того и именно для того, чтобы заглушить кричащие противоречия времени.

Согласно «Словарю чешских писателей после 1945 года» (т. 1), Милан Кундера дебютировал в 1945 г. переводами из Маяковского в местном брненском журнале «Гонг» и в 1946 г. собственными стихами в журнале «Младе архи»*. Он вообще в молодые годы много переводил: В. Маяковского, М. Рыльского, П. Тычину, Н. Хикмета (очевидно – с русского или по подстрочникам), И.Р. Бехера, позднее – французских поэтов, рецензировал некоторые книги – в духе времени. В 1953 г. вышел в свет первый поэтический сборник будущего романиста «Человек – обширный сад». В нем были типичные для

* Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 1. Ústav pro českou literaturu AV ČR. Nakladatelství Brána. Praha, 1995. S. 476. Других подтверждений этой ранней публикации мне не удалось обнаружить.

Лирический возраст

того периода гражданские стихи и стихи о любви к родной природе и дорогой сердцу поэта девушке:

Если тебе не понравится край мой,
Буду стоять пред тобою, как нищий.
Слышишь, родная!
Ибо душа моя вся сплетена
Только из лент
Этих гор, и долин, и садов.

(Перевод Б. Слуцкого)

И все же этот сборник сразу выделился на фоне тогдашней молодой поэзии полемическим подчеркиванием необходимости внимания к человеку, к его внутреннему миру:

Как водолаз на дно морское,
Так за поэзии мечом
Спускаемся на дно людское.
Мы только там его найдем.

(Перевод Б. Слуцкого)

В другом стихотворении полемическая авторская позиция выражена еще определеннее:

...о мире вообще,
о труде вообще,
о партии вообще –
эти вообще-песни пора оставить, поэт!
Говори о людях!*

Подобные мотивы, как и известная камерность ряда стихотворений, были истолкованы некоторыми тогдашними критиками как «индивидуализм». Но другие рецензенты, главным образом из молодого поколения, увидели в сборнике

* Здесь и далее, если не указан переводчик, цитаты даются в переводе автора монографии, в случае поэтических цитат – подстрочном.

важные новаторские черты. Так, Ярмила Моуркова в статье «Блуждания чешской поэзии» с уверенностью писала: «Это был именно Кундера, кто намеренно и программно обратился к исходной направленности первоначальной пролетарской поэзии: “Человек – обширный сад”. Он стремился показать нашу эпоху на примере конкретной человеческой судьбы. Я за последнее время перечитывала этот сборник дважды: в первый раз – когда только начинала всерьез заниматься идеей написать о чешской поэзии недавних лет, а во второй – когда у меня за плечами уже осталось утомительное чтение поэтических книжек первых пяти послефевральских лет. При первом чтении кундеровский сборник не показался мне очень смелым и актуальным, потому что теперь мы многое поняли и на многие вещи смотрим иначе. Но при втором чтении, после всех этих десятков книг, сборник Кундеры предстал предомной в другом свете – как подлинно новаторское деяние»*.

Стремление глубже заглянуть в человеческую душу, отойти от шаблона отчетливо выражено и в поэме Кундеры «Последний май», опубликованной в год десятилетия освобождения Чехословакии и посвященной в то время высоко чтимому в стране казненному фашистами герою антифашистского сопротивления Юлиусу Фучику, автору написанного в тюрьме «Репортажа с петлей на шее». Кундера разрабатывает один эпизод из «Репортажа», когда гестаповский следователь Бём, рассчитывая сломить упорство Фучика, вывозит его прекрасным майским вечером в парк на горе Петршин, где весело и беззаботно гуляет молодежь.

Название «Последний май» в чешской среде неизбежно ассоциируется с самой прославленной поэмой чешского романтизма – «Маем» Карела Гинека Махи. Речь в обеих поэмах идет о последнем мае в жизни героев: благородного разбойника Вилема у Махи и коммуниста-подпольщика Юлиуса Фучика у Кундеры; в мае произошло и окончательное избавление Чехословакии от фашистской оккупации. Очевидно, что Кундера рассчитывал на все эти коннотации в читательском восприятии.

* Květen. Roč. 2. Prosinec, 1956. Nr. 4. S. 148.

Лирический возраст

Поэма драматургична: разговор Фучика и Бёма происходит на фоне прекрасной весенней природы и песни о легендарном словацком разбойнике Яношике, которую поют, обнявшись, молодые парни. Бём, надеясь соблазнить узника радостями свободы, убеждает его:

Ведь смысл жизни – это только сама твоя жизнь!
И кроме нее
Ничего
Нет

Но Фучик, наслаждаясь шумом воды в Влтаве и «разбойничьей» песней, которая напоминает ему «партизанские горы», становится только еще увереннее: он способен улыбнуться, когда за ним закрываются двери тюрьмы.

В «Последнем мае» сегодняшние критики обычно подчеркивают лишь следование молодого поэта официальной идеологической линии, но, на наш взгляд, такая оценка слишком упрощена. Начнем с того, что тему поэмы несправедливо считать конъюнктурной. Ведь Фучик, сколь бы в «шоковый период» ни «перекармливали» восхвалениями его подвига чехословацкую молодежь, действительно был героем, все предпринимавшиеся впоследствии попытки развенчать автора «Репортажа» были столь убедительно опровергнуты подлинными документами, что теперь об этом не говорят даже его самые рьяные противники. Что же касается Кундеры, то он, как мне кажется, стремился не столько «воспеть», сколько понять Фучика, раскрыть основу его твердости, его веры, опираясь на чувство гармонии в природе, на единство трагического и прекрасного в высокой чешской поэзии. Поэма была, может быть, излишне «лиричной», но и эти ее качества в дальнейшем – главным образом по принципу «от противного» – будут способствовать формированию творческой манеры Кундеры.

Наибольший читательский успех из поэтического творчества Кундеры имел его второй (и последний) поэтический сборник «Монологи. Книга о любви» (1957). Автор теперь

Часть первая. Кундера — романист

отрекается от своей поэзии, но это не лишает нас права перечитывать его давние стихи, которые, могу засвидетельствовать по личным воспоминаниям, в конце 50-х гг. увлекали чешских любителей поэзии не только из молодежной среды. Это особенно относится именно к его второму сборнику. Книгу составили стихотворения в форме монологов героев, исповедующихся о разных сложных семейных обстоятельствах и любовных коллизиях, о страданиях и томлениях, об изменах и предательствах. Автор словно бы растворяется в своих героях, прячется за ними. Говорят они – автор лишь передает их слова. Вот, к примеру, одинокий мужчина рассказывает о любви к замужней женщине:

Вместе с ней жить не могу.
Без нее – тоже.

А вот грустный рассказ о свидании бывших возлюбленных – в той же комнате, где они прежде были счастливы. Но ничто не возвращается, ничто не повторяется:

Отрываются друг от друга и в их глазах
Печаль великой неустрахи...

Вот мужчина спит с нелюбимой женой – *«тяжелой, как погасший метеор»*. А вот мольба женщины, которая боится показаться любимому некрасивой:

Милый,
потуши свет,
не смотри на меня...
Я не хочу,
чтобы ты все время видел
мое безобразное лицо.

«Монологи» – поэтическая книга, но в ней очень ясно просматривается склонность к рассказыванию историй, к зарисовке характеров. Критики уже в первом сборнике Кундеры

Лирический возраст

отмечали известную «эпичность», поэме о Фучике она присуща по определению, но именно в «Монологах» эта черта его поэзии выступает особенно наглядно. Об этом уже в год выхода сборника в свет подробно писал, например, критик Ярослав Яну в статье «Несколько замечаний о современной чешской поэзии», в которой он очень высоко оценил кундеровскую «Книгу о любви»*. Современный исследователь послевоенной чешской поэзии Зденек Кожмин, уже зная последующий творческий путь автора «Монологов», справедливо констатировал: «Собственно говоря, Кундера создает в своих стихах выразительный поэтический “репортаж” обо всех видах любви, вскрывает болезненность конфликтов между старой и новой любовью, он понимает тяжесть одиночества, которое может наступить сразу же после любовного экстаза. Можно сказать, что проникновенным видением мужчины и женщины он показал необходимость понять “обычную” жизнь, иметь смелость превозмогать конфликты, но также и принимать поражения и неизбывную горечь разочарования. Во многом он моделирует любовные конфликты на экзистенциальной основе и тем самым предсказывает свою будущую эволюцию в сторону эпики, прежде всего – к “Смешным любовям” и “Шутке”**».

В «Монологах» намечаются отдельные художественные приемы, которые впоследствии будут характерны для прозы Кундеры. Это, например, принцип вариаций: «Первая вариация на смерть», «Вторая вариация на смерть», «Третья вариация на смерть». В стихотворениях можно угадать и наброски некоторых сюжетов его будущих романов. Но гораздо важнее четко сформулированное в предисловии к книге эпиграфе из Романа Роллана убеждение писателя в необходимости говорить о жизни всю правду, какой бы она ни была: «Я ненавижу трусливый идеализм, который отводит глаза от жизненных печалей и слабости души. Народу, восприимчивому к обманчивым иллюзиям звучных слов, надо

* Nový život. 1957. Nr. 9. S. 951–959.

** Kožmín Z., Trávníček J. Na tvrdém loži z psího vína. Praha, 1998. S. 81.

Часть первая. Кундера — романист

громко сказать: геройская ложь – это трусость. Здесь на земле существует единственный героизм: познать жизнь и тем не менее ее любить». Эту же мысль Кундера пересказывает во вступительном стихотворении к сборнику:

Быть поэтом это значит
идти до конца
до конца сомнений
до конца надежды
до конца страсти
до конца отчаяния
И только тогда начинать подсчитывать
Не раньше Раньше – нет

Говорить «всю правду» Кундера попытался и в драме, поновому рассказав о времени оккупации. В 1962 г. была поставлена сразу в театрах нескольких городов его пьеса «Владельцы ключей» (на сцене Национального театра имени Тыла в Праге спектакль осуществил вскоре ставший очень знаменитым режиссер Отомар Крейча).

В пьесе как бы соединились темы кундеровской поэзии: антифашистское сопротивление («Последний май») и любовно-семейные конфликты («Монологи»), вместе с тем автор для их раскрытия не только обратился к новому для него жанру, но и попытался поднять сложную философско-этическую проблематику, использовать самые современные художественные приемы.

Действие происходит в провинциальном городе, в котором находится военный завод, расположены оккупационные части, гестапо. А в квартире отставного чешского офицера Круты, где, кроме него самого и его жены, проживает его падчерица Алена с молодым мужем Иржи, течет обычная повседневная жизнь с мелкими страстями и разборками. Но в одно воскресное утро здесь неожиданно появляется скрывающаяся от преследования гестапо коммунистка Вера, бывшая любовница Иржи, которую он, впрочем, не очень любил. Учившийся на архитектора Иржи прежде вместе с Верой и

Лирический возраст

ее друзьями участвовал в сопротивлении, но после допроса в гестапо, где он держался мужественно и никого не выдал, отошел от антифашистского движения, уехал из Праги, тем более что все чешские высшие учебные заведения были закрыты оккупантами, женился на Алене, которую полюбил, но с трудом уживается с ее родителями, работает в какой-то фирме. И вот он оказывается перед выбором: помочь Вере или устраниваться, избежать связанного с этим риска. Обстоятельства складываются так, что Иржи, чтобы предотвратить разоблачение Веры, убивает служащего немцам консьержа, а затем вслед за Верой уходит из дома, оставляя ничего не подозревающую семью Алены в квартире с запрятанным под кровать трупом.

Пьеса состоит из одного акта, но вполне реалистическое изображение всего того, что происходит в доме Круты, в те моменты, когда Иржи должен принять решение, перебивается «видениями», в которых отчасти присутствует ретроспектива – сцены из прошлого Иржи, но в основном это воплощенные в образах конкретных людей (гестаповца, подпольщика – рабочего Тоника, Алены и т. д.) размышления и переживания героя.

«Владельцы ключей» имели большой зрительский успех, пьесе высоко оценила критика. Так, весьма авторитетный критик Сергей Махонин, называя эту драму «пьесой-судом», «пьесой – перекрестным допросом», обличающей мещанство во всех его проявлениях, писал, что во «Владельцах ключей» «Милан Кундера сразу же предстал необычайно талантливым мастером, извлеком серьезны уроки из мировой драматургии. Но одновременно и драматургом безусловно чешским и оригинальным в плане анализа типажей и выбора языковых средств»*. Критические замечания высказывались главным образом по вопросу о том, имел ли право главный герой пьесы Иржи оставить на неминуемую гибель семью Круты, пусть и непроходимо мещанскую, бросить свою

* *Machonin S. Majitelé klíčů // Pro a Proti. Kritická ročenka '62. Československý spisovatel. Praha, 1963. S. 141.*

молодую, пусть и легкомысленную, но и любимую жену Алену. Махонин считал, что поступок Иржи «нельзя принять, в пьесе нет подлинного катарсиса, хотя Кундера и пытается дополнительно сконструировать в последнем перенасыщенном символикой «видении» нечто вроде почти библейского покаяния»*. Общее мнение критиков было таково, что персонажи из среды обывателей: Крута, его жена Алена, предатель консьерж – получились более живыми и убедительными, чем Иржи и Вера, которые, по канонам того времени, должны были быть более героизированными и безупречными. Рецензент «Руде право» Ярослав Опаковский, оговариваясь, что не его дело давать советы герою, как тот должен был действовать, тем не менее отмечает недостаточную прорисованность характера Иржи: «Поскольку недостает художественно убедительных доказательств эволюции героя, то и его завершающий пьесу поступок выглядит скорее как авторский жест, продиктованный заранее заданной конструкцией разрешения конфликта»**.

Критики, тот же Опаковский, справедливо указывали на связь «Владелец ключей» с традициями чешской драматургии в колоритном изображении мещан. Но не менее важными представляются наметки в этой пьесе новых для чешской литературы человеческих типов, которые затем будут неоднократно появляться в романах Кундеры. Таков, например, образ Алены, выставляющей напоказ свои чувства, ждущей от окружающих согласия с любым ее капризом. Она хотела бы, чтобы «каждый день была свадьба», а яйцо состояло бы из одного желтка, потому что белок она не любит. В наивном эгоизме этой красивой молодой девушки ощущается та агрессивная эмоциональность, которая не раз будет объектом критики и в кундеровской прозе, и в его эссе.

Нельзя не согласиться с тем, что образ Иржи получился не вполне убедительным, но интересно само стремление автора по-иному, чем в тогдашней соцреалистической литера-

* Ibid. P. 142.

** Rudé právo. 28.04.1962. S. 2.

Лирический возраст

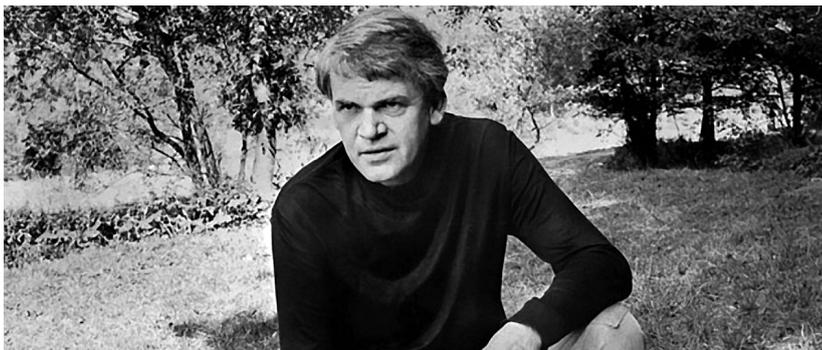
туре, чем в его собственной поэме «Последний май», показать участника антифашистского движения. Иржи отошел от подпольщиков не потому, что он трус или изменник, он просто хотел как-то пережить черное время. Это оказалось невозможным. Своим поступком он подписал приговор принявшей его семье, но другого выхода, если трезво рассуждать, у него и не было: увести всех или хотя бы одну Алену (на чем настаивала Вера) решительно не получалось; если бы Иржи остался, он не только погиб бы сам, но еще больше навредил остальным. Он ушел за Верой и Тоником, чтобы вместе с ними продолжать борьбу и – терзаться угрызениями совести.

На всем протяжении пьесы повторяются столкновения героев по поводу того, кому принадлежат ключи от квартиры (разумеется, Круте), а кому они лишь даны в пользование (Иржи). Покидая дом, Иржи по требованию тестя отдает ему обе связки ключей. Это как бы подтверждает правоту Круты. Но мотив ключей имеет и другой, метафорический смысл. Иржи вернул Круте ключи от квартиры, но своим уходом к подпольщикам сделал выбор – взял ключ от своей судьбы снова в свои руки. Этот поступок нельзя считать героическим – ведь он навлек гибель на пусть и не очень хороших, но явно ни в чем не повинных людей. Мне представляется, что в образе и поведении Иржи Кундера впервые наметил проблему, к которой он неоднократно будет возвращаться, – проблему этической сложности участия в сопротивлении, где не всегда можно применить черно-белые оценки, где приходится делать трудный выбор и не обходится без нарушения этических законов и жертв, в том числе невинных.

Подавляющее большинство критиков и зрителей высоко оценили формальное новаторство Кундеры-драматурга. Сам автор признавал, что поставить на сцене предложенные им «видения» – трудная задача, он возражал против толкования «видений» как символических картин, подчеркивал их конкретное жизненное содержание, и ему лично больше всего понравилось строгое режиссерское решение Крейчи. Мне довелось посмотреть в Праге именно этот спектакль, но долж-

Часть первая. Кундера — романист

на признаться, что сам способ представить колебания Иржи через «видения» не показался мне достаточно убедительным, я увидела здесь прежде всего дань моде на возрождающееся в Чехии искусство модернизма, и мое тогдашнее сдержанное отношение к этому течению мешало мне более объективно судить о пьесе.



Милан Кундера. Лирический возраст

На сегодняшний день автор отрекся от «Владельцев ключей», как и от своей поэзии. Между тем, и это теперь ясно видится, пьеса была важным шагом на пути формирования Кундеры-романиста, который будет пристально вглядываться в человеческие характеры, ставить перед читателем и самим собой сложные вопросы человеческих взаимоотношений.

Полемичность по отношению к тому, что теперь часто называют «мейнстримом» литературного процесса, которая проявилась в поэзии Кундера и его драме «Владельцы ключей», в середине 50-х гг. четко обозначилась в его выступлении по вопросу о литературных традициях. Сигналом к отказу от узкого толкования традиций, на которые может опираться современная социалистическая литература, к возрождению традиций славного чешского авангардизма 20-х гг. послужила статья Витезслава Незвала об Аполлинере, кумире чешских авангардистов, опубликованная в 1955 г. в еженедельнике «Литерарни новины». Самый из-

Лирический возраст

вестный и почитаемый поэт социалистической Чехословакии, но он же и самый крупный представитель межвоенного чешского поэтизма и сюрреализма, Незвал утверждал, что без Аполлинера «не было бы поэзии XX века, без него наш век топтался бы на месте и питался крохами со стола классиков, парнасцев или символистов»*. У Незвала нашлись оппоненты из числа ортодоксальных приверженцев социалистического реализма, но его решительно поддержал уже снискавший популярность среди читателей Милан Кундера, который еще больше расширил толкование плодотворных традиций мировой поэзии. В статье «К спорам о наследии», напечатанной в журнале «Новы живот», он заявил о своем тяготении к линии «Рембо – Аполлинер – русские футуристы – молодой Незвал», называя этих поэтов материалистами и «певцами земной жизни», но в то же время не отрицал и плодотворности линии «идеалистической философии», которую связывал с творчеством Малларме, Валери, Рильке, Пастернака, Голана. Кундера не выражал сомнений в возможности существования сильной политической поэзии, но в первую очередь отстаивал право современных авторов использовать все прежние достижения для «нового синтеза». Он выражал надежду, что «наше искусство постепенно вступает в блестящую историческую эпоху нового классического реализма»**. Спор в критике и литературоведении тогда шел прежде всего о «реабилитации» авангардизма, чешского поэтизма, который наложил отпечаток на всю чешскую поэзию XX века, но Кундера, как мне кажется, вовсе не из-за лояльности по отношению к официальным канонам заговорил о реализме: в нем уже давал о себе знать будущий автор романов о «земной жизни», приверженец реализма, но, безусловно, реализма «нового», предполагающего очень широкий синтез, в том числе и с включением «идеалистической философии».

* Незвал В. Избранное. В 2-х т. М.: Художественная литература, 1988. Т. 2. С. 438.

** Nový život. 1955. Nr. 12. S. 1306.

Некоторые современные литературоведы пытаются представить творческую эволюцию молодого Кундера как цепь конъюнктурных превращений в соответствии с господствовавшей в чешской литературе идеологической и художественной нормой в тот или иной период времени. Вот что пишет, например, Михал Бауэр, которому принадлежат большие заслуги в части публикации архивных материалов по истории послевоенной чешской литературы: «Кундера умел в каждую эпоху писать о том, что было актуально. Когда воспевался сталинско-готвальдовский режим, Кундера писал стихи с этой тематикой и переводил на чешский язык стихи других авторов той же направленности. Когда “эстетизировалась” эмблема Фучика, он написал “Последний май”. Когда хотя еще не ставилась под сомнение функция семьи в социалистическом обществе, но уже допускалось, что в супружестве могут быть кризисы, а отношения партнеров не избавлены от проблем, он писал “Монологи” и “Смешные любви”^{*} и т. д. и т. п.

Подобные утверждения можно было бы подкрепить признанием того, что поэтические сборники Кундера были созвучны творчеству молодых поэтов, группировавшихся вокруг журнала «Кветен» (Иржи Шотола, Мирослав Голуб, Карел Шиктанц, Мирослав Флориан и др.). На «оттепельном» Втором съезде Союза чехословацких писателей (1956), отмеченном отрезвляющим влиянием XX съезда КПСС, они выступили с программой «поэзии будничного дня», отвергавшей лозунговость и декларативность, призывавшей обратиться к простому человеку и его каждодневным проблемам. Симпатии к запретному в шоковый период авангардизму также были присущи большинству молодых литераторов. На мой взгляд, все это ни в коей мере не умаляет новаторского значения произведений Кундера, который в то время был близок по настроениям и исканиям к наиболее продвинутым из своих сверстников, а в чем-то был и «радикальнее» их. В «Монологах» он смелее, чем кветенцы, обращал внимание

* Bauer M. Mysterifikátor Milan Kundera. Tvar. 1998. Nr. 14. S. 12.

Лирический возраст

на негативное влияние общественной обстановки в стране на судьбы людей даже в личном плане, в своей пьесе, пусть и не вполне убедительно с художественной точки зрения, затронул очень серьезные вопросы соотношения этики и героизма. Но – главное – Кундера не отражал чьи-либо влияния, не просто послушно следовал за развитием литературы. Разумеется, на него не могли не оказывать воздействия новые веяния, но именно его произведения в известной мере и определяли направление чешского литературного процесса. При этом он не стремился слиться с общим потоком, объединиться с теми же очевидно близкими ему «поэтами будничного дня» – он с первых шагов в литературе был «сам по себе», оставался самим собой.

Уже в поэзии и драматургии Кундеры обнаружилось тяготение к эпике. Еще отчетливее это проявилось в его первой крупной литературоведческой работе – монографии «Искусство романа. Путь Владислава Ванчуры к великой эпике», опубликованной в 1960 г. издательством «Чехословенски spisovatel» («Чехословацкий писатель»).

Владислав Ванчура (1891–1942) – один из самых ярких представителей межвоенной чешской литературы, когда она переживала период расцвета. Он начинал в рядах так называемой пролетарской литературы, связывая надежды на новое искусство с «новой звездой коммунизма», позже примыкал к поэтизму, но очень рано складывается совершенно оригинальный стиль писателя, который отличает его произведения от подобных книг и с современной, и с исторической тематикой. Авторитетнейший чешский критик Франтишек Ксавер Шальда, обычно скупой на похвалы, прочитав второй роман писателя «Поля пахоты и войны» (1925), воскликнул: «О тайнах слова Владислав Ванчура знает больше, чем мы все вместе взятые, господи! Шапку долой перед ним!»* В 1929 г. Ванчура, как и еще шесть известных чешских писателей (С.К. Нейман, Я. Сейферт, И. Ольбрахт, Й. Гора,

* Šalda F.X. O umění. Československý spisovatel. Praha, 1955. S. 336.

М. Майерова, Г. Малиржова), разошелся с Компартией Чехословакии, в которой под воздействием Москвы и Коминтерна победило радикальное крыло, но он всегда симпатизировал левому движению и Советскому Союзу: во время оккупации участвовал в подпольном Комитете чешской интеллигенции, после покушения на гитлеровского наместника в Праге был арестован фашистами и расстрелян. Его память в послевоенной Чехословакии высоко чтили, признавали его заслуги в области чешской прозы, в которую он принес упорство ученого, исследующего возможности возрождения сокровищ старого чешского языка, и эксперименты первооткрывателя, в пронизанных жизнелюбием произведениях которого была создана целая галерея оригинальных человеческих образов, а реалистическое отображение разных сторон жизни соединилось с богатой метафорикой.

Кундера часто повторял, что Ванчур — его любимый писатель, но его монография имела целью не восхваление этого автора, а серьезный анализ особенностей его творчества на фоне развития мировой литературы. Впоследствии Кундера, не переставая любить Ванчuru, как бы отсекся от этой книги, передав ее название — «Искусство романа» — другому своему произведению, собранию литературно-теоретических эссе на французском языке (1986), и не разрешает перепечатывать работу 1960 г. Между тем она представляет большой интерес как с точки зрения формирования эстетических воззрений Кундеры, так и в плане изучения творчества Ванчуры.

«Я не историк литературы, — предупреждает Кундера. — По существу, я в литературе всего лишь практик, и мои рассуждения о творчестве Ванчуры — это рассуждения теоретизирующего практика*». «Всего лишь теоретизирующим практиком» он будет называть себя и в дальнейшем, но уже в этой первой литературоведческой книге, как и в статье «К спорам о наследии», проявилась оригинальность его подхода к литературе, просматриваются наброски его будущей концепции романа.

* *Kundera M. Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou. Československý spisovatel. Praha, 1960. S. 7.*

Лирический возраст

Творчество Ванчуры рассматривается в монографии на фоне не только чешской (здесь интересно, хотя и не бесспорно, сопоставление с Чапеком и авангардистами), но и всей мировой литературы. Можно заметить, что развитие романа автор – под воздействием жестких историко-литературных концепций того времени – слишком прямолинейно связывает с развитием капитализма, с его подъемом, чему, по его мнению, соответствует творчество Бальзака, и с его упадком в конце XIX в., которого избежал лишь великий русский реализм. Очевидно, что в пору написания монографии Кундера разделял официальные политические идеалы, говорил, например, о плодотворном «свете октябрьского пламени» и т. п., от чего он откажется в зрелые годы. Но важнее, что он стремится проследить связь Ванчуры не только с «пафосом старых чешских гуманистов», но и с мировой литературной классикой, прежде всего с традициями Ренессанса: «Позитивный идеал писателя, идеал любви к жизни, опирался как на оптимизм революционного класса, так и на традиции эпикурейского отношения к жизни, которое звучало в литературе Ренессанса у Боккаччо, Чосера, Шекспира, Рабле»*. «Творчество Ванчуры, – резюмирует Кундера, – стало руслом, по которому в наш современный мир вновь вливается буйный смех Рабле, эпикурейская мудрость Франса, искрометный перезвон мечей из старых сказок, остроумие народных поговорок, предельно материалистическое видение мира Флобера и пафос старых чешских гуманистов»**. С другой стороны, Кундера настоятельно подчеркивает роль авангардистских течений в творческом становлении Ванчуры, и по смыслу его рассуждений получается, что Ванчура осуществил тот самый синтез, о котором Кундера мечтал в статье «К спорам о наследии»: Ванчура возродил роман, «влив свежую лирическую кровь в утомленные артерии эпики»***.

* Ibid. P. 68.

** *Kundera M. Umění románu. Praha, 1960. S. 190.*

*** Ibid. P. 33.

В монографии подчеркивается оригинальность стиля Ванчуры, и, хотя особенности его языка не анализируются специально, воздействие на автора любви к этому художнику проявляется уже в том, как Кундера пишет свое исследование. У него другой стиль, он не увлекается оживлением архаических слов и речевых оборотов, но избегает и нарочитой учености, сложной терминологии. Кундера пишет ясно и в то же время ярко, что приближает литературоведческую работу к художественному тексту. Впоследствии его стиль будет совершенствоваться именно в этом направлении, одновременно с уточнением концепции романа на основе собственного опыта писателя и опыта мировой литературы.

«Смешные любви». Безжалостный юмор

В примечании 1991 г. к чешскому изданию сборника новелл «Смешные любви» Милан Кундера рассказывает: «Первую смешную любовь я написал в 1958 г., и она называлась “Я, печальный Бог”. Я тогда маялся над “Владельцами ключей” и, сделав перерыв в работе, для передышки и развлечения написал первую в своей жизни новеллу – за один или два дня, легко и с удовольствием. Только гораздо позднее я понял, что эта легкость и удовольствие свидетельствовали вовсе не о том, что не оплаченная потом новелла была чем-то несерьезным, маргинальным, а как раз наоборот, что в ней я, как говорится, нашел самого себя; нашел свой собственный тон, ироническую отстраненность от мира и собственной жизни и стал романистом (потенциальным романистом); только с этой минуты начинается мое последовательное литературное развитие, которое и в дальнейшем было исполнено неожиданностей, но в котором уже больше не происходило принципиальной смены ориентации»^{*}.

* *Kundera M. Směšné lásky. Brno: Atlantis, 1991. S. 204.*

«Смешные любви». Безжалостный юмор

Первое художественное произведение Кундеры в прозаическом жанре – тоненькая книжечка «Смешные любви», содержащая, по определению автора, «три меланхолических анекдота», вышла в свет в 1963 г. Открывала сборник та самая новелла «Я, печальный Бог», в которой повествовалось о любовном приключении студентки консерватории Яны. Отвергнутый ею поклонник, желая отомстить, знакомит ее с эмигрантом – греком, рабочим, которого он ей представляет в качестве афинского дирижера. Яна увлекается не говорящим по-чешски греком, рождает от него ребенка, но отказывается признать своего любовника, да и просто не узнает его, когда он является перед ней в своем настоящем виде. Яна счастлива, что у нее растет сын от «зарубежной знаменитости», бедный грек, влюбившийся в нее и не признаваемый ею, страдает, страдает и ее чешский поклонник, розыгрыш которого получил такое неожиданное продолжение и которого она по-прежнему отвергает. Вот такая странная и смешная любовь.

В следующей новелле «Сестра моих сестер» рассказывалась другая смешная история – о молодом поэте, который, страдая от неразделенной любви, создавал хорошие стихи, но стал писать плохие после того, как обрел семейное счастье.

Уже в этих новеллах за смешным ощущалась некоторая грустинка, хотя, по сути, это были действительно всего лишь анекдоты. Анекдотична и история, положенная в основу третьей новеллы сборника, «Никто не будет смеяться», но ее подтекст серьезнее. Речь идет о молодом преподавателе-искусствоведе, который известен критической остротой и независимостью суждений (он – сторонник авангардизма вопреки официальному реалистическому канону), а также успехом у женщин. Однажды на его горизонте появляется бездарный автор по фамилии Затурецкий, оставивший профессию учителя ради карьеры ученого, и просит дать отзыв на свою статью о художнике-реалисте Алеше, над которой он трудился не один год и которая состоит исключительно из общих фраз, списанных с других работ. Герой в этот момент находится в счастливом расположении духа и, вопреки сво-

ему обычаю, не высказывает свое истинное отрицательное мнение, а дает издевательски уклончивый ответ, который Затурецкий истолковывает как обещание написать отзыв. Поскольку герой не собирается этого делать, ему приходится скрываться от Затурецкого, он придумывает разные уловки, что его не спасает, а только влечет за собой массу смешных эпизодов, тем более что в дело вступает воинственная супруга автора статьи. Всего-то один раз, и вроде бы из гуманного чувства жалости, проявленная беспринципность не помогает бездарному автору статьи, но приводит героя – талантливого искусствоведа – к грустному финалу: он ославлен как аморальная личность, от него уходит любовница, его проваливают на конкурсе в институте.

За первым прозаическим сборником Кундеры в 1965 г. последовала «Вторая тетрадь смешных любовей» и в 1969 – «Третья тетрадь смешных любовей», каждая содержала по три «меланхолических анекдота»; в 1970 Кундера объединил новеллы в одну книгу «Смешные любви». Из девяти новелл он не включил в нее две, а затем, готовя французское издание сборника, снял еще и самую первую новеллу «Я, печальный Бог». Кундера объяснял это тем, что в них ему что-то не нравилось, где-то ему слышались отголоски чужого голоса. Как мне кажется, пожалуй стоит об отсутствии новеллы «Я, печальный Бог», может быть и не очень глубокой, но явно симпатичной, запоминающейся. И не случайно, что успешным был и фильм по этой новелле, снятый по сценарию самого Кундеры. Но такова воля автора. В окончательном варианте книгу составляют семь (любимое число Кундеры, как и Незвала) новелл. Чешское издание 1991 г. он сопроводил своим примечанием и в качестве послесловия (под заглавием «Немилосердие») поместил рецензию 1969 г. чешского критика Иржи Опелика.

По воспоминаниям о своих давних разговорах в Праге с сотрудниками Института чешской литературы ЧСАН и другими знакомыми из литературной среды могу подтвердить большой успех «тетрадей» Кундеры, хотя мало кто так, как Опелик, мог тогда понять значение этих новелл для будуще-

«Смешные любви». Безжалостный юмор

го пути писателя и чешской прозы вообще. Впрочем, надо заметить, что Опелик писал свою рецензию на третью, самую значимую «тетрадь», и уже после того, как вышел в свет и получил признание роман Кундеры «Шутка».

Изданные в виде одной книги, «Смешные любви» открываются новеллой «Никто не будет смеяться», что представляется весьма удачным хотя бы уже потому, что сразу настраивает на не только развлекательное чтение. Все новеллы объединены эротической тематикой, во всех, кроме «Старые мертвые пусть уступят место молодым мертвым», в большей или меньшей степени присутствует анекдот. Любовные истории были основной тематикой уже в «Монологам», что подчеркивалось, как и в этом случае, в заглавии или подзаголовке: «Монологи. Книга о любви». Опелик считает, что цель автора в «Монологам» относилась к области этики, тогда как в «Смешных любовях» – к области онтологии. Однако стоит уточнить, что постановка вопросов этики отчетливо просматривается и в новеллах.

Истории, о которых повествовали герои «Монологам», не были смешными – скорее печальными, драматическими. В стихах ощущалось сочувствие поэта своим несчастливым из-за «не той, не такой» любви героям, которым обстоятельства жизни не позволяют изменить положение. В «Смешных любовях» иная тональность. Автор описывает анекдотические случаи (в основном это истории не из семейной жизни, а из области свободных партнерских отношений между мужчиной и женщиной), но при этом стремится «заглянуть в души» своих героев, проверить, насколько каждый из них смог выстоять в той ситуации, в которой по какой-то причине оказался. В «Ложном автостопе» любящие друг друга юноша и девушка, отправляясь на отдых, придумывают игру, будто они только теперь случайно знакомятся на дороге и им только предстоит ближе познакомиться. Но они настолько входят в выдуманные роли, что их любовь не выдерживает испытания. Мартин, герой новеллы «Золотое яблоко вечного желания», перед друзьями изображает из себя ненасытного покорителя женщин, обучает их хитроумным приемам обольщения, но

все его победы – воображаемые, на самом деле он привязан к жене и, не переставая фантазировать, торопится домой.

У Кундеры нет однозначно положительных или отрицательных персонажей. Затурецкий в «Никто не будет смеяться» бездарен, смешон, но ведь это главный герой новеллы – умный и талантливый искусствовед – своей беспринципностью, шутовским уклонением от правдивого ответа обнадежил неумного и наивного пожилого человека, чем ему не помог, а себе существенно навредил. Не смешна, а скорее трагикомична полуслепая супруга Затурецкого, преданно верящая в научное призвание мужа и готовая ради него на любые жертвы.

Уже в первой тетрадке «Смешных любовей» проявилось своеобразие юмора Кундеры, тем более это характерно для последующих новелл сборника. Он мастерски рисует комические эпизоды, подчеркивает смешные черты своих героев, но это не «добрый» юмор. Опелик весьма пронизательно назвал свою статью о «Смешных любовях» «Немилосердие». Мне кажется, что в отношении Кундеры можно говорить о «безжалостном» юморе, но в самой этой «безжалостности» заложено, на мой взгляд, его стремление «идти до конца», понять всю правду о человеке.

Почти во всех новеллах писатель остается в кругу анекдотических любовных конфликтов, в разрешении которых, однако, как в «Никто не будет смеяться», может присутствовать серьезная этическая проблематика. В полной мере это относится к завершающей книгу новелле «Эдуард и Бог», которая несет на себе явный отпечаток атмосферы «Пражской весны», когда шли жаркие споры о смене идеологии, о приспособленчестве и твердости убеждений, когда заново осмысливался весь предшествовавший путь послевоенного чешского общества. Молодой учитель Эдуард, герой этой новеллы, будучи атеистом, ради завоевания богомольной Алисы прикидывается верующим, за что подвергается строгому разносу со стороны школьного начальства. Эдуард не признается в своих истинных взглядах, более ловким ходом ему представляется попросить безобразную, но жаждущую лю-

«Смешные любви». Безжалостный юмор

бовных утех директоршу школы перевоспитать его. Перевоспитание оборачивается элементарной связью с неожиданными последствиями. Ему отдается прежде непреклонная Алиса, восхитившаяся тем, что на судилище в школе ее возлюбленный не отрекся от Бога, а затем ее бросает сам Эдуард, заигравшийся в религиозную принципиальность.

Новелла с ее забавным сюжетом и смешными героями поднимает серьезную этическую проблематику того времени, когда очень остро вставали вопросы о верности и вере, о принципиальности и конъюнктурщине. Так, в судилище над Эдуардом принимает участие учитель, который «перешел в революционную веру за одну ночь» – за это его презирает даже похотливая директорша. Притворщика Эдуарда в городке, где происходит действие, все стали воспринимать как героя, когда узнали, что он от веры не отказался и может за это пострадать: «Известно, что его земляки обожают не *драматических* героев (борющихся и побеждающих), а *мучеников*, ибо те ласково утверждают их в их лояльном бездействии, убеждая, что в жизни существуют только две альтернативы – быть казненным или подчиниться». Эдуард в разговоре со своим братом рассуждает: «А зачем, собственно, надо говорить правду? Что нас к этому обязывает? Почему вообще мы должны считать правдивость добродетелью? Представь себе, что ты встречаешься с сумасшедшим, который утверждает, что он рыба и мы все рыбы. Ты будешь с ним спорить? Ты будешь перед ним раздеваться, чтобы показать, что на тебе нет чешуи? Будешь говорить ему в глаза, что ты о нем думаешь? Скажи!» Брат молчал, и Эдуард продолжил: «Если ты будешь ему говорить только чистую правду, только то, что ты о нем на самом деле думаешь, ты начнешь серьезный разговор с сумасшедшим и сам превратишься в идиота. Это относится и к миру, который нас окружает. Если бы я упрямо говорил ему в глаза правду, это означало бы, что я воспринимаю его всерьез. А воспринимать всерьез нечто столь несерьезное значит самому стать несерьезным. Я, брат, *должен* врать, если я не хочу воспринимать сумасшедших всерьез и стать одним из них».

Исследователь творчества Кундеры американский профессор Фред Мизурелла в монографии о творчестве писателя приводит цитату из личного письма к нему романиста, в котором тот разъясняет, что Эдуарда нельзя рассматривать как манипулятора, что на самом-то деле он просто подчиняется порядкам современного мира: «Он лжет не ради того, чтобы манипулировать женщинами, а чтобы иметь возможность жить в том мире, каков он есть»^{*}.

Завершается новелла изображением Эдуарда, который сидит на деревянной скамейке в костеле и мучается от сознания того, что Бога нет: «Именно в эту минуту его переживание достигает такой силы, что вдруг из глубины страдания всплывает истинный живой лик божий. Смотрите! Да! Эдуард улыбается. Улыбается, и в его улыбке – счастье... Прошу вас, пусть в вашей памяти он останется с этой улыбкой». Здесь снова надо обратиться к пояснению Кундеры, которое цитирует Мизурелла: «В финальном пассаже нет иронии. Это не ирония, а парадокс»^{**}. Парадокс, надо полагать, в том смысле, что герой вполне освоился в своем притворстве, и ему стало легко жить в этом «несерьезном», несправедливом мире.

Кундера рассказывает анекдоты, живописует эротические сценки, но даже за самыми комическими эпизодами просматривается безусловно *серьезное* отношение к изображаемому.

В «Смешных любовях» обозначились особенности стиля, которые будут характерны для большинства романов Кундеры. Он пишет лаконично, развязки его новелл неожиданны и часто парадоксальны, он почти совсем не описывает внешность своих героев, ограничиваясь краткими ремарками: «красивый», «плешивый», «высокий» и т.п. Наверное, самым «подробным» в «Эдуарде и Боге» можно считать портрет директорши, увиденный глазами Эдуарда: «Она была трогательно безобразна: черные волосы свисали на продолговатое

^{*} *Misurella F.* Milan Kundera. Public Events, Private Affairs. Columbia: University of South Carolina Press, 1993. P. 190.

^{**} *Ibid.* P. 190.

«Смешные любви». Безжалостный юмор

костлявое лицо, клочки черных волос под носом были похожи на усы. Он сразу же представил себе всю грусть ее жизни; он видел ее цыганские черты, выдающие страстность, и ее страхолодность, говорящую о неосуществимости этой страстности; он представлял себе, с какой страстью она превращалась в живую статую печали по поводу смерти Сталина, с какой страстью восседала на сотнях тысяч собраний, с какой страстью боролась против бедняжки Иисуса, и понимал, что все это были лишь отводные русла для ее желаний, которые не имели возможности направляться туда, куда их влекло».

Большое место в тексте занимает прямая речь героев, также лаконичная, часто с афоризмами «юморного» типа. Так, стареющий ловелас главный врач больницы в новелле «Симпозиум» (ее жанр Кундера определил как «театральный водевиль») повторяет: «Дорогие коллеги, самое большое несчастье, которое может с вами приключиться, это счастливый брак: он лишает вас надежды на развод». Или – его же сентенция: «Эротика – это потребность не только тела, но и честолюбия. Партнер, которого вы приобретете, который вами дорожит и вас любит, это ваше зеркало, это мера того, кто вы такой и что собой представляете». Надо добавить, что главный врач, который «слушает свои собственные байки влюбленными ушами», естественно, женат, что у него связь с тридцатилетней врачихой, которой он покровительствует по работе, но которая, в свою очередь, конечно же, изменяет ему с более молодым и сексапильным доктором Гавелом, в которого безнадежно влюблена некрасивая сестра Альжбета и т. д. (Попутно может возникнуть вопрос, не связан ли этот персонаж – доктор Гавел – с Вацлавом Гавелом – драматургом. Конечно, «Гавел» – достаточно распространенная чешская фамилия, но ко времени появления новеллы Вацлав Гавел был уже очень известным и популярным драматургом не из числа близких Кундере литераторов. Это, конечно же, не дает нам оснований утвердительно ответить на поставленный вопрос, но все же...)

Заслуживает упоминания еще один мотив кундеровских новелл, который впоследствии получит подробное разви-

тие в ряде романов писателя. Это его неприятие весьма распространено в жизни и в литературе культа молодости. Молодые герои в новеллах по большей части неумны, легко поддаются манипулированию. Спору нет, безжалостный юмор Кундеры распространяется и на пожилого главного врача, и на кумира женщин остролова Гавела, но участник того же «симпозиума», т. е. вечерней выпивки на рабочем месте, длинный смазливый практикант Фляйшман, которого удобно посылать за очередной бутылкой, просто глуп, легко верит в свою мужскую неотразимость. Молодые герои других новелл, например, журналист из новеллы «Доктор Гавел двадцать лет спустя», изображены в том же духе.

Иржи Опелик приводит в своей статье следующую цитату из интервью Кундеры: «Никто не сможет увидеть смешное в мире, если будет с ним полностью сливаться. А для того чтобы человек мог рассматривать в пропорциях смешного самого себя, он должен от себя отстраниться. На ту чудесную позицию, с которой различается смешное, человек может прийти только с возрастом; возможно, это своего рода плата за зрелость. Смешное (по крайней мере, в моем понимании) не попирает серьезное, но оттеняет его»*. Представляется, что в «Смешных любовях» и в написанном параллельно с ними романе «Шутка» Кундера, скажем осторожно, вплотную приблизился к такой позиции. В его новеллах, а потом и в романах, серьезное может быть смешным, а смешное почти всегда серьезно.

«Шутка»

Первый роман Кундеры с подготовленным «Смешными любовями» названием «Шутка» вышел в свет весной 1967 г. в совершенно изменившейся по сравнению с предыдущим периодом общественной и литературной обстановке. В стране поднималось реформаторское движение, вошедшее

* *Kundera M. Směšné lásky. Brno: Atlantis, 1991. S. 201.*

«Шутка»

в историю под названием «Пражская весна». Особую роль в этом движении, цель которого формулировалась как демократизация и «очеловечивание» социализма, играла творческая интеллигенция, прежде всего писатели – и как общественные деятели, и как авторы новых произведений, критически переоценивающих послевоенный путь Чехословакии. «Шутка» явилась одним из самых значительных произведений этого ряда, наверное, вообще самым важным романом того бурного времени. Авторитетный литератор Вацлав Черны назвал свою рецензию на «Шутку» Кундеры и «Топор» Людвика Вацулика «Два романа почти великие», а критик Зденек Кожмин тогда же писал: «Кундеровская “Шутка” – это самая зрелая критика эпохи культа в нашей прозе, но было бы непониманием ее семантического построения, если мы увидим в ней только реконструкцию 50-х годов, только разоблачение иллюзий того времени. Наряду с несомненным историзмом этот отличный роман обладает еще одним измерением: здесь показана человеческая драма в ее извечных константах»*. Иван Клима (род. 1931), писатель того же поколения, что и Кундера, в связи с анализом столь же высоко им оцененной «Шутки» главное внимание обратил на философский смысл этого романа: «Я бы сказал, что философия (постэкзистенциалистская) Кундеры направлена на то, чтобы видеть человека очищенным от самых последних иллюзий. Суровая и безнадежная, она с холодной открытостью стремится определить судьбу человека в современном мире, во времени и в истории. Эту философию можно назвать философией второй половины нашего столетия»**.

Сюжет романа вырос из «меланхолического анекдота», напоминающего сюжеты «Смешных любовей», но помещен в контекст резко меняющейся общественно-политической ситуации в стране – от «шокового периода» через годы «оттепели», последовавшие за смертью в 1953 г. Сталина и Готвальда и – в 1956 г. – XX съездом КПСС и II съездом Союза чехословацких

* *Kundera M. Žert. Brno: Atlantis, 1996. S. 318.*

** *Klíma I. Žert a Sekera // Orientace. 1967. Nr. 1. S. 87.*

писателей, – до преддверья «Пражской весны». Отчасти здесь присутствует автобиографический материал – история первого исключения будущего писателя из партии из-за раздутого студенческого проступка, но, по сути, этот роман ненамного более автобиографичен, чем последующие вещи Кундеры.

В «Шутке» использована ставшая в то время в чешской литературе популярной «ich-форма» – повествование от первого лица, при этом «первых лиц» здесь четыре. Повествование в каждой из глав (в романе их семь) идет от одного из четырех основных персонажей: главного героя Людвика Яна, радиожурналистки Гелены, учителя музыки Ярослава и набожного доктора Костки. Людвик, сын погибшего в концентрационном лагере антифашиста, горячо воспринял поворот Чехословакии к социализму, стал членом КПЧ, с энтузиазмом участвовал в разных политических акциях. Но его судьбу и возможную научную карьеру сломало элементарное желание сострить, неуместная для той поры шутка, раздутая ревностными блюстителями социалистических нравов до размеров антипартийного выступления. На свою беду Людвик влюбился в красивую, но недалекую студентку Маркету, которая с летней партийной учебы писала томящемуся без нее юноше идеологически правильные письма о всесиили марксистской теории. Раздосадованный Людвик отправил ей в ответ открытку со следующим текстом: «Оптимизм – опиум для народа! Здравый смысл отдает идиотизмом. Да здравствует Троцкий!» Открытка немедленно оказалась в руках партийного начальства, началось разбирательство, Людвика обвинили во всех возможных грехах, исключили из партии и из университета. Он был мобилизован в армию, направлен в специальную воинскую часть вроде стройбата (их называли «черные солдаты») и смог закончить образование только после наступления «оттепели». Делать научную карьеру было уже поздно, и в исследовательском институте, куда он поступил на работу, ему отвели роль своего рода «пресс-секретаря». Однажды к нему для интервью направили репортера с радио Гелену, в которой он узнал жену своего бывшего друга, а потом – партийного обвинителя Павла Земанека.

«Шутка»

Образ Земанека занимает в романе немного места, ему, в отличие от четырех героев-рассказчиков, не предоставлено «право голоса», он показан через восприятие Людвика и Гелены, тем не менее это, может быть, самый сильный в чешской литературе 60-х гг. образ партийного активиста-приспособленца. Внешне обаятельный председатель студенческой партийной организации, свойский парень, распевавший на демонстрациях народные и революционные песни, Земанек, гордясь своей коммунистической принципиальностью, без малейших колебаний поломал судьбу Людвика, которому раньше вроде бы симпатизировал. Когда же появились признаки «оттепели», Земанек моментально из ортодокса сделался либералом и столь же вдохновенно стал обличать сталинские преступления и Советский Союз, и снова имел успех, и снова все ему аплодировали. Как свидетельствует Гелена: «Павлу всегда аплодировали, с самого детства ему аплодируют, единственный сын, у постели его матери стоит его фотография, чудо-ребенок; а вообще-то обычный человек, не курит, не пьет, но не может жить без аплодисментов, это его алкоголь и никотин. Он был очень рад, что может снова трогать сердца людей, ораторствуя об ужасных юридических убийствах так прочувственно, что люди едва ли не плачут...» Когда в очередной раз страну начинает идеологически «подмораживать», Земанек притихает, чтобы потом снова выступить на авансцену со своими горячими речами в правильном, сиюминутно востребованном духе.

В отличие от мужа, которого, кстати, она в свое время, забеременев, заставила на себе жениться под страхом «партийной дисциплины», Гелена не в состоянии так быстро меняться, и вовсе не потому, что имеет твердые убеждения. Просто она не столь гибка, в чем-то даже наивна, но при этом лицемерна. Страдая от измен Павла, предпочитающего ей молоденьких девушек, она, сама отнюдь не безгрешная, добивается сурового партийного наказания для своего сослуживца – женатого редактора, уличенного в интрижке с незамужней женщиной. Полагая себя во всем правой, Гелена искренне удивляется, что в коллективе ее не любят, на собрании

обвинили в лицемерии, а за спиной говорят еще хуже, что-де на людях она монашка, а на самом деле – распутница.

И вот Людвик видит перед собой эту еще не совсем увядшую жену своего врага, чувствует, что нравится ей, и у него созревает план мести, который кажется ему остроумным. Он решает наставить Земанеку рога! Соблазнить Гелену, которую Людвик приглашает на фольклорный праздник в свой родной моравский городок, и овладеть ею было очень легко, оказалось, однако, что этим он не отомстил, а только помог Земанеку, облегчив ему давно задуманный развод. Еще одна неудавшаяся шутка...

Поначалу можно было предположить, что Людвик с его биографией может претендовать в романе на роль безусловно положительного героя. Однако это не так. Людвик был незаслуженно наказан, по сути, ему поломали жизнь, но теперь им обуревают слепое желание отомстить, которое лишает его не только дальновидности, но и этической щепетильности: он все делает с холодным расчетом, за что и приходит к грустному и смешному фиаско. Да и в своем тяжелом прошлом Людвик показал себя недостаточно чутким по отношению к нежной подруге своих казарменных лет Люции, хотя искренне ее любил. Из всех испытаний он вышел опустошенным и одиноким, но не более мудрым, чем был в юности.

В конце 60-х гг., когда увидел свет первый роман Кундеры, он шокировал многих современников откровенностью эротической сцены свидания Людвика с Геленой (сегодня она уже бы никого не смутила). Подобные сцены будут характерны и для последующих произведений писателя, как и сцены «клозетные», начало которым положено в «Шутке».

Гелена поверила в искренность ухаживаний Людвика, увидела в нем надежду на изменение своей весьма грустной женской судьбы, и ее буквально сразило его циничное признание в истинном к ней отношении. Для Гелены коварство Людвика оказалось вдвойне болезненным потому, что она, в расчете на брак с ним, уже успела дать Земанеку согласие на развод. Она решает покончить с собой, пишет соответствующую записку и выпивает целую упаковку снотворного, кото-

рую извлекает из кармана плаща своего молодого и влюбленного в нее помощника. Но оказалось, что в этой упаковке закомплексованный юноша хранил слабительные таблетки, постоянную потребность в которых стеснялся афишировать. И вот, вместо того чтобы трагически умереть, Гелена мается в деревенском «удобстве» во дворе, где ее и находит испуганный ее «прощальным письмом» Людвик. Некоторые критики за эту сцену, не совсем без оснований, упрекали писателя в нарушении границ вкуса, но она очень смешна, хотя, спору нет, негуманна по отношению к персонажам. Здесь снова с полным правом можно говорить о «безжалостном юморе» Кундеры.

В образах Людвика, Земанека, Гелены наиболее полно отражены оттененные комическими акцентами перемены, происходящие в чешском обществе. Жесткие правила и нравы, отличавшие «шоковый период», расшатаны, но еще неясно, *что* в конце концов придет им на смену.

Общую картину времени дополняют истории других героев романа.

В моравском городке, где разворачивается основное действие романа, живет школьный товарищ Людвика, большой знаток фольклора, музыкант и учитель Ярослав. Здесь должен состояться праздник, воспроизводящий старинный народный обряд «Королевская скачка». Подробно описано, как этот красивый обряд, оживлению которого Ярослав отдает всю душу, благодаря бюрократической рутине превращается в показное мероприятие, участвовать в котором отказывается даже собственный сын Ярослава.

Многие критики считают удавшимся образ Луции, скромной фабричной девушки, с которой Людвик познакомился, будучи «черным солдатом». Луция нежно его полюбила, но отказывалась от телесной близости с ним, когда же он стал грубо настаивать, она бесследно исчезла. Приехав в свой родной город на свидание с Геленой, Людвик встречается с Луцией в парикмахерской, где она его бреет, но оба они делают вид, что друг друга не узнают. От доктора Костки, глубоко верующего человека, которому Людвик в свое время помог

устроиться на работу в местную больницу, он узнает тайну Луции. Оказывается, что в ранней юности она связалась с компанией хулиганов, которые ее постоянно насиловали. Эта травма, исцеления от которой она искала, убежав из своей неблагополучной семьи в город, где служил Людвик, сковывала ее в отношениях с ним. Убежав и от него, Люция работала в сельском хозяйстве, сблизилась с работавшим там же Косткой, поведала ему свою историю, он помог ей утвердиться в жизни; она вышла замуж за простого парня и теперь живет в этом городке.

Очевидно, что фигура Луции важна для общего замысла романа, что она противопоставлена Гелене и вообще всей лжи, накопившейся в обществе. Однако, на мой взгляд, этот образ, как и образ Костки, получился недостаточно убедительным, в нем ощущается заданность, «служебность». Замечу, что в обрисовке Костки и Луции отсутствует столь обычный для автора акцент на комическом, который так оживляет остальных героев.

Без малейшего чувства совокупляясь с Геленой, Людвик думает о том, что телесная любовь очень редко сливается с любовью душевной: «Нет ничего исключительного в том, что сливаются вместе два чужих тела. Возможно, что иногда сливаются и души. Но в тысячу раз более ценно, если тело сольется со своей собственной душой и разделит с ней свою страсть. Это может произойти, если человек любит по-настоящему; это возможно, я верю в это, я все еще хочу в это верить». Людвик хочет в это верить, но ничего подобного ему не удастся пережить: он не понял и спугнул Луцию, катастрофой закончилась его любовь к Маркете, а в случае с Геленой он и вовсе угодил в скверный анекдот.

В романе, по сути дела, «везет» одному Земанеку. Можно ли считать это приговором эпохе? Но все же Кундера заканчивает книгу сценой, которая, на мой взгляд, содержит элемент грустной надежды. Людвик, сначала отказывавшийся принимать участие в фольклорном празднике, в конце концов берет в руки кларнет и играет вместе с самодеятельной капеллой, а потом, отойдя в сторону, слушает

«Шутка»

музыку: «Меня наполняло давно забытое теплое дружеское чувство, которому я был благодарен за то, что оно пришло мне на помощь в конце этого горького дня. Перед моими глазами снова стояла Луция, и мне пришло в голову, что я только теперь понимаю, зачем она явилась мне в парикмахерской, а на следующий день в рассказе Костки, который был одновременно легендой и правдой: она хотела мне сказать, что ее судьба (судьба изнасилованной девочки) близка моей судьбе; мы разошлись в этом мире, не поняли друг друга, но истории наших жизней очень схожи, очень близки, они совпадают, потому что обе они – *истории опустошения*; Луцию опустошили телесной любовью, лишив ее жизнь самой элементарной ценности; и мою жизнь обокрали, отняв ценности, на которые я хотел опереться и которые в своей основе были чисты и невиновны: телесная любовь, столь опустошающая в жизни Луции, невиновна; песни моего родного края были и остаются невиновными, как не несет вины капелла, как невиновен мой родной край, который стал мне противен, точно так же и Фучик, на портрет которого я не мог смотреть без отвращения, ни в чем предомной не виноват, так слово “товарищ”, хотя оно и звучало для меня угрожающе, столь же невиновно, как слово “ты” и слово “будущее” и много других слов. Вина заключалась в другом, и она была столь велика, что тень от нее распростиралась широко-далеко на весь мир невиновных вещей (и слов) и все опустошала».

«Грустную надежду» здесь можно видеть в том, что герой испытывает давно забытое чувство дружбы, которое помогает ему тепло вспоминать о давней любви, помогает понять, что не все так безнадежно в окружающем его мире. Очевидно, что в той конкретной ситуации вину за опустошение душ и обесмысливание слов автор возлагает прежде всего на антигуманное устройство жизни в тогдашней Чехословакии. Представляется, однако, что в рассуждения Людвика, точнее – в его прозрение под воздействием знакомой музыки и дружеской симпатии к капелле, в которой сам он играл в юности, автор закладывает глубокий смысл, как и во многие

другие сцены и эпизоды романа. Он как бы призывает людей взглядеться в самих себя, точнее оценить все, что происходит вокруг человека и внутри него самого. В момент выхода в свет роман «Шутка» воспринимался прежде всего как созвучное реформаторским настроениям эпохи критическое выступление против политических и идеологических канонов тогдашнего социализма, однако наибольший акцент в нем был сделан на современной этике, на индивидуальных качествах человека.

Роман Кундеры для чешской литературной ситуации был новым и по содержанию, и по форме. Критики нередко связывали «Шутку» с получившим тогда широкую популярность среди чешских литераторов французским «новым романом», но Вацлав Черны справедливо указывал на отличие Кундеры от французских авторов: «Новый французский роман только “свидетельствует”, роман Кундеры кроме того еще и “выразительно живописует”. Пусть в нем факты просто отражаются, никто их не комментирует, не объясняет, не оценивает, но здесь все вещи имеют определенное расположение в жизненном пространстве и перспективе, их взаимоотношения с целым суть частички «вечности», а не порождение самодостаточной единичности. <...> Точно так же обстоит дело в отношении связи Кундеры с экзистенциальным романом: его смысл он освоил и впитал, но не перенял, а развил. Кундере надо считать не чешским учеником экзистенциального романа, а его чешским представителем, и я могу без преувеличения заявить, что ставлю Кундере выше если не всех зарубежных экзистенциалистов, то, безусловно, выше Сартра»*.

Когда Черны писал о «выразительной живописности» «Шутки», то, как мне кажется, он хотел указать на своеобразный реализм автора, который, вопреки моде того времени, не тяготел к абстракциям, а рельефно изображал человеческие характеры; уже в этом романе, как и в его новеллах, герои представляли «как живые» при всем лаконизме их портретов.

* Černý V. Eseje o české a slovenské próze. Praha, 1994. S. 36.

«Шутка»

Я не могу полностью согласиться с Черны по поводу зачисления Кундеры в экзистенциализм, пусть и своеобразный, чешский. По моему мнению, у него «другой экзистенциализм», который отчетливее проявится позже, хотя известная переключка между французским и кундеровским «экзистенциализмами» действительно существует, но показательно, что такой крупный специалист по романским литературам, как Черны, оценил автора «Шутки» в плане экзистенциальной проблематики выше знаменитого в ту пору Сартра, утверждая, что кундеровское искусство формы можно смело противопоставить любой зарубежной модели – оно выдержит конкуренцию.

Заслуживает специального внимания стиль и язык романа. Собственно, надо говорить о четырех стилях и языках – по числу героев-рассказчиков. Людвик словно бы стремится быть во всем точным, слегка холодным и отстраненным, но то и дело в его речи, в его оценках и заключениях проглядывает ирония и самоирония: он небезупречен в своих мыслях и поступках, но в состоянии это понять и не пытается оправдываться. Гелена, напротив, всегда считает себя правой – даже в том, за что других безусловно осуждает, в ее речи обильно представлены штампы из партийного обихода «шокового периода». Ярославу свойственно идеализированное представление о мире, усиленное его преданностью фольклорным мифам. В той части романа, где рассказчиком выступает Ярослав, содержится целое эссе о моравском фольклоре, которое воспринимается как отступление, но, вероятно, оно понадобилось автору даже не столько для характеристики героя, сколько для выражения собственного (не лишеного ироничности) отношения к теме искусственного возрождения народных обрядов. Если провалы Людвика имеют комический оттенок, то крушение веры Ярослава в жизнённость народных обычаев драматично, оборачивается ударом не только для его убеждений, но и для его здоровья. В речи Костки присутствуют обороты церковной риторики. Но все эти языковые различия поданы без особого нажима – как естественная окраска живой речи.

В целом «Шутку» можно уверенно назвать реалистическим романом о современной жизни, написанным современным литературным языком разных стилистических оттенков – в соответствии с характерами четырех рассказчиков, романом, в котором реалистическую картину современной действительности «ich-форма» не нарушает, а усиливает.

Восторженно воспринятый большинством критиков и читателей в момент своего появления, роман Кундеры стал подвергаться резкой критике после поражения «Пражской весны». Так, авторитетный критик Иржи Гаек, который и прежде полемизировал с Кундерой, в том числе на IV съезде чехословацких писателей (об этом речь впереди), в статье 1971 г. «Эжен Растиньяк нашего времени, или шуточки М. Кундеры» с иронией писал, что этот роман «по резонансу в критике побил все рекорды единодушия оценочных суждений. В атмосфере, которая вокруг “Шутки” возникла, требовалась определенная гражданская смелость, чтобы высказать замечания против этой книги хотя бы даже в узком кругу знакомых»*. Он признавал, что в романе «затронуты некоторые вопросы, реальность которых нельзя отрицать», но попытался доказать его художественную слабость и несостоятельность Людвика в качестве судьи эпохи. С Гаеком можно согласиться в том, что образы Ярослава и Костки недостаточно выразительны, можно признать остроумными слова критика, что «клозетные сцены» романа «в своей области находятся на мировом уровне», но он решительно не прав, когда пытается отождествить автора и его героя, не видит иронического отношения Кундеры к своему персонажу, как бы он ему ни сочувствовал. В обстановке, когда писатель уже был лишен возможности публично ответить критику, Гаек упрекал его за «интеллектуальную близорукость и поверхностность», за «нарциссизм и эксгибиционистский субъективизм», который-де породил многочисленные художественные просчеты: «Этот проигрыш отчасти прикрывается культивированным и выразительным стилем Кундеры,

* *Hájek J. Konfrontace. Praha, 1972. S. 72.*

но его нельзя устранить»*. Итак, по Гаеку, это «провал»! Но такая оценка раздалась уже после, когда «Шутка» уже сыграла свою важную роль как в плане более адекватного понимания атмосферы в стране и обществе, так и с точки зрения нового шага в развитии чешского романа, когда роман Кундеры уже был переведен на французский и переводился на другие языки, его известность перешла границы отечества и положила начало международному признанию автора.

Прежде всего Кундера был признан во Франции, где перевод «Шутки» вышел в престижном парижском издательстве «Галлимар» через два месяца после 21 августа 1968 г. Внимание французского общества, как и всего мира, тогда было приковано к драматическим событиям в Чехословакии, что способствовало интересу к роману, тем более что он вышел с предисловием Луи Арагона, которое он озаглавил «Роман, который я считаю выдающимся произведением». О наличии такого предисловия и оценке Арагона было объявлено еще до выхода книги.

В 2012 г. в Брно была издана коллективная монография «Милан Кундера, или Что может литература?», основанная на материалах состоявшейся в родном городе писателя в мае 2009 г. международной научной конференции о его творчестве. В помещенной здесь статье Мартина Петраса «Три периода рецепции творчества Милана Кундеры во Франции» рассматривается история первой публикации «Шутки» на французском языке и делается вывод: «Это была фаза мгновенного успеха, который объясняется не только неоспоримым качеством произведения, но за который Кундера также должен быть благодарен знаменитому автору предисловия Луи Арагону»**. Автор предисловия рекомендовал роман как достоверное свидетельство о политической несвободе Чехословакии под советским гнетом: «Роман лучше, чем все непредставимые и представимые политические документы,

* Ibid. P. 90.

** Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery. Brno: Host, 2012. S. 173.

освещает ситуацию, возникшую за последние двадцать лет»*. Оценка Арагона предопределила восприятие «Шутки» – не только во Франции – как романа политического, с чем сам Кундера не был согласен. В «Примечании автора» к парижскому изданию исправленного им перевода «Шутки» в 1985 г. (уже без предисловия Арагона) он писал, что то первое издание «одновременно обрадовало меня и огорчило: мой роман все расхваливали, но он был прочитан односторонне политически. Вина за это лежит на тогдашних исторических обстоятельствах (роман вышел через два месяца после вторжения), предисловии Арагона (где говорилось только о политике), тексте на обложке, переводе (который только затемнял художественную сторону романа), а также на постепенном превращении западной критики в торопливый журналистский комментарий, подчиненный диктатуре актуальности»**. А в предисловии к четвертому изданию «Шутки» на английском языке (1982) Кундера дает такое определение жанра своего первого романа: «“Шутка” – это любовная история»***. Его он повторяет и в авторском примечании к чешскому изданию «Шутки» 2008 г., поясняя, что изображение исторических событий присутствует в романе для более наглядного выявления экзистенциальной сущности героев – людей того времени. Но при всех подобных заявлениях автора и многих согласных с ним критиков остается фактом, что «Шутка», как и всё творчество Кундеры 60–80-х гг., воспринималась главным образом в политическом аспекте.

Выдержала ли «Шутка» испытание временем? После «бархатной революции» роман был переиздан в Чехии большим тиражом и был очень благожелательно встречен чешской (и словацкой) критикой. Замечу, что у нас «Шутка» была опубликована журналом «Иностранная литература» в переводе Н. Шульгиной в 1990 г., т. е. в совершенно другую эпоху, когда

* Цит. по: Ibid. P. 174.

** Milan Kundera aneb... S. 176.

*** Цит. по: *Forť B. Kunderovy světy jako svědetství o reálných světech? Případ Žert // Milan Kundera aneb... S. 224.*

«Шутка»

на фоне нашей собственной, разоблачительной по отношению к социалистическим порядкам, литературы широкому читателю было трудно разглядеть смелость и новаторство писателя. Совсем иной была ситуация в чешской критике первых посленоябрьских лет. Здесь появилось множество работ с подробным разбором романа и отдельных его сторон, его положительная оценка дается и во всех написанных с тех пор монографиях о творчестве Кундеры. Но я хотела бы остановиться на оценках «Шутки», прозвучавших уже в XXI в. из уст весьма авторитетных чехов.

В 2007 г. вышла в свет книга Людвика Вацулика «Уроки фортепьяно», в которой он поместил свой дневник 2004–2005 гг., где передал впечатление от перечитывания первого романа Кундеры. В обстановке подъема «Пражской весны» критика ставила это произведение рядом с вышедшим в свет в 1966 г. романом Вацулика «Топор», критически изображавшим жизнь послевоенной чешской деревни. Между «Шуткой» Кундеры и «Топором» была разделена премия выпустившего оба эти романа издательства «Ческословенски списовател». Вацулик вспоминает, что тогда он был обижен тем, что издательство присудило им одну премию на двоих: так и не смогли решить, чья же книга лучше! Пишет он и о своем тогдашнем – не только в связи с премией – неприязненным отношении и к «Шутке», и к ее автору. И вот теперь он снова обратился к роману Кундеры: «Я снова принялся читать “Шутку”. Начало – характеристика места действия – было мне противно. Как и герой, который везде ощупывает постель, на которой предполагает трахаться. Но последующее развитие сюжета меня заинтересовало. Описание атмосферы пятидесятых годов, чудовищности партийных порядков, может быть, покажется современному читателю неправдивым, карикатурным. А на меня от него пахнуло тогдашним ужасом. Вижу, что я забыл содержание книги. Язык очень предметный: журналистский, но с отличными наблюдениями и описаниями»*. Через

* *Vaculík L. Hodiny klavíru (komponovaný deník 2004–2005). Brno: Atlantis, 2007. S. 102.*

несколько дней Вацулик записывает: «Читаю этого Кундеру. Да читал ли я его вообще когда-нибудь?» Теперь ему кажется, что остается только удивляться, как такая острая вещь могла быть издана в те годы. И вот окончательное суждение: «Дочитал “Шутку”. Думаю, что после Кундеры уже больше никто, даже пользуясь всей возможной свободой, так точно и убедительно не написал о том режиме»*.

Напомню, что Вацулик не был другом и почитателем Кундеры. К моменту прославившего его «Топора» он уже обладал достаточной известностью, но, в отличие от автора «Шутки», отнюдь не принадлежал к «литературному истеблишменту», в который, несомненно, входил Кундера, а в годы «нормализации» оставшийся на родине видный представитель литературного диссидентства Вацулик не очень уважал эмиграцию как таковую. Но вот в 2007 г., когда уже появилось множество обличительных произведений о социалистическом периоде в истории Чехословакии, созданных в годы «нормализации» альтернативной литературой и написанных уже после «бархатной революции», Вацулик, перечитав «Шутку», круто меняет свое о ней мнение и публикует его, по сути, в противовес нарастающей негативной тенденции в отношении большей части чешской критики к автору этого романа, оценив и его новаторство, и его непреходящее значение для понимания социалистической эпохи. В аспекте современного восприятия «Шутки» заслуживает внимания, что Вацулик говорит не только о не оцененных им прежде художественных достоинствах романа, но и о правдивой передаче в нем общественной атмосферы 50-х гг., в чем он с Кундерой тогда не вполне совпадал.

Приведу еще одно любопытное современное суждение о «Шутке», принадлежащее Петру Питгарту (род. 1941) – видному политическому деятелю, который был сотрудником «Литерарних новин» в период «Пражской весны», в годы «нормализации» – диссидентом, после «бархатной революции» – первым чешским премьер-министром (1990–1992) и

* Ibid. P. 105, 119.

«Шутка»

председателем Сената (1996–1998, 2000–2004). По его свидетельству, во времена «Пражской весны» «Топор» и «Шутка» были «двумя большими литературными (и хочешь – не хочешь политическими) событиями»^{*}. Тогда он особенно высоко оценивал, прежде всего за язык, «Топор» Вацулика. О языке Кундеры он пишет: «Кундера пользуется языком очень точно, как хирург скальпелем, к тому же он очень умелый и остроумный мастер фабулы, конструктор, комбинатор, но мне кажется, что для его способности влиять не только на сердце, но и на разум язык не столь важен, во всяком случае для меня»^{**}. Выше всего в творчестве Кундеры Питгарт ставит создание писателем типичных характеров «аутсайдеров» и таких всегда успешных людей, как Земанек: «Земанек в “Шутке” – это представитель того отвратительного человеческого типа, который в любое время будет впереди, в центре внимания, потому что не имеет ни капли стыда и тем больший успех. Он моментально уловит новое направление ветра и будет вдохновенно ораторствовать и подавлять своей отвагой, он – идол молодых и предмет восхищения женщин, это очень значимая фигура. На наших подиумах всегда было и сейчас есть множество подобных провозвестников; тонких людей это отталкивает, но успех всегда на их стороне. Я не могу позволить себе говорить более конкретно, но они и сегодня попадают в Сенат. Людей типа Земанека у нас было много в шестидесятые годы, и снова они наполняют залы»^{***}. Мне представляется, что Питгарт, накопивший большой и разнообразный опыт побед и поражений в борьбе за переустройство чешского общества, именно теперь, а не в «Пражскую весну», столь высоко осознал и оценил образ Земанека и в то же время уловил в «Шутке» нотки меланхоличности, в связи с чем он замечает: «Кто включается в общественную борьбу, должен иметь в себе определенную долю скепсиса, но если эта доля становится

* *Pithart P. Ptám se, tedy jsem.* Praha: Portál, 2010. S. 44.

** *Ibid.* S. 44.

*** *Pithart P. Ptám se, tedy jsem.* P. 45.

слишком весомой, она может увести от участия в реальной жизни к циничному позерству»^{*}.

Сегодняшнее рассуждение Питгарта о «Шутке» представляется важным потому, что он, будучи свидетелем и не последним участником переломных для его страны событий, ясно увидел не ограниченное временем «Пражской весны» значение первого романа Кундеры и изображенных в нем характерных для определенных слоев современной интеллигенции человеческих типов.

«Пражская весна»

Эта книга посвящена в первую очередь Кундере-романисту, исследованию специфики и новаторства его произведений, а также теоретической романной концепции писателя, которая, базируясь на его художественной практике и вместе с ней, может подсказать, по моему мнению, выход из современного достаточно плачевного состояния литературы, утрачивающей свое бывшее влияние на развитие общества. В мои задачи не входит написание биографии писателя, изучение его деятельности за рамками художественного творчества. Но как нельзя было обойтись без хотя бы очень краткого анализа первого периода творчества будущего романиста, сколь бы энергично он от него ни отрекался, так тем более нельзя оставить без внимания его участие в общественно-политической борьбе периода «Пражской весны» и эмиграции. Это участие было весьма заметным для ситуации в Чехии и для мировой интеллектуальной общественности, оно непосредственно отражалось на тематике и проблематике его произведений, оно влияло на гражданскую и философскую позицию, с которой он воспринимал и описывал современного человека и условия его существования.

К середине 60-х гг., когда в стране набирало силу реформаторское движение, Кундера принадлежал уже к наиболее

* Ibid. P. 45.

«Пражская весна»

известным и авторитетным писателям поколения, которое В. Черны назвал «поколением 56-го года». Формально ни к какой группировке не примыкавший, Милан Кундера, как и поэты-кветенцы, как и такие прозаики, как Ян Прохазка или Иван Клима, в юности подвергся «шоковой» обработке, от которой усиленно высвобождался в «оттепельные» годы после XX съезда КПСС и последовавших за ним изменений в Чехословакии. К какому бы литературному жанру он ни обращался, везде ему сопутствовал успех у читателей и театральных зрителей, его благосклонно воспринимала критика, высказывавшая лишь отдельные «вежливые замечания». Гаек был не совсем не прав, когда он в приведенной выше цитате не без элемента зависти писал о всеобщем «респекте» по отношению к Кундере. Да ведь и сам Гаек, остро полемизируя, к примеру, с кветенцами, о Кундере до IV съезда чехословацких писателей отзывался достаточно позитивно.

Растущий авторитет и самостоятельная позиция Милана Кундеры отразились в его выступлении в дискуссии на Третьем съезде чехословацких писателей (май 1963), где он критически отнесся к ортодоксальной линии официальной культурной политики. 1963 год вообще стал знаменательным для развития чешской литературы. Третий съезд, невзирая на все старания партийного руководства, не смог покончить с либеральными настроениями в писательской среде, которые представлял в том числе и Кундера, а состоявшаяся в том же месяце в замке Либлице недалеко от Праги международная конференция о творчестве Франца Кафки придала мощный импульс всему чешскому реформаторскому движению и обеспечила ему громкий резонанс не только в Чехословакии, но и за рубежом. Кундера в конференции не участвовал, но вполне разделял представленную на ней рядом чешских (германист Э. Гольдштюкер, философ И. Свитак и другие) и европейских (Р. Гароди, Э. Фишер) ораторов высокую оценку этого пражского немецкого писателя и впоследствии в своих эссе интересно и оригинально рассматривал его творчество и его роль в развитии европейского романа.

Изменение литературного климата сказалось на всей деятельности Союза чехословацких писателей, председателем которого после добровольной отставки избранного Третьим съездом поэта Ивана Скалы, придерживавшегося официальной линии и теперь явно терявшего поддержку активного большинства членского состава, стал лидер кветенцев, находившийся тогда в зените своей славы поэт Иржи Шотола. Происходила смена поколений – во главе Союза, в редакциях журналов становилось все больше представителей «поколения 56-го года». В президиум Союза писателей вошел и Милан Кундера.

Партийное руководство страны прилагало огромные усилия, чтобы обеспечить послушность Союза: то шло на отдельные уступки, то снова пыталось «завинчивать гайки». Но делать это было с каждым годом труднее. Все шире разворачивается критика ортодоксального марксизма и нормативной теории социалистического реализма, популярность приобретают имена и работы таких философов, как Сартр, Маркузе, растет интерес к западной неомарксистской эстетике (Р. Гароди, Э. Фишер), успешно продолжается реабилитация авангардизма и пражского литературного структурализма, все смелее становятся эксперименты в области формы.

Писатели, прежде всего «поколение 56-го года», но также и такие представители старших поколений, как Вацлав Черны, воспринимались не просто как деятели искусства, а как общественные деятели, да они ими и были на самом деле. Надо подчеркнуть, что тогда писатели еще не выступали против социализма и марксизма вообще, а только против их «деформации», против доктринерства, бюрократизма, необоснованных репрессий, за гуманное отношение к людям и свободу слова. Указывая на близость поэтистов и чешских сюрреалистов к КПЧ, теоретики реформаторского крыла утверждали, что слияние авангардизма с марксизмом является чешской спецификой, которую следует всемерно укреплять. Такой подход присутствовал в монографии Кветослава Хватика «Бедржих Вацлавек и развитие марксистской эстетики» (1962), в составленной тем же Хватиком вместе со Зденеком

«Пражская весна»

Пешатом антологии «Поэтизм» (1967), в издании трудов основателя пражского литературного структурализма Яна Мукаржовского и теоретика поэтизма Карела Тейге. Попытки руководства КПЧ остановить процесс либерализации идеологии и культуры не приносили ощутимых успехов. Удельный вес творческой интеллигенции, литераторов в первую очередь, в движении за обновление чешского социализма неуклонно повышался. Важнейшим событием на этом пути явился состоявшийся 27–29 июня 1967 г. IV съезд чехословацких писателей.

Милан Юнгманн, редактировавший в самый разгар «Пражской весны» центральный орган Союза писателей «Литерарни новины», в книге воспоминаний «Литерарки – моя судьба» напомнил эпитеты, которыми партийные власти и близкие им литераторы награждали этот съезд: «...знаменитый, скандальный, исторический, противоречивый, заговорщический, отрежиссированный иностранной разведкой...»*.

Съезд открыл пользовавшийся всеобщим уважением поэт старшего поколения Вилем Завада, который проникновенно, пусть и несколько абстрактно, говорил о необходимости существования разных литературных тенденций, о том, что писатели должны стремиться показать человека в его целостности, со всеми его разнообразными качествами, должны раскрывать его жизнь в сложном мире и тем самым не насаждать бездушную мораль, а пробуждать в тех, кто способен к ее восприятию, внутреннюю активность, которая ведет к пониманию и, «в конце концов, к мудрости». Прозвучали аплодисменты, затем председательствовавший Карел Птачник провел через единогласное голосование все необходимые организационные вопросы и предоставил слово члену президиума Союза Милану Кундере. Ему было поручено представить съезду «Проект заявления ЦК Союза писателей по некоторым вопросам чехословацкой литературы», долженствующий заменить по решению руководства Союза привычный отчетный доклад.

* Jungmann M. Literárky – můj osud. Brno: Atlantis, 1999. S. 231.

Мне довелось слышать и читать множество рассказов о том, как шла подготовка этого выступления. Расходящиеся в некоторых деталях, все они свидетельствовали о том, что произнесенная Кундерой речь не проходила через партийную цензуру, переговоры и согласования с партийным начальством были длительными, но практически безрезультатными, и сказал он именно то, что хотел сказать.

«Проект заявления ЦК Союза писателей», в подготовке которого принимали участие многие чешские (Ярослав Сейферт, Карел Косик, Иржи Брабец, Кветослав Хватик и др.) и словацкие (Лацо Новомеский, Юрай Шпитцер, Павол Штефчек и др.) литераторы, был заранее роздан участникам съезда. В нем кратко говорилось о трудном историческом пути развития чешской и словацкой литератур, об их расцвете в межвоенный период, когда возникла социалистическая литература, чему способствовала культурная политика КПЧ, высказывалось сожаление, что после 1948 г. произошло сужение этого плодотворного процесса, так как литературу сводили к пропагандистской функции, идеологию отождествляли с культурой, что вело к трагическим последствиям для творчества. В «Проекте» содержался призыв преодолеть недостатки и идти вперед.

Кундера начал с констатации того, что в «Проекте» намеренно отсутствует оценка литературы самого последнего времени, ибо такие оценки часто оказываются неточными и вообще задача съезда состоит не в них, а в свободном обмене мнениями. «Тем не менее, – продолжал оратор, – одно общее оценочное суждение о литературе последних четырех лет можно было бы вынести с большой уверенностью. Это эпоха подъема»*. И далее: «С 1948 г., то есть за последние почти двадцать лет, чешская и словацкая литература (а наверное и чешское искусство вообще) не переживала лучшего времени»**. Рассуждение об общей судьбе и перспективах

* IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů. Praha: Československý spisovatel, 1968. S. 22.

** IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů. S. 22.

«Пражская весна»

чешской литературы, которое Кундера изложил в своем выступлении, не имело прямого отношения к представляемому им «Проекту», он сам его определил как «выступление в дискуссии».

Оглядываясь на весь исторический путь чешского народа, Кундера заявил, что, в отличие от целого ряда других европейских наций, существование чешской нации никогда не было «самоочевидным»: «несамоочевидность относится к ее наиболее выразительным особенностям»*. По его утверждению, «для больших европейских народов с так называемой классической историей европейский контекст есть нечто естественное. Но в чешской истории периоды пробуждения чередовались с периодами глубокого сна, некоторые важные фазы развития европейского духа мы пропустили и вынуждены были потом снова сами воссоздавать и осваивать европейский контекст. Ничто не было для чехов самоочевидной данностью: ни их язык, ни их европейскость. Принадлежность к Европе всегда оставалась для них под вопросом: “или – или”: смириться с тем, что чешский язык оскудеет до уровня одного из европейских наречий, а культура – до уровня разновидности европейского фольклора, или же превратиться в европейскую нацию в полном смысле этого слова»**. В начале XIX в. «горстка чешских интеллектуалов» принялась воскрешать «полузабытый чешский язык», с трудом преодолевая чешский провинциализм. Эпоха расцвета наступила только между двумя мировыми войнами: «На небольшом пространстве двадцати лет одновременно создавала свои произведения целая плеяда гениальных людей, которые за головокружительно короткий отрезок времени впервые с эпохи Коменского снова подняли чешскую культуру во всей ее самобытности на европейскую высоту»***. Но эта культура еще не достигла зрелости, и поэтому на ней так тяжело отразилось то, что последовало за периодом

* Ibid. P. 23.

** Ibid. P. 24.

*** Ibid. P. 24.

подъема: «Прервать в этот момент развитие столь хрупкой культуры сначала оккупацией, а вслед за тем сталинизмом, в общей сложности почти на четверть столетия, изолировать ее от мира, подвергнуть редукции ее ценнейшие традиции, свести ее на уровень пустопорожной пропаганды – это была трагедия, которая угрожала отбросить чешский народ снова и окончательно на культурную периферию Европы. И если за последние несколько лет чешская культура снова устремилась вперед, став сегодня, бесспорно, самой успешной областью национальной деятельности, если возникло много выдающихся произведений и некоторые отрасли культуры, прежде всего чешское кино, переживают сейчас самый бурный расцвет за всю свою историю, то это является самым важным национальным событием последнего времени»*.

Речь Кундеры произвела сильное впечатление главным образом содержащимися в ней политическими акцентами, тем, что он практически уравнивал тяжелейшие условия существования чешской литературы в период оккупации и в годы социалистического режима. Правда, дальше он отметил, что ему «не нравится», когда между фашизмом и сталинизмом ставят знак равенства: фашизм есть прямая антитеза гуманизму, «тогда как внутри сталинской болезни еще оставались некоторые первоначальные постулаты, мысли, лозунги, слова и мечты», но, по его утверждению, все это у нас на глазах «превращается в свою противоположность, увлекая за собой все человеческие добродетели, превращает любовь к человечеству в жестокость к людям»**. По мнению оратора, «чешский народ в этом столетии пережил, может быть, больше, чем многие другие народы, и если его гений находился в состоянии бодрствования, то он, может быть, и больше знает. Это большее знание могло бы дать ему возможность перешагнуть прежние границы, перешагнуть границу прежних знаний о человеке и его предназначении и тем самым придать чешской культуре смысл, зрелость и

* IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů. S. 24–25

** Ibid. P. 27.

«Пражская весна»

величие. Пока это всего лишь шанс, возможность, но многие созданные в последние годы произведения доказали, что этот шанс вполне реален»*.

Утверждая, что возрождение чешского народа напрямую зависит от успехов отечественной литературы, Кундера закончил выступление следующими словами: «Чешские писатели ответственны за самое существование чешского народа – это относится и к сегодняшнему дню, – потому что от уровня чешской словесности, от ее величия или малости, отваги или трусости, провинциальности или всечеловечности в значительной мере зависит ответ на вопрос о жизнеспособности нации: имеет ли смысл ее существование? Этот основополагающий вопрос, вставший в самом начале бытия этого народа в Новое время, все еще ждет окончательного ответа. И поэтому каждый, кто своим ханжеством, вандализмом, некультурностью, неспособностью мыслить свободно связывает ноги нашему вновь набирающему разбег культурному развитию, ставит подножку самому существованию этого народа»**.

После Кундеры, яркая речь которого вызвала горячее одобрение одних участников съезда, возмущение или настороженное недоумение других, слово было предоставлено секретарю ЦК КПЧ по идеологии Иржи Гендриху, который выглядел весьма бледно со своим заранее заготовленным «правильным» руководящим текстом. А когда Павел Когоут зачитал перевод полученного по частным каналам письма Александра Солженицына, адресованного съезду советских писателей (в опубликованный протокол IV съезда не только не был включен текст этого письма, но не был упомянут даже сам факт его зачитания, хотя, конечно же, об этом сразу узнала и заговорила «вся Прага»), партийный идеолог вообще покинул заседание, чтобы вернуться только на третий день работы съезда после проведенного им закрытого собрания писателей-коммунистов.

* IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů. S. 27.

** Ibid. P. 28.

На съезде непосредственно против Кундеры наиболее развернуто выступил Иржи Гаек, стремившийся оспорить его тезис о том, что оккупация и сталинизм прервали успешное развитие чешской и словацкой литературы, которое возобновилось только в последние четыре года: «Мороз пробегает у меня по коже, когда я вижу, с какой блистательной легкостью жонглера-иллюзиониста он выбросил из истории обеих наших литератур целых тридцать предшествовавших лет. Ведь на эти годы приходится большая часть жизни и творчества писателей, присутствующих в этом зале; моя историческая память подсказывает мне целый ряд имен замечательных чешских и словацких литераторов, длинный список произведений, начиная “Картинами из истории народа чешского” Ванчуры, “Репортажем” Фучика, через послевоенного Галаса, Грубина, Костру, Заваду, Карваша, Голана и Незвала к Илемницкому, Татарке, Мигалику, Дрде, Гечке, Миначу, Ржезачу, Кайнару, Бранальду, Яшику, Микулашеку и другим, скажем так, нам ничтожным, здесь присутствующим, – все это образует историческую преемственность духа наших народов, без чего мы были бы народами без хребта, без чести, без надежды и права на будущее^{*}. Спору нет, в словах Гаека содержались справедливые возражения; очевидно, однако, что дискуссия на съезде шла не столько по вопросу об историческом пути чешской и словацкой литератур и не о сравнительной ценности тех или иных их достижений, а прежде всего об отношении писателей к современной политической ситуации.

Резкое недовольство руководства КПЧ вызвало выступление Людвика Вацулика, который особенно остро критиковал взаимоотношения власти и общества, власти и писательской организации: «Я говорю здесь как гражданин государства, от которого я никогда не откажусь, но в котором я не могу жить спокойно^{**}. Он предложил внести изменения демократического характера в Устав Союза писателей и в конститу-

* IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů. S. 115.

** Ibid. P. 142.

«Пражская весна»

цию страны. Но при этом Вацулик, как и прочие участники съезда, не ставил под сомнение плодотворность социализма как такового, отвергая лишь тот вариант его развития, который осуществлялся в Чехословакии: «В заключение я хотел бы ясно сказать, хотя это может быть и лишнее, ибо и без того следует из всего мною сказанного, что свою критику власти в этом государстве я не перекладываю на голову социализму; я вовсе не убежден, что его нужно было именно так у нас развивать, я не отождествляю нашу власть с понятием социализма, ибо она сама себя с ним отождествить не хочет»*. «Я не хотел бы оскорбить ни одну из социалистических стран, – говорил в своем выступлении Иван Клима, – но только эта страна (Чехословакия. – С.Ш.) – единственная из всех социалистических стран имеет столетнюю традицию парламентских свобод. Этот факт невозможно уничтожить или отменить дискуссией. И если многие из нас чувствуют, что некоторые из очевидных прав человека, гарантированных конституцией 1867 года, сегодня уже не действуют, то нас охватывает ощущение ненормальности. Против этой ненормальности мы хотим себя защитить»**. Вацлав Гавел, впервые присутствовавший на съезде писателей, говорил о необходимости существования различных писательских объединений и групп. Его речь была выдержана в «беспафосном стиле», не без скрытой иронии, но тем не менее он счел возможным высоко оценить письмо Солженицына, отвлекаясь от дипломатического вопроса о том, можно ли было вообще его зачитывать без согласия автора: «Моральная сила этого письма основывается не на громких словах, а на великой ответственности и тем самым не может не вызывать уважение даже самых ярких его противников. Для всех нас оно должно стать блестящим уроком высочайшей дееспособности позиции писателя. И если я эти свои размышления решил высказать вслух, то главным образом потому, что нашу сегодняшнюю ситуацию – если нас действительно заботят наши

* IV. Sjezd Svazu československých spisovatelů. S. 150.

** Ibid. P. 111.

перспективы – мы вольно или невольно обязаны измерять теми опасностями, о которых нас предупреждает прошлое и которые могут угрожать нашему будущему*.

В ЦК КПЧ, крайне недовольном и обеспокоенном ходом писательского съезда, главным виновником его «идейной неприемлемости» посчитали Милана Кундеру. Было начато разбирательство его, если использовать принятую у нас в те времена терминологию, «персонального дела». Павлу Когоуту был объявлен выговор, Яна Прохазку сняли с поста председателя писательской партийной организации и вывели из кандидатов в члены ЦК КПЧ, а Людвика Вацулика, Ивана Климу и Антонина Ярослава Лима вообще исключили из партии. «Литерарни новины», к которым у партийных властей накопилось множество претензий, были подчинены «более благонадежному» и управляемому Министерству культуры и переименованы в «Литерарни листы». Однако все эти достаточно неуклюжие репрессивные меры придавали съезду еще больший резонанс, расширяли популярность его главных героев. П. Питгарт в книге «Шестьдесят восьмой», впервые изданной в Кёльне в 1980 г., констатировал: «Союз писателей был первой организацией, частично вырвавшейся из оков властной регламентации, – IV съезд летом 1967 г. это подтвердил**».

Писательский съезд, прошедший так, как он прошел, способствовал не только росту брожения в обществе, но и обострению противоречий в самом руководстве КПЧ. Новый мощный импульс реформаторскому движению, в котором деятели культуры продолжали играть роль духовных лидеров, дала публикация в июне 1968 г. в «Литерарних листах» содержавшего призыв поддержать снизу гуманизацию социализма манифеста «Две тысячи слов», текст которого по поручению писательского сообщества подготовил Людвик Вацулик и под которым на улицах Праги и других городов страны подписывались сотни простых горожан.

* Ibid. P. 132.

** *Pithart P. Osmaše tdesátý. Praha, 1990. S. 51.*

«Пражская весна»



Милан Кундера с женой Верой

Чешский народ казался единым, когда простые люди с энтузиазмом ставили свои подписи под «Двумя тысячами слов», но на самом деле обстановка в стране была весьма сложной. Раскол ясно обозначился в руководстве КПЧ, где спорили между собой сторонники прежней линии партии и реформаторы, которых после январского пленума ЦК КПЧ возглавил Александр Дубчек, на реформаторов и консерваторов делились местные партийные ячейки, производственные коллективы. Как показал IV съезд, писательская организация раскололась на сторонников прежней социалистической литературы и поборников творческой свободы. Но полного единства не было и в среде писателей, твердо отстаивавших необходимость демократических перемен в культурной политике и в обществе. Так, Вацлав Гавел, не состоявший ни в партии, ни в руководстве Союза писателей, рассматривал тех же Кундери, Шотолу или Когоута как, по его определению, «антидогматический истеблишмент». Он организовал гораздо более радикальный «Круг независимых писателей», никак

с КПЧ не связанный, и стал его председателем. После поражения «Пражской весны», которое четко датируется 21 августа 1968 г., когда на улицах Праги снова, как в 1945 г., появились советские танки, встреченные на этот раз не цветами, а выкриками протеста, разлад в реформаторском крыле чешских писателей наиболее отчетливо проявился в полемике между Кундерой и Гавелом на рубеже 1968 и 1969 гг.

Это было нереальное, призрачное время: устрашающая советская техника была спешно уведена из городов в специально отведенные места, советские военнослужащие если и выходили за пределы этих мест, то в штатской одежде. Президентом страны по-прежнему оставался избранный на этот пост в марте 1968 г. генерал Людвик Свобода, КПЧ возглавлял Александр Дубчек, продолжали издаваться газеты и журналы, в большинстве которых осуждалась августовская акция и подсчитывались убытки, которые нанесли дорогам страны советские танки. Но по осени это была уже совсем другая страна в сравнении с весной и летом. Ее самостоятельность была лишь кажущейся, она пребывала в настороженном ожидании.

Большинство писателей – от М. Кундеры, В. Гавела, Л. Вацулика до недавно еще ортодоксально-социалистического Я. Дрды, который теперь призывал не давать советским солдатам воды, – решительно осудили вторжение в страну войск СССР и других «братских» социалистических стран. Однако они по-разному оценивали создавшееся положение. И вот в рождественском номере еженедельника Союза писателей, который теперь назывался просто «Листы», появилась статья Милана Кундеры «Чешская судьба» (*Český úděl*). С редким для его текстов воодушевлением Кундера утверждал, что наступившая после 21 августа «пражская осень» являет не меньшее величие чешского духа, чем «Пражская весна», ибо и в присутствии иностранных войск в стране сохраняется свобода слова, народ не раболепствует перед превосходящей силой. Он объяснял это тем, что «чешский народ с самого начала своего существования был слит с культурой столь судьбоносно, как мало какая еще из европейских

«Пражская весна»

наций, что в этой половине Европы чехи – народ наиболее думающий, образованный, не дающий себя ополить дешевой пропагандой». И далее: «Есть гордость народов, кичащихся походами своих Суворовых и Наполеонов, а есть гордость народов, которые жестоких Суворовых никогда не экспортировали. Есть менталитет великих держав, но есть и менталитет малых наций»*. Понятие «менталитет малых наций» он отождествлял здесь с понятием человечности, с чувством собственного достоинства.

Учитывая обстановку в стране и в мире, можно объяснить выступление Кундеры стремлением поднять, укрепить в народе еще не совсем угасшие – несмотря ни на что – настроения и чаяния «Пражской весны», надо полагать, что он уповал тогда и на помощь западного мира. Но очевидна утопичность надежд писателя на то, что описанное им положение может сохраниться надолго, что вообще еще не всё потеряно.

В весьма радикальном по своей направленности журнале молодого литературного поколения «Тварж» Кундере остро и жестко ответил Вацлав Гавел. Он решительно отверг эйфорию по поводу того, что в Чехословакии еще сохраняются какие-то свободы, что пока нет репрессий. В этом явно «промежуточном» состоянии он не усматривал ничего обнадеживающего, он предвидел необходимость длительной борьбы и, по существу, призывал готовиться к сопротивлению. Не разделял он и восторгов по поводу некой исключительности чешской нации, по его мнению, цель предстоящей борьбы заключалась в том, чтобы установить в стране нормальный для европейского Запада порядок: «Если мы не будем способны ни на что иное, как только согреть друг друга воспоминаниями о прошлых успехах, внушающих веру в сохранение чешского народа, он очень скоро исчезнет. Не исчезнуть он может только в том случае, если тысячи его представителей без долгих разговоров приступят к борьбе за совершенно конкретные ценности как к своей каждодневной, актуальной

* Svědectví. 1990. Nr. 89–90. S. 359.

и связанной с риском обязанности – не специфически национальной, а попросту человеческой»*.

В ответной статье, которая вышла в брненском журнале «Гост до дому» и резкость которой была обозначена уже ее заглавием – «Радикализм и эксгибиционизм», Кундера попытался именно этими словами охарактеризовать позицию своего оппонента. Он упрекал его в недостаточной приверженности своей стране, даже напомнил о его буржуазном происхождении, которое как бы изначально делало его врагом социализма, признавая в то же время, что именно такая позиция позволила ему написать «отличную» пьесу «Праздник в саду». В призывах Гавела к сопротивлению он увидел лишь желание прослыть героем, ибо-де реально ему ничто не угрожает...

Очевидно весьма наивное представление Кундера о «пражской осени», очевидна беспочвенность его надежд на то, что относительно свободное положение в стране может продлиться долго, но важнее другое: в этой статье он уточняет некоторые свои тезисы, высказанные на Съезде писателей. Отмечая, что у Гавела нет иллюзий по поводу социализма, Кундера вместе с тем указывал на его иллюзии о «большинстве цивилизованного мира» как «империи нормальности». Кундера не защищал лозунг «социализма с человеческим лицом», но полагал, что в Чехии 1968 г. была сделана попытка найти особый путь, при котором возможно было сохранить национальные гуманистические традиции. Он допускал, что положение в стране тяжелее, чем ему поначалу казалось, но призывал не отказываться от надежды, не допустить «неосталинистского реванша». Для этого, по его мнению, необходима поддержка прогрессивных международных сил. Кундера настойчиво подчеркивал значение культуры для свободного развития нации, высказывал опасение, что чешский народ, теснейшим образом слитый со своей культурой, может не пережить ее падение.

Обсуждать поднятые вопросы рвались и другие авторы, но дискуссии был положен конец, как и свободе слова вооб-

* *Havel V. Český úděl? // Svědectví. 1990. Nr. 89–90. S. 365.*

Второй роман

ще, после того, как в апреле 1969 г. во время бурной демонстрации в Праге по поводу победы хоккейной команды Чехословакии над советской командой было разгромлено помещение «Аэрофлота». Это было расценено как политическое бунтарство, и на экстренном заседании руководства КПЧ Александр Дубчек под советским нажимом был заменен Густавом Гусаком, который начал с того, что призывал всего лишь «признать существующую реальность», но постепенно, уступая давлению извне, установил режим, впоследствии получивший название «нормализации». Последующее двадцатилетие, отмеченное зажимом демократии, усилением авторитаризма, введением цензуры, чистками в рядах партийной и беспартийной интеллигенции, было особенно трудным для развития чешской культуры. Были закрыты все литературные журналы, такие авторы, как Кундера, Гавел, Вацулик, Когоут, Клима и другие, лишились возможности выступать в легальной печати, их книги изымались из библиотек, сами они попали под неусыпное наблюдение органов государственной безопасности. Гавелу пришлось-таки «сделаться героем» – отсидеть по тюрьмам и лагерям свои пять лет, а Кундере – покинуть страну, стать, как и сотни его соотечественников, эмигрантом. Это произошло в 1975 г., когда его во время пребывания во Франции лишили чехословацкого гражданства. Началось его эмигрантское существование.

Второй роман

В конце своего второго романа, который под названием «Жизнь не здесь» впервые вышел в свет во французском переводе в 1973 г. в Париже в издательстве «Галлимар», где в 1968 г. вышла «Шутка» и впредь будут выходить переводы всех произведений чешского писателя, а в 1979 г. на чешском языке в эмигрантском издательстве Йозефа Шкворецкого «сикстэйт-поблишерс» в Торонто, Кундера пометил, что книга дописана в Чехии в 1970 г., то есть уже после поражения «Пражской весны». Как упоминалось выше, автор первоначально

собирался назвать роман «Лирический возраст». «Однако, – пишет Кундера в послесловии 1986 г. к английскому переводу романа, – увидев испуганные лица своих издателей, усомнившихся в том, что роман, обремененный столь абстрактным названием, будет распродан, я изменил его»*. В качестве названия он использовал цитату из А. Рембо, которой А. Бретон завершил «Манифест сюрреализма» 1924 г. и которую в мае 1968 г. студенты писали на странах Сорбонны.

«Жизнь не здесь» некоторые критики называют самым автобиографическим романом Кундеры. В самом деле, герой романа – молодой поэт Яромил, ровесник автора, живет в одно время с ним. Яромил проходит через увлечение сюрреализмом, модерным искусством, в феврале 1948 г. горячо принимает социализм, отказывается от «невнятицы» своей ранней поэзии и начинает писать рифмованные стихи, прославляющие новую эпоху. Разумеется, в этой книге Кундера опирался на опыт своей молодости, своей жизни, как любой писатель практически в любом произведении, но это, конечно же, не автографический роман в прямом значении этого термина. Здесь можно обнаружить ряд чисто внешних совпадений с биографией автора, их, может быть, даже больше, чем в его первом романе. «Жизнь не здесь» существенно отличается от «Шутки» по форме, по философской и политической заостренности поднятых в этом романе проблем.

Действие романа охватывает довоенные годы, период фашистской оккупации и большую часть первого послевоенного десятилетия, описывает жизнь Яромилла от его рождения (собственно, с момента зачатия) до смерти вскоре после февральского переворота 1948 г. Роман написан от третьего лица, но выдержанное в своеобразно-ироническом тоне реалистическое повествование неоднократно перебивается отступлениями фантастического характера: фантазиями Яромилла, отождествляющего себя с вымышленным отважным героем Ксавером, эпизодами из биографий реальных великих поэтов – Рембо, Элюара, Лермонтова, Волькера, Маяков-

* Кундера М. Жизнь не здесь. СПб., 2008. С. 396. Перевод Н. Шульгиной.

Второй роман

ского. И если в «Шутке» не было авторских комментариев, да и не могло быть по закону избранного жанрового варианта, ибо там говорили персонажи, то во втором романе авторское отношение выразалось как посредством иронической тональности, так и в прямых оценках и рассуждениях.

«Жизнь не здесь» – роман о судьбе небесталанного молодого поэта с большими амбициями, но слабым характером в сложную эпоху общественных катаклизмов. Писатель подробно, в хронологическом порядке (исключение представляет только шестая, предпоследняя часть романа, в которой появляется новый герой – «сорокалетний» – и действие которой происходит через три года после смерти Яромилы, описанной в седьмой части) прослеживает формирование характера своего героя под влиянием матери, горячо и эгоистично его любящей, которая пытается отношениями с сыном возместить отсутствующую любовь мужа – простого инженера. На отдыхе в пансионате Яромил и его «мамочка» знакомятся с художником-сюрреалистом, который становится для сына – учителем, а для «мамочки» – любовником. Отроческие годы Яромилы, мечтающего стать знаменитым поэтом, проходят под знаком приверженности к сюрреализму; события внешнего мира, где в это время разгорается большая война, мало его затрагивают. В оккупированной Чехии мелкобуржуазная семья его мамочки живет привычной жизнью (как и семья Круты из «Владельцев ключей»). Однако есть в романе и зловещие приметы той эпохи: жениха горничной Магды расстреливают во время террора 1942 г. после покушения на гитлеровского заместителя в Праге Гейдриха, затем расстреливают и отца Яромилы. После войны мамочка случайно узнает, что у мужа была давняя связь с молодой еврейкой; когда та была отправлена в Терезинское гетто, он сумел один раз благополучно к ней пробраться, но во второй раз это не удалось, он был схвачен и погиб. Узнав эту историю, мамочка перестала представляться неутешной вдовой героя-антифашиста и убрала со стены портрет мужа.

Яромил рос типичным «маменькиным сыночком», а если к этому добавить, что у него была отнюдь не мужественная,

скорее женоподобная внешность, то легко себе представить, что в школе ему с его высоким самомнением было непросто. Автор замечает: «Материнская любовь ставит на мальчишеский лоб клеймо, которое отпугивает расположение приятелей». С юным поэтом дружил лишь сын школьного привратника, которого другие ученики сторонились из-за того, что его злобный отец доносил школьному начальству об их проказах. Яромил же рад был и такому товарищу, который очень охотно подкармливался у них на вилле. К великому расстройству Яромила, у него не налаживались отношения с девочками. И в этом случае ему мешало «клеймо материнской любви», боязнь показаться слабым, неопытным. Все пошло на лад только с простой рыжей продавщицей из соседнего магазина, которая сама проявила активность. Проблема чрезмерной и эгоистичной, можно сказать – «агрессивной», материнской любви или же – в альтернативном варианте – нелюбви и трудных психологических последствий этого чувства для его объекта будет часто подниматься в романах Кундера. В «Жизни не здесь» она впервые поставлена столь обстоятельно. Но это всего лишь одна из поднятых здесь проблем.

Перелом в отношении Яромила к послевоенной чехословацкой действительности и выбору собственного пути происходит во время февральских событий 1948 г. Иронично и очень тонко Кундера показывает, как Яромил радуется выступлению коммунистов и Клемента Готвальда прежде всего потому, что чувствует в них силу, которая противостоит его дядьке-коммерсанту, с которым они друг друга ненавидят. Дядька, понимающий, что теряет собственность (полученную от тестя – отца матери Яромила), орет радующемуся племяннику: «Иди в задницу со своей революцией! Революцию делать очень легко, когда тебя прикрывает армия, полиция и еще одна держава!» У Яромила вообще нет собственных политических убеждений, но он тщеславен и нутром чувствует, что теперь продвинуться (и прославиться) можно только приняв победившую линию, что он и делает, не слишком над этим размышляя. Если до февральского переворота Яромил писал стихи в духе модернизма, то теперь он резко меняет

Второй роман

содержание и форму своих творений. И это тоже происходит как бы само собой, без сложных раздумий и переживаний: молодость, революция и поэзия сливаются воедино и диктуют именно такой поворот.

В 1999 г. в США вышел составленный Петером Петро объемистый сборник «Критические эссе о Милане Кундере», где среди прочих работ помещена впервые опубликованная в 1980 г. рецензия Марии Немцовой-Банерье на «Жизнь не здесь» и «Книгу смеха и забвения». Рецензентка обращает внимание на связь «Жизни не здесь» с традицией «респектабельного жанра» XIX века – романа воспитания. По ее мнению, Кундера оригинально переосмысливает эту традицию, в его изображении путь Яромила – «это циничная постмодернистская ревизия темы XIX века о воспитании художника и одновременно злая политическая сатира»*.

Обозначившийся уже в первых новеллах Кундеры жесткий юмор проявился в «Жизни не здесь» не только в описании агрессивной материнской любви и политической эволюции Чехословакии. Знаменательно, что автор придерживался иронической интонации и в главах, где рассказывалось о дружбе Яромила с художником, о его увлечении поэзией сюрреалистов, о модернистском искусстве вообще. Тем более подобная интонация заметна в описании перехода к новому типу творчества юного способного поэта, который моментально понял, что «эпоха положительных героев и бюстов Сталина не будет слишком благосклонна» к его прежним стихам. Проблема поэзии занимает в романе большое место – наряду с проблемой влияния на формирование молодого человека его родителей (у Кундеры речь идет по преимуществу о влиянии матери) и семейной среды, наряду с изображением любовных перипетий героя. В круто меняющейся общественной обстановке все эти изменения происходят резко и быстро, но писатель раскрывает их психологическую мотивацию, сопровождает лаконичным и в то же время убедительным ироничным комментарием.

* *Petro P.* (ed.) *Critical Essay on Milan Kundera*. New York: G. Hall & Co, 1999. P. 16.

«Шоковый период» в истории Чехословакии и ее литературы, когда Яромир воодушевился идеалами революции и круто изменил характер своей лирики, отмечен в частности тем, что были введены строгие правила художественного творчества, равнение на советский социалистический реализм ждановского образца не только в области содержания, но и в области формы. Вот как автор романа говорит о произошедшей тогда смене поэтического канона: «Справедливо ли видеть в любви победоносной революции к рифме только случайное пристрастие? В рифме и ритме заключена завораживающая сила – бесформенный мир, заключенный в четко построенное стихотворение, сразу становится ясным, прозрачным, правильным и прекрасным. <...> В стихотворении человек выражает свое согласие с бытием, рифма и ритм являются самыми brutальными средствами выражения этого согласия. А разве победившая революция не нуждается в brutальном подтверждении нового порядка и тем самым в лирике, пронизанной рифмами?»

В главе «Сорокалетний» высказывается убеждение, что о «шоковом периоде» нельзя написать хороший роман с конформистских позиций, а вот лирика, принимавшая и воспевавшая тогдашнюю реальность, если она была искренней, не обязательно должна была быть плохой: «в магическом поле поэзии любое утверждение становится правдой, если за ним – сила переживания». От того очень скверного времени осталось немало хороших стихов.

В романе приводятся цитаты из вымышленных стихотворений Яромира и современных ему вымышленных поэтов. Это, конечно же, стилизации, однако в них, как и в фигурах действующих в романе вымышленных поэтов, можно обнаружить немало аллюзий на реальных лиц и популярные стихи того времени. Нет нужды пытаться отыскать «прототип» каждого действующего лица или авторов приведенных строк, ибо очевидно, что Кундера стремился не к созданию пародий, а к типизации. Но чешский читатель может вспомнить сборник стихотворений Ярослава Сейферта «Мамочка» в связи с лирическими излияниями Яромира по адресу своей

Второй роман

мамаши, может вспомнить о поэтическом сборнике Витезслава Незвала «Крылья» в связи с бесконечно мелькающими крыльями в стихах молодого поэта и т.п. В «Жизни не здесь» отчетливо прослеживается складывание негативного отношения Кундеры к определенному типу лирической поэзии, как соцреалистической, так и сюрреалистической, современной, которая представляется ему чересчур легковесной, напыщенно-эмоциональной и тем самым – несерьезной. Ирония сквозит в авторских ремарках: «Лирика есть территория, на которой любое утверждение становится правдой» или «Гений лирики – это гений неопытности. Поэт знает о мире очень мало, но стихи, которые он изрекает, выстраиваются в красивые колонны, совершенные, как хрусталь; поэт совсем не зрелый, и тем не менее его стих несет в себе завершенность пророчества, которое изумляет его самого»; «Лирик стихами пишет свой автопортрет; но поскольку ни один портрет не может быть точным, мы с полным правом можем также сказать, что он стихами свое лицо переписывает». Впоследствии Кундера будет многократно возвращаться к проблеме поэзии, к проблеме чувства, которое, сколь бы большим и ярким оно ни было, само по себе, без учета его этической и интеллектуальной наполненности, не может считаться ценностью. Пути размышлений на эту тему – о сущности и назначении различных литературных жанров – намечаются уже здесь, и уже здесь ясно выражено предпочтение, которое он отдаст роману. Автор задается вопросом: «Ведь если человеку не дано вырваться за пределы своей жизни, не является ли роман в этом отношении более свободным?»

Небесталанный поэт, но слабый, тщеславный человек, Яромил терпит поражение за поражением не только на личном фронте. Конъюнктурно присоединившись к февральским победителям, он идет на открытое предательство, донося в полицию, где теперь успешно подвизается сын школьного привратника, о готовящемся побеге за границу брата своей рыжей любовницы. В конце концов выясняется, что ни о каком побеге не было и речи, что рыжая девица этой неуклюжей придумкой всего лишь хотела объяснить разозлив-

шемуся Яромилу причину своего опоздания на свидание. Но донос сделан, девицу и ее брата арестовали, и ни в чем не повинный юноша сгинул в застенках «народной полиции»... Умирает и поэт, простудившийся на вечеринке после ссоры с группой богемной молодежи, умирает не на баррикадах революции, как ему грезилось, не в пламени огня, а в объятиях своей сентиментальной мамочки.

В главе «Сорокалетний», помещенной после рассказа о доносе Яромила и перед главой о его негероической смерти, появляется новый герой, возраст которого обозначен в ее названии. Действие происходит через три года после смерти молодого поэта. Рыжую девушку, арестованную по его доносу, выпустили из тюрьмы, и она приходит к сорокалетнему – своему давнему любовнику. В начале мировой войны он с женой бежал в Англию, в авиационных войсках сражался с фашистами, его жена погибла во время бомбардировки Лондона. После войны он вернулся на родину, пошел в армию, но его скоро оттуда уволили, посчитав неблагонадежным. Теперь он работает на заводе: «мозг его стал легче, мускулы крепче». Этот герой появляется в романе на короткое время: одно свидание с рыжей, которая рассказывает ему свою грустную историю. Образ – вставной, но в нем можно увидеть набросок хирурга Томаша из будущей «Невыносимой легкости бытия». У «Сорокалетнего» – «пестрая эротическая жизнь», но к рыжей, с которой он прежде охотно занимался любовью, теперь, когда она измучена сознанием своей вины за гибель брата, он оказывается способным отнестись чутко и нежно. Автор словно говорит нам: и в то время люди могли вести себя по-разному.

Кундера выносит жесткое, но ни в коем случае не упрощающее определение описываемой эпохи: «Это время было не только страшное, но и лирическое, но и лирическое! Тогда властвовали вместе палач и поэт.

Стена, за которой содержались узники, была построена из стихов, и возле этой стены танцевали». Но ведь только от самого человека зависело, как он поведет себя в тот или иной момент...

Второй роман

К первому чешскому изданию в Торонто «Жизни не здесь» в качестве предисловия была помещена доработанная рецензия французского критика Клода Роя на этот роман, опубликованная в 1973 г. в «Нуфель обсерватор». К. Рой назвал книгу Кундера «философским фарсом», подчеркивая, что полемическая отвага автора начинается спором с самим собой. В самом деле, Кундера постоянно ставит вопросы и не настаивает на тех приблизительных ответах, которые можно извлечь из его текста. Я бы не решилась отнести «Жизнь не здесь» к самым лучшим произведениям писателя, мне представляется, что вымысел Яромила о Ксавере мало что добавляет к его образу, что краткие мини-новеллы о великих поэтах прошлого нуждались бы в каком-то дополнительном комментировании и т.д. Но при внимательном чтении впечатляет глубина и оригинальность раскрытия затронутых в романе проблем. Сюжет и герой поначалу могли показаться не слишком сложными, но они погружены в атмосферу напряженного обдумывания современной действительности, связи политики и человеческих характеров, роли и смысла литературы. В определении К. Роя я бы с осторожностью отнеслась к термину «фарс» (впрочем – почему бы и нет?), но, безусловно, согласилась бы с наличием в романе сильной философской составляющей. Многозначно его название, которое можно толковать по-разному. Многозначно соединение палача с поэтом в характеристике «шокового периода». В романе затронуты некоторые серьезные философские проблемы, которые будут подробно исследоваться романистом в его последующих произведениях. Так, художник вспоминает фразу Рембо: «Быть абсолютно современным», которая обозначит одну из центральных проблем в «Бессмертии». Яромил во сне не может поднять легкий предмет, чем он легче, тем тяжелее с ним справиться. Отсюда прямая линия ведет к «Невыносимой легкости бытия».

В книге эссе «Искусство романа» (1986), написанной уже по-французски, Кундера, объясняя особенности поэтики «Жизни не здесь», указывает на различный темп рассказывания, проявляющийся в различной объемности глав и разной

протяженности описываемых в них отрезков времени. Авторы многих работ о творчестве Кундера часто обращаются к приведенной им любопытной таблице, при составлении которой он пользовался музыкальными терминами:

«1 часть: 11 глав на 71 странице: *moderato*

2 часть: 14 глав на 31 странице: *allegretto*

3 часть: 28 глав на 82 страницах: *allegro*» и т.д.

Исследователи, анализируя роман, охотно воспроизводят эту таблицу, которая, безусловно, помогает проникнуть в творческую лабораторию автора. Выросший в музыкальной среде, получивший музыкальное образование и пробывший свои силы не только в исполнительстве, но и в композиции, Кундера по-своему воспринимал музыкальность романного текста. Один из самых проницательных исследователей творчества Кундера, чешский теоретик искусства и литературный критик Кветослав Хватик считает в этой связи возможным говорить о «в своей основе музыкальной архитектонике» его романов. На мой взгляд, это – предмет специального исследования, которое могло бы вскрыть внутренние переключки и способы взаимообогащения разных искусств. Однако без подсказки автора обычный читатель вряд ли бы додумался до этих переключек, ибо темп рассказывания и объем глав романа определяется в первую очередь моментом содержательным. Если все же пользоваться терминами из музыкальной сферы, то, мне кажется, уместно было бы говорить о сквозной теме романа, о главенствующей иронической интонации с различными дополнительными оттенками.

«Жизнь не здесь» – роман по содержанию многоплановый и сложный, при кажущейся простоте и линейности его сюжета. Он труднее для чтения, чем «Шутка», и в нем поднимаются важные проблемы, которые писатель будет впоследствии подробно обсуждать в форме подобного или еще более усложненного романного повествования. Вторым романом Кундера со всей очевидностью показал, что «лирический возраст» писателя остался далеко позади, что в чешской литературе существует сугубо самобытный зрелый художник,

Грустное расставание

сосредотачивающийся на глубинных аспектах характера современного человека в его отношении с окружающими людьми и миром вообще, на вопросе о силе и слабости искусства. Начатый в период подъема реформаторского движения и законченный уже после его поражения, роман несет на себе отчетливую печать той противоречивой эпохи. Клод Рой в своей статье, на мой взгляд, очень верно сказал о пороговом значении «Жизни не здесь» в творчестве чешского романиста: «Результатом “Пражской весны” явилось то, что слово “надежда” на какое-то время слилось с определением понятия “социализм”. Благодаря “Пражской весне” на довольно длительное время термин “социализм с человеческим лицом” если и не воплотился на практике, то, по крайней мере, вошел в речевой обиход. “Пражская весна” привела к вступлению (на слишком долгие годы) советских танков в Чехословакию. И, наконец, она привела к тому, что в мировую литературу на очень большое время пришел большой писатель Милан Кундера»*.

Грустное расставание

Последней книгой, написанной Кундерой перед отъездом в эмиграцию, стал небольшой роман, который поначалу должен был называться «Эпилог», ибо автор рассматривал его как свое вообще последнее сочинение. В окончательном виде роман был назван «Вальс на прощание». Как и все другие книги автора после «Жизни не здесь», он впервые увидел свет во французском переводе в издательстве «Галлимар» (1976), а затем был издан у Шкворецкого в Торонто (1979). В послесловии 1997 г. к изданию романа в Чехии Кундера писал: «Время, когда создавался “Вальс на прощание”, было одним из самых тяжелых в моей жизни; смерть и болезни моих близких; помимо того я оказался без работы, без гарантированной возможности себя обеспечить (моя жена

* *Kundera M. Život je jinde. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979. S. 7.*

находилась в таком же положении); я не видел для нас обоих никакой перспективы. Когда я оглядывался назад на три своих романа, они представлялись мне завершенным целым: роман отказа от иллюзий – “Шутка”; роман иллюзий – “Жизнь не здесь”; роман после отказа от иллюзий – “Вальс на прощание”. У меня было такое чувство, что этими романами я сказал уже все, что хотел сказать, и что мне остается только распрощаться с дорогой романиста. Поэтому я сначала назвал этот роман “Эпилог”, потом – “Расставание”. Но в конце концов я подчинился желанию французского издателя. “Эпилог” ему не нравился, а “Расставание” назывался какой-то роман, вышедший как раз в то же время. Тогда я придумал это музыкальное название, которое и сегодня кажется мне подходящим, ибо то, что я написал, было прощанием в форме убыстряющегося танца*.

Обращая внимание прежде всего на изобретательность формы, Кветослав Хватик пишет: «Роман, который получил окончательное название “Вальс на прощание”, разительно отличается от всех прочих кундеровских книг. Здесь нет господства музыкальной формы контрапункта и полифонии, как в остальных романах Кундера, построенных на чередовании медленного и быстрого темпа рассказывания. Тогда как все другие романы состоят из семи частей, в “Вальсе на прощание” таких частей пять и действие разворачивается на протяжении пяти дней, следующих друг за другом. В основу архитектоники его композиции заложен не музыкальный, а сценический принцип, который выдает опытного автора театральных пьес. Здесь мы имеем *объективный сценический рассказ* от третьего лица, с множеством диалогов и, за исключением нескольких очень кратких ретроспектив, все разыгрывается “на глазах читателя”**... Все это так, и на такое восприятие романа нацеливает сам его автор в комментарии из «Искусства романа», где он обращает внимание на связь своего «Вальса» с типом развлекательного романа первона-

* *Kundera M. Valčík na rozloučenou.* Brno: Atlantis, 1997. S. 242.

** *Chvatík K. Svět románů Milana Kundery.* Brno: Atlantis, 1994. S. 70.

Грустное расставание

чальной эпохи формирования этого жанра, на его театральность и водевильность. И тем не менее этот по началу чтения легкий, забавный роман, который можно было бы воспринять как «неполитическое интермеццо» в творчестве писателя, наряду с комическими акцентами и смешными эпизодами поднимает трудные вопросы и, выпадая из близких ему по времени создания кундеровских романов своей несколько облегченной формой, по сути не только продолжает, но и углубляет экзистенциальные изыскания.

Несомненная «театральность» третьего романа Кундеры объясняется, в частности, тем, что он написал приблизительно в то же самое время две комедии: «Подвох» (по-чешски – «Ptákovina» от «Pták», что означает и «птица» и, в переносном смысле, – «обманщик») и «Жак и его господин. Приношение Дени Дидро». В связи с «Вальсом на прощание» наибольший интерес представляет «Жак и его господин», оригинальная кундеровская вариация на тему романа Дидро «Жак-фаталист», которую он сам ценит выше всех своих пьес и от которой он не отрекся. Эта веселая, остроумная комедия, в которой присутствуют и грустные нотки, обладает определенным философским подтекстом. В предисловии к своему собственному переводу пьесы на французский язык (издан в 1981 г.) Кундера рассказывает историю создания этой пьесы: «Когда в 1968 г. русские заняли мою маленькую страну, все мои книги были тотчас же запрещены, и у меня не осталось никакой легальной возможности зарабатывать себе на жизнь. Многие люди хотели помочь мне: один театральный режиссер однажды пришел ко мне и предложил, чтобы я под его именем сделал театральную адаптацию “Идиота” Достоевского.

Тогда я снова перечитал “Идиота” и понял, что, даже если бы мне грозила голодная смерть, я не смог бы взяться за эту работу. Меня отталкивал этот мир преувеличенной жестюкюляции, темных глубин, агрессивной сентиментальности, и я почувствовал необъяснимую тоску по “Жаку-фаталисту”^{*}.

^{*} Kundera M. Jakub a jeho pán. Pocta Denisi Diderotovi. Brno: Atlantis, 1992. S. 7.

На Дидро режиссер не согласился, но Кундера уже не мог не написать свою вариацию на этот роман. А судьба пьесы, написанной в столь драматических обстоятельствах, оказалась счастливой. Режиссер Эвальд Шорм дал ей свое имя как автора адаптации, и с 1975 г. (премьеры 17 декабря) она с успехом шла в театре города Устье-над-Лабой.

В предисловии 1981 г. Кундера поставил слугу Жака в ряд таких образов мировой литературы, как Санчо Панса и Швейк. 21 августа 1968 г. писатель описывает здесь как наступление на свою родину «вечности русской ночи», как ее окончательное похищение у Запада. Единственную опору он в тот момент видел в своей (и вообще чешской) принадлежности к западной культуре; «Приношение Дени Дидро» было выражением этого чувства и протестом против случившегося: «Слуга и его господин прошли через всю историю современного Запада. В Праге, городе великого расставания, я слышал их удаляющийся смех. Я стремился удержать этот смех с любовью и тревогой, как мы стремимся удержать хрупкие исчезающие вещи, которые осуждены»^{*}.

Нечто близкое подобному настроению можно ощутить в «Вальсе на прощание», хотя в нем нет точного обозначения времени действия. Из текста понятно, что «шоковый период» с репрессиями и казнями уже давно пройден, но что это и не эпоха общественного подъема «Пражской весны». Однако здесь нет ни упоминания, ни даже намек на 21 августа, изображенные события могли происходить и после этой даты, и на несколько лет раньше.

Роман до краев наполнен «смешными любовями», любовными треугольниками и многоугольниками. Действие происходит в небольшом чешском курортном городке, который специализируется главным образом на лечении женского бесплодия. Фабула закручивается вокруг случайной беременности медсестры Ружены, виновником которой очевидно является ее молодой влюбленный в нее приятель, стремящийся на ней жениться. Но скромный брак не устраивает

* *Kundera M. Jakub a jeho pán. S. 17.*

Грустное расставание

красивую и амбициозную девушку, мечтающую из курортной глуши, где она обслуживает презираемых ею бесконечных бесплодных дам, вырваться в столицу. Отвергая юношу, Ружена под предлогом беременности пытается женить на себе однажды переспавшего с нею заезжего знаменитого трубача Климу, слабохарактерного, легкомысленного, любящего свою жену.

Многие эпизоды и диалоги романа напоминают комические сцены из «Жака и его господина». В помещении лечебного бассейна, где работает Ружена, две другие медицинские сестры – ее подруги с воодушевлением поддерживают ее намерение заполучить Климу в мужа. Ружена звонит ему в Прагу, приведя его своим сообщением в полную панику. Автор поясняет, что еще в ранней молодости трубач был смертельно напуган таким же звонком от своей тогдашней подружки. Ее сообщение оказалось ложным, но «с того самого момента он знает, что беременность – это удар, который может быть нанесен с любой стороны и в любое время, что это удар, против которого нет громоотвода и о котором сообщают патетическим голосом по телефону...» Члены капеллы, которой руководит Клима, принимают его трудное положение близко к сердцу, и каждый трогательно пытается помочь ему советом в соответствии со своим собственным опытом и возрастом. Эти страницы романа буквально просятся на сцену. И подобных страниц в книге немало.

В «Вальсе на прощание» можно выделить три слоя, различающиеся по содержанию и стилистике. Слои «водевильный», примеры которого мы только что привели. Другой слой составляет вполне объективное, реалистическое описание жизни курортного городка. Третий переводит вектор повествования на серьезные философские и этические проблемы. Эти «слои» можно различить, противопоставить, но в то же время они связаны между собой: о серьезном может быть сказано весело, а за самым смешным эпизодом просматривается горечь.

Роман невелик по объему – всего чуть больше 200 страниц; в нем описывается, как мы уже говорили, отрезок времени

всего в пять дней, но он густо населен героями, которых и не разделишь на главных и второстепенных. Движет сюжет конфликт между Руженой и Климой, но у Ружены есть приятель Франтишек, а у Климы – красивая и тонкая по натуре жена Камилла, которая в какой-то момент переключает на себя все внимание читателя. На курорте лечится от болезни сердца Ольга – дочь расстрелянного в период репрессий 50-х годов коммуниста. Навестить ее приезжает опекающий Ольгу товарищ ее отца Якуб – перед тем как навсегда покинуть страну. Лечит Ольгу местная знаменитость – приятель Якуба со студенческих лет доктор Шкрета, который когда-то по просьбе Якуба, только что вышедшего из тюрьмы и опасавшегося нового ареста и унижений, изготовил для него таблетку с ядом, которую тот собирается вернуть ему перед эмиграцией. А еще в санатории лечится богатый американец Берглеф – чешский эмигрант. Все герои или уже знакомы между собой, или знакомятся по ходу действия, как в пьесе, все оказываются так или иначе вовлеченными в банально любовный «водевильный» конфликт, который, однако же, заканчивается смертью Ружены.

В сюжете присутствует детективный элемент: Ружена умирает от когда-то изготовленной Шкретой смертельной таблетки, которую Якуб подложил в тубик с ее успокоительным лекарством. Он не собирался ее убивать, хотя она и была ему несимпатична; это получилось почти случайно, но он не предпринял достаточных мер, чтобы предотвратить трагедию. Есть в романе и элемент волшебства, связанный с Берглефом. То в его номере появляется некое голубое сияние, то его вызывает и уводит какая-то ангелоподобная девочка. Но если история с таблеткой первостепенно важна для развития сюжета и характеристики героев, то элементы фантастики представляются мне не слишком обязательными.

«Вальс на прощание» вобрал в себя и поднял на новый уровень лучшие стороны «Смешных любовей»: выразительный лаконизм описаний и диалогов, неожиданные повороты сюжета, юмор с примесью горечи. Ни один из героев романа не поддается однозначной оценке. Конечно, Ружена пытается

Грустное расставание

спекулировать на своей беременности, извлечь из нее максимум материальной и карьерной выгоды. Но ведь ее жизнь однообразна и бесперспективна, на нее давят своими советами подруги, да она и не вполне уверена, что зачала ребенка не от Климы. Жена Климы Камилла очень красива, интеллигентна, но она безумно ревнует своего ветреного мужа, что мешает ей по справедливости его оценить. Ольга не блещет красотой, из-за репрессированного отца ей не позволили учиться в высшей школе, а после его реабилитации, когда ее положение изменилось в лучшую сторону, она стала получать анонимные письма с угрозами как дочь коммуниста. Ольга умна, тайно и давно любит Якуба, но у нее есть свои комплексы, и в конце концов она почти насильно заставляет Якуба стать ее любовником, хотя он испытывает к ней разве что отцовские чувства.

Еще во «Владельцах ключей» Кундера поднял вопрос об этике идейной борьбы, о том, чем можно жертвовать ради высокой цели, о моральном облике героя. В «Вальсе на прощание» этот вопрос встает в связи с отцом Ольги, проблемой репрессий, тогдашним и сегодняшним поведением Якуба. Ольга выспрашивает у Якуба, каким был ее отец: «Я все время думаю, не сделал ли он в отношении кого-нибудь другого то же самое, что сделали с ним. Ведь те, кто отправил его на виселицу, были точно такие же, каким был он сам. У них была та же вера, они были такими же фанатиками. Они были убеждены, что мнение, хоть чуть-чуть отличное от их собственного, смертельно опасно для революции, и были подозрительны. Они послали его на смерть во имя святого дела, которому и он был верен. Почему же бы и он не относился к другим точно так же, как они отнеслись к нему?» В ответ Якуб произносит афористическую фразу: «Время летит быстро, и прошлое становится все непонятнее». Под напором Ольги Якуб соглашается, что теоретически ее отец мог поступить подобным образом, однако успокаивает девушку, что он этого не сделал. Однако читатель дальше из разговора Якуба с Шкретой узнает, что Якуб был арестован с согласия в тот момент еще свободного отца Ольги: «Мы были друзьями.

И тем более он считал необходимым голосовать за мой арест. Он хотел доказать, что идеалы для него значат больше, чем дружба. Ему казалось, что, признавая меня изменником революции, он тем самым приносит свой личный интерес в жертву чему-то высшему, в жертву революции, он это считал своим жизненным подвигом».

Судя по истории с Ольгой, о которой Якуб заботился многие годы, зная, что был предан ее отцом, Якуба можно было бы считать исключительно благородным человеком. Но он становится убийцей. Правда, почти случайным. Расстроенная Ружена случайно оставила в ресторане на столе свой тюбик с успокоительными таблетками. За этот стол совершенно случайно сели Якуб с Ольгой, Якуб заметил, что его таблетка похожа на те, что в тюбике, почти машинально положил ее туда же, в это время вернулась несимпатичная ему и Ольге Ружена и схватила тюбик. Якуб не хотел его отдавать, но не объяснил, почему, и Ружена с возмущением забрала свою вещь и ушла. Он мог за ней побежать, но не сделал этого, ничего не предпринял и позже. Ему пришла в голову алиби-стская мысль, что, может быть, в таблетке вообще нет яда, что в то давнее время Шкрета дал ему пустышку, чтобы просто его успокоить. На другое утро, перед самым отъездом, Якуб позвонил в помещение лечебного бассейна, узнал, что Ружена вышла на работу, и воспринял это как доказательство, что все в порядке. А очень скоро после его звонка Ружена, стремясь прийти в себя после громкой ссоры с Франтишкой, который умолял ее не делать аборт, вынула из тюбика и проглотила ту самую ядовитую таблетку и умерла. Якуб этого уже не узнал, он уезжал из своей страны навсегда, но не чувствовал облегчения и ощущал себя убийцей. В его размышлениях автор формулирует одну из самых важных загадок человеческой психики, к которой многократно будет возвращаться впоследствии.

Полагая, что с Руженой ничего не случилось, Якуб думает о своем поступке как об эксперименте: «Его убийство было особым. У него не было мотивов. Убийца не преследовал никакой выгоды. Так в чем же был его смысл? Только в том,

Грустное расставание

наверное, чтобы он осознал себя убийцей». Якуб сравнивает себя с Раскольниковым, который тоже совершил убийство как эксперимент, но видит и существенное различие этих поступков: «Раскольников, который убил старую процентщицу, был не в состоянии преодолеть страшную бурю угрызений совести. А Якуб, глубоко убежденный, что человек не имеет права приносить в жертву человеческие жизни, укоров совести не чувствовал.

Якуб пытался себе представить, что медсестра действительно умерла, и хотел понять, придет ли к нему чувство вины. Ничего такого не происходило, и Якуб спокойно ехал по приветливой дороге, которая нежно с ним прощалась.

Раскольников переживал убийство как трагедию, он был раздавлен тяжестью своего преступления. Якуб же удивлялся, насколько легок его поступок, как он вообще ничего не весит и совсем его не отягощает. Он размышлял о том, нет ли в этой легкости больше ужаса, чем в истерических переживаниях русского героя».

Так в «облегченном», «водевильном» романе Кундера выдвигает намеком обозначенную еще в «Жизни не здесь» проблему различия субъективной и объективной оценки человеческих поступков и чувств во всех областях жизни – от политики до эротики, к которой он неизменно будет возвращаться и которая даст название его самому известному роману – «Невыносимая легкость бытия».

Критики, писавшие о «Вальсе на прощание», большое место отводят образу Бертлефа. Живущая в Швеции чешская исследовательница Гелена Коскова, монографию которой о Кундере я еще буду цитировать, назвала этого героя «христианским гедонистом». Начало его жизни было тяжелым, но в эмиграции в Америке он разбогател и теперь, хотя он уже немолод и нездоров, живет в свое удовольствие. Бертлеф добр, веселого нрава, щедр, всегда готов помочь ближнему. Он верит в Бога, но не ортодокс, легко прощает себе и другим человеческие слабости и грехи, даже если они противоречат христианским заповедям. «Он хочет приносить людям радость», – говорит о нем Якуб. Но в романе есть и другое

объяснение добрых поступков Берглефа, оно прочитывается в его же рассуждении о Симеоне Столпнике, подвигом которого он восхищается, но не упускает того, чтобы упомянуть о желании святого вызывать всеобщее восхищение. Когда Ольга сказала, что все святые занимались только тем, что отказывались от радостей жизни, Берглеф ей возразил: «Вы ничего не понимаете в святых, барышня. Это были люди, которых очень влекли наслаждения, но они получали их другим образом. Как вы думаете, что доставляет человеку наибольшее удовольствие? Отгадайте, но вы не сможете угадать правильно, потому что вы недостаточно искренни. Это не упрек вам, но для искренности необходимо познать самого себя, а это требует времени. Ну как может быть искренней девушка, сияющая молодостью так, как вы? Она не может быть искренней, потому что даже не знает, что есть в ней самой. А если бы знала, то должна была бы со мной согласиться, что самое большое удовольствие получает тот, кем восхищаются. Разве не так?» Желание восхищать людей Берглеф не считает ни слабостью, ни тщеславием. Он рассуждает: «Сильнейшее желание вызывать восхищение вовсе не смешно, оно трогательно. Тот, кто хочет, чтобы им восхищались, близок к людям, чувствует связь с ними, не может без них жить. Святой Симеон Столпник одинок на одном квадратном метре столба. И все же он слит со всеми людьми! Он представляет себе миллионы обращенных к нему глаз! Он присутствует в миллионах душ и наслаждается этим. Это великий пример любви к людям и любви к жизни. Вы, милая барышня, даже себе не представляете, насколько в каждом из нас всех постоянно присутствует Симеон Столпник. До сегодняшнего дня именно он образует в нашем существе полюс добра!»

В картине мира, которую создает Кундера, соединяются веселость и грусть, они сосуществуют, как и во многих его героях сосуществуют положительные и негативные качества, и победить не может ни одна из сторон. Его персонажи очень разные и очень живые, и с каждым связана та или иная философско-этическая проблема, которую писатель поднимает в форме живого диалога или затейливого сюжетного хода.

Грустное расставание

Якуб, добрый по отношению к Ольге, уважающий и ценящий Шкрету, но желчный по характеру, из чувства неприязни оказавшийся способным на убийство, пусть и незапланированное, считает, что его родина вообще не приспособлена для нормальной жизни: «В этой стране детей наказывают за непослушность родителей, родителей – за непослушность детей. Сколько молодых людей было выброшено из школ только потому, что их родители попали в немилость! И сколько родителей смирилось с пожизненной трусостью, только чтобы не навредить своим детям! Тот, кто хочет сохранить хоть какую-то свободу, не должен иметь детей». Шкрета объясняет такую позицию Якуба тем, что он, занимаясь политикой, знает жизнь только с плохой стороны: «Ты никогда не умел жить. Ты думал, что твоя обязанность – всегда во всем участвовать. Быть в центре событий. Что ты считал своим делом? Политику. А политика – это самое несущественное и наименее ценное в жизни. Политика – это всего лишь грязная пена на реке, тогда как настоящая речная жизнь происходит на гораздо большей глубине».

Образ Шкреты вообще очень интересен и оригинален. В нем есть что-то и от Жака-фаталиста, и даже от Швейка. Это исключительно талантливый ученый и практикующий врач, слывающий чудачком, всюду постоянно опаздывающий, большой любитель женщин, обожающий играть на барабанах, но и своеобразный философ, мечтающий улучшить человечество и изобретший для этого свой собственный метод. Идеалом ему представляется всеобщее братство, и он стремится его воссоздать в прямом значении этого слова. Вся беда, рассуждает Шкрета, происходит от того, что «дети выбирают плохих родителей». И вот он «лечит от бесплодия» своих пациенток тем, что под видом лекарственных инъекций впрыскивает им свою сперму. Женщины успешно рожают, и по земле бегают носатые и близорукие «полубратья». Похож на Шкрету и маленький сын Бертлефа и его молодой жены, которая тоже, конечно же, лечилась у Шкреты.

Роман писался в то время, когда для Чехословакии очень актуальной была проблема эмиграции, вопрос о том, как от-

носиться к своей родине. Несомненно, что этот вопрос мучил тогда и самого автора романа, но его постановка в книге не привязана к конкретным обстоятельствам, здесь нет и намека, к примеру, на оккупацию, вопрос поставлен в самом общем плане. Он заострен тем, что Якуб, с которым связаны практически все сюжетные линии и действующие лица романа, твердо решил уехать, и делает это, хотя мимолетная встреча в коридоре отеля с женой Климы Камиллой, чья красота и благородный облик его поражают, заставляет его подумать, что, если бы он встретил ее раньше, все могло бы быть иначе. Подъезжая к границе, он думает не только о возможно совершенном им убийстве, но и о том, что «плохо любил» свою родину: «Еще вчера он думал, что это будет момент облегчения. Что он уедет отсюда с радостью. Уедет из страны, где он родился по ошибке, к которой он не принадлежит. Но в ту же самую минуту он осознал, что уезжает из своей единственной родины и что никакой другой у него нет». А вот мнение на ту же тему экспериментатора и весельчака Шкреты: «Я часто говорю себе, что, если даже нам многое в этой стране не нравится, все равно мы за нее в ответе. Меня ужасно злит, что я не могу свободно путешествовать по свету, но я никогда бы не покинул родину. И никогда не поливал бы ее грязью. Прежде я должен был бы полить грязью самого себя. Кто из нас что-нибудь сделал, чтобы она стала лучше? Кто из нас что-нибудь сделал, чтобы здесь можно было бы жить?»

В послесловии к чешскому изданию 1997 г. Кундера признается, что ни один из своих романов он не писал с таким удовольствием, как «Вальс на прощание»: «Я наслаждался вымыслом, то и дело стирая границу между правдоподобным и неправдоподобным, серьезным и несерьезным. Я наслаждался персонажами. Каждого из них (без исключения) я любил. А если я в то же время всех их (без исключения) видел в ироническом свете, эта ирония не была ни сатирической, ни злой. При всей жестокости сюжета для меня это был и роман о дружбе: мне казалось, что она сияет над темным пространством подобно радуге. (“Ценности, которые я признаю, не имеют ничего общего со справедливостью”. –

Выпавший из круга

“Например?” – спросила Ольга. “Например, дружба”, – ответил доктор Шкрета тихо.)».

Из авторского послесловия к роману заслуживает специального внимания рассуждение о его поэтике. Кундера вспоминает слова своего любимого композитора Леоша Яначека о том, что только ту ноту можно вставить в сочинение, которая выражает что-то существенное, и называет это высказывание «императивом» и своего творчества: «избавить роман от романного вербализма, придать ему плотность и густоту». Действительно, «Вальс на прощание» отличается от первых двух романов писателя большей плотностью текста, лаконизмом описаний и диалогов при их большой содержательности. Несомненно, здесь получили развитие лучшие особенности поэтики лучших из «Смешных любовей», но именно лаконизм и содержательная насыщенность текста «Вальса на прощание» определили вектор дальнейшего формирования оригинального кундеровского варианта романного жанра.

Выпавший из круга

В предисловии к чешскому изданию романа «Бесмертие» Кундера назвал написанную уже в эмиграции «Книгу смеха и забвения» «книгой тоски по Чехии»*. Обосновавшись во Франции, преподавая во французских университетах, он считал свою писательскую биографию завершённой «Вальсом на прощание». Однако получилось иначе: его вновь потянуло к сочинительству, и он принялся за новеллы, рассматривая их как продолжение «Смешных любовей», но скоро увидел, что они складываются в нечто более цельное, чем просто сборник отдельных произведений. Так из семи новелл составила «Книга смеха и забвения», которая в 1979 г. вышла в издательстве «Галлимар» по-французски и в 1981 по-чешски в издательстве Шкворецкого в Торонто.

* *Kundera M. Nesmrtelnost. Brno: Atlantis, 1993. S. 343.*

Жанр «Книги смеха и забвения» Кундера определил как «роман в форме вариаций». В книге он поясняет смысл этого жанрового определения, опираясь на понятие вариаций в музыке: «Симфония – это музыкальный эпос. Можно было бы сказать, что она подобна пути, ведущему сквозь бесконечность внешнего мира, от вещи к вещи, всё дальше и дальше. Вариации – это тоже путь. Но этот путь не ведет сквозь бесконечность внешнего мира. Вам, несомненно, знакома мысль Паскаля о том, что человек живет между пропастью бесконечно великого и пропастью бесконечно малого. Путь вариаций ведет к той *второй* бесконечности, к бесконечно-мному внутреннему многообразию, что скрывается в каждой вещи. <...> Форма вариаций – это форма максимального сосредоточения, позволяющая композитору говорить лишь о сути вещей, идти прямо к самой сердцевине»*.

Тема музыкального фольклора в «Шутке», «Вальс на прощание», «Жак и его господин» как вариация «Жака-фаталиста» Дидро, а теперь предлагается жанр «романа в форме вариаций». В своих произведениях Кундера часто обращается к музыке, к любимым композиторам; в «Книге смеха и забвения» эта тематика постоянно присутствует еще и потому, что автор глубоко переживает недавнюю смерть своего отца, пианиста и музыковеда, который умирал очень тяжело, но и в последние годы жизни, теряя способность говорить, продолжал работу над трудом о Бетховене – непревзойденном мастере вариаций. Мысль о музыке и память об отце – прекрасном музыканте пронизывает весь текст кундеровского «романа в вариациях» и, на мой взгляд, даже не столько определяет его форму, сколько создает ощущаемый читателем своеобразный музыкальный фон – грустный, что связано со смертью очень дорогого для автора человека, но и с его общим душевным состоянием. Он потерял отца, оставил родину, и сколь бы благосклонной ни была к нему принявшая его прекрасная Франция, основное настроение в «Книге» – именно «тоска по Праге».

* Кундера М. Книга смеха и забвения. СПб., 2003. Перевод Н. Шульгиной. Все цитаты – по этому изданию.

Выпавший из круга

Написанная в трудный, переломный момент биографии Кундеры, «Книга смеха и забвения» посвящена Чехии, ее послевоенной истории, «Пражской весне», побежденным участникам этого движения, первому восприятию атмосферы эмиграции и жизни на Западе. Наряду с рассказом о вымышленных персонажах она включает в себя подчеркнuto автобиографический материал. В ней нет сквозного сюжета. Автор называет главной героиней своего «романа в вариациях» молодую эмигрантку вдову Тамину, которая выступает в двух новеллах. Кундера подчеркивает, что имя Тамина он придумал, такого нет в природе. Можно предположить, что он произвел его от «там» (по-чешски это значит то же самое, что и по-русски). Второй роман Кундеры назывался «Жизнь не здесь», а Тамина оказалась именно в этом «не здесь» – оказалась «там». Какова же жизнь «там»? В «Книге смеха и забвения» по разным линиям сопоставляется жизнь в Чехии – «здесь» и жизнь «там», на Западе. Что же касается главных героев «Книги», то, наряду с Таминой, к ним можно отнести умирающего отца автора, образ которого возникает в нескольких новеллах, и самого автора-рассказчика, которого, конечно же, нельзя напрямую отождествлять с Кундерой, но который, может быть, в этом произведении к нему наиболее близок.

Настаивая, что «Книга» – именно роман, а не сборник новелл, Кундера стремится подчеркнуть единство своего произведения, в форме вариаций развивающего, как это происходит в музыке, одну и ту же *сквозную грустную тему*. В виде вариаций в разных новеллах повторяются одни и те же эпизоды, одни и те же мотивы – всё это создает единство настроения, притом что каждая новелла может быть прочитана и как законченное отдельное произведение.

Книгу открывает новелла «Утраченные письма», повествующая о бывшем научном сотруднике Миреке, который принимал участие в движении «Пражской весны», вследствие чего после 21 августа 1968 г. был выброшен из науки и оказался рабочим на стройке. Он тщательно хранит свои дневники и прочие личные документы и одержим желанием

забрать у своей бывшей любовницы Здены свои письма к ней, чтобы их уничтожить. Здена была и остается в новой обстановке твердокаменной коммунисткой, но Мирек хочет вернуть письма не из политических соображений, а потому, что стыдится как непростительной слабости своей юношеской влюбленности в эту и в молодости весьма уродливую женщину и не хочет, чтобы она держала у себя доказательство его былой неразборчивости. Здена письма не отдает, а во время отсутствия Мирека, уехавшего к Здене за письмами, служащие государственной безопасности обыскивают его квартиру, забирают все его личные бумаги, и когда он возвращается, его арестовывают и сажают в тюрьму. Так печально заканчивается попытка Мирека подправить – пусть для самого себя – имидж своего прошлого.

В самом начале новеллы описана сцена выступления Клемента Готвальда с балкона на Староместской площади во время коммунистического переворота в феврале 1948 г. День был морозный, и стоявший рядом с лидером партии тогдашний министр иностранных дел Чехословакии Владимир Клементис надел ему на голову свою теплую шапку. Когда же через четыре года Клементиса обвинили в измене родине и казнили, на известной фотографии вытравили его изображение, и от него осталась только шапка на голове Готвальда. Так пытались переделать, переписать историю, но ни в отношении отдельного человека – Мирека и его личных дел, ни в отношении целой страны и ее политической истории в реальной жизни это оказывается недостижимым. Другое дело – возможности писателя: «Одно из неотъемлемых прав романиста – возможность переработать свой роман». Романист может описать любое событие одним образом и потом переписать всё совсем иначе, но человек, и даже целая политическая партия, – нет. Тонкое, пусть в чем-то небесспорное, понимание не только человеческой психологии, но самого хода исторического процесса заключено в, казалось бы, почти проходной авторской констатации: «Мирек такой же переписчик истории, как коммунистическая партия, как все политические партии, как все народы, как любой человек. Люди кричат, что хотят создать лучшее

Выпавший из круга

будущее, но это неправда. Будущее – это лишь равнодушная и никого не занимающая пустота, тогда как прошлое исполнено жизни, и его облик дразнит нас, возмущает, оскорбляет, и потому мы стремимся его уничтожить или перерисовать. Люди хотят быть властителями будущего лишь для того, чтобы изменить прошлое. Они борются за доступ в лаборатории, где ретушируются фотоснимки и переписываются биографии и сама история».

На мой взгляд, в этом рассуждении, как во всей книге вообще, слышатся отголоски горячих споров, которые во времена написания новелл «Книги» велись в Чехословакии – в официальной среде и среди диссидентов и, с не меньшей остротой, – в эмигрантских кругах: о «Пражской весне», о причинах неуспеха реформаторского движения. Кундера заглавием романа подчеркивает свою основную цель – средствами литературы противостоять забвению и переписыванию истории. Как романист он мог бы всё переписать на любой лад, но настоящий роман, роман, достойный этого имени, должен сохранить правду, какая бы она ни была. Он излагает свое уточненное в результате свершившихся перемен видение послевоенной истории Чехословакии: «Люди восторгались Россией, изгнавшей из их страны немцев. А поскольку в чешской коммунистической партии видели ее верного сподвижника, перенесли свою симпатию на нее. И так случилось, что в 1948 г. коммунисты взяли власть не кровью и насилием, а под ликование доброй половины народа. И обратите внимание: та половина, что ликовала, была более активной, более умной, была лучшей половиной». По утверждению автора, история провела в Чехии невиданный эксперимент. «Пражскую весну», восстание против заведенного в стране порядка тех самых людей, которые этот порядок в 1948 г. установили, он определяет как «восстание людей против своей собственной молодости»: «Это было невообразимое веселье, это был карнавал», но Россия не могла допустить такого поворота событий, и всё закончилось полным разгромом.

Кундера оглядывается на собственное прошлое, на свою юность, когда он был членом коммунистической партии,

принадлежал к коммунистической молодежи, разделял ее радостные настроения и надежды, несмотря на всю противоречивость того сложного времени, в котором смешалось и улучшение жизни простых людей, и полное беззаконие. В новелле «Ангелы» он признается: «Я тоже танцевал коло. Была весна 1948 года, в моей стране как раз одержали победу коммунисты, министры – социалисты и христианские демократы – бежали за границу, а я держался за руки или за плечи с другими студентами-коммунистами и танцевал: мы делали два шага на месте, один шаг вперед, потом выбрасывали правую ногу в одну сторону, затем левую ногу – в другую, и делали это чуть ли не каждый месяц, ибо постоянно что-то отмечали, какую-то годовщину или какое-то событие, прежние несправедливости устранялись, новые – совершались, фабрики были национализированы, тысячи людей заполнили тюрьмы, медицинская помощь стала бесплатной, у владельцев табачных киосков описывали киоски, старые рабочие впервые отправлялись на отдых в конфискованные виллы, и у нас на лицах была улыбка счастья. Потом однажды я что-то сказал, чего не следовало говорить, меня исключили из партии, и мне пришлось выйти из коло».

После того, как он «вышел из коло», жизнь вокруг него предстала перед ним совсем в другом свете. Кундера рассказывает о весне 1950 г.: молодежь опять что-то праздновала и танцевала коло, хотя «...вчера была повешена Милена Гораква, депутат от социалистической партии, обвиненная коммунистическим судом в антигосударственном заговоре. Вместе с ней был повешен и Завиш Каландра, чешский сюрреалист, друг Андре Бретона и Поля Элюара. А молодые чехи танцевали, зная, что вчера в этом же городе качалась на виселице одна женщина и один сюрреалист, и танцевали они тем исступленнее, что танец был манифестацией их невинности, их чистоты, ослепительно выделявшейся на фоне черной виновности двух повешенных, предателей народа и его надежд». Бретон не верил, что Каландра – предатель и в открытом письме призвал Элюара, хорошо знавшего Каландру, за него заступиться, но тот отказался. И вот теперь среди ли-

Выпавший из круга

кующей молодежи Кундера вдруг увидел этого французского поэта, который танцевал вместе со всеми; ему показалось, что коло возносится вверх над Вацлавской площадью: «...под ними была Прага со своими кофейнями, полными поэтов, и тюрьмами, полными изменниками народа, а в крематории тем временем предавали огню одну женщину – депутата от социалистической партии, и одного поэта-сюрреалиста, дым поднимался к небу, словно счастливое пророчество, и я слышал металлический голос Элюара:

Любовь что отдана труду неутомима

Я бежал по улицам за этим голосом, чтобы не упустить из виду прекрасный веночек тел, возносящийся над городом, и с тоской в сердце сознавал, что они летят как птицы, а я падаю как камень, что у них есть крылья, а я навсегда бескрылый». Надо обратить особое внимание на последнюю фразу, свидетельствующую о драматизме расставания автора с иллюзиями своей юности, которое он пытается объективно описать, понять и объяснить.

Бездумно простая, но ритмичная и веселая музыка, под которую пляшут на площади молодые чехи и знаменитый французский поэт, в подтексте книги противопоставляется вариациям Бетховена. Серьезной музыке с ее смыслом и глубиной тем более противопоставлен грохот однообразно повторяющихся звуков современной попсовой музыки. Трогательное описание трагического медленного угасания отца писателя подано именно на таком звуковом фоне: «...музыки всё больше и больше, в сотни раз больше, чем в самые славные ее времена. Она разносится из репродукторов на домах, из чудовищной звуковой аппаратуры в квартирах и ресторанах, из маленьких транзисторов, которые люди носят с собой на улицах.

Шенберг умер, Эллингтон умер, но гитара вечна. Стереотипная гармония, затасканная мелодия и ритм, действующий тем сильнее, чем он монотоннее, – вот всё, что осталось от музыки, вот она, та самая вечность музыки. На этих простых комбинациях нот могут объединиться все, ведь это

само бытие, что кричит в них свое ликующее *я здесь!* Ни одно согласие не может быть громче и единодушнее, чем простое согласие с бытием. Оно объединяет арабов с евреями, чехов с русскими. Тела, опьяненные сознанием своего существования, качаются в простом ритме звуков. Поэтому ни одно сочинение Бетховена не вызывало столь сильную коллективную страсть, как однообразно повторяющиеся удары по струнам гитар.

Однажды, примерно за год до смерти отца, когда мы вместе отправились на обычную прогулку вокруг квартала, песни сопровождали нас на каждом шагу. Чем грустнее становились люди, тем громче ревели репродукторы. Они старались заставить оккупированную страну забыть о горечи истории и отдаться радостям жизни».

Громкая, бессодержательная музыка, способная объединить людей, одновременно их оглуляя, в восприятии Кундера соответствует забвению истории, также оглуляющему и тем самым обезоруживающему народ. Поэтому Гусак для него – «президент забвения», сопоставимый в этом отношении с популярным попсовым гитаристом. Как забвение исторической правды противопоставляется абсолютно необходимой для народа и отдельного человека памяти, так беззаботный и бездумный «ангельский смех» противопоставляется в первой новелле с названием «Ангелы» смеху «дьявольскому», обременяющему, а не веселящему, но совершенно необходимому для осознанного человеческого существования. Приведенные здесь размышления в этой книге еще отчетливее, чем подобные авторские отступления в предыдущих произведениях Кундера, показывают непрерывно идущее формирование того восприятия действительности и человека, которое можно было бы назвать «философией жизни по Милану Кундере».

Как мы помним, автор считает главной героиней «Книги смеха и забвения» эмигрантку Тамину. В новелле «Утраченные письма» она, как и Мирек в первой новелле с тем же названием, стремится вернуть свои оставленные на родине дневники и письма, но не для того, чтобы их уничтожить,

Выпавший из круга

а, напротив, чтобы по ним попытаться восстановить свою прошлую жизнь, восстановить память о своем горячо любимом умершем муже, которого она, как ей кажется, начинает забывать. Тамина отдается неприятному ей человеку, пообещавшему съездить за ее письмами в Прагу, но всё оказывается напрасным, в Прагу он не едет, прошлое восстановить невозможно.

В предпоследней новелле книги, второй с названием «Ангелы», Тамина попадает на фантастический остров, населенный счастливыми беззаботными детьми, которые сначала восхищаются ею и ее радуют, но очень скоро становятся невыносимо назойливыми, она начинает тяготиться ими, пытается убежать и погибает. Возможно, читатель этой новеллы может решить, что Кундера просто не понимает и не любит детей, но, конечно же, дело не в этом. В самом общем плане – ему ненавистен *инфантилизм* в любом варианте. Но речь в новелле идет не только и не столько об этом. Он возражает и против того, чтобы рассматривать рассказанную им историю как аллегорию. Кветослав Хватик в составленной из своих рецензий книге «Мир романов Милана Кундеры» приводит следующее высказывание писателя в интервью Филиппу Роту: «Ничто мне не более чуждо, чем аллегория, то есть история, которую автор придумывает, чтобы проиллюстрировать какой-нибудь тезис. Истории, реальные или вымышленные, должны представлять прежде всего сами эти истории, и читатель должен позволить себе наивно увлечься их силой и поэзией»*. И далее он следующим образом разъясняет смысл своей новеллы: «С давних пор меня преследует картина, которую однажды я даже видел во сне: человек оказывается в мире, где живут одни дети, и не может оттуда вырваться. И вдруг детство, которым мы все лирически восхищаемся, оборачивается сплошным ужасом. Как ловушка. Эта история не аллегорична. Разумеется, моя книга построена на полифонии, разные истории взаимно друг друга объясняют, подсвечивают, дополняют. Главная история книги –

* Chvatík K. Svět románů Milana Kundery. Brno: Atlantis, 1994. S. 85.

это история тоталитаризма, который лишает людей памяти и тем самым превращает их в народ, состоящий из одних детей»*. Народ, по Кундере, не может уподобляться пусть и прелестным, но абсолютно наивным детям, мир надо воспринимать всерьез.

Жизни Чехии еще до «Пражской весны» посвящена новелла «Литость», где описывается пражская литературная среда, чешские поэты того времени. Здесь мы читаем один из самых лирических пассажей кундеровской книги: «Я смотрю на них с огромного расстояния в две тысячи километров. Осень 1977 года, моя страна уже девять лет дремлет в сладком и крепком объятии русской империи. <...> И вот сейчас я смотрю на поэтов с высоты своего бельведера, но они слишком далеки от меня. По счастью, накотившая слеза, словно линза телескопа, приближает ко мне их лица». Но рядом с лирикой – неперемный кундеровский юмор, который здесь, однако, не беспощадный, как в некоторых других его произведениях, а грустный, ностальгический. Кундера не называет настоящих имен прототипов своих героев – популярных в 60-е гг. поэтов, писателей, критиков, но щедро наделяет их именами великих из мировой литературы: здесь Вольтер, Гёте, Лермонтов, Боккаччо и другие, однако по шаржированно, но точно обрисованным характерным чертам знакомые с той средой люди легко могут их опознать, несмотря на вымышленные, впрочем, тоже лишь отчасти, анекдотические ситуации, в которые автор их ставит. Очень точно переданы некоторые конкретные детали, к примеру, вся обстановка Клуба писателей на Народни тршиде (пражском Национальном проспекте). Но и читателя, вообще не знакомого ни с чешскими литераторами, ни с их Клубом, новелла привлечет остроумно закрученным сюжетом и проникновенной лиричностью.

Кундера считает, что название новеллы «Литость» нельзя перевести на другие языки. По-русски это слово очень приблизительно можно было бы перевести как «сожаление,

* Ibid. P. 85.

Выпавший из круга

горькое разочарование, досада, что получилось не то, не так», в самом звучании этого слова улавливается какая-то щемящая грусть. «Литость» – чувство очень личное, лирическое, но непременно с примесью горечи. Именно так Кундера из Франции смотрит на ставшую для него далекой Прагу. И еще: новелла завершается сценкой, в которой участвует герой, названный Лермонтовым. Но самая последняя фраза – это уже, как мне кажется, не только о вымышленном герое или его прототипе, это и очень точная характеристика нашего великого поэта: «Мой дорогой Лермонтов, гений той боли, которую в моей маленькой стране называют *литостью*».

В двух новеллах отразилось нарастающее раздражение Кундеры по отношению к весьма распространенной на Западе профессорской наукообразности, к замысловатым модным терминам и квази-глубокомысленным рассуждениям, заменяющим живую мысль. Так, в «Ангелах» (первых) преподавательница новейшей литературы Рафаэль, ничего не поняв ни в «Носорогах» Ионеско, ни в придуманном студентками театрализованном представлении по мотивам пьесы, быстро подстраивается под этот фарс, размышляя: «...трактовка художественного произведения не должна ограничиваться лишь традиционно теоретическим подходом; необходимо и современное прочтение: средствами практики, действия, хепенинга!» Образ этой преподавательницы напоминает директоршу школы из новеллы «Эдуард и Бог» («Смешные любви»). И там, и здесь речь идет о женщинах (кстати, обе они некрасивы), фанатически преданных актуальным мифологемам, но моментально меняющих их с каждым новым дуновением интеллектуальной либо политической моды. Они воплощают ненавистный Кундере тип интеллектуала – конформиста, чьи воззрения меняются не в результате поиска, раздумий, сомнений, а только благодаря стремлению всегда быть на «принятом сегодня» уровне; но, даже кардинально меняя взгляды, они остаются по-прежнему фанатиками. Такие человеческие типы Кундера встречал у себя на родине и описывал в произведениях о чехословацкой действительности, теперь он видит их на Западе и описывает с той же иронией.

Во второй новелле с названием «Утраченные письма» провинциальный профессор в гостях у Тамины разглагольствует: «Уже начиная с Джеймса Джойса, – сказал он, – мы знаем, что наивысшее приключение нашей жизни – отсутствие приключений. Одиссей, воевавший в Трое, возвращался морями, сам управлял судном, на каждом острове его ждала любовница, – нет, это не наша жизнь. Гомеровская Одиссея переместилась внутрь человека. Она стала содержанием его души. Острова, моря, обольщающие нас sireны, Итака, призывающая нас, – сегодня это лишь голоса нашей души». Впоследствии Кундера в одном из своих эссе будет смеяться над тем, что некоторые критики, не почувствовав авторской иронии, принялись цитировать слова этого проходного персонажа из романа об «Одиссее внутри нас» как чуть ли не кредо писателя. Сам же он называет теоретические выкладки этого «профессора философии» «кретинским мудрствованием», замечая: «В 70-е годы (т. е. в то время, когда он преподавал во французских университетах. – С.Ш.) я постоянно слышал вокруг себя подобную университетскую болтовню, слепленную из обрывков структурализма и психоанализа»^{*}.

В книге присутствуют и эротические эпизоды, подчас весьма откровенные и жесткие: сцены группового секса в новелле «Мама», действие которой происходит в «нормализованной» Чехословакии, еще более острые – в замыкающей книгу новелле «Граница», где описывается жизнь на Западе. Кветослав Хватик по поводу этих эпизодов писал: «В романах Кундеры нет ничего общего с порнографией – роль секса в них носит философский и ноэтический характер, вскрывает парадоксы экзистенциальной ситуации человека яснее, чем что-либо еще»^{**}. К вопросу о характере эротики в романах Кундеры мы еще не раз вернемся, но здесь я хотела бы подчеркнуть, что сцены секса могут иметь у него и драматическую эмоциональную окраску. Так, в новелле «Утраченные письма» описан горький, вынужденный секс Тамины с неприятным ей человеком, у ко-

* *Kundera M. Les testaments trahis. Paris: Gallimard, 1993. P. 241.*

** *Chvatik K. Svět románů Milana Kundery. S. 91.*

Выпавший из круга

торого к тому же дурно пахнет изо рта. Никакой радости не испытывают и герои новеллы «Граница», совокупающиеся по команде хозяйки дома, где они собрались, с указанными ею партнерами. В то же время в обеих новеллах сексуальные эпизоды имеют отчетливо выраженный комический акцент.

Кундера вообще не боится смешивать драматическое, даже трагическое с комическим. Ведь именно таково изображение теплой шапки Клементиса, оставшейся на фотографии после его казни. А в новелле «Граница» нельзя сдержать улыбку при чтении эпизода, случившегося на похоронах безвременно скончавшегося хорошего человека Пассера. С головы одного из участников траурной церемонии во время речи последнего оратора ветром снесло шляпу; дабы не нарушить горестную торжественность момента, хозяин шляпы не решился сразу же ее поднять, усиливающийся ветер перебрасывал ее с места на место, привлекая всеобщее внимание, и в конце концов занес шляпу в открытую могилу, где она и осталась. Заметим, что здесь снова повторяются сходные трагикомические образы: шляпа казненного Клементиса на голове руководителя Коммунистической партии Чехословакии – шляпа здорового участника похорон в сырой могиле тонкого и доброго Пассера. Но это не зеркальные отражения, а именно вариации, как вариативны и сцены группового секса, о которых шла речь выше, и многие другие образы в книге, начиная с повторяющихся названий новелл очень разного содержания. Это придает объемность и своеобразную целостность искусно сконструированной книге, в которой автор стремится сохранить память о родине, и теплую, и очень горькую, и в то же время показывает, что он отнюдь не обольщается в отношении Запада, куда ему пришлось уехать.

Герой новеллы «Мама» сердится на свою родительницу, которая после вторжения в их страну советских войск расстраивается только из-за того, что из-за этих событий не пришел знакомый аптекарь, который обещал собрать груши в ее саду: ведь они могут перезреть! Мамины переживания доводят Карела и его жену до бешенства: «Все думают о танках, а для тебя важны груши, – укоряли они маму, убежденные в ее мелочности.

Но в самом ли деле танки важнее груш? С течением времени Карел начинал понимать, что ответ не столь очевиден, как ему всегда представлялось, и стал испытывать тайную симпатию к маминому видению перспективы, когда на переднем плане большая груша, а где-то далеко позади нее танк, маленький, как божья коровка, готовая в любую минуту взлететь и скрыться из глаз. О да, ведь мама права: танк смертен, а груша вечна».

Завершает книгу, как большая жирная точка, безжалостно-комическая сценка на пляже нудистов. Герои «Границы» Ян и Ядвига встречают здесь группу профессоров, с увлечением обсуждающих глобальные вопросы: «...мужчина с непомерно толстым животом продолжал развивать мысль, что западная цивилизация стоит перед гибелью и что человечество наконец сбросит с себя поработавшее бремя иудео-христианских традиций. Он произносил фразы, которые Ян уже десять раз, двадцать раз, тридцать раз, сто раз, пятьсот раз, тысячу раз слышал, и вскоре стало казаться, что эти несколько метров пляжа не что иное, как университетская аудитория. Мужчина говорил, остальные с интересом слушали его, и их обнаженные фаллосы тупо, печально и безучастно смотрели в желтый песок».

«Книга смеха и забвения», этот сложный по конструкции роман, состоящий из семи проникнутых «литостью» новелл, самостоятельных и в то же время перекликающихся между собой, этот «роман в вариациях», провел пограничную черту между Кундерой – чешским писателем и Кундерой – чешским писателем-эмигрантом, тоскующим по родине, не обольщающимся «свободным Западом», но и не замыкающимся в полной безнадежности, ибо – груши вечны.

«Невыносимая легкость бытия»

Роман, которому Кундера дал такое философское название, был закончен в Париже в 1982 г. В 1984 он вышел в издательстве «Галлимар» в отличном (оценка Кундеры) переводе Франсуа Керела, в 1985 – по-чешски в Торонто в из-

«Невыносимая легкость бытия»

дательстве Шкворецкого. Роман сразу же стал и остается до сих пор самым известным в мире произведением писателя. В какой-то степени этому способствовала его неплохая, с использованием документальных кадров, голливудская экранизация (1987) режиссера Филиппа Кауфмана, хотя сам Кундера, не принимавший участия в работе над картиной, от нее дистанцировался, не без основания полагая, что фильм упрощает и банализирует содержание книги, но ведь иначе и быть не могло, когда речь идет о произведении очень сложном и многопроблемном.

Кундера отразил в романе разгром «Пражской весны», трудные судьбы участников реформаторского движения после 21 августа 1968 г. на родине и в эмиграции. Незадолго до выхода романа в свет состоялось самое заметное концептуальное публицистическое выступление Кундеры на ту же тему. В 1983 г. во французском журнале «Ле дебат» была опубликована его статья «Похищение Запада, или трагедия Центральной Европы» (в чешской традиции этот регион называется «Средняя Европа», но я считаю возможным пользоваться его русским обозначением: «Центральная Европа»), привлекая международное внимание, за короткое время переведенная на многие языки и вызвавшая дискуссию. Статья содержала не только резкое осуждение ввода советских войск в Чехословакию, вполне понятное и ожидаемое, но и упрек демократическим западным странам в недостаточном понимании драматического положения малого европейского народа, который, по убеждению автора, отстаивал не только свою свободу. Выступление Кундеры, как представляется, вызвало к себе большой интерес не только своей тематикой – о «Пражской весне» уже было написано очень много, – но оригинальной и темпераментной постановкой вопроса, ярким стилистическим решением. Тем более это относится к роману Кундеры, появление которого в известной мере было подготовлено статьей и ее обсуждением в международной прессе.

«Невыносимая легкость бытия» повествует о драматической эпохе «Пражской весны» и последовавшей за ее по-

ражением «нормализации». Вполне естественно, что роман был воспринят прежде всего как политический, но Кветослав Хватик в рецензии на первую публикацию этой книги назвал ее «романом о любви» (вспомним аналогичное расхождение критиков в оценке «Шутки»), и Кундера в заметке, сопровождающей издание романа в Чехии уже после «бархатной революции», принял это как «определение точное и самоочевидное. И вовсе не лишнее в то время, когда на всё связанное с нашей оккупированной страной смотрели глазами, интересующимися только политикой»*. «Невыносимая легкость бытия» – действительно роман о любви, но, конечно же, и о политике. Но не только об этом. Это роман по-своему философский, обсуждающий характер эпохи и общие вопросы существования человека в современном мире, это роман о разных человеческих типах, об отцах (матерях) и детях, об отношениях между мужчиной и женщиной. Он продолжает и развивает проблематику и жанровые особенности предыдущих произведений писателя и в то же время предлагает совершенно новые решения.

Большинство исследователей считает, что, в отличие от «Книги смеха и забвения», «Невыносимая легкость бытия» больше соответствует традиционному типу романа, это не «роман в вариациях»: здесь есть сквозной выстроенный сюжет, на протяжении всего повествования действуют одни и те же главные и второстепенные герои и т.д. Но вместе с тем нельзя не признать, что в новом романе Кундера присутствует и определенная переключка со структурой «Книги». Там – семь новелл, и «Невыносимая легкость бытия» разделена на семь частей, как в «Книге» повторяются названия новелл, так и в новом романе первая и пятая части озаглавлены одинаково – «Легкость и тяжесть», вторая и четвертая части также имеют одинаковое название – «Душа и тело». Произведение скреплено единой сюжетной канвой и единой системой героев, однако действие разворачивается не прямолинейно, об одних и тех же событиях рассказывается не

* *Kundera M. Nesnesitelná lehkost bytí. Brno: Atlantis, 2006. S. 341.*

«Невыносимая легкость бытия»

один раз и с разными акцентами, иногда нарушается их хронологическая последовательность.

Уже в первой части сообщается большая часть истории героев: знакомство талантливого пражского хирурга Томаша, которого можно считать главным героем романа, с официанткой ресторана в провинции Терезой, их любовь, осложненная бесчисленными изменами Томаша, их супружество, «Пражская весна», после поражения которой они уезжают в Цюрих, но вскоре возвращаются – сначала Тереза и вслед за ней Томаш. Во второй части снова рассказывается о тех же событиях с добавлением любовной истории талантливой художницы Сабины – одной из подруг Томаша, ставшей в эмиграции любовницей женеvского профессора Франца. Если в первой части больше говорится о Томаше, то здесь на первый план выдвигается Тереза. В третьей части, озаглавленной «Непонятые слова», показано, как разное понимание Сабиной и Францем – людьми, очень разными по характеру и жизненному опыту – одних и тех же слов делает их союз невозможным. В конце этой части кратко говорится о том, что сын Томаша от первого брака Шимон в письме Сабине, живущей уже во Франции, сообщает о гибели Томаша и Терезы в автомобильной катастрофе. А в четвертой части происходит как бы возвращение назад: продолжается повествование о жизни Томаша и Терезы в Чехии после возвращения из Швейцарии – ровно с того момента, на котором оно было прервано в конце первой и в конце второй частей. В четвертой части на первом плане Тереза, в пятой – Томаш. В Праге Томаш поначалу работает на прежнем месте, но вскоре обстановка в стране ужесточается, идут чистки, и стараниями госбезопасности всплывает написанная Томашем еще до 21 августа статья-размышление об Эдипе, который, по Софоклу, ослепил себя за убийство отца, хотя, убивая случайно встреченного им человека, не знал, что это его отец. Теперь статью Томаша, по сути абстрактно-философскую, истолковывают так, будто он призывал выкалывать глаза коммунистам, которые творили незаконные репрессии, а потом стали говорить, что не знали о невинности своих жертв. От Томаша требуют отречься от

статьи, он отказывается, безуспешно пытается доказать абсурдность обвинений в свой адрес, но в конце концов теряет любимую работу, становится мойщиком окон, потом под давлением Терезы, страдающей из-за непрекращающихся измен мужа и страха репрессий, уезжает с ней в заброшенную деревню, где становится водителем грузовика, а она пасет телок. Судьбы Сабины и Франца дорассказаны в шестой части («Великий поход»), гибель Томаша и Терезы описана в последней части романа «Улыбка Каренина» (Карениным звали собаку (самку), которую Тереза горячо любила и которая у нее на руках умирает от рака).

Повествование в романе идет то вроде бы в традиционной манере от третьего лица, то слово берет сам автор. Вот речь идет о Томаше: «Хотя из любви к Терезе он полюбил Бетховена, Томаш не очень разбирался в музыке, и я сомневаюсь (курсив мой. – С.Ш.), что он знал подлинную историю славного бетховенского мотива “muss es sein? es muss sein!”». Читатель воспринимает это так, что уже не анонимный повествователь, а сам автор размышляет на философские темы, высказывается о том, как пишется роман, о его героях: «Было бы глупо, если бы автор пытался убедить читателя, что его герои действительно жили», – замечает Кундера, но они становятся живыми под его пером и раскрываются перед читателем по мере того, как писатель дополняет свой рассказ всё новыми подробностями и своими мыслями о происходящем. Переход от повествования в третьем лице к прямому авторскому высказыванию воспринимается читателем совершенно естественно: одно и то же событие подается два раза или более, всегда чуть-чуть «с другой стороны», как своего рода вариация, что придает роману своеобразную объемность.

«Невыносимая легкость бытия» – роман с «живыми» героями в сложной кризисной политической обстановке и размышляющим над их судьбами автором, который подходит ко всему, о чем идет речь, с философских позиций. На философскую направленность романа сразу же настраивает читателя его название и теоретическое размышление, которым начинается его первая часть. Автор говорит о высказанной

«Невыносимая легкость бытия»

Ницше идее «вечного возвращения», которой он, по мнению Кундеры, привел в растерянность всех остальных философов. Ницше оценивал усмотренное им в истории и в жизни вообще «вечное возвращение», бесконечное повторение всего и вся как лежащее на человечестве тяжелейшее бремя. Кундера сомневается в правоте Ницше, ибо ведь «все проходит» и в действительности ничто не повторяется в точности: «Если вечное возвращение – тяжелейшее бремя, то на этом фоне наши жизни (которые не повторяются и в которых ничто не может повториться в точности. – С.Ш.) могут предстать во всей своей восхитительной легкости.

Но действительно ли тяжесть ужасна, а легкость восхитительна?» Собственно, это и есть центральный философский вопрос, поставленный в романе с опорой не только на достаточно близкого нам по времени Ницше, но и на древнего Парменида, который, рассматривая мир в полярных противопоставлениях (свет – тьма, тепло – холод и т.д.), считал легкость полюсом позитивным, а тяжесть – негативным. Так ли это на самом деле? Ответ на этот вопрос Кундера ищет путем художественного анализа живой современной ему жизни, время от времени сопровождаемого краткими замечаниями философского характера. Именно художественный анализ человеческих судеб и взаимоотношений людей в современную кризисную эпоху приводит автора к кажущемуся на первый взгляд парадоксальным выводу о «невыносимой легкости бытия», более непереносимой для мыслящего человека, чем самая тяжелая тяжесть.

Построение романа можно рассматривать в свете полярных противоположностей. Автор сам указывает на такой подход, когда говорит, что в любви Томаша и Терезы Томаш представляет силу, Тереза – слабость, Томаш – постоянные измены, Тереза – безграничную верность. В партнерстве Франц – Сабина безусловную верность во всем представляет Франц, безудержную тягу к изменам как в любви, так и в укладе жизни – Сабина. Талант Кундеры-романиста не позволяет его персонажам превратиться в иллюстрации абстрактных тезисов, мы воспринимаем их как живых людей,

именно этим интересен роман, но сам по себе увлекательный показ живой жизни подтверждает философскую позицию автора.

Томаш знакомится с молодой официанткой Терезой вечером в ресторане, случайно оказавшись в ее провинциальном городке, куда он приехал на консультацию вместо своего настигнутого приступом ишиаса шефа. Потом Тереза приезжает к Томашу в Прагу и внезапно заболевает тяжелым гриппом. Томаш не может ее выпроводить, как он привык поступать со всеми своими многочисленными любовницами. Он ухаживает за ней, как за ребенком: ему кажется, что ее словно бы принесло к нему потоком, как Моисея в лукошке к дочери фараона. Томаш прежде был женат, развелся и, раздраженный поведением бывшей жены – твердокаменной коммунистки, всячески препятствовавшей его свиданиям с их маленьким ребенком, решительно порывает с прежней семьей, отказывается вообще от общения с сыном, ограничиваясь лишь посылкой денег, рвет и со своими родителями, которые приняли сторону бывшей жены. Очень точный и ответственный в любимой профессии, Томаш ведет свободную сексуальную жизнь и не желает менять свои привычки после встречи с Терезой, которую он, к своему удивлению, по-настоящему полюбил. Тереза страдает, а Томаш никак не может разобраться в себе самом, колеблется, не зная, надо ли ему оставаться с Терезой или же, чтобы не мучить их обоих, разойтись с ней. Но человек живет только один раз, и он не может проверить правильность того или иного своего решения: «Не существует никакой возможности проверить, какое решение лучше, потому что нет никакой возможности сравнивать – человек всё переживает в первый раз безо всякой подготовки». Томаш постоянно повторяет про себя немецкую поговорку: «Einmal ist Keinmal» (один раз – это ни одного раза). Принятое решение нельзя проверить, сравнив его последствия с последствиями другого решения, принятого в другой жизни. Но снимает ли это с человека ответственность за его поступки?

Через несколько лет совместной жизни, исполненной постоянными переживаниями Терезы и сомнениями Томаша,

«Невыносимая легкость бытия»

он, надеясь как-то ее успокоить и разрядить обстановку, решается на оформление брака, но продолжает прежнее сексуальное поведение, так что по существу ничего в их отношениях не меняется.

Наступает 21 августа 1968 г. Советские танки в Праге. Тереза, которая освоила профессию фотографа, бесстрашно передвигается по городским улицам, на которых смешались советские войска и возмущенные протестующие пражане, делает множество снимков, отражающих драматические сцены. Она охвачена порывом ненависти, как и большинство чехов, но в те первые после советского вторжения дни чувствует себя свободной и почти счастливой. После возвращения чехословацкого руководства во главе с Дубчеком из Москвы, куда их увезли насильно и вынудили подписать унижительный для независимой страны договор, всё меняется: «...всеобщая эйфория продолжалась только семь первых дней. Представители страны были захвачены русской армией как преступники, никто не знал, где они находятся, все беспокоились за их жизни, и ненависть к русским одурманивала людей как алкоголь. Это был пьяный праздник ненависти». Что же получилось в результате? Итог этих дней: «Компромисс защитил страну от самого страшного: от казней и массовых депортаций в Сибирь, чего все боялись. Но было очевидно: чехам пришлось склониться перед захватчиком. <...> Праздник закончился. Наступили будни унижения». Тереза и Томаш уезжают в Цюрих, куда Томаша еще раньше приглашали на интересную работу. Однако для Терезы там не находится приемлемого для нее занятия, а когда она узнает, что и здесь Томаш снова встречается с Сабиной, уехавшей туда еще до 21 августа, Тереза, ничего не сказав мужу, возвращается в Прагу. Обнаружив ее отсутствие, Томаш сначала чувствует облегчение, вроде даже наслаждается забытой свободой, но это чувство быстро проходит, и, вполне понимая, что на родине его не ждет ничего хорошего, он отправляется вслед за Терезой.

Во второй части романа читатель подробнее знакомится с незаурядной личностью Терезы, хотя, как уже говорилось, здесь рассказывается о том же отрезке времени и о тех же

событиях, что и в первой части, где на первом плане был Томаш. Писатель только добавляет новые подробности о детстве Терезы, о ее семье, о ее любви к чтению, привязанности к животным. Ее вульгарная, деспотичная по характеру мать не позволяет ей закончить образование, угнетает и унижает ее, вымещая на ней обиду за свою несложившуюся жизнь. Но Тереза наделена поэтической натурой, тянется к чему-то более высокому, много читает. К столику Томаша в ресторане официантка Тереза подошла с особым предрасположением, потому что увидела перед ним книгу: любящих книги она воспринимала как тайное братство и вечером на свидание с Томашем пришла с «Анной Карениной» под мышкой. Тереза тонко чувствует музыку, она нежна, преданна, но ее долгая терпимость к изменам Томаша всё же не безгранична, и она, не сказав ему ни слова, одна уезжает из Швейцарии.

При всей своей нежности и слабости Тереза наделена твердостью характера и принципиальностью. В Цюрихе она предложила редактору одного вполне уважаемого журнала свои фотографии пражских улиц конца августа 1968 г., которые у нее в те дни буквально расхватывали иностранные журналисты. Похвалив профессиональное качество снимков, доброжелательный редактор заметил, что это уже не актуально и перестало быть интересным для читателей; он любезно предложил ей заняться фотографированием для журнала кактусов. Тереза отказалась. Наряду с изменой Томаша, ощущение своей ненужности в благополучном и таком забывчивом западном мире также подтолкнуло ее к возвращению.

Томаш в Праге поначалу работает на прежнем месте, но в период чисток ему приходится распрощаться с профессией хирурга и опуститься до мытья окон в пражских магазинах и частных квартирах. В изображении Кундеры эта работа сопровождается для Томаша сексуальными соитиями с хозяйками квартир, в которые его посылает фирма. Тереза теряет работу фотографа, и ей удается устроиться лишь барменшей на окраине Праги. Очень скоро она начинает понимать, что Томаш по-прежнему постоянно ей изменяет, и, чтобы как-то

«Невыносимая легкость бытия»

освободиться от переживаний по этому поводу, она соглашается на свидание с симпатичным ей инженером, который защитил ее от приставаний одного из посетителей бара. Но секс на квартире инженера оборачивается для Терезы горьким разочарованием и страхами, что любовник был подослан ГБ. С болью наблюдая терзания жены, Томаш соглашается перебраться из столицы в отдаленную деревню, где они, наконец, ощущают себя свободными и почти счастливыми, но тут же их настигает смерть в аварии неисправного грузовика на плохой горной дороге.

Если Томаш и Тереза хотя бы на короткий момент перед гибелью обрели взаимопонимание, то в другой паре возлюбленных – между Сабиной и Францем – этого произойти не может, хотя внешние обстоятельства вроде бы этому благоприятствовали. Они оба талантливы, красивы, устроены в жизни: картины Сабины хорошо продаются, Франц успешен как ученый, имеет международное признание. Правда, Франц долго не решается порвать с давно ставшей ему чужой супругой Мари-Клод, преуспевающей галеристкой, и организует свидания с Сабиной за границей, куда берет ее на различные научные симпозиумы или выдуманные мероприятия. Но когда Мари-Клод на вечеринке у себя дома пытается публично унижить Сабину, бесцеремонно назвав безвкусным надетое на ней украшение собственной работы художницы, Франц, наконец, уходит от жены, надеясь соединиться с любимой, однако Сабина стремительно бежит от предложенного ей брака. Они с Францем любят друг друга, но совершенно по-разному воспринимают мир, и Сабину пугает перспектива совместного однообразного сосуществования с ним – при всех его достоинствах и любви к ней. Не сказав ему ни слова, она уезжает в Париж, потом в Америку, но ей всюду неуютно, хотя она и мечтает о покое. Франц не возвращается к Мари-Клод, живет один, потом заводит роман с влюбившейся в него молоденькой студенткой в больших очках, продолжает думать о Сабине, образ которой овеян для него революционным флером «Пражской весны». Этот образ, вовсе не соответствующий реальной Сабине, подвигает

его на то, чтобы присоединиться к организованному левыми западными интеллектуалами «Великому походу» на помощь истекающей кровью Камбодже. Но поход цели не достигает, его останавливают на границе с Камбоджей. Гуляя вечером в одиночестве, Франц сталкивается с тайскими бродягами, дерется с ними, получает тяжелое ранение и умирает в Женеве. Перед смертью он хочет позвать очкастую студентку, но уже не может произнести ни слова. А рядом с ним ненавистная Мари-Клод, которая снова заполучила его в свои руки.

Мир, в котором обитают его герои, Кундера изображает с безжалостным критицизмом. Это относится к советскому вторжению в Чехословакию, но и к западному мещанству в лице Мари-Клод и дочери Франца Мари-Анн, и к европейским левым интеллектуалам – участникам сатирически описанного «Великого похода», это относится и к чешским эмигрантам. Выразителен эпизод посещения Сабиной эмигрантского собрания: «Сабина дала себя уговорить прийти на собрание земляков. Они снова дискутировали о том, надо ли было или нет сражаться против русских с оружием в руках. Конечно же, здесь, в безопасности эмиграции, все заявляли, что нужно было сражаться. Сабина сказала: “Так возвращайтесь туда и воюйте”. Этим она всех настроила против себя, и ей не оставалось ничего другого, кроме как уйти. Она не чувствовала родства с этими людьми, но и между ними она не видела никакой близости: “Этих людей объединяет только их поражение и упреки, которые они адресуют друг другу”».

В романе скептически изображены диссиденты, продолжающие оставаться в Чехословакии. Вернувшийся в Прагу Томаш отказывается подписать письмо в защиту политических заключенных, так как не верит, что это может им помочь, – скорее навредит, он воспринимает это письмо всего лишь как пиар для его подписантов. Как легкое и отчасти даже приятное занятие описана тяжелая физическая работа искусного хирурга Томаша в качестве мойщика окон.

Естественно, что такая трактовка диссидентства вызвала полемику со стороны чешских участников этого движения. В подпольной и эмигрантской печати высказывались рез-

«Невыносимая легкость бытия»

кие отрицательные суждения о романе. С большой статьей о творчестве Кундеры вообще и этом романе специально выступил Милан Юнгманн. Его статья «Кундеровские парадоксы», опубликованная в эмигрантском журнале «Сведетстви» XX № 77 (1986 г.), отмечена стремлением дать объективную оценку, хотя это дается ему с трудом. Я позволю себе остановиться на этой статье несколько подробнее, так как мне представляется, что она помогает лучше понять в том числе и сегодняшнюю сложность взаимоотношений Кундеры со значительной частью чешских литераторов.

Юнгманн называет Кундеру «ведущим интеллектуалом последних десятилетий чешской истории»*, подчеркивает его важную роль в формировании реформаторского движения чешской литературы: «Кундера был одним из идейно наиболее ярких и пронизательных художников, которые внесли тогда в чешское литературное движение новый дух своим критицизмом, глубокой трактовкой исторических связей, способностью ясно показать бесплодность и безнадежность догматизма, необходимость разбить его оковы и придать новое качество литературе и мышлению о ней. <...> Среди писателей он был самым заметным выразителем настроений той волны, которая крушила преграды, нагроможденные между социалистической и мировой культурой, без его речей не обходились ни один съезд или конференция чехословацких писателей, его статей всегда ждали, потому что они оказывали большое влияние на общественное мнение»**.

В то время Юнгманн относил Кундеру к тем, кто работает над созданием подлинной социалистической культуры. Он высоко ценит «Шутку», «Жизнь не здесь», восхищается кундеровским «наслаждением сочинять» в «Вальсе на прощание», где «легкость и игривость рассказывания, искусное взаимопереплетение эпизодов и скептический взгляд комментатора складываются в блистательное стилистическое единство»***.

* Jungmann M. Kunderovské paradoxy. Sv. XX. Nr. 77. 1986. S. 228.

** Ibid. P. 229.

*** Jungmann M. Kunderovské paradoxy. Sv. XX. Nr. 77. S. 235.

Однако, по мнению критика, с переездом на Запад характер творчества Кундеры решительно меняется. Хотя его новые романы принадлежат к бестселлерам не только в западных странах, но и в кругах неофициальной чешской литературы, они свидетельствуют о явном приспособлении их автора к вкусам западного читателя, что Юнгманн усматривает прежде всего в росте удельного веса эротики и ее изощренности. Он говорит о двоякости восприятия Кундеры на Западе и в Чехии: «На Западе бесселлерские успехи без малейших критических колебаний и слава, граничащая с истерией (Кундера как “гуру” западного общества), дома, в неофициальных слоях культуры, – растерянное молчание и редкие отзывы с четкими возражениями*». Признавая читательский успех «Невыносимой легкости бытия», Юнгманн указывает на грубые ошибки в изображении в романе конкретной действительности периода «нормализации». Тяжелую работу мойщика окон Кундера изображает как «каникулы» героя, для своего сексуального удовольствия развлекающегося со скучающими дамами. Критик напоминает, что в гусаковские времена медицинские работники не могли выбирать другие профессии по своему усмотрению: «В годы “нормализации” уборщиками становились люди самых разных профессий – журналисты, юристы, священники, историки, дипломаты, техники и т. п. Но среди них – ни одного врача. И это было не случайно: официальное распоряжение не допускало, чтобы у нас врач по своей воле оставил свою профессию**». К примеру, пражские окна мыл Лубош Добровский – русист и полонист по специальности, который после «бархатной революции» будет занимать высокие государственные посты, в том числе министра обороны и посла Чехии в России. Но не мыли врачи, которых притесняли другими способами.

Юнгманн безусловно прав в этом своем конкретном замечании, на которое неинформированный читатель может и не обратить внимания. Но я не могу согласиться с уважа-

* Ibid. P. 214.

** Ibid. P. 243.

«Невыносимая легкость бытия»

емым критиком в общей отрицательной оценке важнейшего романа Кундеры, так же как и в данном им следующим определении творческого метода писателя: «Фантазия прозаика рождает не существа из мяса и крови, к чему стремится классический (и социалистический) реализм, а *фигуры как функции* проблемы или раскрываемой темы...»* Если бы это было действительно так, его романы не могли бы иметь такого успеха, в том числе и в нашей стране.

Кундера ненавидел гусаковский режим «нормализации», от которого сам пострадал и который обличал в публицистических выступлениях, в «Книге смеха и забвения» и «Невыносимой легкости бытия», но он отнюдь не героизировал его противников, видел слабые стороны и промахи чешского диссидентства, был убежден, что в одиночку чехи не смогут освободиться от навязанного им режима, считал, что нельзя обойтись без общеевропейской солидарности. Помощь Запада казалась ему недостаточно серьезной, и это питало критическое отношение писателя к западному обществу, к западной интеллигенции.

В романе можно отметить фактические ошибки при упоминании советских реалий. При своем самом негативном отношении к Советскому Союзу и его давлению на Чехословакию, Кундера не слишком заботился о точности. Так, повторяя одну из уничижительных версий о гибели Якова Джугашвили, он называет его «сыном Сталина и убитой им Алилуевой». В романе даются прямые оценочные характеристики типа: «Первое десятилетие после Второй мировой войны было периодом самого ужасного сталинского террора». Но при всем том писатель видит сложность исторического процесса и высказывает по поводу послевоенных событий суждения, над которыми стоит поразмышлять, например, о преступниках-энтузиастах: «Те, кто думают, что коммунистические режимы в Центральной Европе являются созданием исключительно преступников, не улавливают самую суть: преступные режимы были созданы не преступниками,

* Jungmann M. Kunderovské paradoxy. Sv. XX. Nr. 77. S. 216.

а энтузиастами, убежденными, что они нашли единственный путь, ведущий в рай. Они самоотверженно этот путь защищали и поэтому казнили многих людей. Позже стало совершенно очевидно, что никакого рая не существует и энтузиасты были просто убийцами».

Описывая историю со статьей Томаша – единственным фактом, который ставили вообще-то скорее аполитичному хирургу в вину в период чисток, – Кундера с ним солидаризируется в оценке поведения коммунистов, отрекавшихся во время подъема движения «Пражской весны» от своего прошлого и пытавшихся извинить собственное прежнее поведение ссылками на неинформированность. Тогда коммунистов обвиняли во всех несчастьях страны, в том, что она оказалась под властью России, и многие из них стали утверждать, что просто ничего не знали о незаконных репрессиях и прочих несправедливостях. Кундера разоблачает лицемерие такого поведения: «Предположим, что тот чешский прокурор, который в начале пятидесятых требовал смертной казни для невиновного, был обманут русской тайной полицией и правительством своей страны. Но как может быть, что сегодня, когда мы уже знаем, что обвинения были абсурдными и казненные ни в чем не виноваты, тот же самый прокурор защищает чистоту своей души и бьет себя в грудь: моя совесть чиста, я не знал, я верил! Разве не в этом “Я не знал! Я верил!” как раз и заключается его неисправимая вина?» Именно об этом размышлял Томаш в статье об Эдипе, и автор с ним полностью соглашается. В романе подчеркивается противоречивость ситуации «Пражской весны», которая заключалась в том, что одни коммунисты действительно сознавали свою вину и по-настоящему стремились исправить положение, а другие, опасаясь суда разгневанного народа, громко кричали, что они ничего не знали и поэтому ни за что не несут ответственности, а сами каждый день бегали жаловаться русскому послу и просили их поддержать.

Прагу после вторжения советских войск Кундера очень точно определяет как «нервный» город: «...новости о том, кто сломался, кто донес, кто стал коллаборационистом, рас-

«Невыносимая легкость бытия»

пространялись с небывалой быстротой африканского там-тама». Когда Томаша уволили из больницы, сослуживцы, начиная с главного врача, жали ему руки и сочувствовали, но открыто никто не выступил в его защиту. Так что, подчеркнем еще раз, Кундера отнюдь не героизирует ни само движение «Пражской весны», ни антигусаковское сопротивление, и такая позиция в чешской эмигрантской литературе отнюдь не была исключением. Для примера достаточно назвать романы Йозефа Шкворецкого «Чудо» (1972) и «История инженера человеческих душ» (1977), в которых чешское реформаторское движение (здесь главным образом в литературной среде) изображено с едкой иронией. Особый подход Кундеры к многосложной проблематике «Пражской весны» прежде всего заключается в критическом отношении к демократическому западному миру, который, как и коллеги Томаша по больнице в связи с его увольнением, выражал сочувствие порыву чехов к освобождению, но, по мнению писателя, реально ему не помог.

При всей своей страстной антисоциалистической и прямо антирусской тенденциозности, Кундера достаточно тонко, но с нарастающей определенностью акцентирует сходные черты во всем современном мире, как демократическом западном, так и социалистическом, которые для него неприемлемы. Это очень ясно отражает его оценка отношения героев романа к музыке, поскольку, с точки зрения Кундеры, чувствительность к этому виду искусства чрезвычайно важна для человеческой души. Он специально подчеркивает, что Тереза, хотя и не имела музыкального образования, была способна чутко воспринять даже классический бетховенский мотив. И под ее влиянием Томаш, вообще в музыке не разбирающийся, также уловил его смысл. А вот талантливый в своей науке, честный и порядочный профессор Франц духовно ущербен, ибо «Франц не чувствует разницы между так называемой серьезной музыкой и музыкой развлекательной. Такое разделение кажется ему старомодным и лицемерным. Он одинаково любит рок и Моцарта». Здесь уместно было бы напомнить, что Кундера в своих му-

зыкальных привязанностях отнюдь не останавливается на Моцарте и Бетховене. Его любимыми композиторами всегда были новаторы начала XX века Яначек и Стравинский, он принимает и более поздних серьезных композиторов, например Шенберга – при всем их экспериментаторстве. Речь идет о другом. Он не приемлет грохот вместо музыки, прямо предназначенный, по его убеждению, для сокрытия смысла, для замены слов, для оглушения человека. Позицию автора в этом вопросе (как и в ряде других) олицетворяет в романе Сабина, которая с юных лет, с молодежных строек, невзлюбила громкую современную музыку: «Громкоговорители были повсюду. Музыка, подобная стае гончих псов, которую науськивают.

Тогда она думала, что только в коммунистическом мире господствует это варварство музыки. За границей она поняла, что превращение музыки в грохот – планетарный процесс, в сопровождении которого человечество вступает в историческую фазу тотального безобразия. Тотальный характер безобразия прежде всего проявляется как вездесущее акустическое безобразие: автомобили, мотоциклы, электрические гитары, сверла, громкоговорители, сирены. А вскоре последует и вездесущее визуальное безобразие».

В «Невыносимой легкости бытия», конечно же, присутствуют, как это обычно для Кундеры, эротика (похождения Томаша, свидание Терезы с инженером) и «клозетные сцены» (подробно описывается, как Терезу после секса с любовником буквально выворачивает наизнанку в его убогом туалете), но здесь это подается без типичных для других произведений писателя оттенков юмора: он словно бы стремится как можно пристальнее взглянуть в человека даже в самых интимных ситуациях. И сексуальную гиперактивность Томаша Кундера пытается объяснить стремлением героя как исследователя отыскать ту «одну миллионную» частицу непохожести, которая в интимных ситуациях отличает одну женщину от другой. Пристально разглядывают себя в зеркалах наиболее симпатичные автору героини этого романа Тереза и Сабина – не ради любования собой, хотя обе они

«Невыносимая легкость бытия»

красивы, а как бы пытаюсь разобраться в себе и друг в друге, проникнуть внутрь, понять самих себя.

Политически тенденциозный роман о любви «Невыносимая легкость бытия», на мой взгляд, направлен не столько на обличение, сколько именно на такое «разглядывание» мира и человека, человека в первую очередь. Можно было бы сказать, что с современным миром и современным обществом у автора несогласие прежде всего *эстетическое*, что совпадает с несогласием этическим, а если точнее – этическое несогласие со всем устройством современной жизни ярче всего выражается у Кундеры в несогласии эстетическом.

Через весь роман автор проводит отрицание китча, понимая этот термин не просто как «плохой вкус», но как «экзистенциальную категорию»*. В книге эссе «Искусство романа», где Кундера опубликовал в помощь переводчикам его произведений словарь 73 употребляемых им слов и словосочетаний с собственным их толкованием, он пишет: «В Праге мы видели в китче принципиального врага искусства»**. Вслед за Германом Брохом Кундера усматривает корни китча в «сентиментальном романтизме XIX века». С сожалением надо сказать, что к «сентиментальному романтизму» он относит не только такие голливудские фильмы, как «Крамер против Камера» или «Доктор Живаго», восклицая при этом: «О, бедный Пастернак!», но и Чайковского с Рахманиновым, ибо по сравнению с его любимыми Яначеком и Стравинским они кажутся ему чересчур чувствительными. Понятие китча он связывает с «диктатурой сердца», с отсутствием необходимого контроля со стороны разума и распространяет это понятие не только на искусство, но и на все сферы жизни. По Кундере, китч – это эстетический идеал всех политиков, всех политических партий и течений. Он раскрывает этот тезис на примере тоталитарных социалистических государств.

* Об этом пишет в монографии «Кундера, или Память желания» чешская эмигрантка, профессор университета в канадском Квебеке Ева Ле Гранд: *Eva Le Grand. Kundera aneb Paměť touhy. Votobia, 1998. S. 32.*

** *Kundera M. Lart du roman. Paris: Gallimard, 1986. P. 160.*

Если в стране существуют разные политические течения, которые могут влиять одно на другое, ограничивать друг друга, то в этом случае еще можно избежать «инквизиции китча», но там, где вся власть принадлежит одному-единственному политическому течению, там наступает царство *тотального китча*. Вот очевидно разделяемое автором мнение Сабины, сложившееся у нее на основе лекций профессоров-начетчиков и плохих лакировочных советских фильмов, изображающих в качестве конфликта борьбу хорошего с еще лучшим: «В реальном коммунистическом мире еще как-то можно жить. Но в мире осуществленного коммунистического идеала, в этом мире улыбающихся идиотов, где не с кем и словом перемолвиться, она бы за неделю умерла от ужаса». Оставим в стороне вопрос о том, насколько полно Сабина (как и сам Кундера) знала «реальный советский “коммунистический мир”», нам важно подчеркнуть, что она (и автор) ничто не принимает одним только «сердцем», но стремится к анализу, к неперемому контролированию разумом, сколь бы пугающими ни оказались результаты такого подхода. Так же и в философском противопоставлении «легкость – тяжесть» писатель более «невыносимой» считает легкость – облегченный, основанный лишь на чувстве взгляд на жизнь. Он отказывается сводить понятие китча к дурному вкусу, но если присмотреться повнимательнее, то нельзя не заметить, что где-то в глубине его рассуждений на эту тему, идет ли речь о китче в сфере художественной или политической, равно присутствует эстетическое измерение, отрицание той самой безвкусицы.

Столь же непримиримо, как к китчу, автор настроен по отношению к агрессивности в любом варианте: как насилию одной страны над другой, одного человека над другим. Вместе с тем он трактует агрессивность очень тонко. Элемент «агрессивной слабости» Кундера подмечает в нежной и поэтичной Терезе, которая именно своей покорностью, слабостью, жертвенностью по сути вынуждает Томаша последовать за ней из безопасного Цюриха в «нормализованную» Прагу. Мы встречаем в романе и такое выразительное опре-

«Невыносимая легкость бытия»

деление, как «агрессивный идиотизм секса», к которому мы в дальнейшем еще вернемся. Бескорыстную привязанность собаки Каренина к своим хозяевам и Терезы к собаке автор противопоставляет всегда чем-либо осложненным любовным отношениям между людьми.

Позиция автора практически по всем проблемам выражена достаточно определенно, и всё же в романе нельзя не ощутить известную растерянность, а порой и раздраженность или раздосадованность, которая, как можно предположить, отражала настроения автора в период работы над этим произведением. В романе можно отметить и некоторые вызывающие сомнения эпизоды. К примеру, не убеждает, что, два года моя пражские окна и совокупляясь с разными нелюбимыми дамами, Томаш, лишенный любимой работы и интеллектуального общения, мог чувствовать себя «как на каникулах»; не убеждает, что Тереза и Томаш хотя бы на короткое время перед смертью смогли обрести в заброшенной деревушке настоящее счастье. На мой взгляд, настроения и позицию автора наиболее полно отражает Сабина. На ее долю не выпало столько горького и трагического, как на долю Томаша и Терезы, она не погибает так нелепо, как Франц, она всегда поступает по-своему – так, как ей хочется в данный момент. Но значит ли это, что она счастлива? «После четырех лет, проведенных в Женеве, Сабина поселилась во Франции и не могла избавиться от меланхолии. Если бы кто-нибудь ее спросил, что с ней происходит, она не смогла бы ответить.

Жизненную драму всегда можно выразить метафорой тяжести. Мы говорим, что на человека свалилось какое-то бремя. Человек в состоянии или не в состоянии его нести, он сгибается под ним, борется с ним, проигрывает или побеждает. Но что, собственно говоря, приключилось с Сабинкой? Да ничего. Она бросила одного мужчину, потому что захотела его бросить. Преследовал он ее? Мстил ей? Нет. Ее драма была драмой не тяжести, а легкости. На Сабину свалилось не бремя, а *невыносимая легкость бытия* (подчеркнуто мной. – С.Ш.). Это и есть основной философский посыл самого известного романа Кундеры.

«Бессмертие»

«Заметки с мотивами для “Бессмертия” я начал накапливать вскоре после того, как поселился во Франции, – пишет Кундера в “Примечании автора” к первому изданию романа на чешском языке. – Собственно к написанию текста я приступил летом 1987. В декабре 1988 г. посчитал роман законченным. С января 1989 интенсивно сотрудничал со своей переводчицей Эвой Блох; работа оказалась более трудной, чем я ожидал (поскольку я уже гораздо лучше, чем прежде, владел французским языком, то до бесконечности уточнял перевод каждой формулировки). Перевод закончен в сентябре 1989; сам я продолжал изменять текст вплоть до последней декабрьской корректуры. Французская версия “Бессмертия” выходит в издательстве “Галлимар” в январе 1990*». Автор и после этого, по мере переводов романа на многие языки, продолжал вносить в его текст уточнения, которые вобрало в себя чешское издание 1993 г.

Все эти хронологические подробности важны не только для характеристики тщательной работы Кундера над текстом, но еще и потому, что они помогают понять, в сколь переломный момент в судьбе Чехословакии, который снова поставил его перед выбором, он дописывал и выправлял свой роман. Произошла «бархатная революция», советские войска были выведены из Чехословакии, в стране в очередной раз сменился режим власти, президентом был избран Вацлав Гавел. Но Кундера не возвращается на родину, он остается во Франции, и чисто по-человечески по-житейски его можно понять: «В ноябре 1989 я ощутил огромный прилив радости по поводу конца оккупации, но и меланхолию: для меня эта перемена пришла слишком поздно, чтобы я был в состоянии – и хотел – еще раз повернуть свою жизнь, еще раз сменить родину». И вот он издает «Бессмертие» – роман без чешских героев, без чешского материала, без политической проблематики и в то же время очень чуткий по отношению к

* *Kundera M. Nesmrtelnost. Brno: Atlantis, 1993. S. 344–335.*

«Бессмертие»

современной жизни, к ее новым чертам и к некоторым основным, устойчивым особенностям человеческих характеров, взаимоотношений, к «человеческой экзистенции».

После «Книги смеха и забвения», «Невыносимой легкости бытия» и знаменитой статьи «Похищение Запада, или Трагедия Центральной Европы» Кундера словно бы демонстративно отворачивается от политики к искусству как таковому, что подчеркивается и изданием в 1986 книги «Искусство романа», составленной из семи эссе по этой проблематике, ранее публиковавшихся как интервью или отдельные статьи. Собранные вместе, они образуют цельный труд, в котором излагаются взгляды автора на сущность и историю романа в мировой литературе и содержатся разъяснения некоторых особенностей его собственной романной поэтики. Кундера дал новой книге то же название, которое носила его первая крупная теоретическая работа 1960 года, посвященная Владиславу Ванчуре, которую теперь он называет «школьной», ученической.

В новой работе Кундера рассматривает роман не как один из литературных жанров среди других, а как совершенно особый вид искусства, как метод наиболее адекватного художественного познания мира и человека. Во второй части книги предстоит подробнее рассмотреть романную концепцию Кундеры – на основе как «Искусства романа», так и его художественных произведений и последующих теоретико-критических работ по этой тематике. Здесь я хотела бы только «зафиксировать» факт окончательного самоопределения Кундеры как романиста при утверждении им высокой миссии романа в мировой литературе вообще и в современном мире в особенности. По Кундере, в современном мире только роман, вобравший в себя «дух сложности», способен уберечь человечество от страшного бедствия – забвения уроков бытия, поэтому существование романа сегодня еще более необходимо, чем когда бы то ни было.

Очень большое значение Кундера придает своей специфической романной поэтике, благодаря которой, по его мнению, только и можно было добиться выполнения поставлен-

ной цели. В «Примечании автора» к «Бессмертию» он пишет, что, с его точки зрения, в этом произведении ему удалось более последовательно, чем в других книгах, воплотить те принципы поэтики, которые он, сначала спонтанно, но с течением времени всё более осознанно, вырабатывал, начиная с «Шутки»: «Вот какую цель я преследовал: превратить рассуждение (медитацию, размышление) в органическую составляющую романа, и одновременно создать такой способ его подачи, который был бы специфически романским (то есть ни в коем случае не абстрактным, а слитым с ситуациями персонажей; ни в коем случае не аподиктическим, теоретическим, серьезным, а ироническим, провокационным, вопрошающим, возможно и комическим); радикально раздвинуть романное время, чтобы можно было включить в него “время Европы” с конфронтацией различных исторических эпох (уже в “Шутке” о подсознательном стремлении к этому свидетельствовал, например, экскурс в прошлое народной музыки); освободить роман от отягощающего императива правдоподобия, придать ему игривость, так чтобы читатель, видя перед собой героев как “живых людей” (я не представляю романа без героев, которые врезаются в память читателя, именно поэтому я всегда находился в оппозиции к тенденциям так называемого “нового романа”), вместе с тем не забывал, что их “живость” – кажущаяся, что это фокус, искусство, принадлежность игры, романной игры, и чтобы он умел радоваться этой игре».

В «Бессмертии» Кундера создал новый тип романного жанра. «Без сомнения, это самый продуманный и самый отважный роман Милана Кундеры», – сказал об этой книге французский писатель и критик Филипп Соллерс в «Нуфель обсерватор», назвавший «Бессмертие» шедевром. За короткий срок роман был переведен более чем на двадцать языков, в том числе китайский, японский, корейский и русский (статья Соллерса была перепечатана в качестве послесловия к чешскому изданию «Бессмертия»).

Состоящий из семи разновеликих частей, роман сложен по конструкции. Его действие происходит в современном

«Бессмертие»

Париже, в горах Швейцарии, в Германии позапрошлого века, в загробном мире. Среди героев есть реальные исторические личности (Гёте, Беттина фон Арним, Наполеон, Хемингуэй) и вымышленные персонажи, в том числе писатель по имени Кундера. Начинается роман сценой в спортивном зале с бассейном на верхнем этаже высотного парижского дома, где воображение писателя Кундера, поджидавшего здесь своего друга профессора Авенариуса, поразил по-молодому грациозный взмах руки, которым неуклюжая пожилая дама попрощалась с инструктором по плаванию. Писатель этот жест запомнил, и, по его утверждению, из него родилась главная героиня романа, которой он дал имя Аньес. История Аньес и ее младшей сестры Лауры образует основную современную линию романного сюжета. С современной историей двух сестер многоаспектно перекликается история отношений Гёте и Беттины фон Арним. Реальные исторические и вымышленные персонажи и относящиеся к разным векам эпизоды объединены сквозным размышлением автора о конечных вопросах бытия: жизни, смерти, бессмертия, о любви и человеческом счастье, о характере европейской цивилизации. В романе широко представлен эссеизм, но было бы не совсем точно употребить в этой связи наш традиционный «школьный» термин «авторские отступления». Весь текст романа организован движением авторской мысли, но это именно «романная мысль»: развитие сюжета и его осмысление неразделимы.

В романе писатель Кундера говорит профессору Авенариусу, что его книги рассчитаны на внимательное, медленное чтение: «Если читатель пропустит хотя бы одно предложение в моем романе, он его не поймет, а где на свете найдется читатель, который не перескакивает через строчки? Да разве я сам не великий прыгун через строчки и страницы?»

Обратим внимание на двойственную природу персонажа по имени Кундера: с одной стороны, это, конечно же, вымышленный герой, беседующий с вымышленным профессором Авенариусом, но, с другой, он высказывает реально принадлежащие реальному писателю Милану Кундере дорогие ему

мысли о том, как следует читать его реальные произведения. Он понимает, что столь внимательных, как бы ему хотелось, читателей найти трудно, и тем не менее работает именно на такого внимательного читателя, ради него он тщательно выстраивает сюжет и композицию романа, взвешивает каждое слово. Очаровавший писателя Кундери жест пожилой дамы подсказал ему прелестное имя Аньес, и он начинает рассуждать о том, что жестов на самом-то деле гораздо меньше, чем людей, подавая знак внимательному читателю, что, очевидно, какие-то жесты, в том числе этот первый, будут в романе повторяться. Но сколько бы подсказок и разъяснений о придуманности своего повествования ни предлагал нам автор, с того момента, как он лаконичными, но единственно точными фразами описал Аньес, субботним утром просыпающуюся в одиночестве на просторной супружеской постели, она становится для читателя живым человеком, чьи мысли, эмоции, поступки более реальны, чем все уверения писателя, будто она родилась из жеста, как Ева из ребра Адама, как Венера из морской пены. «Живость» героев – важнейшее достоинство романа, важнейший компонент романного исследования действительности и человеческой природы, предпринятого Кундерой.

Родившаяся в Швейцарии, но учившаяся и уже давно живущая в Париже, Аньес наделена унаследованным от отца талантом математика, но, выйдя замуж за преданно любящего ее адвоката Поля и родив дочку Бриджит, она отказалась от научной карьеры, отдав предпочтение семье и рутинной работе в рутинном учреждении. Кроме уже выросшей дочери и мужа у нее есть младшая сестра Лаура – обожающая музыку Малера отличная пианистка, ставшая после развода с мужем состоятельной и успешной владелицей модного мехового салона. Аньес и Поль заботятся о Лауре, сочувствуют ее любовным приключениям. Такая вот благополучная и дружная семья. Но почему же Аньес не чувствует себя счастливой или хотя бы душевно умиротворенной? Собственно, это и исследуется (показывается) в романе.

В субботу Аньес может заняться собой, например, отправиться в бассейн, что она и делает. Вместе с ней мы снова

«Бессмертие»

оказываемся в спортивном комплексе, где роман начинался. В здешней сауне ее раздражают громко болтающие молодые дамы, раздражает женщина, которая, едва вступив в помещение, с вызовом заявляет, что ненавидит теплый душ и обожает холодный, словно знать об этом жизненно важно для всех присутствующих и она должна их победить, заставить признать ее правоту. На парижской улице Аньес выводят из равновесия мотоциклисты, обрушивающие на пешеходов невероятный грохот. На каждом шагу она сталкивается с людьми, подобными любительнице холодного душа из сауны. А Аньес противна всякая эгоцентричность, настырность, она ощущает бесконечную усталость от этого громкого мира.

Писатель очень коротко знакомит читателя с предыдущей жизнью безусловно симпатичной ему героини, правда, оставив без внимания подробности ее вроде бы счастливого замужества. Из всех родственников Аньес была близка только со своим в высшей степени выдержанным и деликатным отцом, безропотно страдающим от неусыпного контроля властной жены. Непросты отношения Аньес с младшей сестрой, унаследовавшей характер матери и требующей к себе постоянного внимания. К тому времени, когда начинается действие романа, мечтой Аньес становится уединение – «одинокость, сладкое неприсутствие чужих взглядов», радость которого она утратила, выйдя замуж за Поля: при всей его постоянной заботе о ней между ними нет душевной близости, а по мере того, как взрослеет дочь, мнение самоуверенной Бриджит становится для Поля гораздо более важным и желанным, чем мнение сдержанной и тонкой жены. Мягкий Поль подсознательно тяготеет к подчиненности, а Аньес решительно неспособна кому-либо навязывать свое мнение. Но у нее есть свои секреты, есть любовник, человек, с которым она была мельком знакома в юности и теперь встречается в его редкие приезды в Париж. На деньги, завещанные ей отцом втайне от других членов семьи, Аньес раза два в год ненадолго уезжает в Швейцарию, где наслаждается одиночеством и любимой с детства природой, мечтая там поселиться. Когда же она наконец принимает такое решение, чему способствует воз-

возможность получить престижную должность в открываемом швейцарском филиале того учреждения, в котором она работает во Франции, то на обратном пути в Париж попадает в автокатастрофу, произошедшую потому, что какая-то неудовлетворенная жизнью девушка, желая покончить с собой, уселась прямо на шоссе перед потоком несущихся машин. Девушка осталась невредимой, а Аньес погибает.

В отличие от старшей сестры, Лаура, с детства завидовавшая Аньес и старавшаяся ей подражать, неумна в своих эмоциях. Если она в очередной раз влюбляется, то близкие обязаны не просто ей сочувствовать, но и страдать вместе с нею. Поссорившись со своим молодым любовником, радиожурналистом Бернаром, Лаура изводит сестру истериками и угрозами самоубийства, что в конце концов приводит к разрыву их отношений. Но она остается в дружбе с Полем, которым всегда восхищалась («мужчина ее мечты!»), после гибели Аньес выходит за него замуж, рождает ему ребенка и беспрестанно ссорится с Бриджит – своей племянницей и падчерицей, столь же эгоцентричной, как она сама.

Современная семейная коллизия оттенена в романе хорошо известными историкам литературы отношениями великого немецкого классика в его уже достаточно поздние годы с молодой энергичной и небесталанной дамой Беттиной фон Арним. Если в «Книге смеха и забвения» и «Невыносимой легкости бытия» Кундера показал сходные черты человеческого поведения на Западе и в тогдашней социалистической Чехословакии, то в «Бессмертии» прослеживается сходство характеров и взаимоотношений людей различных исторических эпох. Эпизодам из жизни Гёте посвящена целиком вторая часть романа, и они многократно вспоминаются и обсуждаются по ходу развития вымышленного современного сюжета. И там, и здесь ключевыми понятиями выступают любовь, смерть, бессмертие, и в конечном счете эти разные сюжетные линии сливаются в едином движении вопрошающей романной мысли.

Историю отношений Гёте и Беттины фон Арним, писательницы из круга немецких романтиков, сестры Клеменса

«Бессмертие»

Брентано и жены Людвига Йоахима фон Арнима, по интересу к ней писателей и исследователей можно сравнить с неутраченным в русской литературоведческой науке интересом к семейной драме Пушкина. История Гёте и Беттины обошлась без трагедии, однако Беттина приложила гигантские усилия, чтобы эту историю представить в удобном для себя виде и затмить своей особой всех других возлюбленных немецкого гения. Она не только в письмах друзьям и родственникам (мужу в том числе) до бесконечности пересказывала мельчайшие детали их нечастых встреч, но и издала «Переписку Гёте с ребенком» (ребенком она называла саму себя, хотя в момент личного знакомства с поэтом ей было уже двадцать пять). Впоследствии выяснилось, что письма были ею существенно отредактированы, но к тому времени, когда это случилось, эта публикация уже породила легенду о необыкновенной любви великого старца и талантливого юного существа. Так эту историю восприняли и Рильке, и Ромен Роллан, особенно много и восторженно о ней писавший, и многие другие литераторы.

Кундера посмотрел на эту романтическую легенду ироническим взглядом современного человека, к тому же осведомленного о редакторских ухищрениях Беттины. Вторая часть романа, озаглавленная, как и вся книга, «Бессмертие», открывается информацией, сразу сообщающей читателю, что в этом произведении он будет иметь дело с документальной точностью реальных фактов: «13 сентября 1811 года. Уже третью неделю молодая новобрачная Беттина, урожденная Брентано, гостит со своим мужем, поэтом Йоахимом фон Арнимом, у супругов Гёте в Веймаре. Беттине двадцать шесть лет, Арниму тридцать, жене Гёте Христиане сорок девять, Гёте шестьдесят два, и у него нет ни одного зуба. Арним любит свою молодую жену, Христиана любит своего старого господина, а Беттина и после свадьбы не прекращает флирта с Гёте». В этот день в зале художественной выставки происходит скандал между Беттиной и Христианой, которая, не находя убедительных аргументов в трудном для нее (Гёте там не присутствовал) споре о живописи, сбивает с носа

беременной новобрачной очки. «Эта толстая колбаса взбесилась и меня укусила», – так рассказывает о случившемся Беттина в веймарских салонах. Но старый Гёте вопреки всеобщим ожиданиям принимает сторону жены и отказывает Арнимам от дома. В дальнейшем, а Гёте проживет еще долго, между ним и Беттиной будут и потепления, и новые охлаждения, но последним словом поэта по адресу его младшей почитательницы Кундера считает его высказывание о ней в письме герцогу Карлу-Августу как о «назойливом оводе», который много лет отравляет ему существование.

Нам не дано с точностью судить, какой была Беттина на самом деле, наверное, она была наделена не только завидной энергией, но и бурным воображением, и писательским талантом. Кундера не пытается домысливать факты, он предлагает читателю лишь свою интерпретацию достоверно известного. Беттина вдохновенно оповещала мир о своей огромной любви к Гёте, представляя дело так, будто и старый поэт был к ней неравнодушен. Но ее основная цель, по мнению писателя, заключалась в том, чтобы перетянуть на себя хотя бы частичку несомненно уготованного ему бессмертия. В подобном понимании данной истории у Кундеры была не известная ему в таком качестве, но очень авторитетная для нас предшественница – Марина Цветаева, что следует из опубликованных в «Вопросах литературы» заметках М. Щукиной об отношении русской поэтессы к Беттине фон Арним. В юности Цветаева восхищалась ее романтическими порывами и солидаризировалась с ними, но в 1929 г. отзывалась о письмах Беттины уже иначе: «Ни мысли о других. Ни мысли о себе. Du. Du. Du. – о чудо – кому же памятник? Kind'у, а не Гёте. Любящей, а не любимому»*. Так же Кундера во всех сочинениях и действиях Беттины видит ее прославление самой себя: «То, что ее вдохновляло, когда она боролась за тирольских горцев, были не горцы, но очаровательный образ

* Цит. по: *Щукина М.* Марина Цветаева и Беттина фон Арним (О пометах Цветаевой, сделанных на полях книг из ее личной библиотеки) // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 312–313.

«Бессмертие»

Беттины, борющейся за тиролевских горцев. То, что питало ее любовь к Гёте, был не Гёте, а пленительный образ Беттины – ребёнка, влюбленного в старого поэта». Ее конечная цель – закрепить за собой кусочек бессмертия, что, признаем, Беттине фон Арним удалось.

Кундера размышляет о разных видах бессмертия: малом, когда умерший продолжает жить в памяти своих близких; большом – когда мертвый живет в памяти людей, никогда его не знавших; смешном – когда смерть запоминается как курьез, что, по легенде, произошло с астрономом Тихо Браге, который, стесняясь в присутствии королевского двора выйти по нужде, умер от разрыва мочевого пузыря. Но стоит ли хлопотать о бессмертии? Хотя одно время и великий Гёте много думал о том, в каком облике он предстанет перед потомками: тогда он занялся написанием «Поэзии и правды», приблизил к себе усердного Эккермана.

Тема бессмертия в ироническом ключе трактуется в сцене встречи Гёте с Наполеоном. Французский император созвал на совещание в Эрфурте тогдашних европейских правителей, в том числе Александра Первого. Наполеон был в зените славы победителя, которого мир не сможет забыть никогда, и, однако же, нисколько искусством не увлекаясь, правильно рассудил, что внимание к самому известному немецкому писателю, имя которого ему подсказали советники, придаст императору дополнительный блеск. Но и Гёте, стоявший на пороге шестидесятилетия, откликнулся на приглашение не без задней мысли о пользе такой встречи для своей собственной славы. Якобы эрудированный советник подсказывает Наполеону, что Гёте особенно силен в драматургии, о чем, к немалому изумлению писателя, и заговаривает с ним император. Хорошо, что, продолжая завтракать, он не слушает пытающегося ответить ему Гёте и что вообще эта аудиенция быстро заканчивается.

Но «творчество больше, чем власть, искусство больше, чем политика. Бессмертны произведения, а не войны и княжеские балы». Гёте бессмертен благодаря своим произведениям, ему решительно не нужны специальные усилия для того,

чтобы сохраниться в памяти человечества. Его славе не нужно обожание толпы, популярность его только утомляет. Это остроумно показано в сценке из загробной жизни, где Гёте беседует с Хемингуэем (они описаны столь выразительно, что тоже воспринимаются читателем «как живые»). Гёте на прогулку выбирает для себя такую странную одежду, чтобы его не могли узнать особы, надоевшие ему в земной жизни.

Что же касается Беттины, то она с самого первого появления на страницах романа становится в один ряд с современными самоутверждающимися путем навязывания себя всем другим персонажами, к которым относятся и дама в сауне, ненавидящая теплый душ, и девушка на грохочущем мотоцикле, и влюбленная, страдающая Лаура.

В «Бессмертии» Кундера, отказываясь от политической проблематики, продолжает формулировать свою философию жизни, согласно которой определенные свойства и типы человеческих характеров на протяжении столетий сохраняют позитивную или отрицательную ценность и современная эпоха, новые современные обстоятельства ее только усугубляют. Одним из полюсов зла выступает агрессивность в любом проявлении: от тоталитарных режимов прошлого и настоящего до внутрисемейных конфликтов.

Очень ярко и остроумно изображено в романе агрессивное наступление на современного человека средств массовой информации. Они преследуют человека на каждом шагу: «Во Франции столько радиостанций, и на всех точно в одно и то же время говорят точно то же самое о том же самом». Кундере ненавистно стремление радиоведущих пытаться беспрестанно шутить, даже если речь идет о серьезных вещах, ненавистна их возведенная в повседневное правило бесцеремонность, благодаря которой они заполучили власть над современным человеком. Власть эта основана не на «праве спрашивать, а на праве требовать ответа», которое писатель называет «одинадцатой заповедью». Журналист требует «говорить правду», и Кундера поясняет: «Чтобы не было недоразумения, подчеркнем, что речь идет не о правде божьей, за которую Ян Гус умер на костре, и не о научной истине и свободе мысли, за ко-

«Бессмертие»

торуую сожгли Джордано Бруно, но о правде самого низшего онтологического уровня, о чисто позитивистской правде факта: что делал С. вчера; что он на самом-то деле думает в глубине своей души; о чем разговаривает, встречаясь с А.; состоит ли в интимных отношениях с В. Пусть это правда самого низкого онтологического уровня, но это правда нашего времени, и она содержит в себе такую же взрывную силу, как когда-то правда Гуса или Джордано Бруно. “У вас были интимные отношения с В.?” – спрашивает журналист у С. С. врет, будто вообще В. не знает. А журналист в душе веселится, поскольку фотограф его газеты уже давно запечатлел В. в объятьях С. и только от него, журналиста, зависит, в какой момент сделать скандал всеобщим достоянием вместе с ложью С., трусливо утверждающего, что с В. он незнаком. Так низменная “правда”, будучи в нужное время обнародованной для всеобщего сведения, может превратиться в жестокий удар по репутации вопрошаемого. Опасности подобного рода понимал еще Гёте, который в намерении Беттины написать о нем книгу почувствовал “угрожающую агрессивность пера”».

Власть журналистов Кундера рассматривает как важную составляющую современного процесса, который состоит в «прогрессирующем, всеобщем и планетарном превращении идеологии в имагологию». Борьба идеологий порождала войны, революции, реформы, и это определяло ход истории. Имагология не имеет серьезного содержания, и всё же власть ее велика: «Имагологи создают системы идеалов и антиидеалов, системы, которые существуют недолго и каждая из которых быстро сменяется другой системой, но они оказывают влияние на наше поведение, на наши политические взгляды и эстетический вкус, на наш выбор цвета ковров и выбор книг столь же сильно, как когда-то на нас влияли идеологические системы». В обработке широких масс населения средствами имагологии особенно преуспели тоталитарные системы, но имагологический пресинг разрушительно действует и на каждого отдельного человека, повышая градус взаимной агрессивности в обществе.

В искусстве Кундера категорически отвергает агрессивную экзальтацию эмоций. Он разделяет неприязнь Гёте к

романтизму с его культом чувства, пишет о «банде романтиков с бледными лицами, которые к концу жизни поэта полностью овладели Германией», оспаривает мнение, будто европейская цивилизация покоится прежде всего на разуме: «С таким же основанием можно было бы сказать, что это цивилизация чувства: она создала тот человеческий тип, который я называю сентиментальным человеком: *homo sentimentalis*». Кундера отказывается признавать само по себе человеческое чувство ценностью вне зависимости от того, чем оно вызвано и на что направлено; отказывается признавать любовь наивысшей ценностью и достоинством просто потому, что это – любовь, и будто бы она может оправдать любой поступок, освободить человека от ответственности. Он считает несправедливым, что европейский суд рассматривает чувство, любовь, ревность в качестве смягчающего обстоятельства даже в случае убийства. Во всех его рассуждениях ощущается тяготение к «контролю разумом», к трезвым оценкам всего происходящего – без скидок на сиюминутные эмоции.

Кундера снова и снова демонстрирует эту свою позицию на истории Гёте и Беттины и ее последующих интерпретациях. Рильке писал, что Гёте не смог выдержать экзамен, которому его подвергла огромная любовь Беттины. Ромен Роллан восхищался отважно любящей Беттиной, а в Гёте его удручала политическая и эстетическая осторожность, которая «так мало идет гениям». Поль Элюар сожалел, что великий поэт не позволил себе увлечься любовью этого восторженного «ребенка». И все эти литературные светила с презрением относились к жене Гёте Христиане, не слишком образованной бывшей работнице, которая, по их восприятию, вообще оставалась «за границей любви». Не без иронии Кундера высказывается о Роллане: «Я не удивляюсь, что аристократический Веймар веселился, когда Беттина называла ее “толстой колбасой”. Но не странно ли, что то же самое могло обрадовать друга женщин и рабочего класса?»

Экзальтацию и самооправдание любви, агрессивный напор чувства Кундера отвергает еще и потому, что, по его убеждению, *homo sentimentalis* на самом-то деле есть человек истери-

«Бессмертие»

ческий – *homo histericus*. . . «*Homo sentimentalis*, который повергает нас во прах величием своих чувств, может тут же поразить нас совершенно необъяснимым равнодушием».

Если вся европейская цивилизация, по Кундере, основывается как на разуме (в меньшей степени), так и на чувстве, то абсолютным воплощением господства чувств он считает Россию: «Ибо Россия по определению есть страна христианской сентиментальности. Она убереглась как от средневековой схоластической философии, так и от Ренессанса. Новое время, основанное на картезианском критическом мышлении, пришло туда со столетним или двухсотлетним опозданием. Поэтому для *homo sentimentalis* там не нашлось достаточного противовеса, и он превратился в гиперболу самого себя, которую обычно называют *славянской душой*». Он именует Россию «страной чувства» и – «страной Достоевского», а в связи с «Идиотом» и князем Мышкиным усматривает здесь ничем не оправданную «гипертрофию души».

Особенность романного исследования проблем современной жизни позволяет автору от философских рассуждений о европейской и отдельно – русской цивилизации – и высказывания своего мнения по поводу истории Гёте и Беттины свободно переключаться к вымышленным героям – к душещипательной сцене между Полем и Лаурой через неделю после гибели Аньес. Оба они горько плачут и утешают друг друга, но: «Слезы в глазах Лауры были слезами растроганности Лауры Лаурой, исполненной решимости посвятить всю свою жизнь поддержке мужа умершей сестры».

Слезы в глазах Поля были слезами растроганности Поля верностью Поля, который не сможет никогда жить ни с одной женщиной, кроме той, которая была тенью его жены, ее подобием – ее сестрой.

И вот однажды они улеглись на широкую постель, и слеза (слеза милосердия) произвела то, что у них не было ни малейшего чувства предательства по отношению к усопшей».

Дело завершается их браком, рождением ребенка и неразрешимыми неурядицами между ними и Бриджит. Так вопрос о губительной сентиментальности европейской цивили-

лизации, поставленный в споре с авторитетами Рильке, Роллана и Элюара по поводу отношений Гёте и Беттины, подкрепляется не только литературной аргументацией со ссылками в том числе на героев Достоевского, но и чувствительной и пошловатой по финалу сценой из современной жизни.

Гипертрофии чувства Кундера противопоставляет «взаимную неагрессивность» отношений Аньес с ее любовником, ещё в школе получившим прозвище «Рубенс», ибо он быстро и очень похоже рисовал карикатуры на учителей и товарищей. Но художника из него не получилось, он стал юристом и, обладая завидной внешностью, пользовался неизменным успехом у женщин. По мнению Ф. Соллерса, Рубенс – одна из сильнейших фигур в романе. Этому персонажу посвящена целиком шестая часть романа, где описываются его эротические опыты. Их было много и разных, но только с Аньес он приблизился к гармоничности отношений, а после ее ухода женщины вообще перестали его интересовать. Соллерс прав в том, что в просчитанно выстроенной концепции романа Рубенсу отведена важная функция, но, на мой взгляд, этот образ, в отличие от большинства других персонажей, не обрел достаточной «живости», хотя по ходу повествования о его эротических упражнениях автор вдруг вроде бы спохватывается, восклицая: «Разве история жизни Рубенса – это всего лишь история физической любви?» Есть в этой части и мысли о современном искусстве, о роли галеристов и торговцев картинами в организации моды на новые направления, но они выглядят почти случайными в контексте подробных описаний эротического характера. Резюме всех эротических поисков героя в конечном счете сводится к «старой морализаторской истине, что сексуальные отношения не имеют смысла без любви». Но всё же важно, что образ Рубенса помогает выделить первостепенную для автора ценность «взаимной неагрессивности», взаимной деликатности, которую в романе воплощает Аньес: «Она была элегантная, но не бросалась в глаза, красивая, хотя и не ослепляла, готовая к физической любви, но не смелая; она никогда не нагружала Рубенса исповедями о своей личной жизни, но свое сдержанное молчание

«Бессмертие»

не драматизировала, не превращала в тревожащую тайну». Рубенс мог не видеться с ней годами, но когда ее не стало, это оказалось для него невосполнимой потерей. Можно сожалеть, что Рубенс представлен несколько однобоко, но его образ действительно важен для романа, если рассматривать «Бессмертие» в том числе и как «роман о любви», для чего, безусловно, есть все основания.

Критическому переосмыслению подвергается в романе знаменитая строка-призыв А. Рембо «Быть абсолютно современным!», которая стала девизом авангардистов. Уже в «Жизни не здесь» Кундера полемизировал с этим девизом, показывая убивающий талант идейный и эстетический конформизм поэта Яромила, мгновенно подстраивающегося под изменившиеся обстоятельства. В «Бессмертии» он подробнее размышляет над этим девизом. По его убеждению, стремление быть абсолютно современным на каждом новом повороте истории неизбежно ведет к утрате индивидуальности: «Быть абсолютно современным – значит не размышлять над содержанием современности, а служить ей как абсолюту, без всяких сомнений». Это стремление подавляет индивидуальность человека во всех сферах – от политики и искусства до быденной жизни. Ироническую усмешку вызывает у писателя подлаживание взрослых людей под вкусы молодежи. Так, образованный, добрый, занудливый Поль, некогда увлекавшийся поэзией Рембо и студенческим бунтом, ищет одобрения своих мыслей и поступков у своей весьма ограниченной дочери Бриджит, которая «очень хорошо чувствовала себя в мире, каков он есть, в мире телевизора, рока, рекламы, массовой культуры с ее мелодрамами, в мире эстрадных кумиров, автомобилей, моды, роскошных магазинов и элегантных бизнесменов-телезвезд». Адвокат Поль, смело полемизировавший с прокурорами, судьями, министрами, даже не пытался спорить с дочерью, воспринимая ее взгляды как «проявление великой коллективной мудрости молодого поколения».

В романе обсуждается лишенное этических параметров отношение современного общества к проблеме возраста. Кундера задается вопросом, почему «в иерархии возрастов

на самом верху находится новорожденный, затем – ребенок, затем – юноша и только потом взрослый человек. Человек старый – уже совсем на земле, у самого подножья пирамиды ценностей». Тем более ничем не защищен умерший, лишенный возможности противостоять самой гнусной клевете. В этой связи он решительно выступает против спекуляций на писательских биографиях, высмеивает тех читателей, которые сочинениям выдающихся авторов предпочитают книги о них самих, построенные на сплетнях и досужих вымыслах, как Поль восхищается книгой с очередными гнусными «разоблачениями» частной жизни Хемингуэя.

Кундера вроде бы сам себе противоречит, предлагая в «Бессмертии» свою трактовку личных взаимоотношений Гёте и Беттины, не касаясь вопросов творчества, однако стоит иметь в виду, что в данном случае речь идет не о создании мифа, а о документально обоснованном опровержении широко распространенной в литературе ложной версии этой истории.

В определенном смысле полемично окрашено иронией присутствие в романе откровенно вымышленного, хотя и наделенного некоторыми автобиографическими чертами и авторством романа «Невыносимая легкость бытия», литератора по имени Кундера, который отнюдь не совпадает с повествователем. Это художественный прием, часть игры, в духе которой выдержан весь этот по сути очень серьезный роман.

Подчас в тоне повествователя можно уловить нечто похожее на недовольное возрастное брюзжание. Малосимпатичны молодые персонажи романа: Бриджит, Беттина, младшая из сестер Лаура, ее инфантильный любовник Бернар, которому профессор Авенариус, пусть и спутав радиоведущего с его отцом-депутатом, присудил звание «Тотальный осел». Близкая сердцу автора Аньес может назвать «идиотом» дурно воспитанного мальчишку, направившего на нее игрушечный пистолет, пожелать смерти девушке на грохочущем мотоцикле. Неагрессивная, нежная Аньес может в сердцах, как это бывает в жизни, произнести про себя или даже вслух крепкие слова и пожелания, ибо она (как и автор) отнюдь не намерена мириться с несовершенством мира и человеческих нравов. Но она и

«Бессмертие»

не борец, она просто с этим миром не согласна и ищет защиты от него в уединении, в поэтическом мире природы.

Самое главное в размышлениях Кундеры – стремление к возможно более точному и объективному измерению человеческого достоинства, назначения человека, ценности человеческого существования. Писателя не устраивают общепринятые критерии красоты, доброты, еще менее – верности каким-либо политическим или общественным идеалам. Единственный приемлемый для него идеал он находит в своеобразно понимаемой поэзии. Он принимает поэзию не как эмоциональный всплеск или украшение, а как сосредоточение жизненной мудрости: по Кундере, способность понимать истинную поэзию является условием внутренней свободы и счастья человека.

В относящихся к разным историческим эпохам эпизодах романа в разных вариантах повторяются одни и те же детали и мотивы, ведь «мыслей мало, людей много», «жестов мало, людей много». Мы уже говорили о том, как от одной героини к другой переходит грациозный прощальный взмах руки пожилой дамы в спортивном зале. Христиана на выставке в сердцах сбивает очки с носа высокомерной Беттины, Аньес, не в силах более выслушивать бесконечное нытье младшей сестры, сбивает черные очки, которыми Лаура старается подчеркнуть свои страдания, и т.д. Но это лишь внешние «скрепы» романного текста, на которые автор специально обращает внимание читателя. Главный пронизывающий и объединяющий разнородные части романа мотив обозначен стихотворением Гёте, которое Аньес в детстве слышала от отца:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Кундера дает свой подстрочный перевод стихотворения:

Надо всеми холмами
Покой,
Во всех верхушках деревьев
Не услышишь
Ни вздоха.
Птицы молчат в лесу.
Подожди, скоро
Ты отдохнешь тоже.

Он считает это стихотворение самым знаменитым из всех, написанных по-немецки: «Мысль стихотворения проста: в лесу всё спит, и ты тоже скоро уснешь. Смысл поэзии не в том, чтобы поразить нас ослепительной мыслью, а в том, чтобы это одно мгновение сделать незабываемым и достойным невыносимой тоски». Маленькая Аньес не могла постичь глубокой мудрости любимого стихотворения своего отца, но она запомнила его на всю жизнь и с прибывающими годами стала вспоминать всё чаще. Она мечтает уйти от парижской суеты, не может понять метаний рассорившейся с любовником Лауры: ведь она могла бы теперь наслаждаться уединением и спокойно слушать своего любимого Малера (замечу, что, как мне кажется, Кундера, может быть, и признает, но вряд ли очень любит Малера, который, по его словам, был «последним большим европейским композитором, наивно и напрямую обращавшимся к homo sentimentalis»). Мечтающей о бессмертии и превозносящей свои чувства к Гёте Беттине Кундера явно предпочитает простоватую жену гениального поэта: «Христиана не страдала гипертрофией души и не жаждала выступать на великой сцене истории. Я подозреваю, что ей больше нравилось лежать на траве и смотреть на плывущие по небу облака. (Я даже подозреваю, что в такие минуты она умела быть счастливой. Человек с гипертрофированной душой не признает этого, потому что сам он, сжигаемый огнем собственного я, никогда не будет счастлив.)» Одиночество – покой – девственная природа –

«Бессмертие»

тишина – в этом автор и близкая ему героиня видят истинную поэзию и возможность счастья. И Гёте в загробном мире стремится к «тотальному небытию» – тому самому покою из его знаменитого стихотворения: «Ты отдохнешь тоже».

Вопрошающий философский смысл романа, как уже отмечалось, выражается в прямых рассуждениях автора и в самой художественной ткани произведения. Одинаково важны обе эти составляющие, но также ясный, избегающий каких бы то ни было украшений, своеобразный в своем лаконизме стиль писателя. Роман выдержан в форме живого разговора с читателем, хотя это специально не провозглашается. Большое достоинство произведения – строго литературный, но от этого не менее живой язык, который особенно выделяется на фоне обильно хлынувшего в чешскую прозу последних десятилетий городского и молодежного сленга. Требующий внимательного, медленного чтения текст вознаграждает читателя поразительной пластичностью возникающих в воображении картин, способностью вовлечь в процесс раздумий о конечных вопросах бытия.

Кундера скуп описывает внешность своих персонажей. В контексте философско-этического замысла романа для него важно указать возраст героя. Роман начинается фразой, представляющей нам пожилую женщину, неуклюже бултыхающуюся в бассейн: «Этой даме могло быть шестьдесят или шестьдесят пять лет». Проследивая перипетии отношений Беттины и Гёте, автор при каждой их встрече напоминает, сколько кому лет. В остальном же он, как правило, ограничивается ремарками типа «толстый», «высокий», «красивый». Но этого оказывается достаточно, чтобы воспринимать персонажей как живых людей. Если же Кундера все-таки дает более подробное описание внешности героя, это несет большую смысловую, часто метафорическую нагрузку. Так, в последней части романа, действие которой происходит в том же зале с бассейном, где оно начиналось и где теперь за столиком писатель Кундера с профессором Авенариусом и подсевшим к ним Полем отмечает завершение романа, появляется теперешняя жена Поля Лаура – «дама лет сорока с

красивым лицом, с красивой формы, хотя и несколько коротковатыми, ногами и экспрессивной, хотя и чуточку великоватой, задницей, которая, словно толстая стрелка, указывала вниз». «Экспрессивная задница» Лауры, показанная читателю уже после того, как он узнал историю этой женщины со всеми ее страстями и метаниями, судорожным сексом с Бернардом, где она проявляет «неприятную активность», сентиментальными объятиями с Полем, сварой с Бриджит, ставит последнюю точку в разоблачении не только этой героини, но всякого агрессивного самоутверждения.

«Бессмертие» по основному месту действия и большинству протагонистов – роман «французский», но он подчеркнуто включен в контекст истории мировой культуры. В нем речь идет о Гёте и немецких романтиках, «русской душе» и Достоевском, к которому Кундера относится резко негативно, об американце Хемингуэе как собеседнике Гёте в загробном мире и т.п. Сценки из обыденной современной жизни и рассуждения о характере европейской цивилизации органично соседствуют в романе: одно дополняет другое, сливаясь в общее понимание действительности, с которой Аньес (и автор вместе с нею) ощущает «несолидарность». Прага, Чехия лишь мельком упоминаются – с налетом ностальгии, но без политических оценок. Очевидно, писатель еще не был готов высказываться на эту тему в решительно изменившихся обстоятельствах, и всё же в его позиции нельзя не почувствовать духовный опыт участника «Пражской весны».

Сложный, философский по своей сути, роман Кундеры привлек к себе большое внимание критики своим многоплановым содержанием и в не меньшей степени – оригинальной художественной формой. По мнению Франсуа Рикара, это шедевр. Высоко оценил «Бессмертие» Кветослав Хватик, писавший, что «ни один другой роман Кундеры не был написан с такой необыкновенной легкостью, элегантностью и удовольствием от игры смысловыми парадоксами»^{*}. Я бы только не вполне согласилась с Хватиком, что этот роман вы-

* Chvatík K. Svět románů Milana Kundery. S. 102.

«Бессмертие»

ражает «отчетливо французский стиль мышления и образ мира»*. Мне кажется, что, даже если понимать это утверждение только в том смысле, что Кундера французский стиль мышления и образ мира верно в романе *изображает*, всё же такая характеристика противоречит другому, совершенно справедливому, тезису критика, высказанному им далее: «Париж здесь увиден глазами автора чешского происхождения, который вспоминает о Праге и кратко интерпретирует в тексте свой пражский роман “Жизнь не здесь”»; таким образом, французская среда увиденна в романе в чешской авторской перспективе**.

Перед критиками, пишущими о «Бессмертии», встает соблазн причислить этот роман к постмодернизму, так как он, подобно многим известным произведениям, относимым к постмодернизму, очень сложен и изобретателен по своей конструкции, использует разные нарратологические приемы. Гелена Коскова, высоко оценивая роман, пишет: «В связи с “Бессмертием” встает вопрос об отношении творчества Кундеры к постмодернизму. Кундеру часто присоединяют к постмодернизму, что вполне логично. Он принадлежит к самым выдающимся романистам мира, пишущим в эпоху, которую называют постмодернистской, поэтому для многих авторов его произведения служат исходным материалом для дефиниции постмодернистского романа. Его объединяет с постмодернизмом критическое отношение к революционным политическим иллюзиям авангардизма и к его отрицанию ценностей прошлого. Он разделяет и репрезентирует постмодернистское недоверие к идеологическим системам и понимание относительности любой человеческой правды. Но прежде всего – постмодернистское восприятие действительности не как непоколебимой данности, но как пространства, в котором нечто происходит. Это находит выражение в перманентной незаконченности, открытости текста, в котором идет и дискуссия о собственной поэтике.

* Ibid. P. 102.

** Ibid. P. 106.

Но вместе с тем Кундера является критическим наблюдателем своей “постмодернистской” эпохи...”*

Безусловно, Кундера пишет в эпоху распространения постмодернизма в литературе, и в его романах можно легко обнаружить черты, характерные для этого направления, – прежде всего потому, что постмодернизм «всеяден», в нем может быть «всё». Но стоило бы, на мой взгляд, больше прислушиваться к самому автору, себя решительно от постмодернизма отделяющему. Он не хочет, чтобы его присоединяли к этому всё еще модному «изму», да и ни к какому другому. Кундера создает свой собственный оригинальный тип романа, вполне определенный и в то же время в каждом новом произведении отличающийся от предыдущего: при конкретном анализе его творчества Коскова хорошо это показывает.

Если Гелена Коскова говорит о Кундере и постмодернизме достаточно осторожно, с оговорками, то наша исследовательница Вероника Зусева-Озкан в статье в «Вопросах литературы» «Неутешительная метарефлексия. Милан Кундера», подробно разбирая романы «Невыносимая легкость бытия» и «Бессмертие», не испытывает ни малейших сомнений, что оба эти произведения напрямую относятся к постмодернизму и «...оба принадлежат к жанру метаромана, хотя первое из них как бы колеблется на жанровой границе, а второе представляется идеальным образцом метаромана»**. Зусева-Озкан в конце статьи пишет, что эти романы «отличаются удивительной для жанра метаромана напряженностью нравственного поиска и не менее удивительной неутешительностью его итогов»***. О напряженности нравственного поиска сказано совершенно справедливо, а вот о «неутешительности его итогов» стоит порассуждать. Дело в том, что романы Кундеры разбираются в статье хотя и подробно, но в изоляции от всего остального творчества писателя, от его взглядов

* *Kosková H.* Milan Kundera. Praha: H&H, 1998. S. 138–139.

** *Зусева-Озкан В.* Неутешительная метарефлексия. Милан Кундера // Вопросы литературы. 2012. № 1. С. 210.

*** Там же. С. 235.

«Бессмертие»

и от всей политической и общекультурной обстановки. Это позволяет автору статьи увидеть в анализируемых романах «крайне пессимистический взгляд и на искусство, и на действительность, как бы это ни казалось странным в связи с игровой природой жанра метаромана, сдвигающего этические проблемы в область эстетического и, как правило, позволяющего оставить “последние вопросы” без ответов»*. Не будем говорить о том, что сдвиг этического в область эстетического присущ не только «метароману», но практически любому стоящему художественному произведению, не будем высказывать сомнения, что вообще кто-либо может «дать ответ» на «последние вопросы», согласимся, что Кундера, конечно же, не радужный оптимист, и уж совсем не утешитель, но верно ли считать его законченным пессимистом, как это следует из статьи? Еще «Невыносимую легкость бытия» можно было бы назвать пессимистическим произведением, но не «Бессмертие». В этой книге Кундера резко критичен по отношению к современному миру, но в самом художественном анализе действительности, в категорическом отрицании ее негативных сторон присутствует активное несогласие со злом, которое, на мой взгляд, не позволяет считать эту книгу пессимистической. Вряд ли вообще взгляд Кундера на искусство правильно называть «крайне пессимистическим». Сколь бы резко он ни критиковал состояние современной культуры, Кундера убежден, что и в настоящее время роман (заслуживающий этого имени) может играть важнейшую роль в деле адекватного познания жизни.

Анализ повествовательной манеры романов Кундера делает основной целью своей монографии «Рассказать историю. Нарратологические главы к романам Кундера» (Брно, 2001) чешский исследователь Томаш Кубичек, который опирается на теоретические постулаты Умберто Эко («модельный автор», «модельный читатель» и т.п.) и концепции известных филологов второй половины XX века (Ж.Ф. Лиотар, Р. Барт, Д. Вебер, Ж. Женетт, Г.Г. Гадамер и другие, в том числе наши: М. Бахтин,

* Там же. С. 234–235.

Ю. Лотман). Он рассматривает весь корпус романов Кундеры как единую «метаисторию»*, состоящую из романов-вариаций. В книге немало интересных наблюдений; к примеру, я бы отметила тонкую характеристику жизни героев «Невыносимой легкости бытия» в деревне перед их гибелью: «Гармоническое спокойствие, которое устанавливается в отношениях Томаша и Терезы, приобретает подобие угрожающей идиллии...»**; заслуживает внимания сопоставление романов писателя с жанром эссе и многое другое. Но, по моему мнению, Кубичек недооценивает способность Кундеры изображать своих героев так, чтобы читатель воспринимал их «как живых». Исследователь пишет: «Кундера не является автором реалистического типа, который создавал бы фигуры со сложно структурированными психологическими связями. Сложность связей, в которые вплетены его герои, прямо соразмерна потребностям их семантического кода»***. Кубичек справедливо констатирует отсутствие у Кундеры обстоятельных описаний психологического состояния героев, но не признает, что при всем лаконизме «рассказывания истории» писателю удастся создать выразительные психологические портреты, четко определить разные типы современных человеческих характеров. Творчество любого писателя, конечно же, представляет собой определенное единство, в его произведениях могут повторяться какие-то сюжетные линии, встречаться похожие герои, но каждый роман, заслуживающий этого имени, должен иметь свой особый облик – и к романам Кундеры это относится в большой степени. Чешский исследователь хорошо прослеживает «преемственность» в развитии нарратологических приемов в романах Кундеры, но, на мой взгляд, недостаточно подчеркивает оригинальность его новаторства.

Ева Ле Гранд в уже упоминавшейся обстоятельной монографии «Кундера, или Память желания», по моему мнению,

* *Kubíček T.* Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery. Brno: Host, 2001. S. 9.

** *Kubíček T.* Vyprávět příběh. S. 127.

*** *Ibid.* P. 40.

«Бессмертие»

также в известной степени сужает анализ его романов, подчеркнуто сосредотачиваясь лишь на эстетической ценности и отстраняясь от их содержательного наполнения, однако глубокое знание материала позволяет ей сделать интересные выводы об особенностях прозы Кундеры, таких как «семантическая густота» текста и многое другое. А вот ее весьма точное суждение о романе, которому посвящена эта глава нашего исследования: «“Бессмертие” самым удачным образом демонстрирует возможности романной композиции, направленной на то, чтобы удержать в равновесии фикцию и рефлексию»*.

Все критики, о которых мы говорили выше, и многие другие высоко оценивают «Бессмертие», пусть они по-разному подходят к роману и с разной степенью убедительности обосновывают свои выводы. Но у романа есть и категорические оппоненты. Немецкий критик Марцел Райх-Раницки в связи с «Бессмертием» считает возможным говорить о «псевдофилософии», а известный польский писатель Густав Херлинг-Грудзинский в своем «Дневнике, писавшемся ночью», обращаясь к Кундере, весьма убедительно спорит с его негативной оценкой Достоевского, но, по моему мнению, совершенно несправедливо, резко и бездоказательно отзывается о «Бессмертии», не анализирует его, а просто «ругает». У меня создалось впечатление, что этот интересный писатель просто невнимательно читал серьезный, философский и в то же время увлекательный кундеровский роман.

В «Искусстве романа» Кундера писал: «Существует фундаментальное различие между способом мышления философа и романиста. Часто говорят о философии Чехова, Кафки, Музиля и т. д. Но попробуйте извлечь логичную философскую систему из их сочинений! Даже когда они высказывают свои идеи прямо, в записках или дневниках, это будут скорее упражнения в рефлексии, игра парадоксов и импровизаций, чем утверждение мысли**». Это можно сказать и о «Бессмертии». Писатель

* *Le Grand E. Paměť touhy. S. 142.*

** *Kundera M. L'art du roman. P. 97.*

не излагает здесь «логическую философскую систему», но в романе – при внимательном, медленном чтении – обнаруживается достаточно ясно выраженный сугубо оригинальный философский взгляд на мир и человека, в своеобразной художественной форме читателю предлагается авторская философия современной жизни, взыскующая гармонии и во имя нее зывающая к «взаимной неагрессивности».

«Неспешность» – первый роман,
написанный по-французски

«Бессмертие» было последним романом, который Кундера написал на своем родном языке, хотя, как мы могли понять из его рассказа о работе по редакции перевода этой книги на французский, он уже «доспел» к тому, чтобы писать на этом языке, освоенном им настолько хорошо, что он еще раньше перевел на него свою пьесу «Жак и его господин» и свободно писал по-французски литературно-теоретические и публицистические эссе. На вопрос о том, почему он перешел на французский язык и в романе, он со своей неизменной иронией отвечал: «Сам этому удивляюсь. Конечно, я уже двадцать лет живу во Франции. Но не думайте, что французский язык стал для меня таким же естественным, как мой родной. Когда я говорю по-чешски, слова идут сами по себе безо всяких усилий, без контроля и, может быть (обратная сторона всякой легкости), без полноценного присутствия духа. Когда же я говорю по-французски, ничто для меня не легко, никакой речевой автоматизм мне не помогает. Каждая фраза – завоевание, порыв отваги, плод размышления, открытие, изобретение, авантюра, сюрприз, каждый словесный оборот требует огромного душевного напряжения. Французский язык никогда не заменит мне мой родной, это язык моей страсти. Свое отношение к французскому я сравнил бы с безнадежной любовью четырнадцатилетнего мальчишки к Грете Гарбо. Он придет к ней и скажет о своем неукротимом желании. Грета Гарбо взглянет на беднягу и весело расхо-

«Неспешность» – первый роман, написанный по-французски

хочется. Он говорит ей дрожащим голосом: “Я хочу спать с вами и ни с кем другим. Разве вы не хотите того же самого?” Грета Гарбо не перестает смеяться: “Спать с тобой? Вот уж чего совсем не хочу!” Но отказ только усиливает любовь. Чем меньше жалуется меня французский язык, тем большей страстью к нему я пылаю»^{*}.

Конечно же, дело было не только в любви писателя к языку страны, в которой он жил уже много лет и намеревался остаться навсегда, и не только в его отличном владении этим языком. Кундера понимал, и многократно писал о том, что его родной язык для большинства читателей в мире остается «экзотическим», а качеством переводов своих произведений он часто не был удовлетворен, хотя и стремился, насколько мог, их контролировать. Тщательно выверенные переводы своих романов на французский он объявил оригиналами, равноценными их текстам на чешском. Начиная с «Неспешности», написанной на французском – «большом» европейском языке, Кундера как бы напрямую вписывался в литературу, непосредственно доступную гораздо большему количеству читателей во всем мире и гораздо большему числу квалифицированных переводчиков на другие языки. «Неспешность» уже нельзя назвать «чешским романом», по моему мнению, надо говорить, что это – «французский роман чешского писателя», к тому же, как и последующие книги Кундеры, до сих пор на родном для него языке не существующий.

Небольшой по объему (в оригинале 154 страницы), этот роман, как и «Бессмертие», сопрягает отдаленные исторические эпохи, рассказчиком выступает писатель Кундера (вымышленный персонаж того же типа, что и Кундера в «Бессмертии»), присутствует и его жена Вера, в сон которой врываются придуманные им сюжеты. Действие происходит в одном из замков на берегу Сены, превращенном в отель, куда писатель с женой приезжает на конец недели. Уже по до-

* Цит. по: *Novatorová K. Jak Kunderovi Galové rozumějí // Lidové noviny. 6.02.1992.*

роге, когда сидящего за рулем рассказчика и Веру раздражает нетерпеливый водитель, безуспешно стремящийся обогнать их машину, обозначено противопоставление бешеной спешки и спокойной уравновешенности. Не в меру торопливой современности автор противопоставляет милый его сердцу галантный и неспешный XVIII век. Он вспоминает и по ходу развития сюжета лаконично пересказывает полузабытую новеллу малоизвестного французского писателя Вивана Денона «Никакого завтра» (1777) – о любовном приключении молодого кавалера в замке мадам де Т. Теперь в старинных стенах замка-отеля проходит шумный международный конгресс энтомологов. Остро заявленное в «Бессмертии» неприятие суеты и агрессивности в первом написанном по-французски романе Кундеры выражается прежде всего в неприятии спешки и безумных современных скоростей – и в гонке машин по шоссе, и в любовных делах. Замедленные любовные игры XVIII века и их затейливое словесное обрамление противопоставлены современным бесплодным интеллектуальным упражнениям и поспешной вульгарной эротике.

Французская критика, которая высоко оценивала практически все произведения Кундеры, приветствовала его переход на французский язык. Писатель левого толка Андре Клавель оценил французскую «Неспешность» как большой выигрыш автора: «Это событие, героический литературный поступок! И главное – поступок символический, которым он перечеркивает свое прошлое, исполняя последний прощальный вальс»*. Он подчеркивал саркастический характер повествования, предупреждая: «Внимание, этот роман – бомба». Критик Пьер Лепап из «Монд» воспринял этот роман как менее взрывоопасный, назвав его «шуткой», но в то же время признавал, что «Кундера, как никто из современных писателей, умеет провести нас по тем тропинкам в несколько миллиметров шириной, которые разделяют мир разума и мир абсурда и комичности»**.

* Цит. по: *Novatorová K. Jak Kunderovi Galové rozumějí // Lidové noviny. 6.02.1992.*

** Ibid.

«Неспешность» – первый роман, написанный по-французски

Кто-то нашел в «Неспешности» признаки аморализма, а Ален-Жерар Слама из «Фигаро» обнаружил в романе «чистейшую традицию французских моралистов»*.

Однако, как и у предыдущего романа Кундеры, у «Неспешности» нашлись очень строгие критики. Так, чешская исследовательница Ружена Гребеничкова, знаток как отечественной, так и французской литературы и литературной теории, в статье 1995 г. отрицательно оценила и «Бессмертие», и особенно «Неспешность», которой эта статья («Неспешность, или Немного проходных разговоров») посвящена. Противопоставление неспешности и скорости она считает банальным, включение в текст романа пересказа новеллы Денона – следствием недостатка у автора жизненного материала: «Если романисту недостает чего-то столь ценного, как жизненный опыт, без чего нельзя обойтись, он заменяет его знанием литературы, естественно, без ручательства за достоверность и на уровне эфемерных журналистских интересностей»**. Гребеничкова намекает на пожилой возраст автора, которого более быстрые молодые люди попросту раздражают, потому что он может им противопоставить только «менторство»: «Как же защищаться? (если вообще можно поставить такой вопрос, для романа совсем не подходящий). С быстрыми машинами не соревноваться. Даже имея такой козырь в руках, как неспешность»***.

Но ведь «неспешность» в понимании Кундеры, очень ясно в романе выраженном, это не просто медлительность, это – способность человека спокойно размышлять, помнить: «Есть таинственная связь между медлительностью и памятью, между спешкой и забвением. Напомним самую что ни на есть банальную ситуацию. Человек идет по улице. Ни с того ни с сего он пытается вспомнить о чем-то, но воспоминание ускользает от него. В этот момент он машинально замедляет

* Ibid.

** *Gřebeničková R. Literatura a fiktivný svět 1. Praha: Československý spisovatel, 1995. S. 498.*

*** Ibid. P. 502.

шаги. И наоборот, некто, пытающийся забыть недавнее неприятное происшествие, помимо собственной воли ускоряет шаги, словно пытаясь убежать от того, что находится слишком близко от него по времени.

В экзистенциальной математике этот опыт принимает форму двух элементарных уравнений: степень медлительности прямо пропорциональна интенсивности памяти; степень спешки прямо пропорциональна силе забвения*.

Неспешность, по Кундере, – это и память, и вдумчивость, неторопливость в мыслях и действиях, это серьезное отношение к тому, чем ты занят. Другое дело, что для доказательства этих аксиом «экзистенциальной математики» в романе используются приемы игры, юмора, здесь весьма безжалостного, и даже самоиронии. Мастерский пересказ галантной новеллы Денона образует своего рода лирический фон, на котором разворачивается основной – современный – сюжет с современными героями; в сатирическом ключе поднимаются вопросы политики, работы СМИ, чешского диссидентства, эротики. Лирический фон оттеняет, помогает высмеивать особенности современного общества и его характерных представителей, так или иначе оказавшихся связанными с проходящим в замке конгрессом.

Интеллектуальный Париж представлен в романе доктором истории и литературы, эпикурейцем по натуре Понтевенном, вокруг которого всегда собираются поклонники и слушатели. Это он, сам за пределами своего окружения предпочитающий не выступать, придумал для политиков обозначение «плясуны» («плясун» – так Ю. Стефанов перевел французское «le danseur», но мне кажется более адекватным «танцор»: «плясун» – слово откровенно русское и отчасти залихватское; «танцор» – более нейтрально-международное, балетное и, в применении к политикам, с оттенком манерности). Беззастенчивую демагогию танцоров Кундера пока-

* Кундера М. Неспешность. Перевод с фр. Ю. Стефанова // Иностранная литература. 1996. № 6. Все цитаты из этого романа приводятся по данному тексту.

«Неспешность» – первый роман, написанный по-французски

зывает, описывая соревнование в популярности двух из них: интеллектуала Берка и депутата Дюберка. Дюберку удалось прославиться тем, что он на обеде под телекамеры поцеловал больного СПИДом. Через некоторое время Берку посчастливилось перещеголять соперника: приехав в Африку, он сумел сфотографироваться возле умирающей чернокожей девчушки с лицом, облепленным мухами. «Фотография прославилась на весь мир, прославилась куда сильнее, чем тот снимок, на котором Дюберк лобызается со спидоносцем, ибо умирающий ребенок имеет куда большую ценность, чем умирающий взрослый, – сия непреложная истина в тот момент всё еще ускользала от Дюберка». Так это состязание продолжалось с переменным успехом. И на конгресс энтомологов Берк приехал в расчете на возможность как-нибудь еще раз прославиться – наука его нимало не интересовала. Туда же направился на своем быстром мотоцикле молодой поклонник и подражатель Понтевена Венсан.

В «Неспешности» Кундера продолжает полемику с властью массмедиа, подчеркивая при этом взаимозависимость «спроса и предложения», славы, которую рвение журналистов и папарацци может принести человеку, и практически неизбежной потери им личной свободы. Изобретение фотографии и телевидения изменило саму сущность славы. Чешский король Вацлав, живший в XIV в., мог, переодевшись в рубище, спокойно беседовать с завсегдагатаями пражских харчевен, а вот английский принц Чарльз нигде не может укрыться от объективов фотографов: «Вы скажете, что если характер славы претерпевает изменение, то это касается только привилегированных персон. Вы ошибаетесь. Ибо слава имеет касательство не только к знаменитостям, но задевает всех и каждого. Сегодня знаменитости заполнили экраны телевизоров, страницы иллюстрированных журналов, завладели воображением всего света. И весь свет, пусть лишь в своих грезах, только и мечтает о том, чтобы стать объектом подобной славы (не славы короля Вацлава, таскающегося по пивнушкам, а славы принца Чарльза, прячущегося в ванной на семнадцатом подземном уровне). Эта воз-

возможность подобно тени преследует всех и каждого, изменяя жизнь людей целиком; ибо (и это еще одно общеизвестное определение экзистенциальной математики) всякая новая экзистенциальная возможность, будь она самой маловероятной, коренным образом изменяет существование». Так в этом «игровом» романе Кундера продолжает формулировать основные положения своей философии современной жизни. В романе много смешного, подчеркнута фантастического, но под этим покровом в форме свободного «рассказывания» речь идет о важных характеристиках реальной современной действительности.

В «Бессмертии» чешская тема ощущалась только в подтексте, проявлялась в характере видения автором французской жизни. В «Неспешности» эта тема снова прозвучала очень отчетливо. М. Юнгманн в «Кундеровских парадоксах» упрекал писателя за неточное изображение в «Невыносимой легкости бытия» чешского диссидентского движения. Мнение Юнгманна разделяли и другие участники этого движения. Кундера со своими критиками в прямой спор по этой проблеме не вступал, но в «Неспешности» он снова к ней обратился, сделал бывшего диссидента одним из главных героев романа и сохранив иронический подход к диссидентству.

На конгресс энтомологов во Францию приезжает чешский ученый лет шестидесяти, в молодости открывший одну из разновидностей мушек. До разгрома «Пражской весны» он заведовал отделом в научном институте и ничем кроме своих мушек не интересовался, но после прихода советских войск, не желая в глазах своего окружения прослыть коллаборационистом, согласился предоставить подконтрольное ему помещение для проведения собрания протестующих. В то жестокое время его за это изгнали из института, и он на двадцать лет превратился в рабочего на стройке – сохранил завидное здоровье, нарастил мускулы, но совсем отошел от науки. Образ этого ученого (точнее – бывшего ученого) с труднопроизносимой фамилией Чехоржипски по меньшей степени неоднозначен. Писатель иронизирует над его невольным – из-за страха общественного осуждения – геройством,

«Неспешность» – первый роман, написанный по-французски

стоившим ему научной карьеры, над его чешским патриотизмом, подвигающим энтомолога на объяснение девушке у регистрационного стола значение орфографической реформы Яна Гуса. Секретарша же не в состоянии произнести фамилию гостя хоть сколько-нибудь похоже на ее чешское звучание, а Яна Гуса путает с Мартином Лютером. На конгрессе Чехоржипски намеревался прочитать заготовленный доклад о сделанном им в прежние годы научном открытии, но, спровоцированный встретившими его аплодисментами, вместо этого неожиданно для самого себя произнес речь о преследовании интеллигенции после 1968 г., о радости возвращения в науку, а текст доклада так и остался лежать в его кармане.

Чешский ученый, не совершивший, с точки зрения Кундеры, «ничего храброго и мужественного», из-за всеобщего внимания к драматической судьбе Чехословакии чувствовал себя на конгрессе героем: «Ярко освещенная историческая сцена называется Всемирно-Исторической – Актуальностью. Прага 1968 года, озаренная прожекторами и простреливаемая кинокамерами, была нетипичнейшей Всемирно-Исторической Актуальностью, и чешский ученый был горд тем, что до сих пор ощущает ее поцелуй на своем лице». И в конце этого рассуждения: «Итак, вот вам окончательная формулировка: чешский ученый горд тем, что по милости Господней стал причастным к Наивысшей Всемирно-Исторической Актуальности. И прекрасно понимает, что эта милость отличает его от всех норвежцев и датчан, французов и англичан, присутствующих в зале». Психологически точно показано, что эта гордость, распиравшая бывшего ученого, очевидно, впервые после «бархатной революции» попавшего на международный конгресс и тепло там принятого, сыграла с ним злую шутку. Вместо научного доклада он произнес стандартную политическую речь, рассчитанную на аплодисменты и действительно их вызвавшую, и даже не почувствовал неловкость ситуации: «Все понимали, что этот господин с непроизносимым именем до того разволновался, что забыл прочесть свой доклад насчет открытия нового вида мушек. И со-

знавали, что было бы бестактно напомнить ему об этом...» Когда же Чехоржипски, вернувшись на свое место, всё же вспомнил про доклад, он понял, что попал в смешное положение и что поправить уже ничего нельзя. «Промучившись несколько мгновений от стыда, он вдруг подумал, что пусть он выглядит смешным, но в этом нет ничего нехорошего, позорного или обидного; смехотворное положение, свалившееся ему как снег на голову, только усиливало его привычную меланхолию, придавало его судьбе еще более печальный оттенок и, следовательно, делало ее еще более величественной и прекрасной».

Иронический ракурс трактовки темы «Пражской весны» акцентируется демагогией Берка, который в перерыве между заседаниями перед столпившимися участниками конгресса под телекамеру произносит восторженные слова о героическом сопротивлении чешской интеллигенции коммунистическому режиму, путая Прагу с Будапештом. Не считаясь с фактами, он громогласно вещает: «Да, мы имеем счастье приветствовать в этих стенах великого чешского энтомолога, который, вместо того чтобы целиком отдаться науке, провел всю жизнь в тюрьме. Все мы были потрясены его присутствием». Речи Берка как бы освободили всех присутствующих от необходимости быть деликатными, и они, вдруг вспомнившие, что чех так и не прочитал свой доклад, стали громко смеяться. А Берк не унимался и, желая закрепить свой сомнительный ораторский успех, с ходу предложил немедленно создать чешско-французскую энтомологическую ассоциацию имени Мицкевича, заглушая потоком фраз робкое напоминание бывшего чешского ученого, что Мицкевич не чех.

В романе Чехоржипски еще не раз будет попадать в смешное положение, однако было бы ошибочно полагать, что автор просто издевается над чешскими диссидентами. Он сам был одним из них, испытал на себе запреты и притеснения, но видел и с течением времени всё отчетливее сознавал слабые стороны этого движения. В пафосных речах бывшего энтомолога и строительного рабочего о языковой реформе Гуса и величии чешской культуры нельзя не уловить само-

«Неспешность» – первый роман, написанный по-французски

пародию Кундеры на его собственную знаменитую речь на IV съезде чехословацких писателей и рождественскую статью 1968 г. «Чешская судьба», с которой тогда остро полемизировал Вацлав Гавел. В 1967–1969 гг. Кундера с накалом патриотизма, не меньшим, чем у энтомолога-строителя, говорил о чешском народе как о «наиболее образованном и думающем», о его необыкновенной слитности с культурой. Так что он в определенном смысле иронизирует над своими собственными высказываниями периода реформаторских увлечений, как бы побуждая тем самым объективно осмыслить разные аспекты движения «Пражской весны».

Чехоржипски смешно меланхоличен, давно забыл о науке, гордится своими мускулами и физической силой и при этом, что многократно подчеркивается в романе, забавно нескладен, неуклюж. Но при всей насмешливости автора в его отношении к этому герою присутствует элемент теплоты. Бывший энтомолог хорошо работал на стройке: «По правде сказать, он был тогда в тысячу раз счастливей, чем сегодня, в этом замке. Рабочие любили его и называли Эйнштейном». Читателю предлагается решать, мог ли состояться этот человек как большой ученый, было ли для него изгнание из науки трагедией или просто резким поворотом судьбы, но в любом случае не остается сомнения, что он хороший человек – в отличие от не слишком образованного, что в географии, что в литературе, танцора Берка и подобных ему представителей великой французской нации с ее великой культурой. Когда гротескный Берк, говорящий на языке, который Кундера, по его словам, обожает с безнадежной страстью четырнадцатилетнего мальчишки к Грете Гарбо, путает центральноевропейские столицы и не отличает польского классика от чешского, в этом нельзя не услышать дорогой автору целительный «дьявольский смех». Он несет в себе горький упрек по адресу западноевропейской интеллигенции, не желающей видеть сегодняшних реалий и угроз для европейской цивилизации. Этот упрек был ясно высказан в нашумевшей статье Кундеры «Похищение Запада, или Трагедия Центральной Европы». Великие европейские державы не помогли маленькой

Чехословакии, когда на ее территорию вторглись войска Советского Союза, и достаточно быстро вообще стали забывать об этом прискорбном событии, интеллигентные энтомологи рукоплещут чеху, произносящему стандартную политическую речь, но потом столь же дружно готовы над ним посмеяться. Ирония и самоирония присутствует в романе как по отношению к чешскому диссидентству, так и по отношению к Франции – «этой мудреной, не в меру культурной и в общем-то коварной» стране – таким определением завершает автор описание переживаний своего незадачливого героя.

Как это типично для романов Кундеры, размышления на глобальные темы переплетены в «Неспешности» с изображением любовных перипетий. Ностальгический пересказ галантных приключений кавалера XVIII века из новеллы Денона перемежается с современными эротическими сценами, вульгарность которых этим пересказом подчеркивается. Конечно, при желании всем эротическим эпизодам можно было бы дать философское истолкование – тому, например, как начинающий танцор Венсан, страстно мечтающий о «розовой дырке в зад» своей новой знакомой Юлии, получив к ней доступ, оказывается ни на что не способен. Обнаженные молодые люди безуспешно пытаются совокупиться на газоне возле бассейна, сюда же прибегает разодетая в нарядное белое платье телевизионщица, влюбленная в своего бывшего одноклассника Берка, и влюбленный в нее ее помощник в пижаме, появляется Берк, которому смертельно надоела эта теледива, хорошо умеющая плавать, но от обиды вроде бы пытающаяся покончить с собой, прыгнув в неглубокий бассейн. Здесь же появляется решивший искупаться чешский энтомолог, который бросается спасать телевизионщицу, к этому моменту уже раздумавшую топиться, и получает по зубам от ее молодого помощника, спрыгнувшего в воду прямо в одежде. Всё это описано с отличным чувством юмора и действительно смешно, а присутствие Чехоржипски придает фривольной водевильной сцене меланхолическую окраску. Но всё же мне кажется, что автор не всегда соблюдает чувство меры, хотя если сравнить эти сцены с «нормами» сегод-

«Неспешность» – первый роман, написанный по-французски

нашней литературы – что французской, что нашей, – то от подобного замечания можно и отказаться.

Современные нравы Кундера описывает со спокойствием, насквозь пропитанным иронией. Вот он знакомит читателя с телевизионщицей, которая до встречи с уже взрослым Берком «жила жизнью большинства женщин: несколько браков, несколько разводов, несколько любовников, приносящих ей разочарование столь же постоянное, сколь мирное и почти приятное». А вот Венсана его похождения волнуют прежде всего потому, что он надеется похвастаться своими подвигами перед знакомыми. Вообще-то похвастаться нечем, но ведь можно что-нибудь и присочинить: «Он расхаживает взад-вперед по своему номеру, пытаюсь хоть как-то подправить свою историю, переделать ее, добавить к ней какие-то штрихи. Первым делом надо превратить притворное совокупление в настоящее. Он представил себе людей, спускающихся к бассейну, они удивлены и возбуждены их любовными объятиями; они торопливо раздеваются; одни только глазят на них, другие пытаются им подражать, и когда Венсан и Юлия видят вокруг себя эту великолепную групповуху, находящуюся в самом разгаре, со всеми ее утонченными мизансценами, они встают, смотрят еще несколько секунд на дергающиеся парочки, а потом, словно демиурги, только что сотворившие новый мир, удаляются». Венсан упивается придуманным, воображает, какое сильное впечатление произведет такой его рассказ в кружке Понтевена, но потом понимает, что никто ему не поверит и что он не сможет ничего никому рассказать...

В теоретических эссе и отступлениях в романах Кундера не устают повторять, что роман не должен никого воспитывать, не должен утверждать никаких непреложных истин. Тем не менее и в весьма «злом» романе «Неспешность» он делится с читателем предположением о том, какой может быть сегодня формула счастья. Он крайне недоволен современной страстью к скорости, которая равнозначна потере памяти: «...нашу эпоху обуяла страсть к забвению, и чтобы удовлетворить эту страсть, она отдалась демону скорости; она всё

убыстряет свой ход, ибо хочет внушить нам, что она не нуждается в том, чтобы мы о ней вспоминали; она устала от самой себя, опротивела самой себе; что она хочет задуть крохотный трепещущий огонек памяти». Но человеку не надо этому поддаваться. И вот автор с юмором, но и с несомненной теплотой, обращается к в очередной раз попавшему в нелепое положение Чехоржипски: «Дорогой мой соотечественник и друг, знаменитый открыватель *musca pragensis*, героический строительный рабочий, я не хочу больше страдать, видя тебя торчащим в воде. Так ты можешь подхватить смертельную простуду. Друг! Брат! Не терзай себя. Выходи. Отправляйся спать. Радуйся тому, что ты всеми забыт. Закутайся в шаль всеобщего сладострастного беспамятства. Не думай о смехе, причинившем тебе боль; он канул в прошлое, этот смех, точно так же, как канули в прошлые годы, проведенные тобой на стройке, как твоя слава гонимого борца за свободу. Замок спокоен, отвори окно – и запах цветущих деревьев наполнит твою комнату. Вдохни его. Это трехсотлетние каштаны. Их шелест слышали мадам де Т. и ее кавалер, когда предавались любви в павильоне, который тогда был еще виден из твоего окна, но, увы! – уже не увидишь его, потому что он был разрушен лет пятнадцать спустя, во время революции 1789 года, и от него осталось только несколько страниц в новелле Вивана Денона, которую ты никогда не читал и, скорее всего, никогда не прочтешь».

Упоминание о революции разрушает внушавшееся читателю на протяжении всего текста представление о спокойном и сладостном французском XVIII веке, но всё в этом романе, который французские критики не без основания называли и «романом-шуткой» и «романом-бомбой», имеет «второй смысл». Сумасшедший ритм и грохот современного мира можно не принимать, можно искать свой собственный путь, свою формулу счастья. В «Бессмертии» ближе всего к обладанию этой тайной были Аньес, Христиана и великий Гёте – каждый на свой лад, в «Неспешности» – воскрешенный фантазией писателя юный кавалер из новеллы Денона, который в финале романа оказывается у дверей замка-отеля одно-

«Неспешность» – первый роман, написанный по-французски

временно с Венсаном, Кундерой и его женой. Венсан идет к своему мотоциклу, к машине, «оседлав которую, забудет всё, даже самого себя». Иное дело – человек XVIII века: «Я хочу еще разок полюбоваться моим кавалером, неспешно направляющимся к карете. Я хочу насладиться ритмом его шагов, чем ближе он к карете, тем медленнее они становятся. В этой неспешности я угадываю признак счастья». И далее следует завершающее роман лирическое заклинание, обращенное, конечно же, не только к этому герою, но к каждому, кто захочет и сможет услышать: «Я прошу тебя, друг, будь счастлив. У меня смутное впечатление, что в твоей способности быть счастливым единственная наша надежда». Можно ли автора этого романа считать пессимистом? Конечно, здесь есть и безжалостный юмор, есть запрятанная горечь и досада, есть сатира и даже сарказм по отношению к современному миру, политике, интеллигенции, нравам; противопоставление всему этому галантного XVIII века (века великой разрушительной – но ведь и освободительной! – революции) – своего рода шутка*, но есть здесь и надежда на возможность для человека, если он правильно разбирается в жизни, быть счастливым.

«Идентичность»

В словарики из 73 понятий («Искусство романа») Кундера дал свое объяснение (главным образом для переводчиков) тому, что он имеет в виду, употребляя тот или иной термин или словосочетание. Начиная с «Бессмертия» он словно бы продолжает этот лексикон в расширенном, романном виде, рассказывая истории, раскрывающие смысл слова, вынесенного в заглавие каждой из книг.

* Рецензент «Независимой газеты» Н. Малинин, определяя характер романа как «слегка флегматичный модерн», сказал, что «Неспешность» – это «грациозная шутка пожилого классика» (Независимая газета, 16.07.1996. С. 7). Сказано вроде бы изящно, но можно лишь пожалеть, что ничего, кроме «грациозной шутки», наш критик не рассмотрел.

«Идентичность» (в русском переводе Ю. Стефанова – «Подлинность»; но перевод «Идентичность», французское – L'Identité, по моему мнению, точнее следует из содержания романа), написанная по-французски, как всё, что создал Кундера после «Неспешности», вышла в свет в 1997 г. и была встречена критикой далеко не так приязненно, как его предыдущие произведения. На этот раз прозвучали упреки даже по поводу его французского языка, который рецензент и он же редактор иллюстрированного еженедельника «Экспресс», не слишком известный писатель Анжело Ринальди, назвал бедным и лишенным поэзии. Я не владею французским языком настолько, чтобы судить о языковом качестве «Идентичности», но отважусь предположить, что, оставляя в стороне возможные личные мотивы, такая оценка могла быть вызвана в первую очередь самой по себе ясностью, простотой, «неорнаментальностью» кундеровского стиля, отличающей и его произведения на чешском. Ринальди советовал Кундере отправляться на родину, то есть уйти из французской литературы, в которую он прочно вписался своими последними романами.

Однако негативное отношение к «Идентичности» отнюдь не было единодушным. Рецензент влиятельной газеты «Монд» Пьер Лепап в статье под интригующим названием «Вальс шпионов» указывает на то, что настоящий читатель Кундеры непременно будет воспринимать (читать) «Идентичность» в контексте всего творчества писателя, будет замечать переключки с другими его произведениями, сравнивать и в то же время видеть ее своеобразие. Статья Лепапа уже своим названием демонстрирует такой способ чтения, ибо напоминает о «Вальсе на прощание». «Шпионы» же появились здесь из сопоставления с почитаемым Кундерой Музилом, одна из версий названия самого известного романа которого «Человек без свойств» была «Шпион». А в «Идентичности» главные герои Шанталь и Жан Марк следят друг за другом. ««Идентичность», – заключает свою рецензию Лепап, – угнетающий роман, дуэт голосов, которые друг друга душат. Но это не тяжело, а потому еще больше угнетает. Всё

«Идентичность»

настолько трагично, что это нельзя воспринимать всерьез»*. Невыносимая легкость бытия?

Рецензент литературного приложения к газете «Фигаро» Рено Матигнон тоже отметил многозначность романа Кундеры, сочетание в нем разных, подчас противоположных тональностей, и, что особенно важно в свете приведенных выше обвинений Ринальди, высоко оценил его язык: «Может быть, тайная движущая сила романа “Идентичность” заключается в громком смехе, смехе гневном и в то же время сочувственном. <...> В книге есть злость, печаль и насмешка. <...> Стиль Кундеры еще никогда не был столь мелодичным, деликатным, ласкающим слух, таким успокаивающим. Но и ярость, и даже полная безнадежность еще никогда не были столь темны, как в этой поэме**». Алеш Гаман, по статье которого в чешских «Новых книгах» я цитировала статью из «Фигаро», там же утверждает, что «французский язык Кундеры производит впечатление чистого и прозрачного, ибо его поэтичность заключается в отсутствии вербального эгсгибиционизма». Для него «Идентичность» – «одно из самых интересных произведений современной мировой литературы».

Роман невелик по объему: в оригинале 172 страницы; как и «Неспешность», он разделен на маленькие пронумерованные главки, заглавие обозначает его главную тему. Действие происходит в современном Париже, в центре внимания уже не очень молодая супружеская пара (брак – гражданский) Шанталь и Жан Марк. Шанталь прежде была замужем, но после смерти пятилетнего сына рассталась с чуждым ей по духу мужем; она красива, успешно, хотя и без всякого увлечения, работает в рекламном агентстве, получает хорошие деньги, но до встречи с Жан Марком чувствовала себя совершенно одинокой. Жан Марк моложе Шанталь, он так и не нашел своего места в жизни: учился

* *De Pierre Lepape. Le valse des espions // Le Mond. 16.01.1998.*

** Цит. по: *Aleš Knapp. Totožnost. Hysterie nad novým románem Milana Kundery // Nové knihy. 8.03.1998.*

на врача, бросил, пробовал разные профессии. Он интеллигентен, воспитан, но явно неустроен в этой жизни. Они случайно встретились, когда Жан Марк работал инструктором по горным лыжам, между ними случилась любовь с первого взгляда, несколько лет они были счастливы. Роман начинается в тот момент, когда Шанталь расстраивается, замечая в своей внешности признаки старения. Стремясь развеять ее печаль, обожающий ее Жан Марк посылает ей анонимное письмо с объяснением в любви. Следует череда недоразумений: Шанталь верит в неизвестного поклонника, ничего не говорит Жан Марку, прячет получаемые письма и пытается угадать, кто может быть их автором; Жан Марк, продолжающий писать всё более страстные анонимные письма, думает, что она, скрывая от него происходящее с ней, к нему охладела. Получается, что, прожив вместе много лет и любя друг друга, они друг друга не знают, не разбираются и в самих себе.

На всем протяжении романа обыгрывается трудное, ускользающее установление идентичности человека. Так, Жан Марк на пляже издали принимает старую женщину за свою красивую жену и потом терзается этим. Шанталь пытается вычислить, опознать автора любовных посланий, конечно же, неизменно ошибаясь. Только в самом конце повествования она догадывается, что это Жан Марк, но совершенно превратно объясняет себе его действия. Она решает, что он не просто хочет ее проверить, но вообще уже больше ее не любит, так как она стала старой и он хочет от нее освободиться. Она страдает от закомплексованности своим возрастом, тем, что она старше Жан Марка, а тот, в свою очередь, закомплексован своей неустроенностью в жизни, тем, что материально зависит от Шанталь. И они оба готовы забыть свою настоящую любовь. Доведению этого конфликта до взрыва способствует неожиданное появление в их квартире вульгарной сестры бывшего мужа Шанталь с тремя маленькими детьми, за которыми она совершенно не смотрит; они устраивают в комнате хозяйки полный разгром, выбрасывают на пол из ее шкафа спрятанные там письма Жан Марка.

«Идентичность»

Шанталь, смущенная присутствием при этой сцене мужа, с которым ее бывшая золовка пытается подружиться, грубо, что совсем не вяжется с ее обликом, изгоняет непрошенных гостей и объявляет Жан Марку, что порывает с ним.

Повествование выдержано в непривычной для Кундеры почти традиционной манере: без временных сдвигов и вплоть до последних главок – без фантастических картин. Минимум «авторских отступлений». События описываются то с точки зрения Шанталь, то с точки зрения Жан Марка. Типичная для Кундеры склонность к интертекстуальности проявляется в том, что Жан Марк сопоставляет себя с Сирано де Бержераком. Однако в последних главках характер повествования резко меняется, хотя читатель не сразу это заметит. Шанталь объявляет мужу, что едет в Лондон, отправляется на вокзал, где сталкивается с коллективом своего рекламного агентства, тоже направляющимся в Англию, присоединяется к нему и по пути в поезде обсуждает с его главой Лероем разные проблемы. Потрясенный Жан Марк бросается вслед за Шанталь, едет в том же поезде, пытается ее догнать на лондонских улицах и оказывается возле странного дома-борделя, где находится и она... Трудно разобраться, происходит ли что-либо из этого наяву или снится Шанталь и Жан Марку:

«– Шанталь! Шанталь! Шанталь!

Он сжал в объятиях ее сотрясающееся тело.

– Проснись! Это всё неправда!

Она дрожала у него в объятиях, а он всё твердил ей, что это неправда.

Она повторяла за ним: “Да, это неправда, это неправда», и мало-помалу приходила в себя”^{*}.

Дальше слово берет сам автор:

«А я задаюсь вопросом: кому всё это приснилось? Кто высмотрел во сне эту историю? Кто ее выдумал? Она? Он?

^{*} Кундера М. Подлинность. Перевод с фр. Ю. Стефанова // Иностранная литература. 1998. № 11. С. 56. Все цитаты из романа приводятся по этому изданию.

Они оба? Каждый для другого? И с какого момента их реальная жизнь начала превращаться в обманчивую фантазию? Когда поезд нырнул под Ла-Манш? Или раньше? С того утра, когда она объявила ему о своем отъезде в Лондон? Еще раньше? С того дня, когда в кабинете графолога она повстречала гарсона в нормандском городке? А может быть, и еще раньше? Когда Жан Марк послал ей первое письмо? Но посылал ли он на самом деле эти письма? Или писал их только в собственном воображении? Можно ли установить точный момент, когда реальное превратилось в нереальное, реальность – в сновидение? Где была граница между ними? И где она теперь?»

Роман завершается маленькой главкой, где автор от первого лица описывает мирную сценку: спящий Жан Марк и рядом с ним Шанталь, которая смотрит на него при свете прикроватной лампы:

«Он пытается чуть приподняться, чтобы коснуться ее губ.

Она качает головой:

– Нет-нет, я хочу только смотреть на тебя.

А потом:

– Я оставлю лампу гореть всю ночь. Все ночи».

Лирическая концовка романа как бы просветляет предыдущие события, снимает гнетущие переживания героев. Может быть, именно в верной любви проявляется их идентичность? Или, как перевел Стефанов, именно здесь они подлинны?

«Идентичность» – самый камерный из романов Кундеры. Пытаясь отстаивать право отдельного человека на свое личное пространство, на уединение, на защиту от посторонних любопытных глаз, он – передавая отрицательные эмоции Шанталь – выступает против достижений современной технологии, позволяющей следить даже за человеческим плодом в материнском чреве. В рекламном агентстве просматривали телефильм, запечатлевший похожие на мастурбацию движения плода, что вызвало веселый смех коллег Шанталь и глубоко ее расстроило, о чем она с волнением говорила дома Жан Марку: «– Нет, ты еще вот о чем поду-

«Идентичность»

май: даже в материнском чреве, которое называют священным, тебя не оставляют в покое. Снимают на пленку, шпионят, подсматривают, как ты мастурбируешь. Следят за твоей жалкой мастурбацией плода, живым ты от них не вырвешься, это каждому ясно. Но и до рождения не вырвешься тоже. И после смерти от них не вырваться...» Шанталь мечтает об «абсолютной смерти», о кремации, чтобы уже больше никто никогда не мог ее увидеть. Идея «абсолютной смерти», по сути, противопоставляется здесь стремлению к бессмертию, о котором был написан последний (на тот день) роман писателя на чешском языке. Ее взволнованность пугает Жан Марка, и именно это подвигает его на выдумку с анонимными любовными письмами, которая едва не привела к краху их до того момента счастливого союза.

В коротких эпизодах, связанных с рекламным агентством, в роман включается тематика суетливой современной жизни, современных медиа, беззащитной рекламы. Шанталь сама чувствовала, что, приходя на службу, она становится совсем другой, как бы меняет, утрачивает свою идентичность. Однако эта проблематика остается лишь намеченной. На мой взгляд, ее более полному раскрытию и вообще убедительности романа мешает известная недорисованность его главных героев. Это меньше относится к Шанталь, больше – к Жан Марку, который, если не считать краткого рассказа о его безуспешных попытках найти для себя подходящее занятие, вообще выступает лишь в роли человека, любящего свою жену, достаточно тонкого и чуткого, но не очень интересного. Если в большинстве романов Кундеры, нисколько не снижая серьезность поднимаемых проблем, неизменно присутствует юмор, то в «Идентичности» описываемые недоразумения не вызывают смеха, здесь всё как-то грустно, хотя, конечно же, проблема идентичности человека, трудности ее понимания не только самыми близкими ему людьми, но и им самим, заостренная в романе неожиданными сюжетными поворотами, важна, философична и привлекла к этому произведению немалое внимание критики и читателей.

«Неведение»: Чехия после «бархатной революции»

Познакомившись с романом «Идентичность», можно было предположить, что Кундера всё больше утверждает в статусе «французского писателя», всё больше удаляется от чешских героев и тем. Но это решительно опроверг вышедший вскоре – в 2000 г. в переводе на испанский, затем на ряд других языков и, наконец, в оригинале на французском – новый роман писателя, поднимающий остро злободневную для рубежа тысячелетий сугубо чешскую проблематику возвращения и невозможности возвращения чешских эмигрантов на родину. На русский язык его заглавие переведено как «Неведение», так же переводят и чехи. И здесь опять встает вопрос трудности перевода. По-французски роман называется «L'Innocence», что кроме «неведения» содержит в себе смысл «игнорирования», отстраненности. По смыслу романа его заглавие заключает в себе оба эти оттенка. По настроению это как в песне Владимира Высоцкого: «Всё не так, ребята!»

«Не такой», как предшествовавший, этот роман и по форме, хотя он тоже невелик по объему и тоже состоит из маленьких – полторы-две страницы – пронумерованных главок (здесь их 53), но если структура «Идентичности» была близка к традиционному реалистическому роману и этим роман отличался практически от всех предыдущих романов автора, то структура «Неведения» (за неимением более точного варианта будем пользоваться этим переводом названия) как бы снова возвращала нас к ним (к «Бессмертию», к «Неспешности»): параллельно с повествованием о приезде в Прагу чешской эмигрантки Ирены писатель напоминает о возвращении Одиссея в Итаку, сравнивает эти два «пути в прошлое», размышляет над этим; в романе вообще большое место вновь занимают «авторские отступления». «Одиссею» Кундера определяет как «основополагающую эпопею ностальгии»*,

* Кундера М. Неведение. Перевод Н. Шульгиной. СПб., 2004. С. 9. Все цитаты из этого романа приводятся по данному изданию.

«Неведение»: Чехия после «бархатной революции»

родившуюся еще на заре античной греческой культуры, размышляет над различием времен и человеческих переживаний, малых и великих наций, над давней и недавней чешской историей. Он часто опирается на историю музыки: Шенберга, Стравинского, Берга, обращается к чешской литературе, к стихотворению высоко им почитаемого брненского поэта Яна Скацела.

Главная героиня романа – чешка Ирена, которая после августа 1968 г., еще совсем молодая, вместе с гораздо более старшим, чем она, мужем Мартином, который по своим убеждениям и из-за начинающихся преследований не смог оставаться в изменившейся стране, и с крошечной дочкой, уехала во Францию. Муж вскоре умер. Ирена с двумя маленькими дочерьми (в эмиграцию она приехала беременная, вторая дочка родилась уже во Франции) долго бедствовала, но постепенно обосновалась в Париже, живет здесь уже двадцать лет, вырастила дочек, имеет приличную работу, квартиру и заботливого любовника – шведского бизнесмена Густава, который старше ее: он ровесник и бывший коллега ее мужа. Но вот на давно оставленной родине происходит «бархатная революция» и там снова всё меняется, однако Ирена не спешит возвращаться. Роман начинается обращением к ней ее французской приятельницы Сильвии за чашечкой кофе:

«– Что ты здесь еще делаешь! – ее голос не был злым, но и любезным не был; Сильвия досадовала.

– А где прикажешь мне быть? – спросила Ирена.

– У себя!

– Ты хочешь сказать, что здесь я больше не у себя?»

Начинать роман с реплики для Кундеры нетипично. Он обычно предпочитал сразу же обозначить проблему или место действия «от автора», но вообще такой прием достаточно известен, в том числе в чешской классике. Вспомним начало «Похождений бравого солдата Швейка»:

«Так нашего Фердинанда-то убили», – сказала служанка пану Швейку, который, оставив несколько лет тому назад службу в армии, после того как военно-медицинская комиссия окончательно признала его идиотом, жил продажей собак,

страшных беспородных уродин, которым он подделывал родословные»*. Читателю сразу сообщается, в какой знаменательный для всего мира момент начинается действие, дается практически исчерпывающая характеристика главного героя, определяется тональность, которая будет выдержана на всем протяжении романа. Разумеется, я не собираюсь прямо сопоставлять Кундери и Гашека, но всё же, на мой взгляд, зачин «Неведения» тоже хорошо выполняет роль введения в суть основной проблематики романа, в суть конфликта. Сильвии, как и многим французам, искренне сочувствовавшим чешским недобровольным эмигрантам и радующимся наступившим революционным переменам в их стране, кажется, что их чешские друзья должны как можно скорее с триумфом возвратиться на родину, она убеждает подругу: «Это будет твоё великое возвращение». А у Ирены другое настроение, у неё есть свои доводы, свои переживания: «Речь не только о делах практических, о работе, квартире. Я живу здесь уже двадцать лет. Здесь вся моя жизнь!»

В романах Кундеры, описывающего горячую современность, неизменно присутствует сильный автобиографический элемент. Конечно, нельзя принять примитивные интерпретации тех критиков, которые недавно пытались на основании изображённого в романе «Жизнь не здесь» поэта, ставшего доносчиком, приписать подобный поступок самому автору, но в его книгах есть рассказы о действительно пережитом им самим, пожалуй, наиболее отчетливо в «Книге смеха и забвения», не говоря уже об «авторских отступлениях», например, в «Бессмертии». На мой взгляд, с точки зрения автобиографичности «Неведение» особенно интересно и показательно. Главная героиня – эмигрантка-невозвращенка, она приезжает на родину, хотела бы снова почувствовать себя «дома», но это у неё плохо получается, и автор пытается понять, объяснить, почему так происходит. Вроде бы по внешним признакам судьба Ирены и она сама совсем на ав-

* Hašek J. Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. 1–2. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 13.

«Неведение»: Чехия после «бархатной революции»

тора не похожа, и всё же, рассказывая о ней, Кундера словно бы пытается объяснить свою собственную историю. Не описать, а именно объяснить.

В эмиграции, особенно в первое время, Ирене часто снился страшный сон о возвращении в Чехию, где всё ее пугает, всё стало чужим, а днем ее столь же часто настигали приступы ностальгии: «Ее толкали в вагоне метро, и внезапно, на долю секунды, перед глазами возникала узкая аллея в зеленом квартале Праги. Целый день эти мимолетные образы посещали ее, чтобы хоть частично восполнить отсутствие утраченной Чехии». Но постепенно болезненные ностальгические эмоции приглушились; пройдя через множество трудностей, она приспособилась к парижской жизни и даже ощущала известную свободу, какой не знала в Праге не только из-за общей обстановки периода «нормализации», но и потому, что ее с раннего детства подавляла властная мать. Ведь и замуж за Мартина, вообще-то хорошего человека, Ирена вышла не по любви, а главным образом ради того, чтобы избавиться от тягостной опеки матери. Отчужденность между матерью и Иреной снова обнаружилась и в Париже, куда, когда обстановка в мире стала более спокойной, та под видом туристки приехала на пять дней. Ирену удивило и обидело, что мать совсем не интересовалась ее жизнью, а лишь рассказывала о Праге и хвасталась, что сама она по-прежнему остается молодой. Когда же Ирена познакомилась с Густавом, мать проявила к нему живейший интерес и сразу же расположила к себе. Когда Ирена наконец проводила мать и, вновь наслаждаясь «свободой своего одиночества», подошла к окну своей квартиры, то «она долго рассматривала крыши, многообразные дымовых труб самых фантастических форм, эту парижскую флору, давно заменившую ей зелень чешских садов, и поняла, что она была счастлива в этом городе. Для нее всегда было очевидно, что ее эмиграция – несчастье. Но в эти мгновения она задавалась вопросом, не было ли всё это иллюзией несчастья, иллюзией, внушенной тем, как окружающие воспринимают эмигранта? Не читала ли она собственную жизнь по инструкции, вложенной в ее руки другими? И она

подумала, что ее эмиграция, пусть и навязанная внешними обстоятельствами, вопреки ее воле, была, возможно, неосознанно, лучшим выходом для ее жизни. Неумолимые силы истории, посягнувшие на ее свободу, сделали ее свободной». Ирена поняла, что Париж стал «ее городом», и она вовсе не обрадовалась, когда Густав сообщил ей, что ради того, чтобы она была ближе к родине, он решил открыть в Праге агентство своей фирмы.

Кундера показывает сложность ситуации, когда в результате столкновения разных жизненных, в том числе семейных, обстоятельств эмиграция перестает быть чем-то очень горьким, а, напротив, даже вне зависимости от политики, может дать человеку чувство свободы и счастья. Не означает ли это, что Кундера хочет тем самым не только объяснить, но и в известной степени оправдать свое собственное невозвращение? Он напоминает читателю, что Одиссей прожил семь счастливых лет у Калипсо: «И всё же, выбирая между *dolce vita* на чужбине и рискованным возвращением домой, он предпочел возвращение». Кундера считает, что «Гомер увенчал ностальгию лаврами и тем самым предопределил нравственную иерархию чувств». Но жизнь складывается по-разному, на долю эмигрантки Ирены во Франции выпало немного *dolce vita*, но ведь и на родине она была не слишком счастлива, к тому же при сегодняшних средствах сообщения от Парижа до Праги очень близко, Франция и Чехия находятся в шенгенской зоне – никаких формальностей, всё очень просто. Нужно ли оправдываться? Но всё и не очень просто.

В небольшом по объему романе история главной героини переплетается с историями других людей: эмигранта-невозвращенца Йозефа, чешки диссидентского склада Миллады, их старых знакомых и знакомых Ирены. Развитие всех этих сюжетных линий дополняется рассуждениями автора о чешской и мировой истории, литературе, музыке, о значении родного языка.

На всем протяжении романа ясно ощущается большая любовь автора к оставленной им родине: в проникновенно

«Неведение»: Чехия после «бархатной революции»

лирических зарисовках пражских пейзажей, в высказываниях о родном языке. Но он весьма жестко изображает старых знакомых Ирены, с которыми она встречается, что дало основание критикам говорить даже о презрительном отношении Кундеры к соотечественникам. Так, Барбара Клементова в рецензии на сайте iLiteratura пишет: «В авторских размышлениях подчас ощущается его личное презрение к характерам чехов и их ментальности»*. Эта оценка в первую очередь относится к описанию встречи Ирены с ее прежними приятельницами. Она хотела устроить для них праздник, привезла ящик отличного выдержанного бордо, пригласила их в отдельный зал в ресторане и готовилась рассказывать им о Париже, но они – «добросердечно толстые» – не проявили к пережитому Иреной ни малейшего интереса, не задали ни единого вопроса о ее французской жизни, болтали о своем, а знаменитому французскому вину предпочли привычное местное пиво: «Отвергнув вино, они, по существу, отвергли ее такую, какой она вернулась столько лет спустя». Мне представляется, однако, что эту сцену, как и изображение родных и знакомых эмигранта Йозефа, не стоит воспринимать только как критику нечутких и нелюбопытных чехов. Подобная сценка вполне могла разыгаться в любой другой стране: желание человека больше говорить о себе, чем слушать другого, – не столь уж редкое явление в человеческом общежитии. Да и Ирена могла бы больше интересоваться жизнью в Праге за годы ее отсутствия. Кроме того, ведь на вечеринке нашлась-таки одна женщина (Милада), которая стала пить бордо, а потом к ней присоединились и другие. Сцена в ресторане, конечно же, несколько утрирована, что достаточно типично для почерка Кундеры, но заслуживает более точной интерпретации, чем это сделано в приведенной выше цитате критика.

Йозеф, которого можно назвать вторым главным героем романа, уехал из Чехии после августа 1968 г., потому что его

* *Klementová Barbara*. Recenze // iLiteratura.cz/Clanek/30217/kundera-milan-lignorance

угнетала общая обстановка в стране, хотя ему самому, достаточно аполитичному человеку, избравшему, вопреки семейной традиции, непрестижную профессию ветеринара, ничто прямо не угрожало в отличие от его старшего брата, стремившегося стать врачом, но в 1948 г. исключенного из университета по причине «буржуазного происхождения» (их отец – прекрасный хирург – был состоятельным человеком и домовладельцем), а затем приложившего немало усилий, чтобы приспособиться к новой обстановке, и вступившего в КПЧ. После поражения «Пражской весны» ему пришлось вновь менять ориентацию, приспособливаться уже к «нормализации», преодолевая негативное отношение к нему чешских властей из-за эмиграции брата. Кундера изображает в лице старшего брата Йозефа ненавистный писателю тип приспособленца: когда произошла «бархатная революция», он очень быстро отрекся от своих прежних ипостасей, по «реституции» вновь стал хозяином семейного дома, даже не известив брата о смерти отца.

Кундера дает в романе лаконичную, не лишённую критического смысла и язвительной насмешки характеристику самочувствия и поведения чешского большинства после 21 августа: «В августе 1968-го русская армия захватила страну; целую неделю улицы всех городов вопили от негодования. Никогда страна не была до такой степени отечеством, чехи – до такой степени чехами. Опьяненный ненавистью, Йозеф был готов броситься на танки. Затем руководители страны были арестованы, под конвоем препровождены в Москву и принуждены заключить наскоро состряпанный компромисс, и чехи, по-прежнему негодуя, разошлись по домам». Через год, насмотревшись на то, как чехи, в том числе и его брат, в годовщину Октябрьской революции вывешивают красные флаги, хотя их никто не обязывал так поступать, Йозеф понял, что не хочет больше жить в этой стране.

Он обосновался в Дании: везде надо лечить животных. Женился на датчанке, был счастлив в браке, но жена умерла, оставив его в горьком одиночестве. Когда, уже после победы «бархатной революции», он решил навестить родину,

«Неведение»: Чехия после «бархатной революции»

ему пришлось лететь через Париж, и на аэродроме он увидел Ирену. Они встречались однажды в Праге, в далекой юности, и тогда понравились друг другу, хотя их первая встреча не имела продолжения. На аэродроме Ирена сразу узнала Йозефа и заговорила с ним, а он, хотя эта еще молодая женщина показалась ему симпатичной и привлекательной, решительно не мог вспомнить, кто она такая. Тем не менее он взял ее пражский телефон.

Повествование в «Неведении», как и в других романах Кундеры, свободно переходит от одного героя к другому, естественно перебивается авторскими размышлениями, своего рода вставными эссе, расширяющими и в то же время уточняющими смысл рассказываемой истории. Опыт свидания Йозефа с братом и его женой имеет много общего со встречей Ирены с ее прежними приятельницами. Старший брат, если сказать мягко, был не очень обрадован свиданию с младшим. Он считал его – эмигранта – виновным в своих трудностях периода «нормализации», а с другой стороны, опасался, что брат будет претендовать на долю родительского наследства. Йозеф вовсе не имел такого намерения, он только был огорчен, что брат, невзирая на его робкую просьбу, не вернул ему картину молодого художника, полученную от него Йозефом в благодарность за то, что когда-то вылечил его пуделя. Автор картины был тогда совсем не знаменит, но Йозеф эту картину полюбил, находя в ней нечто индивидуальное, особенное. Кундера объясняет это следующим образом: «...картина была написана в 1955 году, в период, когда доктрина социалистического искусства неукоснительно требовала реализма; автор, истовый модернист, предпочитал писать так, как писали тогда во всем мире, то есть в абстрактной манере, но в то же время хотел выставляться; поэтому он должен был найти ту чудотворную точку, в которой императивы идеологов пересекались с его творческими пристрастиями; хибары, вызывавшие в памяти сцены из жизни рабочих, были данью идеологам, краски, истово нереалистические, – подарком самому себе». Уже после 1989 г. знакомые прислали Йозефу в Данию фотографии новых картин этого живописца, и они его разо-

чаровали: написанные «в условиях уже полной свободы, они были неотличимы от миллионов других картин, создаваемых по всей планете; художник мог поздравить себя с двойной победой: он был абсолютно свободен и абсолютно похож на всех прочих». Как показывает Кундера в этом вроде бы проходном замечании о смене позиции очевидно талантливого художника, соотношение политики и искусства достаточно сложно: сопротивление нажиму партийных идеологов в социалистическую пору придавало подлинному творчеству индивидуальность, «полная свобода» ее загубила.

Свидание Йозефа со старшим братом высветило еще одну важную проблему: отношение к эмигрантам на их родине. Брат был обеспокоен только тем, не хочет ли Йозеф остаться здесь и не станет ли он претендовать на свою законную долю родительского наследства. Он, как и старые приятельницы Ирены в ресторане, не задал младшему брату никаких вопросов о его эмигрантском существовании, но всячески расписывал свои переживания в период «нормализации», хотя в те годы он сумел неплохо устроиться. Намекая, сколько ему пришлось перенести из-за эмигрировавшего родственника, он жаловался: «Ты даже не представляешь себе. Мы пережили ужасные годы». Йозеф сочувственно сказал брату: «Я знаю». Но он понимал, что брат и невестка считают его отъезд недостаточно обоснованным и безответственным по отношению к ним, реально доставившим им много неприятностей. Йозеф понимал это, вроде бы и чувствовал себя виновным, но у него была своя правда, он не смог бы приспособиться к порядкам «нормализации», а теперь не мог и даже не пытался объяснить это родственникам. Первое свидание с ними осталось единственным.

Подспудный семейный конфликт, описанный в спокойном констатирующем тоне, становится для писателя отправным моментом для размышления о парадоксах истории и современности, о различных типах человеческого поведения.

В романе рассказывается еще об одной встрече Йозефа с человеком из прошлого. Это старый коммунист Н., который защитил Йозефа в студенческие годы, когда его обви-

«Неведение»: Чехия после «бархатной революции»

нили «бог весть в чем». Как замечает Кундера: «В те годы каждого рано или поздно обвиняли бог весть в чем». И далее: «Красный комиссар! Все трепетали перед ним!» – сказала невестка, давая тем самым понять, что Йозеф небескорыстно подружился с представителем режима. Бедные страны, сотрясаемые великими историческими датами! По окончании битвы все вокруг устраивают карательные экспедиции в прошлое, дабы в нем поохотиться на виновных. Но кто были эти виновные? Коммунисты, одержавшие победу в 1948 году? Или их бездарные противники, потерпевшие поражение? Все охотились на виновных, и все были предметом охоты. Когда брат Йозефа с целью продолжить образование вступил в партию, друзья осудили его как карьериста. Это вызвало у него еще большее отвращение к коммунизму, на который он возлагал ответственность за собственное малодушие, а его жена сосредоточила свою ненависть на людях типа Н., еще до революции убежденного марксиста, который участвовал по доброй воле (а стало быть, без всякого шанса на прощение) в сотворении того, что «она считала величайшим злом». Заметим: «она считала». Кундера констатирует, что Н. был коммунистом по доброй воле, не ради карьеры, и что именно это невестка воспринимала как отягчающее обстоятельство. Между тем Йозеф – герой, которому автор явно симпатизирует – идет к Н., чтобы дать ему понять, что теперь, когда коммунисты оказались в положении обвиняемых, защитил бы его перед воображаемым трибуналом. Он спросил у Н., подвергался ли он после краха прежнего строя нападкам из-за своего политического прошлого: «Н. ответил, что нет; люди, по его словам, знали, что он всегда помогал тем, кого режим притеснял. “Я в этом не сомневаюсь”, – сказал Йозеф (и он действительно не сомневался), но продолжал настаивать: как сам Н. оценивал свою прошлую жизнь? как ошибку? как поражение? Н. покачал головой и сказал, что это было ни то и ни другое. Наконец Йозеф спросил, какого мнения Н. о столь скоропалительной, грубой реставрации капитализма. Пожав плечами, Н. ответил, что при сложившихся обстоятельствах иного решения быть не могло».

Как мы видим, Кундера не акцентирует еще недавно свойственное ему откровенно отрицательное отношение к коммунизму, но теперь он рассматривает его как пройденный этап: «Йозеф подумал: нынче люди отвергают коммунизм не потому, что их мышление, претерпев шок, изменилось, а потому, что коммунизм больше не предоставляет им возможности ни выказать себя нонконформистом, ни повиноваться, ни карать негодяев, ни быть полезным, ни шагать в будущее вместе с молодыми, ни окружить себя большой семьей. Коммунистические убеждения не отвечают больше никаким потребностям. Они стали настолько не востребуемыми, что от них все легко отрекаются, даже не замечая того». Очевидно, что автор разделяет мысли своего героя, но, как мне кажется, такое определение относится в его понимании не только к доктрине коммунизма, но к любой идеологии вообще. Он размышляет с точки зрения человеческой жизни вообще, с точки зрения нравственных ценностей. Н. изображен в романе с явной симпатией не потому, что он был коммунистом, а потому, что – в отличие от старшего брата Йозефа и его жены – он не приспособливается к тому, что выгодно в данный момент, он просто всегда поступает по совести.

Долгого серьезного разговора на важные политические темы, к которому Йозеф готовился, когда шел к Н., не получилось, но он даже был рад этому. Получилась теплая встреча старых друзей. Если по приезде, в гостинице, Йозеф почти не узнавал свой родной чешский язык, на котором ему многие годы не приходилось говорить в Дании (его жена им не владела, чехов в его окружении практически не было), то в разговоре с Н. «он наконец узнавал его, смаковал его. Под эти звуки он чувствовал себя легко, как после курса похудения. Он говорил, словно летал, и впервые был счастлив в своей стране и чувствовал, что эта страна – его». Конечно, дело не в том, что Н. как-то приятно для друга произносил чешские слова, дело в том, что они одинаково любили свой язык, а любовь к родному языку для Кундеры равнозначна любви к родине, служит знаком душевного взаимопонимания хороших лю-

«Неведение»: Чехия после «бархатной революции»

дей, или, если сказать иначе, взаимопонимание старых друзей проявляется в одинаковом восприятии родного языка.

Таким же знаком тайного родства оказалась для Ирены и Милады любовь к чешской поэзии («малые нации богаты на великих поэтов», – замечает Кундера), к стихам Скацела. История Милады как бы соединяет истории Ирены и Йозефа. Милада в юности жила в том же городке, что и Йозеф, еще гимназистами они полюбили друг друга, потом из-за глупого недоразумения расстались, и Милада решила покончить с собой, но попытка самоубийства закончилась тем, что она, приняв снотворное и желая замерзнуть на снегу, отморожила ухо, которое пришлось отрезать. С Йозефом она больше не виделась; позже, в Праге, подружилась с Иреной и вот теперь, когда они встретились после долгой разлуки, снова обнаруживается душевное родство между ними. Показательно, что в Миладе есть нечто общее не только с Йозефом и Иреной, но и со старым другом Йозефа, бывшим коммунистом и хорошим человеком Н. Когда Ирена рассказывает подруге, что ее мать, которой Мартин оставлял свою виллу, не возражала против их отъезда в эмиграцию, Милада замечает: «Все дело в собственности», на что Ирена реагирует с улыбкой: «Ты опять становишься марксисткой». В продолжении разговора Милада высказывает мысли, сближающие ее с размышлениями Йозефа и с современной жизненной позицией Н. Она говорит Ирене: «Ты же видела, как буржуазия после сорока лет коммунизма встала на ноги за считанные дни? Они выжили тысячью способами. Одни за решеткой, другие изгнанные со своих должностей, а кто, ловко выкрутившись, сделал блестящую карьеру: послы, профессора. И нынче уже их дети и внуки вновь одно целое, нечто вроде тайного братства, они заправляют банками, газетами, парламентом, правительством.

– Да, ты и впрямь всегда оставалась коммунисткой.

– Это слово больше ничего не значит. Но и то правда, что я всегда оставалась девочкой из бедной семьи.

Она умолкает, и перед ее глазами проносятся образы: девочка из бедной семьи, влюбленная в мальчика из богатой; мо-

лодая женщина, ищущая в коммунизме смысл жизни; после 1968 г. зрелая женщина, примкнувшая к диссидентству и сразу открывшая для себя мир куда более широкий, чем прежний: не только коммунистов, восставших против партии, но также священников, бывших политических заключенных, крупных деклассированных буржуа. А затем, после 1989 г., словно очнувшись от сна, она снова становится той, кем была прежде: состарившейся девушкой из бедной семьи».

В годы «нормализации» Кундера в эссе и романах обрушивал свою критику прежде всего на советскую оккупацию и на «русскую цивилизацию», принесшую в соседние малые европейские страны «ночь», конца которой он не видел. Оккупация закончилась, но стала ли его родина счастливой? «В отношении будущего все ошибаются», – замечает Кундера. Эти слова, которые он говорит по поводу стихотворения Скацела, он мог бы отнести и к самому себе. В чувствах и словах очевидно симпатичных ему героев – Милады, Йозефа, Ирены, Н. – выражено разочарование писателя тем «будущим», которое наступило после столь горячо желаемого им освобождения Чехии от коммунистического режима и советских войск. Вот Ирена и Йозеф (так и не вспомнивший и не спросивший ее имени) встречаются в Праге, сидят в ресторане, она спрашивает:

«– Ну, как тебе нравится здесь? Ты хочешь остаться?»

– Нет, – говорит он; затем в свою очередь спрашивает: – А ты? Что тебя здесь удерживает?

– Ничего.

Ответ столь решителен и столь похож на его ответ, что оба раздражаются смехом. Это скрепляет их взаимопонимание, и разговор продолжается, увлеченно, весело.

Но можно ли понять это так, что Кундера относится к своей родине только критически, не видит здесь больше ничего хорошего? Разумеется, это не так, и писатель очень тонко передает характер своего нового и по-прежнему теплого отношения к оставленной им стране через размышления Йозефа, любующегося дорогим ему скромным чешским пейзажем: «...на протяжении его жизни чехи дважды были готовы уме-

«Неведение»: Чехия после «бархатной революции»

реть ради того, чтобы этот пейзаж принадлежал им: в 1938 г. они хотели драться с Гитлером; когда их союзники, французы и англичане, помешали им это сделать, они впали в отчаяние. В 1968 г. русские захватили страну, и чехи вновь хотели драться; обреченные на такую же капитуляцию, они вновь впали в такое же отчаяние.

Быть готовым пожертвовать жизнью ради родины: всем нациям знаком этот искус жертвенности. Противники чехов, впрочем, тоже знают его: немцы, русские. Но это великие народы. Их патриотизм иного свойства: они воодушевлены своей славой, своей значимостью, своей всемирной миссией. Чехи любили свое отечество не потому, что оно было прославленным, а потому что было маленьким и в постоянной опасности. Их патриотизм был, по сути дела, безграничным состраданием своей стране. Датчане подобны им. Не случайно для своей эмиграции Йозеф выбрал именно маленькую страну.

Взволнованный, он оглядывает пейзаж и говорит себе, что история его Чехии последнего столетия пленительна, уникальна, беспримерна, и не интересоваться ею было бы признаком скудоумия».

Кундера объясняет чувства своего героя историческими, политическими, геополитическими факторами, но существеннее то, что он просто по-человечески навсегда привязан к родному краю. Также чисто по-человечески любит Прагу Ирена: «Она чувствовала себя счастливой в Париже, счастливей, чем здесь, но только Прага приковывала ее к себе тайными узами красоты. И она вдруг осознает, как сильно любит этот город и каким болезненным на самом деле был ее отъезд». Вот она бродит по Праге, смотрит на Градчаны: «...и тотчас в памяти возникают имена, которые ей были дороги в юности: Маха, поэт той поры, когда его нация, словно русалка, выходила из тумана; Неруда, рассказчик маленького чешского народа; песни Восковца и Вериха тридцатых годов, которые так любил ее отец, умерший, когда она была ребенком; Грабал и Шкворецкий, романисты ее отрочества; и маленькие театры и кабаре шестидесятых, такие радостно сво-

бодные с их дерзким юмором; то было неизъяснимое благоухание этой страны, ее неосязаемая сущность, которую она увезла с собой во Францию».

Мне представляется, что, передавая мысли и чувства душевно близких ему героев, Кундера через них выражает больше «автобиографического материала», чем даже когда он рассказывает о действительных фактах из своей жизни. И в то же время это обобщенные ценностные определения.

Любовь к Чехии, вобравшую в себя любовь и к ее неброской природе, и к трудной истории, и к ее культуре, любовь, которую, где бы они ни находились, проносят через всю свою жизнь Йозеф и Ирена (и Кундера!), противопоставлена в романе «туристической» любви к ней «космополита» Густава: «Пристрастившись к изучению истории Праги, он подолгу разглагольствовал перед желающими его слушать о ее улицах, дворцах, храмах и без конца рассуждал о ее знаменитостях: императоре Рудольфе (покровителе живописцев и алхимиков), о Моцарте (у которого, по слухам, была здесь любовница), о Франце Кафке (всю жизнь несчастный в этом городе, он оказался усилиями туристических агентств его святым патроном)». Кундера спокойным тоном, за которым, однако, ощущается чувство горечи, лаконично и точно передает приметы той Праги, о которой Густав говорит, что это – его город: «С невероятной быстротой Прага забыла русский язык, который на протяжении четырех десятилетий все ее жители должны были изучать с первых классов, и, торопясь сорвать аплодисменты на мировой эстраде, выставляла себя перед прохожими в наряде английских надписей...»

Свидание Ирены и Йозефа завершается бурными объятиями в его гостиничном номере. Он так не вспомнил и не спросил, как ее зовут, не знал и очевидно не очень интересовался, кого он обнимает, а ведь на самом-то деле (и это чувствовала Ирена) их соединяла не только схожесть эмигрантской судьбы, но и родственность душ. А Густав наслаждался сексом с легко соблазненной его зрелой и бескомплексной матерью своей возлюбленной. Сцена их совокупления мог-

«Неведение»: Чехия после «бархатной революции»

ла бы быть смешной, но впечатление от нее скорее жалкое и добавляет не веселую, а скорее еще одну грустную нотку в общую картину.

По отношению к «Неведению» можно было бы употребить встречающийся в литературоведении термин «двойной сюжет». В романах зачастую присутствует не одна, а две (или более) сюжетные линии, из которых одна может быть главной, другая (или другие) – «вспомогательной», тем или иным способом оттеняющей ее смысл. За исключением «Идентичности» и отчасти «Жизни не здесь», во всех романах Кундеры присутствуют две и более важных сюжетных линии, соотношение между которыми может быть различным. В «Бессмертии» современная история Аньес и ее окружения и историческая – Гёте и Беттины равно значительны, хотя, конечно же, характеры и взаимоотношения современных людей всё же волнуют писателя в первую очередь. В «Неспешности» пересказ галантной новеллы Денона образует своеобразный контрастный фон для главного повествования о современности. Заметим, что в качестве «второго сюжета» Кундера почти всегда берет материал из истории мировой литературы. В «Неведении» главную сюжетную линию образует история Ирены, но для раскрытия смысла романа столь же важна история Йозефа; вульгарные отношения Густава и матери Ирены дают комическую «подсветку» грустной истории Ирены и Йозефа, а параллельное рассказу о современных событиях напоминание о гомеровском Одиссее придает ему дополнительную философскую глубину.

Кундера объясняет оригинальную поэтику своих романов через музыкальную терминологию: главное – тема, которая раскрывается в разных вариациях. Именно тема, ее развитие, соединяет разные сюжеты – вариации, эссеистские вкрапления, автобиографические элементы. В «Неведении» это позволяет дать проникновенное истолкование горькой сложности эмиграции, с которой могло быть связано много иллюзий, как еще больше их связывается с мыслью о возвращении: по сути, эмигранты Ирена и Йозеф приезжают в страну, которую они уже не знают и которая уже не знает и не узнает их.

Рецензентка английского перевода романа Маделин Гронова (наверное, чешского происхождения) из университета в Мичигане пишет достаточно точно: «В любом случае кундеровский анализ Великого возвращения и история двух главных героев его романа разбивает все романтические иллюзии о счастливых долгожданных возвращениях после длительного отсутствия. Так же как Йозеф и Ирена, многие чешские эмигранты предпочитают оставаться в воображаемом мире своих воспоминаний, хотя они неотделимы от тоски, переживаний, горечи, ностальгии; с другой стороны, они могут и обо всем забыть, продолжать жить в блаженном неведении. Они могут или вспоминать, или забыть – в обоих случаях их удел – не-ведение или кундеровская *Ignorancia*. По Кундере, другой возможности нет, как – по Гераклиту – нельзя дважды войти в одну и ту же реку»*.

В заключение разговора об этом романе Кундеры, очень содержательном и по-своему автобиографическом, я хотела бы сказать о еще одном смысле его названия. «Неведение»: автор, судя по всем его прежним произведениям, не мог представить себе свою родину такой, какой она стала, обретая столь вожделенную свободу и независимость. Никто не может знать будущего. В романе читаем: «В отношении будущего все ошибаются. Человек может быть уверен лишь в настоящем мгновении. Но верно ли это на самом деле? Может ли он действительно знать это настоящее? В состоянии ли он судить о нем? Разумеется, нет. Ибо каким образом тот, кто не знает будущего, может постичь суть настоящего? Раз мы не знаем, к какому будущему ведет нас настоящее, как мы можем сказать, хорошее это настоящее или плохое, достойно ли оно нашего одобрения, нашего недоверия или нашей ненависти?» Писатель многого не принимает в теперешнем облике своей родины, в своих соотечественниках, и тем не менее не перестает преданно любить эту страну. Ему, как и Ирене, как и Йозефу, чисто по-человечески достаточно спокойно живет-

* *Hronová M. Kundera a mýtus navratu: La Ignorancia. Host, 2003. Nr. 4. S. 38.*

Еще один роман

ся в эмиграции, но родина остается для него единственной родиной, как бы он ни подчеркивал свои симпатии и благодарность к Франции, как бы ни убеждал нас, что она тоже стала его родиной. Роман «Неведение» еще раз доказывает, что Кундера не из тех, кто забывает, кто может забыть. Да, он полностью овладел великим французским языком, но какая неизбежная любовь чувствуется в его словах о родном языке!

Еще один роман

Все произведения Кундера на французском языке, как переводы, так и оригиналы, выходят в престижном парижском издательстве «Галлимар». Начало было положено переводом его «Шутки», увидевшим свет вскоре после 21 августа 1968 г. В 2011 г. здесь же было издано собрание сочинений Кундера в двух томах в знаменитой «Библиотеке Плеяды», куда включают только безусловных классиков, таких как Рабле, Сервантес, Гёте, Бальзак, Пруст. В двухтомнике, библиографическо-биографическую статью к которому написал Франсуа Рикар, помещены все девять до того момента изданных романов Кундера, «Смешные любви», единственная разрешаемая автором для переиздания пьеса «Жак и его господин» и четыре книги эссе. Для разбирающихся в современном литературном деле издание в галлимаровской «Библиотеке Плеяды» равносильно своего рода канонизации писателя. Казалось, теперь Кундера вообще может спокойно почивать на лаврах. Но не тут-то было. В конце 2013 г. в Милане в переводе на итальянский язык выходит новый роман неутомного автора – «Праздник несущественного» («La festa dell' insignificanza»), и только в апреле 2014 г., к юбилею Кундера, «Галлимар» выпустил в свет этот роман во французском оригинале: «La fête de l' insignifiance». На чешский язык название перевели как «Праздник незначительности» («Oslava bezvýznamnosti»).

Очередные «трудности перевода», как всегда бывает с такими сложными по смыслу названиями: «Праздник несущественного»? «Торжество малозначимого»? «Торжество сла-

бости»? «Триумф ничтожества»? Дважды перечитав роман, перебирая многие варианты переводов его названия, я остановилась на “Торжестве незначительности”, понимая, что и это не очень хорошо, не совсем точно. Но – буду пользоваться этим вариантом, который, как мне представляется, всего ближе к тому, что имеет в виду автор.

Первой реакцией большинства критиков на новый роман Кундеры было искреннее удивление: писателю – 85, он уже более десяти лет не издавал новых художественных произведений; их уже перестали ждать – и вдруг! Но вот перед нами тоненькая (чуть более 140 страниц небольшого формата) книжечка в обычной для его популярных галлимаровских изданий полумягкой слегка бежеватой обложке с неизменным обозначением жанра: «роман». На последней странице обложки читаем: «Пролить свет на проблемы очень серьезные и при этом не произнести ни единой серьезной фразы, быть полностью погруженным в реальность современного мира и при этом сторониться любого реализма – вот что такое «Торжество незначительности». И в конце этой своеобразной аннотации: «Забавное резюме. Забавный эпилог. Только смех вызывает наша эпоха – она комична, потому что потеряла всякое чувство юмора. Что еще добавить? Да ничего. Читайте!»

«Величественное возвращение (le grand retour) Милана Кундеры», – возвещает газета «Фигаро»; «Потрясающая легкость Кундеры» – это критик Христиан Салмон в «Монд» и т.п. Только положительные отклики (пока), правда, мне еще не удалось прочитать (до мая 2014, когда пишутся эти строки) ни одной настоящей рецензии.

Роман небольшой по объему, что для Кундеры типично, но весьма для него необычный по содержанию и представляет в творчестве писателя новую вариацию романного жанра.

«Торжество незначительности» состоит из семи частей, разбитых на главы. Здесь отсутствуют столь характерные для кундеровских романов эстетико-философские отступления, нет материала автобиографического характера, нет Чехии, что не может не удивить после «Неведения». В романе

Еще один роман

нет сквозной сюжетной линии, но присутствуют «сквозные герои». Нет «авторских» рассуждений, но роман остается «размышляющим», только размышления помещены в высказывания и раздумья основных персонажей.

Действие романа происходит на двух площадках: в современном Париже, по большей части в знаменитом Люксембургском саду и его окрестностях, и, что совершенно неожиданно для Кундеры, в московском Кремле сталинского времени.

Главных парижских героев четыре. Это французы-интеллектуалы предпенсионного и пенсионного возраста: Алэн, Шарль, Рамон и Калибан (прозвище по имени героя из «Бури» Шекспира, которого этот бывший актер когда-то изображал на сцене). Есть еще достаточно состоятельный и самовлюбленный Дардело, под началом которого Рамон служил до выхода на пенсию, неважно, как замечает автор, в каком учреждении.

Кундера в своих эссе, публицистических статьях и романах часто и очень резко писал о «вечности русской ночи», о советских танках, советских офицерах и солдатах в Праге, но никогда не пытался изображать советскую действительность, жизнь и нравы в СССР. В «Торжестве незначительности» он описывает застолье в Кремле, где верховодит Сталин и присутствует его ближний круг: Жданов, Хрущев, Берия, Брежнев и другие; при этом специально выделен «нулевой человек» Калинин, страдающий простатитом и недержанием мочи.

Комическое в этом романе не очень-то и смешно. У всех основных героев-французов жизнь сложилась вовсе не так, как им мечталось. Алэн, самый молодой из них, что-то где-то зарабатывает, так что иногда даже может себе позволить купить бутылку дорогого выдержанного коньяка, но он всю жизнь тоскует о матери, которую видел всего один раз в жизни в свои десять лет: она не хотела иметь детей и зачала его только благодаря обману и почти насилию со стороны мужа; она бросила семью сразу после рождения сына. Алена воспитал любящий отец, но после его смерти он повесил в своей комнате фотографию матери и постоянно с ней разговари-

вает как с живым человеком. Шарль, мечтающий сочинить пьесу для театра марионеток, вынужден заниматься организацией разного рода вечеринок для богатых заказчиков. Он горячо любит свою простую, живущую в деревне, веселую мать, но в описываемое в романе время она тяжело заболевает и пребывает в агонии. Калибан не имеет успеха на артистическом поприще, вынужден жить на жалкое пособие; Шарль берет его себе в помощники в качестве официанта, и чтобы как-то скрасить эту незавидную должность, Калибан превращает ее в театральную роль: изображает из себя не знающего ни слова по-французски пакистанца и даже изобретает «пакистанский» язык, на котором они с Шарлем переговариваются в присутствии участников вечеринки. Всегда плохое настроение у Рамона, быстро постаревшего после выхода на пенсию. Весел один Дардело: у него не оказалось рака, чего он очень боялся, ожидая результатов анализа. В отличном настроении он прогуливается по Люксембургскому саду, где встречается Рамона и, неожиданно для самого себя, сообщает тому, что болен раком, скоро умрет и тем не менее хочет устроить коктейль по случаю своего дня рождения. Он просит Рамона порекомендовать ему организатора. Рамон поражается мужеству Дардело, который никогда не был ему симпатичен, и называет Шарля. Так складывается застолье, в котором примет участие еще много разношерстных гостей, которых Дардело посчитал полезным для себя пригласить в этот вечер.

Начинается роман размышлениями самого молодого из парижан, Алена, прогуливающегося по улочкам города, над модой современных девушек выставлять на всеобщее обозрение обнаженный пупок: что это дает для характеристики эпохи? Ему понятны люди (и эпохи), которые усматривают женскую привлекательность в длинных женских ногах или в грудях кормящей матери, но как определить эротическую ориентацию человека (или эпохи), который видит концентрацию женской обольстительности в этой круглой дырке посреди туловища, в пупке? Высказанный Аленом кундеровский вариант ответа на этот вопрос прозвучит ближе к концу романа.

Еще один роман

Мостик между двумя застольями – парижским на коктейле у Дардело и кремлевским – перебрасывается во второй части романа, где Шарль, ссылаясь на, по его словам, давно изданные во Франции воспоминания Хрущева, рассказывает такую историю: уставший от дел главный советский вождь за вечерним столом рассказывает своим соратникам, как он охотился на куропаток. Прошел-де 30 километров на лыжах и увидел дерево, на ветке которого сидели 24 куропатки. А у него было только 12 пуль. Он убил 12 куропаток, отправился домой, взял еще 12 пуль, снова прошел 30 километров на лыжах к тому самому дереву, на котором все в том же порядке сидели оставшиеся в живых 12 куропаток, и застрелил их тоже. Соратники слушали внимательно, хотя и понимали, что такого быть не могло, и только Хрущев, по его воспоминаниям, осмелился спросить, верно ли, что все это время 12 куропаток так и сидели смирно на ветке, и Сталин это подтвердил. После застолья соратники отправились в общую уборную (у Сталина была отдельная), где принялись шумно возмущаться ложью Сталина, а вождь, прокравшись по коридору, подслушивал под дверь и про себя насмехался над своими тупыми собутыльниками.

Шарль утверждал, что с момента рассказанного Хрущевым эпизода начался новый великий исторический период, потому что никто из руководителей советского государства не понял, что Сталин шутил, потому что эти люди вообще перестали понимать шутки.

Но при чем здесь Калинин? Дело в том, что этот человек испытывал за столом непреодолимую потребность помочиться, но не смел выйти. На его лице было написано страдание, заметив которое, Сталин стал смотреть на него еще пристальнее, и Калинин, преданно выдерживая этот взгляд, написал прямо в штаны. И вот за эту преданность Сталин переименовал Кёнигсберг, в котором всю жизнь провел великий философ Кант, в Калининград, дав славному немецкому городу имя, которое только благодаря этому новому названию и знают.

Другое объяснение поступку Сталина высказывает не только самый молодой, но и самый чувствительный из дру-

зей Ален. Он увидел в поступке Сталина проявление «исключительной нежности» советского вождя к Калинин у как к страдающему человеку: «Я знаю, я знаю... Слово “нежность” не вяжется с репутацией Сталина, этого Люцифера века, я знаю, что его жизнь переполнена заговорами, предательствами, войнами, арестами, убийствами, массовыми расстрелами». Но, по мнению Алена, столкнувшись в случае с Калинин у с каждому понятными мучениями маленького человечка, «он увидел своего товарища страдающим и, сам удивляясь, испытал чувство скромное, слабое, ему почти не известное, совсем забытое: чувство любви к человеку, который страдает. В его жестокой жизни это был момент краткой передышки». Победители обычно переименовывают города, используя великие имена из истории своей страны, имена людей, совершивших что-либо крупное, но, как считает Ален, только Сталин – в то время «самый могущественный в мире глава государства» – мог себе позволить дать великому городу имя абсолютно незначительного человека, то есть «принять решение абсолютно личное, капризное, иррациональное, уморительное, в высшей степени абсурдное», да еще считать это честью для философа Канта. Так Сталин, все более умиляясь, говорит Калинин у: «Я очень рад сознавать, что имя Канта навсегда будет связано с твоим. Ты знаешь, Кант вполне этого достоин».

Байка про охоту на куропаток и ее продолжение дает возможность автору вынести серьезное суждение о характере современной эпохи. Оно вложено в уста Рамона, который рассуждает следующим образом: «Юмор становится все более опасным. Мой Боже, ты должен хорошо это знать. Вспомни историю о куропатках, которую Сталин рассказывал своей кампании. Вспомни Хрущева, который шумел в уборной! Он, великий борец за правду, только здесь изрыгал презрение. Это пророческая сцена! Она действительно открывает новое время. Сумерки юмора. Эпоху после – шуток!»

Сталин и его ближний круг не раз появляются в романе. В сцене еще одного кремлевского застолья вождь стучит кулаком по столу так, что грохот доносится до застолья у Дар-

Еще один роман

дело. В конце романа Сталин, наряженный охотником и с ружьем на плече, вместе с робким Калининным носится по аллеям Люксембургского сада, отстреливает нос мраморной скульптуре королевы Марии Медичи, а в это время Калинин успевает опорожнить свой мочевого пузырь за другой статуей. Их никто не узнает, посетители парка принимают их за безработных актеров-аниматоров. Сталин хватается Калининна за реденькую бородку и, обращаясь к окружающим, провозглашает: «Товарищи! Мой старый друг клянется честью, что он больше никогда не будет мочиться на самых великих дам Франции!» Все смеются, воспринимая происходящее как игру, а друзья, оказавшиеся здесь в этот момент, решают, что это была бы хорошая заключительная сценка для задуманной Шарлем пьесы марионеток.

В романе не высказано прямого авторского суждения о Сталине и его роли в истории, но тоталитарный характер сталинизма раскрывается в застольных речах этого персонажа и во всем его поведении. Вот он произносит громогласную речь о философии Канта и Шопенгауэра, ставит вопросы и, отвергая невнятные возражения Жданова, по своему обычаю сам на них отвечает. По его утверждению, весь мир превращается в хаос, если он не управляется единой волей, основанной на едином представлении (в смысле: представлении одного человека) о том, что и как должно быть. Разумеется, что этим человеком может быть только сам Сталин. Никто не осмеливается с ним спорить, но в коротких сценках с его участием читателю дается понять, что, хотя Сталин способен посмеяться над своими не разбирающимися в философии и не понимающими юмора подчиненными, что ставит его выше них, вся его «мудрость» близка к самодурству, а приписываемая ему Аленом «нежность к товарищу, который страдает», на самом деле лицемерна: переименование великого города в честь хотя и чиновного, но совсем не значительного Калининна выглядит как издевательство, как и сценка в Люксембургском саду. Можно заметить, что в изображении Сталина есть некоторая переключка с психологическим портретом Дарделло с его фальшивым мужеством: врет, что у него смертельная

болезнь, но что он способен героически преодолевать это состояние и в такой тяжелой ситуации даже веселиться. На мой взгляд, эта, по сути – комедийная, перекличка дополнительно способствует снижению образа «Люцифера века».

Важно, что Кундера не раз подчеркивает, что имена грозных советских деятелей уже начали забываться – их время прошло. Шарль говорит Рамону: «Если я не ошибаюсь, твой дедушка вместе с другими интеллектуалами подписывал петицию в поддержку Сталина как великого героя прогресса. <...> Твой отец, я думаю, относился к нему уже с несколько большим скептицизмом, твое поколение с еще большим, а для моего он превратился в преступника из преступников». Что же касается современной французской молодежи, то она когортой советских вождей вообще не интересуется.

Без всякого снисхождения автор относится к Хрущеву, который в своих фальшивых воспоминаниях пытается выставить себя смелым, способным возразить жестокому Сталину, а на самом деле не понимает шуток и отваживается возмущаться лишь в общественной уборной в его отсутствие: «Это он оставил нас одних во всей этой передрыге! Это он виноват! Мы все жертвы! Его жертвы!»

Современную эпоху Кундера определяет как утрачивающую индивидуальность – качество, которое он особенно высоко ценит и в характере человека, и в искусстве, и в действительности вообще. В романе это подчеркивается в конечных размышлениях Алена на тему женского пупка, с мыслью о котором он начинался. Ален разговаривает с друзьями о дряхлеющей уже по меньшей мере десять лет моде выставлять напоказ обнаженный женский пупок. Рамон полагает, что эта мода пройдет, как все другие. Ален возражает: «Не забудь, что мода на пупок стала инаугурацией нового тысячелетия». По его мнению, широкое распространение этой моды доказывает, что в современном мире индивидуальность превратилась в иллюзию. Среди сотен других невозможно не узнать груди, бедра или спину любимой женщины: «Но ты не можешь идентифицировать женщину, которую любишь, по ее пупку. Все пупки одинаковы». Пупок ничего не говорит

Еще один роман

о самой женщине, а только о способе зачатия (у Евы не было пупка). Ален рассуждает: «Когда-то любовь была торжеством индивидуального, неповторимого, она была уникальной, не поддавалась повторению. Но пупок не только не восстает против повторения, он к повторению прямо призывает! И мы начинаем жить, в нашем тысячелетии, под знаком пупка. Под знаком того, что мы все, один как другой, солдаты секса со взглядом, направленным не на любимую женщину, а на эту самую маленькую дырку посреди живота, которая имеет только один смысл, демонстрирует только одну цель, единственное будущее всех эротических желаний».

Составленный из отдельных сценок, диалогов, зарисовок – с неизменным акцентом на комическое, – роман тем не менее поднимает серьезные политические и экзистенциальные вопросы. На примере того, как был зачат Ален его не согласными между собой родителями, показано, что он вполне мог не родиться вообще, что появление на свет человека от него самого не зависит ни в малой степени. От него не зависит и то, что будет с ним после смерти. Шарль говорит: «После того, как мы умираем, мы еще несколько лет остаемся с теми, кто нас знает, но очень скоро происходит следующее изменение: мертвые становятся старыми мертвыми, никто о них не помнит, и они исчезают в небытии; только иногда, очень-очень редко, кто-то держит в памяти их имена, но, лишённые аутентичных свидетелей и реальной памяти о них, они трансформируются в марионеток». Что же должен делать человек? Грустный Рамон на коктейле у Дардерло, выпив пару бокалов виски, рассуждает: «Мы уже давно поняли, что мир невозможно изменить, невозможно переделать, остановить его несчастный курс. Не остается ничего иного, кроме одного-единственного способа сопротивления: не принимать этот мир всерьез. Но я признаю, что наши шутки утрачивают силу...»

Кундера различает исторические эпохи по способности людей шутить и понимать шутки, но он же признает, что юмор постепенно теряет свою силу. «Незначительное» в лице тех же Калинина, Хрущева, Дардело на какое-то время может брать верх в современном мире, не говоря уже о всемогущем

и жестоком Сталине, которого по его изображению в романе тоже можно отнести к разряду «незначительного», и молодые французы уже и его начинают забывать.

Роман отличается тем, что автор поднимает серьезные вопросы, но дает на них ответы скорее шуточные, и у читателя, которому постоянно напоминают, как мало у него поводов для хорошего настроения, не раз возникает ощущение приближающегося тупика. Однако писатель дает нам искру надежды. Для Кундеры – и это он говорит от себя – свято одно чувство, одно-единственное слово – **дружба**. Это подчеркивается изображением в романе теплого отношения четверых друзей друг к другу и самим серьезным произношением этого понятия от лица автора-рассказчика: «В моем словаре верующего свято только одно слово – дружба. Четверо друзей, с которыми я вас познакомил: Ален, Рамон, Шарль и Калибан, – я их люблю». Призывая устами Рамона «не принимать мир всерьез», Кундера не распространяет это правило на подлинные человеческие ценности, и это вносит в повествование пусть и не громкую, но все же оптимистическую ноту.

«Последней шуткой Кундеры» назвал «Торжество незначительности» критик Йозеф Брож. Но не будем спешить с определением «последний» и называть эту книгу кундеровским «последним романом». Здесь в новой жанровой форме поставлены важные новые вопросы, которые могут быть раскрыты полнее в возможном следующем сочинении писателя, доказавшего, что он не перестает интересно размышлять над загадками человеческой экзистенции.

Часть вторая
Для чего роман?
Кундера — теоретик

...избегая как чумы жаргона эрудитов.
Генри Филдинг

Роман – особый вид литературы

В послесловии к чешскому изданию после «бархатной революции» романа «Шутка» Кундера, объясняя, почему он отказывается переиздавать свою поэзию, пьесы (кроме «Жака и его господина») и многие эссе, признается, что теперь из всего его творчества ему «по сердцу» только романы. Он пишет: «Я перестал считать роман просто одним из жанров в ряду других литературных жанров; для меня роман – это самостоятельное искусство, основанное на собственной онтологии и, наряду с музыкой, самое европейское из всех искусств (искусство, которое лежит в основе европейского Нового времени)*». В книге «Занавес», развивая свое понимание романа как сугубо самостоятельного искусства, Кундера пишет: «В романе ничего нельзя понять, если не признавать существование его собственной Музы, если не видеть в нем искусства *sui generis*, искусства автономного**».

Настаивая на своем оригинальном убеждении, что роман есть совершенно самостоятельное искусство, Кундера вместе с тем отказывается признать себя теоретиком. Книге эссе «Искусство романа» (1986) он предпослал замечание: «Должен ли я подчеркивать, что у меня нет ни малейших теоретических амбиций и что вся эта книга – не что иное, как вероисповедание практика?»*** Утверждение, что он рассуждает о романе только как практик, Кундера повторяет многократно. Он действительно прежде всего практик, романист, но – только ли практик? Он справедливо говорит, что в каждом

* Kundera M. Žert. Brno: Atlantis, 1996. S. 321.

** Kundera M. Le Rideau. Essai en sept parties. Paris: Gallimard, 2005. P. 77.

*** Kundera M. L'art du roman. Paris: Gallimard, 1995. P. 7.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

романе имплицитно содержится то или иное представление автора о сущности романа и его истории, и всё же Кундере невозможно считать «только практиком», высказывающим в эссе имплицитно присутствующие в его книгах теоретические представления о литературе. С самого начала своего творческого пути он постоянно и углубленно занимался вопросами теории. Когда в 1955 г. Витезслав Незвал выступил со статьей о вкладе Аполлинера в развитие мировой поэзии XX века, Кундера поддержал его своим выступлением «К спорам о наследии». В 1960 г. вышла первая литературно-теоретическая книга Кундеры «Искусство романа. Путь Владислава Ванчуры к великой эпике». Хотя впоследствии он и называл ее всего лишь ученической работой, она представляет большой интерес с точки зрения формирования его взглядов. Знаменательно, что и в ней он говорит о себе только как о «теоретизирующем практике».

Монография написана увлеченно, поэтическим стилем, но, конечно же, сегодня она представляет для нас интерес главным образом в плане определения отправной точки формирования воззрений писателя на роман. Новаторство Ванчуры тогда, в духе своей статьи «К спорам о наследии», Кундера объяснял прежде всего влиянием авангардизма: «Специфика, а следовательно, большое историческое значение и поучительность его пути заключается в том, что Ванчура – как немногие романисты – абсорбировал достижения поэтического авангарда, что через авангардистские искания он пришел к классическому пониманию эпики, при создании которой ему удалось – как никому больше из прозаиков мира – использовать все основные открытия лирической “модерной” поэзии»*. Но вместе с тем Кундера утверждал: «... позитивный идеал писателя, идеал любви к жизни, опирался как на исторический оптимизм революционного класса, так и на традицию эпикурейского восприятия жизни, которое звучало в литературе Ренессанса у Боккаччо, Чосера,

* *Kundera M. Umění románu. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 192.*

Роман – особый вид литературы

Шекспира, Рабле...»^{*} Ссылка на «исторический оптимизм революционного класса» была данью идеологическим догмам того времени, авангардную поэзию Аполлинера Кундера будет любить всегда, хотя оценка авангарда будет им уточняться, а вот намеченная в работе о Ванчуре линия развития европейского романа с эпохи Ренессанса останется в его представлении неизменной.

В «ученической» монографии Кундеры примечательно и то, что он решительно избегает «научнообразного» стиля и «ученой» терминологии, чего вполне можно было бы ожидать от автора, претендовавшего тогда на место преподавателя в пражской Академии искусств. Кундера уже в то время был широко образованным человеком: кроме дисциплин, изучавшихся на философском факультете Карлова университета и в Академии искусств, он обучался музыке, композиции, читал не только обязательную для студентов того времени марксистскую литературу, но и, например, философию Хайдеггера, был хорошо знаком не только с пражским литературным структурализмом Мукаржовского, но и с новыми гуманитарными течениями, однако ни в малейшей степени не стремился это демонстрировать. В зрелую пору его стиль станет строже и точнее, но тяготение именно к такой манере письма просматривается уже в первом «Искусстве романа», хотя оно и написано «художественно».

В теоретических эссе, как и в эссеистских отступлениях в романах, Кундера постоянно ссылается на философов, как древних, так и новейших, цитирует их высказывания, но не обременяет свои тексты ссылками и примечаниями. Вместе с тем он точен в передаче или пересказе позиций и слов авторитетов. Он избегает «жаргона эрудитов» (эти слова Филдинга он приводит в эпиграфе к «Занавесу») – модного «профессорского стеба», но также и сложных оборотов речи современных политологов: «У меня аллергия на современную политическую терминологию, и я ей не пользуюсь»^{**}.

* *Kundera M. Umění románu. S. 68.*

** *Critical Essays on Milan Kundera. P. 33.*

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

Еще в Чехии, потом во Франции Кундера написал много статей и эссе на литературные и общественно-политические темы, предисловий к изданиям произведений чешских и зарубежных авторов, дал немало интервью. С 1985 г. он отказывается от интервью, если их тексты не будут им просмотрены и подписаны, а из принадлежащих ему статей, после их тщательного отбора и редактирования, составляет книги «Искусство романа» (1986), «Нарушенные завещания» (1993), «Занавес» (2005) и «Встреча» (2009), в которых он выступает как оригинальный и в полном смысле слова новаторский, как с точки зрения концепции, так и стиля письма, теоретик искусства, главным образом романа.

Романная теория Кундера складывалась в категорическом противопоставлении политической и идеологической нормативности искусства в ортодоксальных концепциях социалистической эпохи. Он открыто демонстрирует независимость и по отношению к изыскам современной западной эстетической мысли. Мы это отмечали при разборе «Книги смеха и забвения», где он выставляет в комическом свете провинциального профессора философии, вся ученость которого заключается в стремлении щеголять квази-глубокомысленными сентенциями. Кундера по этому поводу иронически заметил, что, работая во французских университетах, он постоянно слышал вокруг себя подобную «университетскую болтовню», слепленную из обрывков структурализма и психоанализа. Он решительно отвергает старания многих критиков причислить его к постмодернизму, но вместе с тем напрямую связывает искусство романа с игрой. Однако это игра особого рода, в которой в единое целое сливаются свободная воля автора, его фантазия и интеллект, что дает возможность через характеры и поступки вымышленных героев познать подлинную сущность человека и реального мира.

В своих теоретических и литературно-критических эссе Кундера не отвлекается на критику массовой, коммерческой литературы, очевидно, полагая, что на это не стоит тратить времени; для него «средненький романист, который сознательно изготавливает книги эфемерные, неоригинальные,

Роман – особый вид литературы

банальные, а следовательно бесполезные, лишь занимающие место и приносящие вред, – заслуживает презрения»*. Поскольку «жизнь коротка, а чтение требует времени», романист должен писать только о самом существенном, отбрасывать вещи второстепенные, не повторять уже кем-то сказанное. В трактовке Кундеры серьезный, «заслуживающий этого названия» роман есть своего рода *комплексный метод адекватного познания жизни, которого нельзя достичь никаким другим способом*.

Воззрения Кундеры формировались при опоре как на опыт литературы и философии европейского Ренессанса и Просвещения, так и на философов XX века: Гуссерля, Ясперса, уже упоминавшегося Хайдеггера. Но у него были авторитетные предшественники и в чешском мышлении о литературе. Так, первый президент независимой Чехословакии Томаш Гарриг Масарик – философ, социолог, историк – очень высоко ставил познавательную функцию литературы. В одной из его первых опубликованных работ – «Об изучении поэтических произведений» (1884) – он писал о знании, которое можно почерпнуть из литературы, и ее воспитательном значении: «Это познание очень надежное, точное, даже точнее; истинный художник постигает мир наилучшим образом, и поэтому, как мы можем убедиться, он так мощно воздействует на каждого из нас; отсюда огромное влияние, которое имеют гении как истинные воспитатели человечества»**. И еще: «Художественное познание есть самое высшее человеческое познание»***. Кундера, наверное, мог бы под этими словами подписаться, уточнив, что из всех видов литературы настоящий роман наиболее близок к выполнению этой миссии.

О совершенно особой миссии романа, специально выделяя его изо всех литературных жанров, говорил и М.М. Бахтин в ряде работ, в частности в статье «Эпос и роман» в «Вопросах литературы» № 1 за 1970 г.: «Роман – не просто жанр

* *Kundera M. Le Rideau. Essai en sept parties. Paris: Gallimard, 2009. P. 112.*

** *Masaryk T.G. O studiu děl basnických. Praha, 1926. S. 13.*

*** *Ibid. P. 19.*

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

среди жанров. Это единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров. Это единственный жанр, рожденный и вскормленный новой эпохой мировой истории и поэтому глубоко сродный ей. <...> Он борется за свое господство в литературе...»* По Бахтину, роман идет во главе всей литературы Нового времени, это жанр становящийся: «Это – вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр»**. На сходство понимания романа Бахтиным и Кундерой обращала внимание писательница и литературный теоретик Даниэла Годрова, которая переводила труды Бахтина на чешский язык, а взгляды Кундера назвала «романократией».

Кундера рассматривает развитие романа в неразрывной связи с историей человеческой цивилизации и культуры, не упуская из вида и политическую историю, и психологическую проблематику индивидуума. Линию романа он ведет от Сервантеса через особенно им любимого Дидро, через Бальзака, Флобера и Толстого к Джойсу и Прусту, а в XX в. специально выделяет центральноевропейскую традицию, представленную творчеством Кафки, Гашека, Бреха, Музиля, Гомбровича. Роман, по Кундере, не должен давать готовых ответов, он призван задавать вопросы, неся в себе «мудрость сомнения». В «Искусстве романа» Кундера пишет о том, что тоталитарные режимы, прежде всего в СССР, враждебны роману: они требуют утверждения заранее заданных истин, что в корне противоречит романной природе. Но он распространяет неприятие заданности и на произведения, направленные против тоталитаризма, если они утверждают заранее известную идейную позицию: «То, что нам говорит Оруэлл, можно сказать столь же хорошо (и даже намного лучше) в эссе или памфлете»***. В современном мире только роман, «во-

* Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 448.

** Там же. С. 482.

*** Kundera M. L'art du roman. Paris: Gallimard, 1986. P. 23.

Роман – особый вид литературы

бравший в себя дух сложности», способен уберечь человечество от страшнейшего бедствия: забвения уроков бытия, поэтому настолько важны настоящие романы, написанные в прошлые века, а сегодня, когда изобретено столько новых приемов исказить действительность, они еще более необходимы. Но роман не просто отражает жизнь, он имеет свой собственный объект изучения, исследует не реальность как таковую, а человеческую экзистенцию, то есть самую суть человеческого бытия. По Кундере, «заслуживающий этого названия» роман способен совершать открытия, опережающие науку: «Роман знал подсознательное раньше Фрейда, борьбу классов раньше Маркса, занимался феноменологией (исследованием сущности человеческих ситуаций) раньше феноменологов»*. Этот тезис находит подкрепление в анализируемых Кундерой произведениях великих романистов, но можно было бы показать это и на анализе его собственных романов, в центре каждого из которых – глубокий и интересный анализ той или иной «человеческой ситуации».

Кундера призывает прислушиваться к «мудрости романа», проникнутой юмором и не имеющей ничего общего со скучными нравоучениями: «Но что это за мудрость и что такое роман? Существует роскошная еврейская поговорка: “Человек думает, Бог смеется”. Вдохновленный этой поговоркой, я представляю себе, как Франсуа Рабле услышал однажды божий смех, и именно тогда родилась идея первого великого европейского романа. Мне нравится представлять себе, что искусство романа появилось в мире как эхо божьего смеха**». Он это объясняет тем, что человек-то думает, а правда к нему может и не прийти, от него удалиться. Обнаружив это, первые европейские романисты и заложили основу романа: «Мудрость романа совершенно иная, чем мудрость философии. Роман рожден не духом теории, а духом юмора***». По Кундере: «Нельзя судить о духе какого-либо века

* *Kundera M. L'art du roman. P. 46.*

** *Kundera M. Zneuznávané dědictví Cervantesovo. Brno: Atlantis, 2005. S. 37.*

*** *Kundera M. Zneuznávané dědictví Cervantesovo. S. 39.*

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

только лишь на основании идей, теоретических концепций, и не принимать во внимание искусство, особенно роман»*. (Здесь уместно снова вспомнить Масарика, который изучал историю Чехии прежде всего по чешской литературе («Чешский вопрос», 1895), а проблемы революции – по литературе русской, в том числе по творчеству Достоевского.) Кундера подчеркивает, что глупость не может отступить даже под напором новых технических открытий и науки – «она сама развивается вместе с ними!» – «мудрость романа» способна этому противостоять.

В эссе «Нарушенные завещания» Кундера вносит новые оттенки в трактовку совершенно особого характера «романной мудрости»: «Если я являюсь сторонником основательного присутствия в романе интеллекта, это вовсе не значит, что мне симпатичен так называемый “философский роман”, в котором собственно роман подчинен философии, повествование – нравственным и политическим идеям. Аутентичная романная мысль (какой ее знает роман после Рабле) всегда асистемна, недисциплинирована, она, подобно мысли Ницше, экспериментальна, ей доступны все существующие идейные системы, она исследует (через посредство персонажей) все способы мышления, стремясь добраться до самой сути каждого из них»**. В отличие от философии и прочих гуманитарных наук, роман исследует не проблемы этики или эстетики, политики или социологии, а вообще «всё человеческое». Кундера принимает определение Музиля: «мыслящий», «размышляющий» или «думающий» роман (*roman pensé*): «Ничто, о чем можно размышлять, нельзя исключать из искусства романа»***. Но при этом романист не должен связывать себя какой бы то ни было доктриной, он должен искать, исследовать, открывать новое. Кундера утверждает, что романист, если он не ограниченный человек, не должен ставить во главу угла какое бы то ни было предварительное

* Ibid. S. 42.

** *Kundera M. Les testaments trahis. Paris, 1993. P. 211.*

*** Ibid. P. 213.

Роман – особый вид литературы

убеждение, ибо в этом случае романная мысль остановится, тогда как она должна быть экспериментальной, то есть должна «вдохновлять, побуждать развитие другой мысли, приводить ее в движение: романист просто обязан свою мысль систематически десистематизировать, рушить баррикады, которые он сам возводит вокруг своей мысли»*. В «Занавесе» Кундера подчеркивает, что роман должен быть проникнут мыслью, в нем и метафоры тоже должны быть «мыслящими», но это не значит, что в него надо специально добавлять философию, – у романа свой, «антифилософский» способ мышления: использование метафор, иронии, гипербол, афоризмов, шуток, фантазии. Всепроникающая мысль не лишает роман его романного характера, она, напротив, обогащает не только его содержание, но и форму, расширяет пространство того, что только он в состоянии выразить. Роман спасает человечество от забвения прошлого, сохраняя его на своих страницах таким, каким оно было в то время, когда он писался. Роман – это «замок забывания», прочнее которого нет.

Кундера решительно выступает против «редукции» жизни в произведении искусства без различения того, во имя чего художник идет на это. Даже самые прогрессивные политические намерения не могут оправдать в его глазах редуцированное изображение мира. О «1984» Оруэлла – писателя, политическую позицию которого он в основных чертах принимает, но это его произведение считает плохим, а потому и вредным романом, – Кундера пишет: «Негативное влияние этого романа заключается в жестком сведении реальности к ее только политическому аспекту, а самого этого аспекта – к его только отрицательному содержанию. Я отказываюсь оправдать подобную редукцию тем, что она в плане пропаганды может оказаться полезной для борьбы против плохого тоталитаризма, ибо это зло, это и есть редуцирование жизни до политики, а политики до пропаганды. Роман Оруэлла, вопреки намерениям его автора, сам превращается

* Idid. P. 212.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

в носителя духа тоталитаризма, духа пропаганды»*. С точки зрения Кундеры, произведения подлинного искусства несовместимы с пропагандой, но они ведут к познанию мира, способны открывать его поэзию, в которой также заключается сущность нашей действительности. В качестве образцов плодотворного исследования недавнего времени он называет романы Броча, Музиля, Хемингуэя, Т. Манна, Гомбровича, подробно останавливается на «Процессе» Кафки и ряде эпизодов из «Войны и мира» Толстого. Если по распространению у нас стереотипу Толстой и Кафка как писатели представляют оппозицию «реализм – модернизм», то для автора «Нарушенных завещаний» такой оппозиции вообще не существует. Толстой и Кафка, хотя Кундера признает противоположность «чрезвычайно поэтического» мира Толстого миру Кафки, в его восприятии равно принадлежат высокому искусству, потому что и тот и другой, каждый по-своему, открывают глобальные закономерности человеческого существования, и тот и другой открывают подлинную поэзию мира: «...окна, открытые в романе Кафки, выходят на пейзаж Толстого, в мир, где герои даже в самые ужасные мгновения сохраняют свободу решений, придающую жизни счастливую непредсказуемость, которая есть источник поэзии»**.

Die Weltliteratur. Общая история. Контексты

Вторую часть своей книги «Занавес», написанной по-французски, Кундера озаглавил немецким словом «Die Weltliteratur», указывая тем самым, что он следует традиции Гёте, который ввел в научный обиход само понятие «мировой литературы». *Представление о единстве литературы всего мира и единой всемирной литературной истории – важнейший постулат романной теории Кундера.* Правда, он

* Ibid. P. 269.

** Ibid. P. 270–271.

Die Weltliteratur. Общая история. Контексты

рассматривает только европейскую литературу Нового времени, не касаясь литературы античности и Средневековья, и понятие «европейская» для него, как и для Гуссерля, на которого он ссылается, – не географическое, а «духовное», то есть свободно включает в себя американскую, латиноамериканскую и другие литературы, если они так или иначе связаны с духом литературы Европы.

Напомню, что в заметке, предваряющей «Искусство романа», Кундера утверждал, что в сочинении каждого романиста имплицитно содержится представление о том, что такое роман и какой была его история. Свое собственное представление об этом он излагает многократно и в эссе, и в некоторых романах. Так, в книге «Занавес» он предлагает читателю свою «персональную историю романа», останавливаясь в произвольном порядке на творчестве наиболее им ценимых писателей, начав с Рабле и Сервантеса. Ни тот, ни другой не считали себя «основоположниками» романа, такой статус им присвоили впоследствии, и не потому, что они были первыми, кто написал роман, а потому, что их сочинения отчетливее, чем другие, доказали право на существование этого нового вида искусства, потому что они первыми создали «крупные романские ценности». Кундера ссылается на основоположника структуральной эстетики Яна Мукаржовского, который еще в 1932 г. выдвигал на первое место в литературоведческой науке значение эстетической ценности, и, интерпретируя его мысли, пишет: «Только в контексте исторической эволюции можно осознать искусство как эстетическую ценность»^{***}. В «Занавесе» говорится, что история искусства принципиально отлична от истории науки или техники, ибо она прочно привязана к индивидуальностям. В области науки действуют объективные закономерности: если бы Эдисон не изобрел электрическую лампочку, ее изобрел бы кто-нибудь другой; в истории искусства всё не так: это не история событий, а история ценностей. Если бы Стерн не написал «Тристама Шенди» или Сервантес «Дон Кихота»,

^{***} *Kundera M. Le rideau. Paris: Gallimard, 2005. P. 17.*

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

история романа могла бы быть совсем иной. *В искусстве ничто последующее не отменяет предыдущего*, история искусства – глубоко человечна: «Амбиции романиста заключаются не в том, чтобы сделать лучше, чем предшественники, а чтобы увидеть то, что они не видели, сказать то, что они не сказали. Поэтика Флобера не отменяет поэтику Бальзака, как открытие Северного полюса не делает устаревшим открытие Америки»*. Для романиста и для историка литературы исключительно важно «сознание преемственности», однако развитие традиции, и здесь Кундера снова солидаризируется с Мукаржовским, может осуществляться только через новаторские свершения.

Роман существенно отличается от всех других видов искусства. Живопись или музыка могут оставаться прекрасными, служа авторитетам – церкви и т.п., роман же не должен служить никому: служение неизбежно лишит его поэзии, лишит красоты, он утратит эстетическую ценность. В таком ключе он и рассматривает историю романа.

Кундера исключительно высоко ценит искусство Ренессанса и Просвещения. Отсюда, при всех восхвалениях игры и свободного вымысла, его неизменное тяготение к «мысли», «идее», «теме» как, по сути, основе настоящего романа. Это отмечают многие авторы, писавшие о творчестве Кундеры. В подтверждение можно привести, например, слова Гелены Косковой, которая, анализируя его романы, приходит к выводу, что он «развивает традиции ренессансной, просветительской, рационалистически ориентированной литературы, тем самым представляя в чешской литературе не очень для нее типичную линию интеллектуализированной прозы»**. Эпоха романтизма, напротив, как это обозначилось уже в романе «Жизнь не здесь», не вызывает его симпатий, а в «Бессмертии» он откровенно солидаризируется с неприязнью Гёте к романтикам, называя их «бандой с бледными лицами». Нелюбовь Кундера к романтизму и романтикам, на мой взгляд,

* Ibid. P. 29.

** *Kosková H. Hledání ztracené generace. Praha: H&H, 1996. S. 92.*

Die Weltliteratur. Общая история. Контексты

можно отчасти объяснить его неприятием преувеличенной чувствительности, которое так отчетливо выражено в романе «Бессмертие».

По поводу последовавшей за эпохой романтизма литературы Кундера пишет: «Наступила эпоха описаний. (Описание: сострадание к эфемерному; спасение обреченного на гибель.) Париж Бальзака не похож на Лондон Филдинга; у площадей есть имена, у домов – цвет, у улиц – запахи и шумы: это Париж определенного исторического момента, Париж, каким он не был прежде и каким он никогда больше не будет. И каждая сцена романа отмечена (хотя бы через форму стула или покрой костюма) Историей, которая, решительно выйдя из тени, без конца кроит и перекраивает облик мира»*.

Кундера ценит нацеленность литературы на реальность, но не в смысле ее простого отражения, а в смысле познания правды, что, по его мнению, вполне может быть достигнуто и с использованием фантастики. Так, в «Занавесе» на примере анализа творчества Кафки показано, что этот писатель сумел раскрыть глубинные особенности современной жизни именно потому, что смело переступал границы правдоподобного, не теряя, однако, ориентации на реальную действительность: «Кафка не был романтиком. Новалис, Тик, Арним, Э.Т.А. Гофман не были его любимцами. Это Бретон обожал Арнима, а не он. Молодой человек, вместе со своим другом Бродом Кафка увлеченно читал Флобера, на французском языке. Он его изучал. Это Флобер, великий наблюдатель, был его учителем»**.

Резкое разграничение симпатий и антипатий Кундеры по отношению к разным эпохам и направлениям в развитии искусства, в чем-то справедливое, по большому счету было бы известным упрощением его взглядов. Точнее говорить о том, что он прежде всего ценит искусство настоящее, серьезное, романы, «достойные этого названия», вне зависимости от

* Кундера М. Занавес. СПб., 2010. Перевод А. Смирновой. С. 29. Далее цитаты по этому тексту.

** Kundera M. Le rideau. P. 90.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

того, к какому «изму» их можно отнести, отмечает открытия не только в области содержания, но и в поэтике. Так, в литературе второй половины XIX века, наряду с упомянутым выше Флобером, он особенно высоко ставит романы Льва Толстого. Резко отрицательно относясь к Достоевскому, Кундера в «Занавесе», в главке «Красота внезапной плотности жизни», подробно разбирает начало романа «Идиот», вечер у Настасьи Филипповны, и, с сочувствием отмечая здесь «концентрацию событий во времени и пространстве», характерную для театра, заключает: «Однако в этой театрализации сцены я не вижу просто техническую необходимость, и уж тем более не недостаток. Потому что это нагромождение событий, при всей своей исключительности и неправдоподобности, безусловно привлекательно! Когда такое случается в нашей собственной жизни – кто станет отрицать? – это нас восхищает! Очаровывает! Становится незабываемым! Сцены у Бальзака или у Достоевского (последний великий бальзаковец классической формы романа) заключают в себе особую красоту, конечно, красоту очень редкую, но вполне реальную, которую каждый встречал (или, по крайней мере, соприкасался с ней) в течение своей жизни»*. Эти слова звучат совсем иначе, чем прежние высказывания Кундеры о Достоевском. Очевидно, что в данном случае он посмотрел на сцену из «Идиота» по-другому, не с идеологической, а с художественной точки зрения, с точки зрения всеобщей истории романа, и это позволило ему оценить ее по достоинству.

Отношение Кундера к литературному модерну и авангарду также менялось во времени. В «Нарушенных завещаниях» он признается: «С ранней юности я был влюблен в модернистское искусство, его живопись, его музыку, его поэзию. Но модернистское искусство было проникнуто “лирическим духом”, иллюзиями прогресса, двойной – эстетической и политической – идеологией революции, и всё это мне мало-помалу разонравилось. Мой скептицизм по отношению к духу авангарда тем не менее не мог ничего изменить в моей любви

* Кундера М. Занавес. С. 35.

Die Weltliteratur. Общая история. Контексты

к произведениям модернистского искусства. Я любил их, и любил их еще сильнее за то, что они стали первыми жертвами сталинских репрессий...»^{*} Несколько выше он писал об этом же времени: «Меня травмировал не столько сам террор, сколько лиризация террора. Я получил пожизненную прививку от всяческих лирических соблазнов. Единственное, о чем я глубоко, страстно мечтал, это о ясном, лишенном иллюзий взгляде на мир. И наконец я нашел его в искусстве романа»^{**}. На «лишенной иллюзий территории романа» он, по его словам, обнаружил те самые ценности, о которых мечтал Бретон: напряженность, насыщенность, свободу воображения. Но Кундера нашел всё это именно в романе, связанном узами преемственности со всей его предыдущей историей, без иллюзий постигающем и свое время. В «Непризнанном наследии Сервантеса» (глава из «Искусства романа», переведенная самим автором на чешский язык) он пишет: «Авангард видел вещи иначе; он был одержим стремлением найти гармонию с будущим. Художники-авангардисты создавали произведения отважные, трудные для понимания, провокационные, освистываемые, но они их создавали с уверенностью, что “дух времени” на их стороне и завтра их работа будет признана.

Я тоже когда-то считал будущее единственным компетентным судьей наших творений и наших поступков. Только гораздо позже я понял, что флирт с будущим есть наихудший конформизм, трусливая лесть сильнейшему. Будущее всегда сильнее настоящего. Это оно будет нас судить. И, конечно же, без малейшей компетентности»^{***}.

Кундера пришел к отрицанию программы авангарда, не принимая идеологичность этого направления, как в смысле политического радикализма, так и в смысле настаивания на определенных формальных правилах, разрушительных по

^{*} Кундера М. Нарушенные завещания. Перевод с фр. М. Таймановой. СПб., 2004. С. 160–161.

^{**} Там же. С. 160.

^{***} Kundera M. Zneuznáváné dědictví Cervantesovo. Brno: Atlantis, 2005. S. 30.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

отношению к прошлому и настоящему; не принимает он и упование авангардистов на будущее признание. В противовес авангарду Кундера отстаивает романский «дух сложности»: «Каждый роман говорит читателю: “всё намного сложнее, чем ты думаешь”. Это извечная правда романа, но чем дальше, тем всё меньше ее можно слышать в грохоте однообразных поспешных ответов, которые предшествуют вопросу и исключают его»*. При всем том он говорит и о ценном для романа «другом модернизме», который Бретон безуспешно искал в авангардизме – не там, где его можно найти, и который сам Кундера нашел в исследующем правду настоящего и человеческую экзистенцию романисте, заслуживающем этого названия.

В романной теории Кундера важное место принадлежит понятию «контекста». В общем пространстве мировой литературы, которое представляет собой «большой контекст», существуют также «малые контексты» отдельных национальных литератур и складывающиеся в процессе развития культуры «средние контексты» – своего рода общности ряда литератур, объединенных определенными общими признаками. Состав «средних контекстов» может меняться, как и значение каждого из них и значение конкретных национальных литератур. Определить ценность «средних контекстов», национальных литератур и их представителей можно только при условии рассмотрения в контексте всей мировой литературы и ее истории. В «Нарушенных завещаниях» он пишет: «Я говорю о *европейском романе* не только для того, чтобы отличить его от романа (допустим) китайского, а чтобы сказать, что его история транснациональна; роман французский, роман английский или роман венгерский не способны создать собственную независимую историю, а лишь являются участниками общей сверхнациональной истории, создающей единственный контекст, где могут проявиться и смысл эволюции романа, и значимость отдельных произведений.

* Kundera M. Zneuznávané dědictví Cervantesovo. S. 29.

Die Weltliteratur. Общая история. Контексты

В ходе различных этапов романа разные нации перехватывали инициативу, как в эстафете: сначала Италия Боккаччо, потом Франция Рабле, затем Испания Сервантеса и плутовского романа; XVIII век великого английского романа с немецким вмешательством Гёте к концу; XIX век целиком принадлежит Франции с появлением в последней его трети русского романа и сразу после этого – романа скандинавского. Потом XX век с его центральноевропейской авантюрой – Кафка, Музиль, Брех и Гомбрович^{*}. В «Занавесе» Кундера останавливается на интернациональности истории романа, когда импульсы от одной национальной литературы свободно переходят к другой, образуя единый процесс: «Рабле повлиял на Стерна, Стерн вдохновил Дидро, на Сервантеса опирался Филдинг, на Филдинга опирался Стендаль, традиция Флобера продолжилась в творчестве Джойса, размышляя о Джойсе, развивал свою собственную поэтику романа Брех, это Кафка дал понять Гарсия Маркесу, что можно отклониться от традиции и “писать иначе”^{**}».

Центральноевропейский «средний контекст», куда входит чешская литература, он выделяет особо, считая его достижения в области романа XX века чрезвычайно значимыми. В «Искусстве романа» читаем: «Плеяда великих романистов Центральной Европы: Кафка, Гашек, Музиль, Брех, Гомбрович: их аверсия к романтизму; их любовь к добальзаковскому роману и духу либертинства; <...> их недоверчивость к Истории и экзальтации будущим, их модернизм, свободный от иллюзий авангарда»^{***}. Это всё качества, которые Кундера как романист и теоретик романа очень высоко ценит и видит их именно в этом «среднем контексте» мировой литературы XX века, сопоставляя его еще с одним «средним контекстом» этого века – латиноамериканским, также очень значимым, безусловно другим, но в чем-то с ним связанным: «Кафка дал

* Кундера М. Нарушенные завещания. С. 34–35.

** Kundera M. Le Rideau. P. 50.

*** Kundera M. L'art du roman. P. 155.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

понять Гарсия Маркесу, что можно отклониться от традиции и “писать иначе”».

Кундера абсолютно прав в том, что истинную ценность того или иного литературного явления, того или иного романа или романиста надо определять с непререкаемым учетом «большого контекста» мировой литературы. Однако, на мой взгляд, стоило бы уточнить, что, особенно в отношении «малого контекста», существуют писатели, значение которых, может быть, и не выходит за границы распространения родного для них языка или отдельной небольшой страны, но которые сыграли в определенный период важную роль в национальной истории, в развитии национальной культуры, и об этом никак нельзя забывать.

Свой излюбленный тезис об особом значении для истории романа XX века центральноевропейских романистов Кундера повторяет многократно, зачастую в чем-то его варьируя. Так, в «Занавесе»: «Кafka, Музиль, Брoх, Гoмбрович... Образуют ли они группу, школу, течение? Нет, все они – одиночки. Я их часто называю: “плеяда великих романистов Центральной Европы”, и, в самом деле, они подобны звездам одной плеяды – каждого окружает пустота, каждый из них далек от другого. Но мне кажется тем более примечательным, что их творения отражают сходную эстетическую ориентацию: все они – *поэты* романа, то есть они вдохновенно относятся к проблемам формы и новаторства, пекутся о выразительности каждого слова, каждой фразы; воображение удерживает их от перехода границ “реализма”; но они не поддаются и никакому *лирическому* соблазну; они противостоят трансформации романа в персональную исповедь; у них аллергия на какую бы то ни было орнаментализацию прозы; они полностью сосредоточены на реальном мире. Все они представляют роман как великую *антилирическую поэзию*»*. Нетрудно заметить, что он специально выделяет в творчестве романистов этой «плеяды» те самые качества, к которым сам стремится в своих произведениях.

* *Kundera M. Le Rideau. P. 66.*

Перевод – искусство точности

Перевод – искусство точности.
Национальная принадлежность
писателя

«Мировая литература может существовать только при том условии, что существует точный перевод»*, – утверждает Кундера. Проблемы перевода волнуют его на протяжении всего его творческого пути, особенно после 1968 г., когда его произведения стали переводиться на множество мировых языков и он обнаружил, что эти переводы в своем большинстве изобилуют неточностями и вольностями. В послесловии к чешскому изданию «Шутки» Кундера рассказывает, как он был шокирован, когда впервые начал контролировать французский перевод этого романа «предложение за предложением»: «Это был удар. “Шутка” была не переведена, а переписана. Переведена на то, что французы называют “un beau style”. Ни одно предложение не осталось в том виде, как я его написал, все были приукрашены, часто расширены, дополнены метафорами, сотнями метафор, банальных метафор-клише, трезвость языка была драматизирована, дополнена кокетливыми архаизмами и жаргонными выражениями. Меня охватил ужас**». С тех пор писатель, владеющий несколькими европейскими языками, внимательно отслеживает качество переводов своих произведений, делает замечания и дает советы переводчикам, в частности, Н.М. Шульгиной, которой он доверил переводы своих книг на русский язык. В помощь переводчикам он составил тот словарь из семидесяти трех употребляемых им понятий, который включил в «Искусство романа». В послесловии к «Шутке» он пишет: «Тогда, на основе своего собственного опыта, я, как никто из других писателей (может быть, за исключением Набокова), понял, что значит мучение с переводом и вообще что такое перевод...»***

* *Kundera M. Kastrující stín svatého Garty. Brno: Atlantis, 2006. S. 62.*

** *Kundera M. Žert. S. 324.*

*** *Ibid. P. 325.*

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

Естественно, что Кундера всерьез интересуется теорией перевода и многократно высказывается по этому поводу. Он пишет: «Говорят: перевод как женщина – он или верный, или красивый. Я не знаю более глупой фразы. Перевод красив только тогда, когда он верен». И продолжает: «Вы мне возразите, что это недостижимо: ни одно слово не имеет абсолютно точного соответствия в другом языке. Действительно, *Sehnsucht*, прославленное слово немецкой поэзии, дословно не означает ни желание и ни тоску, и переводчик должен изобрести наиболее подходящий способ, как перевести это слово на свой язык: описанием? добавлением прилагательного? каким-нибудь новым словом? Верность перевода – не механическое дело, это требует изобретательности и творческого подхода. Точность перевода – это *искусство*»*.

Кундера требует от переводчика «семантической точности», и это требование равно относится и к содержанию, и к форме, которая в искусстве всегда «больше чем форма», к верности передачи особенностей стиля, который непосредственно участвует в созидании смысла произведения. Этот свой тезис он подкрепляет детальным анализом трех переводов на французский язык одного предложения из третьей главы романа Кафки «Замок», в которой запечатлена любовная сцена между землемером и Фридой. Сами по себе эти три перевода сделаны мастерами, и по-французски фраза звучит красиво, но, по мнению Кундера, ни один из маститых переводчиков не уловил и не передал индивидуальное своеобразие стиля Кафки, а значит, и смысл данной важной сцены. Кундера решительно отвергает стремление как бы то ни было «улучшать», «украшать» стиль переводимого автора устранением повторов одного и того же слова, подбором синонимов. По его мнению, это искажает эстетический замысел произведения. У одного автора словарь может быть очень богатым, и именно это создает красоту его текста, но у другого писателя замысел может быть совсем иным. Так, словарь Карлоса Фуэнтеса обширен и разнообразен, ибо он

* *Kundera M. Kastrující stín svatého Garty. P. 62.*

Перевод – искусство точности

делает ставку на «эстетическую революцию». А вот совершенно своеобразная красота прозы Хемингуэя, напротив, основывается на ограниченности его словаря, нарочитой повторяемости слов – таков его эстетический замысел. Словарь Кафки также лишен лингвистических изысков, он использует самые простые, обыденные слова – это и есть его эстетический замысел и характерный признак красоты его прозы. Кундера считает недопустимым поправлять стиль автора в соответствии со вкусом переводчика. В «Нарушенных завещаниях» он дает четкую формулировку: «Высшей властью для каждого переводчика должен быть *индивидуальный стиль* автора»*. Эту установку в другом месте Кундера подкрепляет словами Стравинского, обращенными к дирижеру, который намеревался сделать сокращения в его балете: «Не распоряжайтесь здесь как у себя дома, приятель!»

Против стремления переводчика «улучшить» стиль писателя устранением словесных повторов и подбором синонимов возражал самый известный чешский теоретик перевода Иржи Левы («Искусство перевода», 1963, и др.), но он был в этом вопросе несколько менее категоричен, чем Кундера. Мне представляется, что позиция Левы предпочтительнее, ибо подчас на языке, на который переводится какое-либо произведение, обильные повторы слов, имея в виду их, возможно, иные коннотации, чем в языке оригинала, их другое звучание, могут и не способствовать семантической точности. О Кундере иногда говорят, что он просто «одержим» проблемой перевода, но ведь благодаря столь ответственному отношению писателя на многих языках существуют хорошие переводы его хороших книг, а для его общей теории романа первостепенно важно, что, сознавая все трудности перевода, он тем не менее полагает, что проза может достаточно точно восприниматься на разных языках и это позволяет составить верное представление о «большом контексте» мировой литературы, о ее общей истории.

Проблему более или менее адекватного перевода поэзии он считает гораздо более сложной, чем проблема перевода

* Кундера М. Нарушенные завещания. С. 114.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

прозы, по сути – неразрешимой. В «Бессмертии» Аньес часто повторяет стихотворение Гёте, которое любил ее отец: «Надо всеми холмами покой». «Вы поймете, насколько оно прекрасно, – убеждает Кундера читателя, – только если прочитаете его по-немецки». И дело не в том, что у чехов нет такого гениального перевода этого стихотворения Гёте, как «Горные вершины» Лермонтова, который воспринимается нами именно как стихотворение самого Лермонтова, пусть и навеянное Гёте, и дело не в самих по себе немецких словах, а в их особом эмоциональном наполнении, в их другом звучании, которое образует самый смысл этого стихотворения и который не может быть точно повторен ни на каком другом языке. Вопрос не в том, что лучше или красивее, а для Кундеры – что точнее по смыслу. Для характеристики настроений Аньес автору «Бессмертия» нужен был тот смысл, который он улавливал только в немецком тексте Гёте. Он специально подчеркивает трудности перевода метафор – даже в прозе, тем более в поэзии, – не замены – подмены чем-нибудь близким по содержанию, а именно перевода, сохраняющего «эстетический замысел» автора. (Заметим, однако, что, хотя Кундера и говорит о возможности перевода романов и принципиальной непереводаемости поэзии, сам он в молодости занимался поэтическими переводами; блестящим переводчиком поэзии с немецкого на чешский и с чешского на немецкий был его двоюродный брат Людвик Кундера.)

Спору нет, существует очень существенная разница между особенностями перевода, с одной стороны, прозаических произведений и, с другой стороны, произведений поэтических, но ведь существуют и постоянные попытки, всегда полезные и нужные, а порой и весьма удачные, переводить поэзию тоже. Без переводов поэзии не могла бы существовать и «мировая литература».

С проблемой «контекстов», составляющих мировую литературу, с проблемой перевода с одного языка на другой, позволяющего образовать единый «большой контекст» развития романа, тесно связана проблема перехода писателя (как правило, вследствие эмиграции) на другой язык. Эта пробле-

Перевод – искусство точности

ма особенно наглядно встает для писателей «малых наций» – таких как чешская, хотя и не только для них. Эта проблема волнует Кундеру столь же остро, как и проблема перевода. Он стал писать свои романы по-французски: изменил ли он тем самым родной речи? Тщательно выверенные переводы своих написанных на чешском языке произведений он объявил равнозначными чешским оригиналам, что объяснялось прежде всего тем, что его романы в странах, где не было достаточно квалифицированных переводчиков с такого «малого» языка, как чешский, обычно переводили с французского. По убеждению Кундеры, новаторство и эстетическая значимость литературных произведений на малых языках зачастую оставались недооцененными именно по причине их принадлежности к этим «экзотическим языкам».

Вопрос о языковом барьере, встающем на пути адекватного восприятия в мире творений писателей малых наций, Кундера рассматривает на примере высоко им ценимого Витольда Гомбровича, которого он причисляет к замечательной плеяде центральноевропейских романистов XX века. Первый роман Гомбровича «Фердидурке» вышел в свет в 1938 г., в том же году, когда увидела свет «Тошнота» Сартра, но если «Тошнота» практически сразу получила международное признание, то обладающий, по мнению Кундеры, большими новаторскими достоинствами роман польского писателя остался не замеченным в мире, что повлияло и на то, что его в то время не оценили даже в Польше. Гомбрович, как и Кундера, стал эмигрантом и в эмиграции написал большинство своих произведений, но, в отличие от своего младшего чешского современника, до конца жизни писал только на родном языке. Кундера не утверждает, что это было причиной недооценки автора «Фердидурке» и «Дневника», но, по логике его рассуждений, язык был, может быть, главной причиной запоздалого признания этого писателя. Принадлежность автора к «малой нации», использование для романа «малого языка» препятствует его справедливой оценке, но тем более важен хороший, т. е. точный, перевод. «Хочу ли я сказать, что при оценке романа можно обойтись без знания языка оригинала? – вопрошает

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

Кундера в “Занавесе”. – Да, именно это я и хочу сказать! Жид не знал русского, Шоу – норвежского, Сартр не читал Дос Пассоса в оригинале. Если бы оценка книг Витольда Гомбровича и Данилы Киша зависела исключительно от тех, кто знает польский или сербохорватский языки, их радикальное эстетическое новаторство никогда бы не было открыто*. Он упрекает в провинциализме не только малые, замыкающиеся в своих узких рамках, но и великие, не интересующиеся меньшими, нации: в «большой контекст» равно входят и те, и другие, вопрос о вкладе того или другого автора надо решать всегда конкретно, индивидуально и с максимальной справедливостью.

Кундериу глубоко волнует языковой опыт писателей-эмигрантов. Он пишет о поляках, начиная с Джозефа Конрада, о поэзии Оскара Милоша, не раз вспоминает о Владимире Набокове, получившем мировую известность после написанной по-английски «Лолиты» и последующих сочинений, упоминает Александра Солженицына, гражданской позицией и мужеством которого восхищается, хотя, по его признанию, не прочитал ни одной его книги. Он специально останавливается на проблеме смены языка творчества в главе «Арифметика эмиграции» из «Нарушенных завещаний»: «...Юзеф Конрад Коженевски (известный под именем Джозеф Конрад) прожил семнадцать лет в Польше (точнее, в России со своей изгнанной оттуда семьей), остальную часть жизни, пятьдесят лет, – в Англии (или на английских судах). Таким образом он смог сделать английский языком, на котором писал, и его тематика тоже была английской. <...> Гомбрович прожил тридцать пять лет в Польше, двадцать три в Аргентине, шесть во Франции. Однако свои книги он мог писать только по-польски, и герои его романов – поляки. <...> Владимир Набоков прожил двадцать лет в России, двадцать один год в Европе (Англии, Германии, Франции), двадцать лет в Америке, шестнадцать в Швейцарии. Он сделал английский языком, на котором писал, но в меньшей мере воспринял аме-

* *Kundera M. Le Rideau. P. 51.*

Перевод – искусство точности

риканскую тематику; в его романах действует много русских персонажей. Однако недвусмысленно и настойчиво он называл себя американским гражданином и писателем. <...> Казимир Брандыс прожил в Польше шестьдесят лет, после путча Ярузельского в 1981 году обосновался в Париже. Он писал только по-польски, на польские темы...»* Кундера обращает внимание на то, что равные отрезки времени имеют разное влияние на судьбу писателя и его творчество в зависимости от того, приходится ли на его молодые или зрелые годы: «Если зрелость важнее и богаче как для жизни, так и для творчества, то в отместку подсознание, память, язык, весь фундамент творчества формируется очень рано; для врача это не станет проблемой, но для романиста, для композитора удалиться от мест, с которыми связаны его воображение, его одержимость и отсюда – его главные темы, это может стать причиной душевного разлома. Он должен мобилизовать все свои силы, всё свое хитроумие художника, чтобы превратить недостатки данной ситуации в преимущества»**.

Неизбежно Кундере приходится решать для себя и объяснять читателю весьма спорный и лично для него, возможно, болезненный вопрос о национальной принадлежности писателя, в том числе и перешедшего на другой язык. О том, как в спорных случаях определить национальную принадлежность автора, он пишет в книге «Встреча». Только усмешку вызывает у него суждение, которое иногда приходится слышать, что Кафка – чешский писатель. Ведь Кафка, хотя родился и жил в Праге и, безусловно, владел чешским языком, но свои произведения всю жизнь писал на немецком языке и ни на каком другом: следовательно, он – немецкий писатель, хотя после образования чехословацкого государства стал его гражданином. Мне кажется, что о Кафке можно было бы сказать и точнее: представитель пражской немецкой литературы (таковая, как особый «малый контекст», существовала) еврейского происхождения. Сопоставим это с тем, что На-

* Кундера М. Нарушенные завещания. С. 97–98.

** Там же. С. 99.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

боков, после переезда в США и окончательного перехода на английский язык, называл себя американским писателем и гражданином. Сопоставим с этим известное самоопределение позднего Бродского: «еврей, русский поэт, американский гражданин», хотя стихи он уже стал писать не только по-русски, но и по-английски. А то, что английские стихи и самопереводы Бродского на английский язык далеко не достигали уровня его русских стихов, лишний раз доказывает «трудности перевода» или даже вообще непереводаемость поэзии – в отличие от прозы.

Кундера с сочувствием и пониманием цитирует высказывание чешской писательницы Веры Лингартовой, которая после эмиграции во Францию стала писать по-французски: «Писатель – не узник одного-единственного языка». Он размышляет: «Великая освободительная фраза. Только краткость жизни не позволяет писателю использовать все возможности, которые открывает это приглашение к свободе». И далее, уже о том, как обозначить национальную принадлежность автора: «Когда Лингартова пишет по-французски, остается ли она чешской писательницей? Нет. Становится ли она французской писательницей? Отнюдь нет. Она – другая. Другая, как когда-то Шопен, другая, как гораздо позже, каждый на свой лад, Набоков, Беккет, Стравинский, Гомбрович»*. Каждый писатель «переживает эмиграцию на свой собственный неповторимый манер», но, по мнению Кундеры, после освобождающего высказывания Лингартовой о писателях-эмигрантах следует говорить уже иначе, чем прежде.

Как же с учетом всего сказанного выше определить национальную принадлежность самого Кундеры?

Этот вопрос больше всего обсуждается в Чехии и во Франции, и отвечают на него по-разному. Так, в брненском сборнике «Милан Кундера, или Что может литература» Мартин Петрас приводит следующее размышление о «статусе и принадлежности» Кундеры Мартины Бойер-Вейнманн в ее книге «Читать Кундери» (Париж, 2009): «Называть ли его

* *Kundera M. Une rencontre. Paris: Gallimard, 2009. P. 125.*

Перевод – искусство точности

романистом и эссеистом, романистом-эссеистом, чешско-французским автором, французским автором чешского происхождения, (в какой-то части) пишущим по-французски автором? <...> Но, поскольку он эмигрант, как воспрепятствовать тому, чтобы его не читали как относящегося к категории писателей-эмигрантов?»*

Ги Скарпетта в том же сборнике называет Кундеру «великим французским писателем» и следующим образом аргументирует свою точку зрения: «Кундера – французский писатель не только потому, что французский президент Франсуа Миттеран через несколько дней после вступления в должность предоставил ему французское гражданство <...> но прежде всего потому, что нельзя не оценить усилия самого Кундеры, который посвятил несколько лет жизни тому, чтобы систематически, в ущерб собственному творчеству, перевести на французский язык все свои первоначально написанные по-чешски произведения и чтобы так их французские версии с тех пор – и это обозначено на парижских изданиях его книг – “имели ту же аутентичность, что и их оригиналы”. Кундера пожертвовал частью своей жизни, чтобы полностью стать французским писателем, чтобы его произведения в университетах изучались на кафедрах французской литературы (а не славистики), чтобы в книжных магазинах и библиотеках эти книги фигурировали в отделах французской литературы». Однако далее Ги Скарпетта делает оговорку: «Понятно, что всё это ни в малой степени не уменьшает важности влияния на его произведения его чешского опыта и жизни на родине»**. Мартин Петрас в упоминавшейся выше статье «Три периода рецепции творчества Милана Кундеры во Франции» рассказывает о жарких спорах вокруг вопроса: Кундера – чех или француз, о противоположных – от восторженных до уничижительных – мнениях о его французском языке. «Кундера – эмигрантский писатель»***, – таково категорическое мнение Мориса Надо.

* Milan Kundera aneb Co zmůze literatura? Brno: Host, 2012. S. 172.

** Ibid. P. 161.

*** Цит. по: Milan Kundera aneb Co zmůze literatura? S. 193.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

По-разному называют Кундери в Чехии: «чешско-французский писатель», «теперь он вообще стал французским писателем» и т. п. Сам он, может быть, предпочел бы определение «другой», которое употребляет в своей книге «Встреча». Однако его роман «Неведение» позволяет, как мне кажется, до сих пор говорить о нем как о чешском писателе, в последних четырех романах с успехом перешедшем на французский язык, который, по свидетельству большинства авторитетных французов, отличается отменным качеством.

Кундера интересно излагает «арифметику эмиграции», особо подчеркивая значение страны, в которой тот или иной автор прожил молодые годы. Кундера же не просто родился и вырос в Чехии, он прожил там не только молодые, но и вполне зрелые годы (уехал в эмиграцию после сорока), он сложился в Чехии как писатель и получил на родине широкое признание. Его выстраданный чешский опыт, если хотите, «чешская ментальность», по моему мнению, являет себя во всех его романах. Написанные по-французски романы Кундеры, несомненно, с полным правом могут быть отнесены к современной французской литературе и именно так воспринимаются и во Франции, и в мире. К сожалению, пока еще нет их переводов (кроме пиратских в Интернете) на чешский язык. И всё же, по моему убеждению, Кундера прежде всего – писатель чешский: это особенно наглядно демонстрирует – по тематике, эмоциям, отношению к проблеме чешского языка – его роман «Неведение». Кундери издают, читают во Франции, его изучают в курсе современной французской литературы, но также и в славистических курсах! Верно писал Хватик еще в годы «нормализации»: «Режим, который хотел заставить Милана Кундери умолкнуть, парадоксальным образом подарил европейской литературе одного из величайших романистов второй половины XX века*». Так чешская литература подарила мировой еще одного блистательного автора, в каком бы «контексте» мы его ни оценивали.

* In Nesnesitelná lehkost bytí. Brno: Atlantis, 2006. S. 339.

Роман как способ познания экзистенции

Роман как способ познания экзистенции

Кундера постоянно подчеркивает, что он не теоретик, что он рассуждает исключительно как практик, что он не создает философских романов, ни даже психологических. И всё же в разговоре о его творчестве невозможно обойтись без обращения к философии: его романы пронизаны философской проблематикой, он то и дело обращается к философам, как древним, так и современным, предлагая и отстаивая свою собственную трактовку многих актуальных основополагающих вопросов «науки всех наук». Другое дело, что это *иной тип философии*, не только по способу выражения, но и по своим задачам и методике.

Философией Кундера начал интересоваться ещё во время учебы в гимназии. В первые послевоенные годы в Чехии публикуются произведения Жан-Поля Сартра и Мартина Хайдеггера, проза Франца Кафки. Кветослав Хватик в монографии «Мир романов Милана Кундеры» пишет о том, что в 1947 г. пражский журнал «Листы» посвятил целый тематический номер философам и прозаикам экзистенциального направления: «Восемнадцатилетний гимназист Милан Кундера здесь впервые встретился с избранными работами Франца Кафки и с вводной фрайбургской лекцией 1929 года “Что такое метафизика” Мартина Хайдеггера; впоследствии он написал, что с того самого времени воспринимал философию Хайдеггера как комментарий к прозе Франца Кафки и что нашел в этой философии темы, которые не перестают его привлекать»^{*}. Вместе с тем Хватик, в соответствии с заявлениями самого Кундеры, решительно отказывается признавать его романы «философскими», утверждает, что из них нельзя извлечь никакой стройной философской системы и что «с точки зрения типологии романы Кундеры остаются *чистыми романами* безо всяких дополнительных определений»^{**}.

* Chvatík K. Svět románů Milana Kundery. Brno: Atlantis, 1994. S. 15.

** Ibid. P. 16.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

Мне представляется, что из философов-экзистенциалистов Кундера чаще всего обращался к Хайдеггеру потому, что, хотя Хайдеггер, в отличие от Сартра, писателем не был, но в его теоретических построениях, особенно поздних, философия сближалась с литературой в том смысле, что через литературу, через поэзию он пытался понять «бытие-во-времени». По сути дела, Кундера принимал эту хайдеггеровскую формулу определения экзистенции, хотя, по его убеждению, исследование экзистенции доступно не поэзии, а роману и, в отличие от немецкого философа, он больше доверял интеллекту, чем романтическим прозрениям, но интеллекту *романному*. В «Нарушенных завещаниях» он пишет: «Если европейская философия не умела размышлять о жизни человека, размышлять о ее “конкретной метафизике”, именно роману предназначалось занять наконец эту пустующую территорию, где он стал незаменимым (что подтвердила философия экзистенциализма доказательством а *contrario*; ибо анализ экзистенции (существования) не может превратиться в систему; экзистенция не поддается систематизации, и не прав был Хайдеггер, любитель поэзии, проявляя безразличие к истории романа, в котором хранится величайшее сокровище экзистенциальной мудрости)»*. Из философов, по Кундере, близко продвинулся к пониманию истинного значения романа Ницше, встречное движение из области литературы представляло выдвинутое Музилом понятие «мыслящего романа»: «Подобно Ницше, сблизившему философию с романом, Музиль сблизил роман с философией. Это сближение не означает, что Музиль в меньшей степени романист, чем другие романисты. Точно так же как Ницше – философ не в меньшей степени, чем другие философы.

Мыслящий роман Музиля также осуществляет доселе невиданное расширение тематики; ничто из того, о чем можно размышлять, теперь не исключается из искусства романа»**.

* Кундера М. Нарушенные завещания. С. 168.

** Там же. С. 179.

Роман как способ познания экзистенции

Свою трактовку романа как особого способа постичь и передать смысл человеческой экзистенции Кундера очень четко, на мой взгляд, изложил в интервью Христиану Салмону, опубликованному под названием «Беседа об искусстве романа» в книге «Искусство романа». Он начинает с того, что отрицает принадлежность своих сочинений к психологическому роману. «Но поймите меня правильно, – разъясняет писатель. – Если я вижу себя находящимся вне рамок романа, называемого психологическим, это вовсе не значит, что тем самым я хочу лишить своих персонажей внутренней жизни. Это говорит только о том, что мои романы в первую очередь нацелены на решение других вопросов, на разгадку других тайн»*. Салмон интересуется, почему, в отличие от Джеймса Джойса, базовым элементом романа которого служит внутренний монолог, Кундера не использует этот прием и не выполняет ли в его романах ту же роль философское размышление. «Я не нахожу подходящим определение “философское”, – возражает Кундера. – Философская мысль развивается в абстрактном пространстве, без персонажей, без ситуаций». Писатель стремится познать самого себя и для этого изобретает «экспериментальное я» – «ego expérimental», – чтобы познать свои собственные возможности, разобраться в своем собственном непонятном «головокружении». Персонаж не есть симуляция живого существа, это существо воображаемое – «экспериментальное я». Кундера признает, что в его романах мало описаний внешности персонажей, их одежды и т. п. Но, по его мнению, «отсутствие подобной информации не делает персонажей менее “живыми”. Что важно для превращения персонажей в “живых”: пробиться в глубину их экзистенциальной проблематики. Что важно: проникнуть в глубину некоторых ситуаций, некоторых мотивов, некоторых фраз, образующих их стержень. И больше ничего»**. Он снова и снова говорит о ненужности многочисленных подробностей и описаний: «Мне не остается ничего иного, кроме как повторять:

* *Kundera M. L'art du roman. Paris: Gallimard, 1986. P. 40.*

** *Ibid. P. 49.*

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

единственный смысл существования романа заключается в том, чтобы сказать то, что только роман может сказать»*. По Кундере, второстепенно, описывается конкретная реальность или нечто воображаемое, ибо роман исследует не реальность, а экзистенцию <...> – «бытие-в-мире». Это значит: в романе исследуются возможности выбора того или иного поведения, чувствования, существования персонажа в том или ином, реальном или фантастическом, мире, куда его помещает автор; изучая персонажа и сделанный им выбор, анализируя результат и последствия этого выбора, автор таким образом изучает самого себя, ибо персонаж есть его «экспериментальное я», изучает человека вообще и возможности его существования в этом мире. И конечный вывод: «Романист – не историк и не пророк: он – исследователь экзистенции»**.

Без идеологии

Кундере без натяжки можно причислить к духовным лидерам движения «Пражской весны», хотя он и не участвовал непосредственно в политической борьбе, в разработке политической программы движения. Он часто повторяет, что его романы – это всего лишь любовные истории, однако во всех его книгах в той или иной степени присутствует политическая составляющая. М. Юнгманн пишет об этом: «История врывается в кундеровские сюжеты, размышления, сказывается в занимаемой им позиции как суверенная всюду проникающая сила; лирик, драматург, эссеист, новеллист и романист, он – законное дитя своего времени и не может из него вырваться даже тогда, когда хотел бы от всего отречься, хотел бы об истории забыть, предоставив потоку событий свободно проплывать мимо»***.

В интервью, которое Кундера в 1984–1985 гг. давал Джордану Элгребли, он отвечал на вопрос, кто из современных поли-

* *Kundera M. L'art du roman. P. 50.*

** *Ibid. P. 59.*

*** *Jungmann M. Kunderovské paradoxy. S. 215.*

Без идеологии

тиков и писателей на него повлиял. О Солженицыне Кундера сказал так: «Я испытываю чрезвычайное уважение к его смелости, к его острой критике российского коммунизма. Он, как никто другой, добился успеха в сотрясении и шокировании (в лучшем смысле этих слов) совести Запада. Но что касается влияния на меня персонально, то здесь он не сыграл никакой роли»*. По мнению Кундеры, авангардная роль в антитоталитаристском интеллектуальном сопротивлении принадлежит Польше. Он называет имена философа Колаковского, драматурга Мрожека, Чеслава Милоша, Казимира Брандыса, отмечает большое значение свидетельства о ГУЛАГе Густава Херлинга: «После 1945 г. Польша стала настоящим центром Европы. Этим я хочу сказать, что она становится центром драмы, разыгрывающейся между Востоком и Западом, демократией и тоталитаризмом, толерантностью и нетерпимостью»**.

Сложившееся приблизительно к началу 60-х гг. откровенно негативное отношение Кундеры к режиму социалистической Чехословакии обозначилось в романе «Шутка», ярко прозвучало в его знаменитой речи на IV съезде писателей, неизменно усиливалось в произведениях, изданных в эмиграции. В «Невыносимой легкости бытия» и «Книге смеха и забвения» он критиковал этот режим в романной форме, в вызвавшей международную дискуссию статье «Похищение Запада, или Трагедия Центральной Европы» (1984) – открыто публицистической. Он выступил с острой критикой СССР, после Второй мировой войны вобравшего Чехословакию и другие страны региона в чуждый им «Восток». При этом он обличал не только СССР, не только *советское* господство, он решительно выступал против «русской цивилизации», утверждая, что «тотальная русская цивилизация является радикальным попранием современного Запада»***. Ко времени дискуссии вокруг этой статьи относится спор с ним Иосифа Бродского о русской цивилизации и творчестве Достоевского.

* Critical Essays on Milan Kundera. P. 61.

** Ibid. P. 61.

*** Kundera M. Únos Zapadu // Proměny. 1986. Nr. 1. S. 143.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

Статья Бродского «Почему Милан Кундера не прав в отношении Достоевского», опубликованная в феврале 1985 г. в «Нью-Йорк таймс бук ревю», содержала полемику с напечатанной там же незадолго до этого статьёй Кундеры «Интродукция к вариации», которая первоначально публиковалась в Париже (1981) в качестве предисловия к «Жаку и его господину», переведенному на французский самим автором. В статье Кундера рассказывал, почему он отказался от сделанного ему вскоре после вторжения советских войск предложения знакомого режиссера сделать сценическую адаптацию «Идиота» Достоевского и без надежды на постановку принял за Дидро. В Достоевском он почувствовал воплощение чуждой Западу, чехам и ему лично особой «русской цивилизации»: «То, что меня раздражало в Достоевском, была атмосфера его книг, мир, в котором всё превращено в эмоции; иными словами: где чувство поднято на уровень ценности и правды. <...> Это мир гипертрофированных жестов, темных глубин, агрессивной сентиментальности*». Приближение этого мира Кундера увидел в едущих по его родной земле советских танках. По его словам, «...лицом к лицу с вечностью русской ночи я переживал в Праге насильственный захват западной культуры»**.

Кундера писал, что русские танки заставили его вспомнить Достоевского. Возражая ему, Бродский напомнил, что коммунизм не есть русское изобретение и «Капитал» был переведен на русский язык с немецкого. Признавая, что Кундера – «экстраординарный писатель», Бродский назвал ложным его категорическое противопоставление Востока и Запада, писал о единстве мировой культуры, справедливо полагая, что слова Кундеры о «вечности русской ночи» объясняется конкретным историческим моментом и политической позицией чешского писателя***.

* *Kundera M. Jakub a jeho pán. Pocta Denisi Didrotovi. Brno: Atlantis, 1992. S. 7.*

** *Ibid. P. 16.*

*** Подробнее см.: *Шерлаимова С. Спор о русской цивилизации и творчестве Достоевского. Бродский против Кундеры // Россия и русская*

Без идеологии

Выступление Бродского еще раз убеждает, что в 80-е гг. Кундера воспринимался в мире прежде всего как писатель политический (впрочем, большинство писавших о нем, не исключая и Бродского, не забывают упомянуть и о его пристрастии к эротике). В то время, когда назревали и происходили большие перемены в политическом устройстве мира, политика была на самом первом плане, и не могло быть иначе. Наверное, Кундера тогда действительно был в первую очередь писателем политическим. Но после победы «бархатной революции» он практически отказывается от публицистических выступлений, а центр тяжести его философско-эстетических размышлений в романах и эссе всё больше смещается от историко-политической конкретики в сторону экзистенциальной проблематики и общей эстетической теории. Меняется обстановка в мире, уходит в прошлое «европейский социалистический лагерь» во главе с Советским Союзом, нет больше Чехословакии, вроде бы произошло столь желанное возвращение Чехии «на Запад». Кундера оказывается в новом для него положении не эмигранта, а «невозвращенца» и опять пытается, с учетом всего прежнего и нового опыта, как можно глубже и основательнее вникнуть в современное «бытие-во-времени» и современного человека, еще раз проверить, а в чем-то и уточнить свои взгляды на миссию романа в современном мире.

Нельзя сказать, что он меньше интересуется политикой: в книге эссе «Встреча» он снова интересно пишет о «Пражской весне», сопоставляет ее с бурным парижским маем 1968 г.; как об оккупации, принесшей множество бед его родине, пишет о вторжении советских войск в Чехословакию, не меняет своего критического отношения к недостаточной помощи со стороны Запада. Но он всё больше утверждает в том, что наилучшим, если не вообще единственно надежным в настоящее время, способом познать закономерности жизни остается роман – свободный, располагающий своими

культура в современном духовном пространстве стран Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: ИСЛ РАН, 2009. С. 232–258.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

собственными средствами, не служащий никому и ничему, кроме выполнения своей основной познавательной функции. Он категорически отвергает подчиненность романа каким бы то ни было идеологическим установкам. По Кундере, роману вредят не только политические доктрины любого направления, но и религия, и философские схемы – любой вид идеологии. Если писатель будет показывать героя как воплощение или отражение определенной идеологии, он лишит его «живости», а значит, и правдивости, и роман не сможет выполнять свою основную функцию познания мира и человека.

В качестве примера подчиненности героя идеологии Кундера неоднократно обращается к творчеству столь нелюбимого им Достоевского, противопоставляя его сочинениям жизненную правду Толстого. В «Нарушенных завещаниях» Кундера пишет: «Личность героев Достоевского заключается в их личной идеологии, которая более или менее непосредственно определяет их поведение. Кириллов в *Бесах* полностью поглощен своей философией самоубийства, которую он считает высшим проявлением свободы. Кириллов: мысль, ставшая человеком. Но действительно ли в реальной жизни человек является такой непосредственной проекцией своей личной идеологии? В *Войне и мире* герои Толстого (в частности, Пьер Безухов и Андрей Болконский) тоже наделены очень мощным, развитым интеллектом, но он изменчив, многогранен, поэтому невозможно определить этих героев исходя из их идей, которые отличаются одна от другой на каждом этапе их жизни. Таким образом, Толстой предлагает нам иную концепцию того, что являет собой человек: путь; извилистая дорога; путешествие, последовательные этапы которого не только отличаются один от другого, но часто являют собой полное отрицание предыдущих этапов*». Исключительно трудно уловить, понять, как происходит изменение человека, как, под влиянием чего и почему меняется его идентичность: по мнению Кундеры, заслуга в раскрытии

* Кундера М. *Нарушенные завещания*. С. 215–216.

Без идеологии

того, как это происходит, принадлежит именно романам Льва Толстого: «Только роман может *in concreto* расследовать эту тайну, одну из величайших тайн, известных человеку; и, вероятно, Толстой сделал это первым»*.

Любая идеология заранее диктует автору, как он должен понимать и изображать своих персонажей; для Кундеры же романное творчество – это прорыв в неизвестность, проникновение в сложную паутину «бытия-во-времени». На этом принципе он настаивает во всех эссе, этому принципу он стремится следовать во всех своих книгах. Здесь я хотела бы обратить внимание на то, что критикуемый Кундерой за роман «1984» Оруэлл в своих теоретических рассуждениях о литературе во многом был Кундере близок. Так, в статье 1940 г. о романе Генри Миллера «Тропик Рака» он пишет: «Вся литература 30-х годов подтверждает, что писатель, сторонящийся политики, поступает правильно. <...> Литература, которую мы знаем, – явление, в котором важнее всего индивидуальность, она требует честности и минимума цензуры. Для прозы это еще справедливее, чем для поэзии. <...> Атмосфера ортодоксальности всегда пагубна для прозы и уж совершенно нетерпима для романа – наиболее анархичной литературной формы**». Любопытно, что в статье о Чарльзе Диккенсе Оруэлл противопоставляет английскому классику Льва Толстого приблизительно так же, как Кундера противопоставляет Толстого Достоевскому: «Отчего масштаб Толстого столь неизмеримо шире, чем диккенсовский, отчего Толстому дано столько нового сказать вам *о вас же самом*? Дело не в том, что он талантливее, даже, если вдуматься, не в его интеллектуальном превосходстве. Дело в том, что он показывает человека духовно растущего. Его герои одержимы идеей совершенствования души, тогда как диккенсовские предстают как законченные и совершенные типы»***.

* Там же. С. 218.

** Оруэлл Дж. Памяти Каталонии. М.: Ермак, 2003. С. 191–192. Перевод А. Кабалкина.

*** Оруэлл Дж. Памяти Каталонии. С. 318. Перевод А. Зверева.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

Правда, в этой же статье Оруэлл замечает: «Я рассматривал только “смысл” книг Диккенса, почти не касаясь их литературных достоинств. Но ведь в произведениях любого писателя, особенно романиста, *есть* некий “смысл”, пусть даже он сам этого не признает; а “смысл” накладывает свой отпечаток на всё, вплоть до мельчайших деталей. Искусство – всегда пропаганда»*.

При определенном сходстве рассуждений Оруэлла и Кундеры очевидно и их существенное различие. Кундере не свойственно считать искусство пропагандой (такое искусство он категорически отвергает), хотя, до какой-то степени, это положение можно было бы принять: искусство, в том числе и романы Кундеры, всегда что-то отвергает, а что-то утверждает, то есть вроде бы «пропагандирует». Но он гораздо большее значение, чем Оруэлл, придает художественной форме романа, которая, по его мнению, не только выражает, но и образует, порождает «смысл» произведения, поэтому кундеровские персонажи, в отличие от в значительной степени «заданных», схематичных персонажей «1984», воспринимаются нами «как живые».

Для Кундеры художественное произведение, достойное этого имени, всегда убедительнее идеологической установки, его ценность может вовсе не совпадать с той или иной «правильной» политической позицией, но при этом он постоянно настаивает, что адекватно познать действительность способен именно роман, миссия которого в жизни и литературе решительно отлична от того, на что способна поэзия. В «Нарушенных завещаниях» он пишет: «После 1948 года во время коммунистической революции в моей родной стране я понял, какую важную роль играет лирическое ослепление во время террора, для меня это была эпоха, когда “поэт царствовал рядом с палачом” (*Жизнь не здесь*). Тогда я подумал о Маяковском; его гений был столь же необходим русской революции, как и полиция Дзержинского. Лиризм, лиризация, лирическое повествование, лирический энтузи-

* Там же. С. 307.

Без идеологии

азм являются неотъемлемой частью того, что именуют тоталитарным миром; этот мир вовсе не ГУЛАГ, это ГУЛАГ, внешние стены которого оклеены стихами, перед которыми совершают пляски.

Меня травмировал не столько сам террор, сколько лиризация террора. Я получил пожизненную прививку от всяческих лирических соблазнов. Единственное, о чем я глубоко, страстно мечтал, это о ясном, лишенном иллюзий взгляде на мир. И наконец, я нашел его в искусстве романа*.

Столь резкая характеристика лирики, поэзии, сопоставление стихов Маяковского с революционной полицией не означало, однако, что Кундера не ценил его творчества. Напротив. Он решительно осуждает тех, кто из-за коммунистической ориентации Маяковского забывает его любовную лирику, его потрясающие метафоры. Кундера ставит вопрос: «Как могло случиться, что советский шовинист, изготовитель стихотворной пропаганды, тот, кого сам Сталин назвал “лучшим поэтом нашей эпохи”, как могло случиться, что тем не менее Маяковский остается крупнейшим, одним из величайших поэтов?»** Он предлагает следующее объяснение этой загадки: каждый человек в своей настоящей жизни продвигается словно бы в тумане, не замечая его. Когда же он оглядывается назад, то тумана не видит: он видит людей, видит, что они идут неправильно, тогда как ему теперь всё представляется ясным и понятным, он видит их ошибки и не понимает, как можно так заблуждаться, ведь для него тумана, в котором он сам раньше плутал, больше нет: «И тем не менее все: Хайдеггер, Маяковский, Арагон, Эзра Паунд, Горький, Готфрид Бенн, Сен-Жон Перс, Жионо – все они шли в тумане, и можно задать себе вопрос: кто более слеп? Маяковский, который, сочиняя поэму о Ленине, не знал, куда приведет ленинизм? Или мы сами, верша свой суд над ним по прошествии десятилетий и не замечая окутывавший его туман?

* Кундера М. Нарушенные завещания. С. 159–160.

** Там же. С. 236.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

Не увидеть туман на дороге Маяковского – это означает забыть, что есть человек, забыть, что суть мы сами*.

Можно с полным основанием сказать, что Кундера настаивает на сугубо объективном историческом подходе к оценке творцов искусства. Добавим, что, наверное, на его высокую оценку Маяковского – невзирая на весь кундеровский скепсис по отношению к поэзии и тем более к советской России влиял не только строго научный исторический подход, но и восхищение его «потрясающими метафорами». Однако же Кундера во всех своих литературно-критических и литературно-теоретических эссе неизменно особо выделял роман, как это акцентируется во всех главах «Нарушенных завещаний» и других его книг.

Выбор романа как особого способа познания мира и человека, как способа постижения «бытия-в-мире», означал для Кундеры выбор жизненной и творческой позиции, «исключающей, как он пишет, — любое отождествление с политикой, религией, идеологией, моральной доктриной, принадлежностью к какой-то определенной группе; это было сознательным, упорным, яростным *неотождествлением*, задуманным не как бегство или бездействие, а как сопротивление, вызов, мятеж. В результате я стал участником этих странных диалогов: “Вы коммунист, господин Кундера? – Нет, я романист”. “Вы диссидент? – Нет, я романист”. “Вы правый или левый? – Ни тот, ни другой. Я романист”**.

«Романист» для Кундеры – это вероисповедание, преданность правде, неустанному, не связанному ни с какой идеологией поиску правды и истинной поэзии, которая живет и в метафорах великого русского поэта, и в романах Льва Толстого и Франца Кафки. К этому он стремится, хотя совсем отречься от идеологических пристрастий ему – человеку неизрасходованного общественного темперамента – не всегда удается.

* Кундера М. Нарушенные завещания. С. 244.

** Там же. С. 160.

Любовь и «агрессивный идиотизм секса»

Любовь и «агрессивный идиотизм секса»

Лучший поэтический сборник молодого Кундеры «Монологи» имел подзаголовок «Книга о любви». «Книгой о любви» он называл свой роман «Невыносимая легкость бытия», да, собственно, «книгами о любви» можно назвать все его романы, потому что в каждом из них непременно присутствовала по крайней мере одна история любви, а в ее раскрытии непременно присутствовала эротика. Когда вышла в свет «Шутка», эротический эпизод совокупления Людвига и Гелены шокировал многих читателей и строгих критиков, воспитанных тогдашней весьма «целомудренной» литературой социалистического реализма, хотя Кундера в своем первом романе, да и в последующих, в подобных описаниях был, по сегодняшним меркам, достаточно сдержан и почти что лаконичен. Но сама по себе экзистенциальная тематика любви входила в круг наиболее интересующих писателя и необходимых для раскрытия общего замысла произведения как одна из важнейших составляющих человеческого «бытия-в-мире».

В этой связи он заслужил множество упреков со стороны критиков. Так, М. Юнгманн писал: «Делая ставку на многофигуративность и сосредотачиваясь на одной совершенно особой области человеческой экзистенции, Кундера тем самым примыкает к прославленным литературным эротикам и завоевал признание знаменосца “вечной погони за женщинами”»*. Эту черту творчества писателя Юнгманн объясняет влиянием модных течений западной литературы, приспособлением к вкусам массовой публики. «Очарованным сексом» называет Кундери Джон Апдайк, но при этом достаточно тонко замечает: «Секс у Кундеры глубоко печален, а смех жесток»**. Доктору находит в «Невыносимой легкости бытия» «чрезмерное ув-

* Jungmann M. Kunderovské paradoxy. S. 223.

** Critical essays... P. 23.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

лечение донжуанизмом, почти вуайеристское внимание к женскому телу»*, и т. п.

Пытаясь объяснить свое отношение к эротическим сюжетам, в одном из своих интервью (1982) Кундера сказал: «Эротический климат в Праге гораздо более интенсивный, чем здесь (в Америке. – С.Ш.). Там эротизм превратился в единственную область, где еще возможна свобода и самореализация. <...> Я знаю, вы готовы посмеяться над этим, но когда я покинул Чехословакию, у меня было чувство, что я покидаю эротический рай, которого я никогда больше не найду»**. То есть он вкладывает в понятие эротики гораздо более серьезный смысл: в Америке эротика – это просто эротика, а в Чехословакии он ее воспринимал как, может быть, последнюю область личной свободы.

За эротические сцены Кундере нередко обвиняли в потакании невысоким вкусам читателей, но, в свете его приведенного выше объяснения, это вряд ли справедливо. Кундера разграничивает «разные виды любви», разные варианты взаимоотношений мужчины и женщины, четко противопоставляет любовь и секс как таковой.

В «Шутке» юный солдат Людвик искренне любит, но совсем не понимает свою такую же юную подружку Луцию, пережившую в детские годы насилие, настаиванием на телесной близости только отталкивает ее и теряет. В уже продвинутом возрасте Людвик предпринимает легко удавшееся соблазнение журналистки Гелены без малейшего чувства к ней ради мести ее мужу, но этот «коварный замысел» оборачивается фарсом: секс с нелюбимой женщиной не приносит Людвику радости, узнавшая правду не слишком умная Гелена безуспешно пытается покончить с собой, а ее муж, карьерист Земанек, торжествует, получив от давно опостылевшей жены, понадевавшейся на новое счастье, согласие на развод.

В «Невыносимой легкости бытия» для главного героя Томаша любовь и секс – понятия не просто разные, но как бы и

* Ibid. P. 28.

** Ibid. P. 41.

Любовь и «агрессивный идиотизм секса»

вообще между собой не связанные. Он нежно любит Терезу, но совершенно спокойно занимается сексом с другими женщинами, не столько по привычке, сколько ради удовлетворения своего рода исследовательского любопытства, желания уловить, чем одна женщина отличается от другой. Но в этих опытах любовь не присутствует ни в малой степени. В этом плане не совсем прояснены отношения Томаша с Сабиной. Ведь там был не только секс, но и какое-то духовное родство? Но, к сожалению, в романе мы не найдем размышлений на эту тему, не найдем никаких объяснений. Любовная связь Сабрины с Францем обрывается из-за того, главным образом, что между ними нет интеллектуального, духовного взаимопонимания: одни и те же слова для каждого из них имеют разный смысл. Но ведь Томаш и Сабина вроде бы понимают «слова» одинаково, и с сексом у них всё в порядке: почему же тогда у них не получилось любви? Мне представляется, что здесь автор остался должен читателю какую-то психологическую, экзистенциальную «подсказку».

Разные виды не любви, а именно секса описаны в «Книге смеха и забвения»: секс втроем в новелле «Мама», групповые занятия сексом по команде хозяйки дома в «Границе». О любви здесь вообще нет смысла упоминать, но Кундера показывает, что в современную эпоху такое может происходить и у него на родине, и тем более на толерантном Западе.

Наиболее содержательно, на мой взгляд, проблематика любви «рассматривается» в «Бессмертии». Здесь описаны разные типы любовных отношений между мужчиной и женщиной: старого мужчины и женщины, которая намного его моложе (Гёте и Беттина), женщины вполне зрелой, уже побывавшей замужем, и молодого любовника (Лаура и Бертран), любовников, близких по возрасту (Аньес и Рубенс), супругов (Гёте и Христиана, родители Аньес и Лауры). Но главное в том, что проблема любви рассматривается в контексте других «экзистенциальных модусов»: отношения к смерти (и бессмертию), агрессивности, чувствительности, властности и т. д. Для Кундеры всякая агрессивность, будь то стремление матери Аньес и Лауры полностью подчинить

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

себе мужа или слишком требовательная сексуальная активность Лауры по отношению к молодому любовнику, как и не преследовавшая эротических целей навязчивость Беттины, пытавшейся доказать всему миру огромную любовь к ней великого поэта, – всякая агрессивность противопоказана настоящей любви. И напротив: прочные любовные отношения между Аньес и Рубенсом основываются, как подчеркивает писатель, на «взаимной неагрессивности». Есть ли между ними душевная близость? К сожалению, эта тема остается вне поля зрения автора.

Кундера весьма подробно описывает многочисленные любовные опыты Рубенса, который смог найти гармонию только в отношениях с Аньес. Когда она, решив, что начинает стареть и теряет привлекательность (извечный страх многих смотрящихся в зеркало женщин), порывает с ним, он пытается вернуться к прежнему образу интимной жизни, однако первая же, пусть более молодая, но чрезмерно активная женщина отбивает у него всякое желание продолжать эротические эксперименты. В итоге Рубенс убеждается в правоте «старой морализаторской истины, что сексуальные отношения не имеют смысла без любви». «Взаимная неагрессивность» как основа любовной гармонии противопоставлена в романе «агрессивному идиотизму секса», любовь убивающему. Но можно лишь пожалеть, что Кундера, убедительно доказав на судьбах своих героев эту «старую морализаторскую истину», гораздо меньше, как мы уже отмечали, показывает значение для гармонии между мужчиной и женщиной душевной близости, схождения в восприятии жизни. Пожалуй, это присутствует только в лаконичном изображении отношения Гёте к своей уже немолодой жене Христиане, чью сторону он принимает в ее конфликте с Беттиной. Христиана, при своем низком происхождении и всех трудностях на ее жизненном пути, «умела быть счастливой», чувствовала красоту природы, простое жизнелюбие сближало ее с великим поэтом больше, чем экзальтированные признания молодой образованной женщины.

Любовь и «агрессивный идиотизм секса»

Любовь, когда она появляется в романах Кундеры, – это чувство отнюдь не платоническое, она непременно предполагает секс: Томаш и Тереза, Аньес и Рубенс, Шанталь и Жан Марк в «Идентичности», Ирена и Йозеф в «Неведении». Но это дающий ощущение полноты жизни, совсем «другой» секс – без агрессии и преувеличенной сентиментальности.

«Агрессивную сентиментальность» Кундера находит и в произведениях отвергаемого им Достоевского. В «Бессмертии» свое неприятие превращения гипертрофированного чувства в оценочную категорию со знаком плюс он демонстрирует на ироническом пересказе столкновения характеров в романе «Идиот»: «Настасья Филипповна безо всякого для себя риска переспала со многими вульгарными богачами, но в тот самый момент, когда она встретила князя Мышкина и Рогожина, половые органы которых, как я сказал, растворились в огромном самоваре чувства, она вступила в зону катастроф и умерла». Он решительно не приемлет подмеченное им у автора «Идиота» не просто объяснение, но и своего рода оправдание преступления самой по себе силой любви, считает первостепенно важным оценивать любой поступок с точки зрения разума и этики. Но при этом разработка эротической тематики остается для него необходимой составляющей философского осмысления жизни. Подобным образом высказывается на этот счет и К. Хватик, который по поводу эротичности романа «Невыносимая легкость бытия» пишет, что здесь Кундера «с первой и до последней строки неизменно задается вопросом о возможности любви в мире, находящемся в состоянии кризиса, в эпоху конца века. Это вопрошание, может быть, кому-нибудь покажется слишком беззастенчивым, циничным или скептическим, но не надо забывать, что виновато не зеркало, а эпоха, к которой роман обращен». И далее: «Тема любви становится в романе Кундеры критическим зеркалом эпохи конца столетия, эпохи скепсиса и массового обмана, массовой манипуляции людьми и идеями»^{*}.

* Chvatik K. Pohledy na českou literaturu z ptací perspektivy. Praha, 1991. S. 39.

Золотые списки. Черные списки

Один из наиболее занимающих Кундери вопросов экзистенции – изменение взглядов человека: чем оно обуславливается, как это следует воспринимать и оценивать. В силу особенностей биографии писателя его в первую очередь интересует процесс изменения общественно-политических взглядов и оценки культурных явлений. Ведь Кундера принадлежит к поколению, выросшему и живущему в эпоху беспрепятственных и поистине грандиозных общественных перемен. Он родился и пошел в школу в Первой Чехословацкой республике с ее редким для Европы того времени демократизмом, учился в гимназии в годы фашистской оккупации, поступал в университет в переломную эпоху установления в стране социалистического режима, вступал в КПЧ, исключался из партии, снова был в нее принят, прошел через все стадии движения «Пражской весны», был окончательно исключен из КПЧ, стал диссидентом, потом эмигрантом, потом невозвращенцем... Он многократно осуждал тех людей, которые чтению произведений писателя предпочитают копание в интимных подробностях его жизни, но всё же это краткое перечисление известных фактов его собственной биографии представляется не лишним, чтобы подчеркнуть, насколько процесс изменения взглядов человека мог волновать и действительно волновал Кундери. Эти вопросы постоянно поднимаются им в эссе, в романных размышлениях.

В «Шутке» одним из самых запоминающихся образов был карьерист и ловкий приспособленец Земанек, легко и вдохновенно менявший свои убеждения и при каждом повороте линии партии сразу же с успехом занимавший ту позицию, которая именно в данный момент была востребованной ее руководством. Герой романа «Жизнь не здесь», слабый по натуре, хотя и не бесталаный поэт Яромил, мало похож на напористого Земанека, но он так же быстро и без особых колебаний меняет характер своего творчества в соответствии с изменением обстановки в стране, утрачивая при этом индивидуальность, по сути, он предает свой талант, и с той же

Золотые списки. Чёрные списки

легкостью доносит в полицию на свою рыжую любовницу. В этих романах речь идет о персонажах, на показе поведения которых писатель демонстрирует разные стороны приспособленчества, присущего эпохам перемен. Но мы находим у него и интересные наблюдения общего порядка, своего рода теоретические объяснения подобных процессов, обычно также подкрепляемые «живыми примерами».

В «Нарушенных завещаниях» Кундера рассказывает о своей французской приятельнице, радующейся по поводу того, что Ленинграду возвращено старое название Санкт-Петербург. Между тем он хорошо помнит, что, когда они с женой еще только приехали во Францию, та же дама не хотела слышать даже просто шуточных упоминаний имени Ленина и едва не поссорилась с ними из-за рассказанного Верой анекдота, который показался ей неуважительным по отношению к коммунистическому лидеру. После «бархатной революции» перемена ее отношения к Ленину произошла при том, что она продолжала придерживаться левых убеждений. «Я мог бы рассказать множество подобных историй, – говорит Кундера. – Подобная смена взглядов касается не только политики, но нравов в целом, восхищения “новым романом”, за которым последовало неприятие революционного пуританизма, сменившегося разгулом свободолюбивой порнографии, европейской идеи, которую одни и те же люди сначала шельмовали как реакционную и неоколониалистскую, а затем подняли на щит как знамя Прогресса и т. д. И я задаю себе вопрос: помнят ли они о своих прежних взглядах? Хранят ли в памяти историю произошедших с ними перемен?»*

Означает ли это, что Кундера выступает против способности человека с течением времени меняться и изменять свои воззрения? Отнюдь нет. Он напоминает, как Лев Толстой показывает произошедшие в результате сугубо индивидуальных переживаний, раздумий, душевных мук изменения взглядов Безухова и Болконского, принимает эти изменения, считает их закономерными и только утверждающими этих

* Кундера М. Нарушенные завещания. С. 223.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

героев как незаурядных личностей. Совсем другое дело – люди типа «знакомой француженки»: «И напротив, те, кто, как я вижу, меняет свое отношение к Ленину, Европе и т.д., демонстрируют полное отсутствие индивидуальности. Эта перемена – вовсе не их создание, не их изобретение, не их каприз, не неожиданность, не продукт размышлений, не безумие; в ней нет поэзии; это всего лишь весьма прозаическое желание приспособиться к меняющемуся духу Истории. Именно поэтому они этого даже не замечают; в конечном итоге они всегда остаются одинаковыми: всегда непогрешимы, *всегда думают так, как принято думать в их среде...* (выделено мной. – С.Ш.)»*. Вспоминает он и о своем отходе от «первых коммунистических увлечений», строго спрашивает самого себя, не были ли тогдашние еще не слишком рискованные выступления молодежи против гонений на религию, в защиту модернистского искусства и т.п. тоже не следствием глубокого индивидуального поиска, а всего лишь желанием понравиться неортодоксальной части общества? Кундера не дает прямого ответа на этот, по его определению, «ужасный вопрос», но, как представляется, уже сама его постановка позволяет думать, что подобное желание если когда-то в неосознанном виде и присутствовало у будущего автора «Нарушенных завещаний», то в самом минимальном размере. Весь его дальнейший путь свидетельствует о решительном отказе присоединиться даже к самой популярной, почитаемой «прогрессивной», точке зрения, если он не пришел к ней своим собственным путем.

Кундера критически отнесся к распространившейся в Чехии в 60-е гг. моде на «новый роман». Он не подчинился догматам социалистического реализма, но издевался над состряпанным из отдельных положений новых эстетических теорий «профессорским стебом», отказывается признать себя постмодернистом, к которым его причисляют многие критики. Но эта его позиция, все его высказывания, художественные вкусы и, что, наверное, самое главное, все его со-

* Там же. С. 224.

Золотые списки. Чёрные списки

чинения свидетельствуют о том, что он – не традиционалист. «С ранней юности я был влюблен в модернистское искусство, его живопись, его музыку, его поэзию», – пишет он в «Нарушенных завещаниях»^{*}. Более того. Далеко не со всеми его оценками классического искусства можно согласиться. Так, он не любит музыку Чайковского, предпочитая ей не только своего обожаемого Яначека, но и весьма сложные эксперименты Шенберга и Берга. Он пишет, что симфонии Брамса и Чайковского вызывали у него скуку, а к искусству Бальзака он «долго оставался глух». В то же время от модернизма Кундере отталкивала подчиненность этого направления «двойной идеологии»: твердым эстетическим установкам и политическим догматам. Он продолжает разъяснять свое отношение к модернизму следующим образом: «Мой скептицизм по отношению к *духу* авангарда тем не менее не мог ничего изменить в моей любви к *произведениям* модернистского искусства. Я любил их, и любил еще сильнее за то, что они стали первыми жертвами сталинских репрессий...»^{**} Как мы видим, на отношение писателя к художественным произведениям влияли, по его собственному признанию, в том числе и факторы политические, однако в любом варианте это было его *индивидуальное* отношение, результат его личных переживаний и размышлений.

В книге эссе «Встреча» (2009), составленной из статей и заметок Кундере о привлекающих его внимание деятелях разных видов искусства и разных национальностей (Достоевский, Селин, Филипп Рот, Гойтисоло, Бетховен, Рабле, Шкворецкий и др.), он в очередной раз очень четко и интересно, «на живых примерах», излагает свою концепцию романа и искусства вообще. Книге предпосланы объясняющие ее название строчки: «...встреча моих размышлений и моих воспоминаний; моих старых тем (экзистенция и эстетика) и моих старых любовей (Рабле, Яначек, Феллини, Малапарте)...»^{***} Здесь снова

* Кундере М. Нарушенные завещания. С. 160.

** Там же. С. 161.

*** Kundera M. Une rencontre. Paris: Gallimard, 2009. P. 9.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

поднимается вопрос о процессе изменения взглядов человека на одно и то же явление и выдвигается тезис о существовании в обществе двух оценочных списков: золотого и черного (в оригинале: двух оценочных листов – золотого и черного, – на которые заносятся соответствующие имена).

Кундера рассказывает, как еще в молодые годы ему однажды пришлось везти на такси одну даму, приехавшую в Прагу вместе с его французским другом. Желая развлечь ее разговором, он спросил, кого из французских композиторов она больше всего любит, и получил категорический ответ: «Уж конечно не Сен-Санса!» Когда же он поинтересовался, что из произведений этого автора она слушала, то ответ был еще более категоричным: «Из Сен-Санса? Разумеется, ничего». Кундера объясняет такой ответ дамы ее боязнью оказаться хоть как-то связанной с именем, включенным в «черный список»: «Черные списки. Они были предметом большой страсти авангарда еще до Первой мировой войны. Мне было лет тридцать пять, я переводил на чешский поэзию Аполлинера и уже тогда был поражен его маленьким манифестом 1913 года, где он распределяет “проклятия” и “розы”. Проклятие Данте, Шекспиру, Толстому, но также и бедному По, бедному Уитмену, бедному Бодлеру! Розу – самому себе, Пикассо, бедному Стравинскому. Этот манифест, очаровательный и смешной (роза Аполлинера, преподнесенная Аполлинеру), меня повеселил»^{*}.

Лет через десять, когда Кундера только что эмигрировал во Францию, один молодой человек задал ему вопрос: «Любите ли вы Барта?» Кундера с юмором рассказывает об этом разговоре: «В это время я уже не был наивным. Я понимал, что подвергаюсь экзамену. Я также знал, что Ролан Барт в этот момент фигурирует во главе всех золотых списков. И я ответил: “Безусловно, я его люблю. Еще как! Вы, конечно же, говорите о Карле Барте! Основатель негативной теологии! Гений! Без него немыслимы произведения Кафки!” Мой экзаменатор никогда не слышал имени Карла Барта, но, видя, что

^{*} *Kundera M. Une rencontre. P. 58.*

Золотые списки. Чёрные списки

оно соединяется с Кафкой, неприкосновенным из неприкосновенных, ничего не мог больше сказать. Разговор перешел на другие сюжеты. И я остался доволен моим ответом^{*}. Однако в другой раз ему не удалось сдать экзамен на прогрессивность взглядов столь же успешно. Кундера рассказывал своему французскому другу, как его отец еще в двадцатые годы привез из Парижа ноты пьесы для фортепьяно одного композитора из тогдашней авангардной «Группы шести» и с успехом исполнял ее в Чехословакии. Желая выразить свою признательность приютившей его стране, Кундера очень хвалил эту музыку: «Мой новый друг слушал меня с симпатией. И, симпатизируя мне, он очень деликатно дал понять, что то, что я считаю современным, таковым уже давно не является и что мне следует поискать другие имена для своих восхвалений^{**}». Кундера показывает, что подобные перемещения из одного списка в другой происходят постоянно: Аполлинер в 1913 г. преподносит розу Стравинскому, не подозревая, что в 1946 г. Теодор В. Адорно предпочтет ему Шенберга, тогда как Стравинскому пошлет проклятие...

Кундера подробно останавливается на посмертной истории Анатоля Франса. Его похороны были необычайно торжественными и многлюдными, шествие за гробом растянулось на много километров. Однако уже скоро имя Франса из золотого списка было перенесено в черный, и не романистами, а поэтами-сюрреалистами: в памфлете, который написали Арагон, Бретон, Элюар и Супо, молодые писатели, возмущенные слишком официозной славой автора романа «Боги жаждут». А писатель, который занял освободившееся после смерти Франса кресло в Академии и должен был сказать в его честь речь, умудрился сделать это, не назвав ни разу его имя. Невзирая на общее мнение, Кундера оценивает Анатоля Франса очень высоко и именно за то, за что его ниспровергали памфлетисты: за иронию, скептицизм, отсутствие сентиментальности. Кундера критикует литературоведов, писав-

* Ibid. P. 58–59.

** Ibid. P. 59.

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

ших о Франсе, за то, что они копаются в его биографии, изучают его отношение к интеллектуальным конфликтам того времени, когда он писал свои романы, но, по его мнению, не интересуются самым главным: «Сказал ли Анатолий Франс своими сочинениями что-то такое о человеческой жизни, что еще не было сказано? Принес ли он что-либо новое в искусство романа? И если да, то как описать, как определить его романную поэтику?»* Для него в этом и состоит способность настоящего романа познать человеческую экзистенцию, а во все не в высказывании тех или иных политических взглядов, поддержке той или иной политической линии.

Намерение Максима Горького непосредственно помочь рабочему движению, которому он симпатизировал, привело его к написанию «никакого» романа «Мать», пусть и возведенного «аппаратчиками» в образец соцреализма. «Никакой» роман затмевает для читателя более свободные лучшие романы этого автора. С писателями такое происходит достаточно часто. Кундера пишет: «Я думаю о Солженицыне. Этот великий человек является ли великим писателем? Громкая известность его позиции (отважности которой я аплодирую) заставляет меня поверить, что я наперед знаю всё, что он намеревается сказать»**. Он снова и снова говорит о широте возможностей настоящего романа, возражает против «сведения эстетики к лингвистике»: «В самом деле, роман это также: персонажи; история (“сюжет”); композиция; стиль (регистр стилей); характер воображения»***. Разумеется, этот список далеко не полон, от настоящего романа Кундера требует еще очень многого, в том числе, как мы видим по его собственным произведениям, определенных взглядов, определенной общественно-политической позиции, сколь бы он от этого ни отрекся, позиции *индивидуальной*, а не заданной – всё равно кем: «аппаратчиками» ли или «общим мнением» той или иной среды. Так же и оценка произведения, как нас

* *Kundera M. Une rencontre. P. 72.*

** *Ibid. P. 69.*

*** *Ibid. P. 80.*

Вперед – это куда?

убеждает Кундера, не может быть конъюнктурным перемещением из золотого списка в черный или обратно в угоду «общему мнению», она должна складываться из объективного учета всех факторов.

Вперед – это куда?

В финале пьесы Кундеры «Жак и его господин» главный герой – одновременно плут и мудрец – требует от своего хозяина, чтобы тот его вел вперед, замечая при этом, что «вперед» может обозначать любое направление. Однако по логике вещей следует, что, прежде чем идти, направление надо выбрать, между тем Кундера постоянно уверяет нас, что назначение романа (и его самого как романиста) не давать ответы, а задавать вопросы. Но, рассуждая, каким должен быть роман, для чего он, так или иначе выражая в описаниях и размышлениях свое отношение к тем или иным характеристам, человеческим поступкам, событиям, писатель не может полностью освободиться от необходимости не только спрашивать, но и отвечать. В его эссе и романах мы вправе искать ответы на выдвинутые им вопросы, и в известной мере они в его произведениях содержатся.

Прежде всего, он очень ясно дает понять, что необходимо отбросить все, чему роман не должен уподобляться, чего не следует терпеть ни в заслуживающем этого имени романе, ни в искусстве и жизни вообще. Он против агрессивности в любом ее проявлении: чрезмерной сентиментальности в передаче чувств, навязчивости, эгоцентризма в межличностных отношениях, не говоря уже о насильственном подчинении одними странами других, более слабых, о диктатуре тоталитарных режимов над собственными гражданами.

Протест против подавления индивидуальности Кундера выражает в проникновенных и впечатляющих выступлениях против всемогущих средств массовой информации, преследующих человека на каждом шагу, против бессодержательной громкой музыки, оглушающей и оглушающей его,

Часть вторая. Для чего роман? Кундера – теоретик

против ненавистного ему китча. В книге «Встреча» Кундера рассказывает о разговоре с молодым интеллигентным французом, который поразил его презрительным тоном высказывания о великом Феллини. Кундера четко отличает настоящее кино от кино и телевидения Берлускони, которое принимается большинством современной публики; для Кундеры «существует кино как искусство и просто кино как средство оболванивания. Результат известен: кино как искусство потеряно». И далее о столетнем юбилее изобретения кино он говорит: «Это не мой праздник»*.

Высказывание «против» и постановка вопроса – это уже начало поиска того, что надо противопоставить отбрасываемому, это уже начало ответа. Для Кундеры ответ содержится в той области, которой он непосредственно занимается: в области искусства, исследующего «экзистенцию» – существование человека в мире и во времени. Он готов назвать себя агностиком и скептиком, но верит в настоящую литературу, в роман особого рода, и не перестает критиковать идеологическую заданность художественного произведения. В частности, он подробно и убедительно говорит об этом в интервью Франсис дю Плесси Грей, помещенном в томе «Критических эссе о Милане Кундере»: «Я не люблю литературу “философскую” в том смысле, что в ней философия предшествует произведению, как в случае романов Камю, Сартра или даже Мальро. Вас не покидает ощущение, что их философия предшествовала их творчеству... <...> Они начинают с тезисов, с очень ясного представления о мире, и затем принимаются это описывать. Я не очень люблю такой сорт литературы, потому что всегда чувствую, что эти писатели не откроют ничего, что бы они не знали заранее. Мне совершенно ясно, что Камю в “Постороннем” сказал немного нового по сравнению с тем, что уже раньше было им сказано в “Мифе о Сизифе”. Все писатели, которых я упомянул, это люди, которые обладают четко определенной философской системой. Этого нельзя сказать обо мне. Хотя я читаю

* *Kundera M. Une rencontre. P. 171.*

Вперед – это куда?

философию и люблю задавать самому себе философские вопросы, я не могу сказать, что у меня есть четко сформулированная система мнений и ясное видение мира. Может быть, я очень пессимистичен, но я предпочитаю сомневаться по этому поводу. Более того, я всегда немного удивляюсь тому, что я написал, ибо мое творчество определяется не только моими взглядами, но и моими подсознательными мыслями. Я всегда сохраняю шанс, что мой собственный текст меня удивит, разве нет? Я даже могу удивиться своему собственному пессимизму и спросить себя: почему? Разве так? <...> Суть хорошего романиста в том и состоит, чтобы самого себя удивлять*. И далее: «С точки зрения идеологии я – агностик, скептик. Может быть, не как Бродский или Солженицын, как вы предполагаете; я не просоциалист и не антисоциалист, я с равным скептицизмом отношусь как к марксистскому, так и к антимарксистскому словарю**».

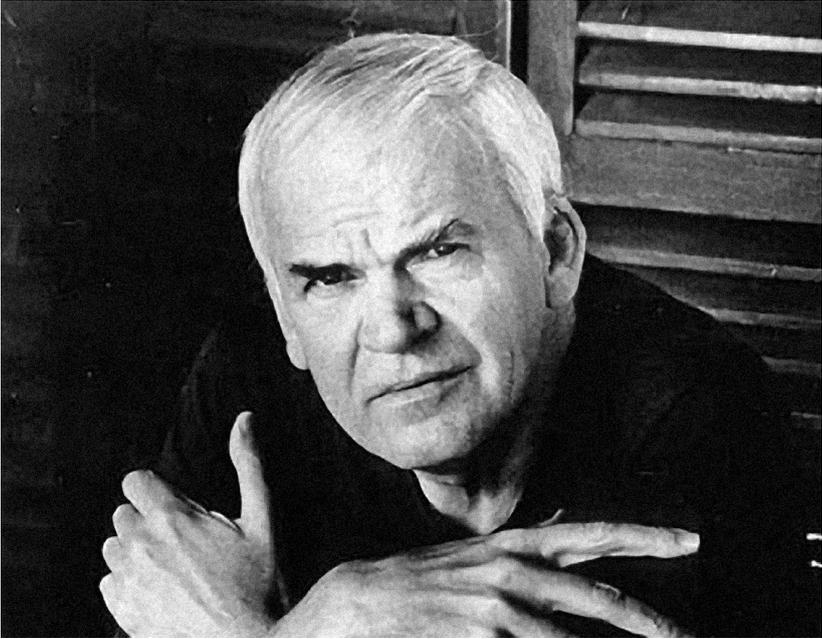
Кундера говорит о себе, что, выросший в атеистической семье, он не верит в бога, но религией и теологией интересуется, что, по его словам, можно было бы назвать «любовью неверующего к религии».

При всем своем пессимизме Кундера убежден в высокой миссии искусства, несмотря на то, что в современном мире наблюдается упадок его влияния. В интервью Джордану Элгребли, помещенном в том же томе, он говорит: «Я пишу, я сочиняю и не намереваюсь принижать значение того, что я делаю. Падает ли ценность культуры? Я не хочу сказать, что больше вообще нет мастеров, но их голоса слышны всё меньше и меньше. Мы меньше их слышим; роль, которую они играют в жизни, снижается. Другими словами: удельный вес литературы, культуры становится всё легче***. По его мнению, с начала Нового времени, с эпохи Сервантеса и Декарта, религия, до той поры служившая в Европе своего рода объ-

* *Petro Peter* (ed.). *Critical Essays on Milan Kundera*. New York: G.K. Hall & Co, 1999. P. 48.

** *Ibid.* P. 49.

*** *Ibid.* P. 59.



Милан Кундера. Вперед — это куда?

единяющим фактором, уступает место культуре, и с этого времени именно культура и ее творения определяют духовную целостность Европы. Однако он скептически добавляет: «Я думаю, мы уверенно можем сказать, что и доминирующая роль культуры приходит к концу»*. Кундера с грустью вспоминает о своем опыте университетского профессора, когда он на экзамене не мог добиться от своих студентов, чтобы они назвали имя хотя бы одного современного композитора, художника или философа. В крайнем случае они могут назвать того, кто появляется на экране телевизора. Кундера не слишком обольщается и успехом (в смысле продаваемости) своих произведений в разных странах мира, замечая, что сотни очень слабеньких книг в сотни раз более успешны в плане продажи, чем его сочинения.

* *Petro Peter* (ed.). *Critical Essays on Milan Kundera*. P. 59.

Вперед – это куда?

Тем не менее Кундера убежден в высокой миссии романа в современную эпоху, сколь бы неблагоприятной для литературы она ни была. Но только романа, «достойного этого имени», который часто бывает умнее и интеллигентнее своего автора, романа, который ни в коей мере не упрощает действительность и в то же время написан ясно, прозрачно, который просто повествует о самом сложном, в котором есть характеры и события, есть тема и серьезные соображения, выраженные с большой долей юмора.

Ницше говорил об «экспериментальной мысли», Музиль – о «мыслящих метафорах», о «размышляющем романе». Продолжая этот ряд определений, можно сказать, что Кундера теоретически разрабатывает и создает в своей художественной практике особого рода «размышляющие романы». В романе, по его убеждению, может быть вообще всё, о чем человек может думать. Он часто объясняет поэтику своих романов через музыку – посредством музыкальных терминов и законов. С не меньшим правом их построение можно было бы сравнить с обращенным к внимательному читателю размышлением, в ходе которого, наряду с развитием сюжета и представлением «как живых» героев, их переживаний и поступков, автор в подкрепление своей мысли свободно использует и истолковывает автобиографический материал, материал мировой литературы, философии и истории, прибегает к теоретическим отступлениям и обобщениям. Все эти средства и приемы служат для выполнения главной цели – исследования человеческой экзистенции. Далеко не с каждым выводом писателя можно согласиться, но его романы и эссе увлекательны, они поднимают серьезные вопросы и на некоторые из них предлагают ответы (как бы он это ни отрицал). Наверное, творчество Кундеры – при всей его спорности и противоречивости – представляет одно из тех направлений, по которому современная литература действительно могла бы двигаться вперед, способствуя адекватному познанию, а тем самым и возможности улучшения мира и человека. Его творчество в очередной раз доказывает, что, как мы читаем в завершении книги «Занавес», «история искусства тленна. Лепет искусства вечен».

Книги о творчестве Милана Кундеры

- Chvatík Květoslav*. Svět románů Milana Kundery. Brno: Atlantis, 1994
- Fořt Bohumil, Kudrnáč Jiří, Kysloušek Petr* (eds.) Milan Kundera
aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery.
Brno: Host, 2012
- Le Grand Eva*. Kundera aneb Paměť touhy. Olomouc: Votobia, 1998
- Kosková Helena*. Milan Kundera. Praha: H&H, 1998
- Kubiček Tomáš*. Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům
Milana Kundery. Brno: Host, 2001
- Kubiček Tomáš*. Středoevropán Milan Kundera. Brno: Periplum, 2013
- Němcová Banerjee Maria*. Terminal Paradox / the novels of Milan
Kundera. New York: Grove Weidenfeld, 1990
- Petro Peter* (ed.). Critical Essays on Milan Kundera. New York:
G.K. Hall & Co, 1999

Именной указатель

- Адорно, Теодор Людвиг Ви-
зенгрунд 251
- Алеш, Миколаш
(Aleš, Mikoláš) 33
- Апдайк, Джон Хойер 8, 241
- Апполинер, Гийом 26, 27,
202, 203, 250, 251
- Арагон, Луи 51, 52, 239, 251
- Арним, Беттина фон 129, 133–
140, 142–145, 187, 243, 244
- Арним, Карл Йоахим Фри-
дрих Людвиг фон 133, 213
- Бальзак, Оноре де 31, 189,
206, 212–214, 249
- Барт, Ролан 149, 250
- Барт, Карл 250
- Бауер, Михал (Bauer,
Michal) 28
- Бахтин, Михаил Михайло-
вич 149, 205, 206
- Бенн, Готфрид 239
- Беккет, Самуэл Баркли 226
- Бетховен, Людвиг ван 94,
99, 100, 110, 122, 249
- Берг, Альбан 173, 249
- Бехер, Иоганнес Роберт 16
- Блох, Эва 126
- Бодлер, Шарль 250
- Бойер-Вейнманн, Мартина
226
- Боккаччо, Джованни 31,
102, 202, 217
- Брабец, Иржи (Brabec, Jiří)
60
- Брамс, Иоганнес 249
- Бранальд, Адольф (Branald,
Adolf) 64
- Брандыс, Казимир 225, 233
- Брентано, Клеменс 132, 133
- Бретон, Андре 72, 98, 213,
215, 216, 251
- Бродский, Иосиф Алексан-
дрович 8, 226, 233–235,
255
- Брод, Макс 213
- Брож, Йозеф (Brož, Josef)
198
- Брох, Герман 123, 206, 210,
217, 218
- Валери, Поль 27
- Ванчура, Владислав
(Vančura, Vladislav) 29–32,
64, 127, 202, 203
- Вацулик, Людвик (Vaculík,
Ludvík) 41, 53–55, 64–66,
68, 71
- Вебер, Дэвид Марк 149
- Верих, Ян (Werich, Jan) 185
- Волькер, Иржи (Wolker Jiří)
15, 72

Именной указатель

- Вольтер 102
Восковец, Иржи (Voskovec, Jiří) 185
Высоцкий, Владимир 172
- Гавел, Вацлав (Havel, Václav) 39, 65, 67–71, 126, 161,
Гадамер, Ганс-Георг 149
Гаек, Иржи (Hájek, Jiří) 50, 51, 57, 64
Галас, Франтишек (Halas, František) 64
Гаман, Алеш (Haman, Aleš) 167
Гарбо, Грета 152, 153, 161
Гароди, Роже 57, 58
Гарсия Маркес, Габриэль 217, 218
Гашек, Ярослав (Hašek, Jaroslav) 15, 174, 206, 217
Гендрих, Иржи (Hendrych, Jiří) 63
Гераклит Эфесский 188
Гете, Иоганн Вольфганг фон 102, 129, 132–140, 142–146, 164, 187, 189, 210, 212, 217, 222, 243, 244
Гечко, Франтишек (Hečko, František) 64
Годрова, Даниэла (Hodrová, Daniela) 206
Гойтисоло, Хуан 249
- Голан, Владимир (Holan, Vladimír) 27, 64
Голуб, Мирослав (Holub, Miroslav) 28
Гольдштюкер, Эдуард (Eduard Goldstücker) 57
Гомер 176
Гомбрович, Витольд 206, 210, 217, 218, 223, 224, 226
Гора, Йозеф (Hora, Josef) 29
Горакова, Милена (Horáková, Milena) 98
Горький, Максим 239, 252
Гофман, Эрнст Теодор Ада-мей 213
Грабал, Богумил (Hrabal, Bohumil) 185
Гребеничкова, Ружена (Grebeníčková, Růžena) 155
Гронова, Маделин (Hronova, Madelain) 188
Грубин, Франтишек (Hrubín, František) 64
Гуссерль, Эдмунд 205, 211
- Данте Алигьери 250
Декарт, Рене 255
Денон, Виван 154–156, 162, 164, 187
Джойс, Джеймс 104, 206, 217, 231
Дидро, Дени 83, 84, 94, 206, 217, 234

Именной указатель

- Диккенс, Чарльз 237, 238
Дрда, Ян (Drda, Jan) 64, 68
Добровский, Лубош
(Dobrovský, Luboš) 118
Доктороу, Эдгард Лоуренс
8, 241
Достоевский, Федор Ми-
хайлович 83, 139, 140, 146,
151, 208, 214, 234, 236, 237,
245, 249
- Жданов, Андрей Алек-
сандрович 191, 195
Женетт, Жерар 149
Жид, Андре 224
Жионо, Жан 239
- Завада, Вилем (Závada,
Vilém) 59, 64
Заградничек, Ян
(Zahradníček, Jan) 16
Зверев, Алексей Матвеевич
237
Зусева-Озкан, Вероника 148
- Илемницкий, Петер
(Jilemnický, Peter) 64
Ионеско, Эжен 103
- Кабалкин, Аркадий Игорев-
вич 237
Кайнар, Йозеф (Kainar, Josef)
64
- Каландра, Завиш
(Kalandra, Zaviš) 98
Камю, Альбер 254
Кант, Иммануил 193–195
Карваш, Петер
(Karvaš, Peter) 64
Кауфман, Филипп 107,
Кафка, Франц 57, 151, 186,
206, 210, 213, 217, 218, 220,
221, 225, 229, 240, 250, 251
Керел, Франсуа 106
Киш, Данило 224
Клавель, Андре 154
Клементис, Владимир
(Klementis, Vladimír) 96,
105
Клементова, Барбара
(Klementová, Barbara) 177
Клима, Иван (Klíma, Ivan)
41, 57, 65, 66, 71
Кнапп, Алеш (Knapp Aleš)
167
Когоут, Павел (Kohout,
Pavel) 63, 66, 67, 71
Коменский, Ян Амос
(Komenský, Jan Amos) 61
Кожмин, Зденек (Kožmín,
Zdeněk) 21, 41
Колаковский, Лешек 233
Конрад, Джозеф (Юзеф
Конрад Коженевски) 224
Косик, Карел (Kosík, Karel)
60

Именной указатель

- Коскова, Гелена (Kosková, Helena) 89, 147, 148, 212
Костра Ян (Kostrá Ján) 64
Крейча, Отомар (Krejča, Otomar) 22, 25
Кубичек, Томаш (Kubíček, Tomáš) 149, 150
Кундера, Людвик (Kundera, Ludvík) 13, 16, 222
Кундера, Милан (Kundera, Milan) 7–9, 13, 14, 16, 18–42, 48–64, 66–72, 74, 75, 77–84, 87, 89, 90, 92–108, 110–111, 114, 116–130, 132–159, 161–163, 165–167, 169–172, 174–191, 196–198, 201–257

Ле Гранд, Ева 123, 150, 151
Левы, Иржи (Levý, Jiří) 221
Лепач, Пьер 154, 166, 167
Лермонтов, Михаил Юрьевич 72, 102, 103, 222
Лим, Антонин Ярослав (Líehm, Antonín Jaroslav) 66
Лингартова, Вера (Linhartová, Věra) 226
Лиотар, Жан Франсуа 149
Лотман, Юрий Михайлович 150

Малер, Густав 144

Малларме, Стефан 27
Майерова, Мария (Majerová, Marie) 15, 30
Малапарте, Курцио 249,
Малинин Николай Сергеевич 165
Малиржова, Гелена (Malířová, Helena) 30
Мальро, Андре 254
Манн, Томас 210
Маркузе, Герберт 58
Масарик, Томаш Гарриг (Masaryk, Tomáš Garrigue) 205, 208
Матиньон, Рено 167
Маха, Карел Гинек (Mácha, Karel Hynek) 18, 185
Махонин, Сергей (Machonin Sergej) 23, 24
Маяковский, Владимир 16, 72, 238, 239, 240
Мигалик, Войтех (Mihálik, Vojtech) 64
Мизурелла, Фред 38
Микулашек, Олдржих (Mikulášek, Oldřich) 64
Миллер, Генри 237
Милош, Оскар 224
Милош, Чеслав 8, 233
Минач, Владимир (Mináč, Vladimír) 64
Мицкевич, Адам 160

Именной указатель

- Моуркова, Ярмила
(Mourková, Jarmila) 18
- Моцарт, Вольфганг Амадей
121, 122, 186
- Мрожек, Славомир 233
- Музиль, Роберт 151, 206,
208, 210, 217, 218, 230, 257
- Мукаржовский, Ян
(Mukařovský, Jan) 59, 203,
211, 212
- Набоков, Владимир Влади-
мирович 219, 224, 225–226
- Надо, Морис 227
- Неедлы, Зденек (Nejedlý,
Zdeněk) 15
- Незвал, Витезслав (Nezval,
Vítězslav) 15, 26, 27, 34, 64,
77, 202
- Нейман, Станислав Кост-
ка (Neumann, Stanislav
Kostka) 15, 29
- Немцова-Банерье, Мария
(Němcová Banerjee Marie) 75
- Неруда, Ян (Jan Neruda) 185
- Ницше, Фридрих 111, 208,
230, 257
- Новалис 213
- Новаторова, К.
(Novatorová K.) 153, 154
- Новомеский Ладислав
(Лацо) (Novomeský, Laco)
60
- Ольбрахт, Иван (Olbracht,
Ivan) 15, 29
- Опавский, Ярослав
(Opavský, Jaroslav) 24
- Опелик, Иржи (Opelík, Jiří)
34, 36, 40
- Оруэлл, Джордж 206, 209,
237, 238
- Парменид 111
- Паскаль, Блез 94
- Дос Пассос, Джон 224
- Пастернак, Борис Леони-
дович 27, 123
- Паунд, Эзра 239
- Перс, Сен-Жон 239
- Петрас, Мартин (Petras,
Martin) 51, 226
- Петро, Петер (Petro, Peter)
75, 255
- Пешат, Зденек (Pešat,
Zdeněk) 59
- Пикассо, Пабло 250
- Питгарт, Петр (Pithart, Petr)
54–56, 66
- Плесси Грей, Франсин дю
254
- По, Алан Эдгар 250
- Прохазка, Ян (Procházka,
Jan) 57, 66
- Пруст, Марсель 189, 206
- Птачник, Карел (Ptáčník,
Karel) 59

Именной указатель

- Пуйманова, Мария
(Pujmanová Marie) 15
- Пушкин, Александр Сергеевич 133
- Рабле, Франсуа 31, 189, 203,
207, 208, 211, 217, 249
- Райх-Раницки, Марцел 151
- Рахманинов, Сергей Васильевич 123
- Рембо, Артюр 27, 72, 79, 141
- Ржезач, Томаш (Řezáč,
Tomáš) 64
- Рикар, Франсуа 146, 189
- Рильке, Райнер Мария 27,
133, 138, 140
- Ринальди, Анжело 166, 167
- Рой, Клод 79, 81
- Роллан, Ромен 21, 133, 138,
140
- Рот, Филипп 101, 249
- Рушди, Салман 8
- Рыльский, Максим Фадеевич 16
- Салмон, Христиан 190, 231
- Сартр, Жан-Поль 48, 49, 58,
223, 224, 229, 230, 254
- Свитак, Ян (Sviták, Jan) 57
- Свобода, Людвик (Svoboda,
Ludvík) 68
- Сейферт, Ярослав (Sejfert,
Jaroslav) 15, 29, 60, 76
- Селин, Луи-Фердинанд 249
- Сен-Санс, Камиль 250
- Сервантес, Мигель де 189,
206, 211, 215, 217, 255
- Скала, Иван (Skála, Ivan) 58
- Скарпетта, Ги 227
- Скацел, Ян (Skácel, Jan) 173,
183
- Слама, Ален-Жерар 155
- Слуцкий, Борис Абрамович
17
- Смирнова, Алла Николаевна 213
- Солженицын, Александр
Исаевич 63, 65, 224, 233,
252, 255
- Соллерс, Филипп 128, 140
- Софокл 109
- Стендаль 217
- Стерн, Лоренс 211, 217
- Стефанов, Юрий Николаевич 156, 166, 169, 170
- Стравинский, Игорь Фёдорович 122, 123, 173, 221,
226, 250, 251
- Супо, Филипп 251
- Тайманова, Марианна Евгеньевна 215, 217
- Татарка, Доминик (Tatarka,
Dominik) 64
- Тейге, Карел (Tejge, Karel)
59

Именной указатель

- Тик, Людвиг Иоганн 213
Толстой, Лев Николаевич
206, 210, 214, 236, 237, 240,
247, 248, 250
Травничек Ян
(Trávníček Jan) 21
Трефулка, Ян (Trefulka, Jan)
14
Тычина, Павло 16

Уитмен, Уолт 250

Феллини, Федерико 249, 254
Филдинг, Генри 199, 203,
213, 217
Фишер, Эрнст Петер 57, 58
Флобер, Гюстав 31, 206,
212–214, 217
Флориан, Мирослав
(Florian, Miroslav) 28
Форшт Богумил (Fořt
Bohumil) 52
Франс, Анатоль 31, 251, 252
Фрейд, Зигмунд 207
Фучик, Юлиус (Fučík,
Julius) 18, 19, 21, 28, 47, 64
Фуэнтес Карлос 220

Хайдеггер, Мартин 203, 205,
229, 230, 239
Хватик, Кветослав (Chvatík,
Květoslav) 58, 60, 80, 82, 101,
104, 108, 146, 228, 229, 245

Хемингуэй, Эрнест 129, 136,
142, 146, 210, 221
Херлинг-Грудзинский,
Густав 151, 233
Хикмет, Назым 16

Цветаева, Марина Ивановна
134
Чайковский, Петр Ильич
123, 249
Чапек, Карел (Čapek, Karel) 31
Черны, Вацлав (Černý,
Václav) 41, 48, 49, 57, 58
Чехов, Антон Павлович 151
Чосер, Джеффри 31, 202

Шальда, Франтишек Ксавер
(Šalda, František Xaver) 29
Шекспир, Уильям 31, 191,
203, 250
Шенберг, Арнольд 99, 122,
132, 173, 249, 251
Шерлаимова, Светлана
Александровна 234
Шиктанц, Карел (Šiktanc,
Karel) 28
Шкворецкий, Йозеф
(Škvorecký, Josef) 71, 81, 93,
107, 121, 185, 249
Шопен, Фредерик 226
Шопенгауэр, Артур 195
Шорм, Эвальд (Šorm, Evald)
84

Именной указатель

- Шотола, Иржи (Šotola, Jiří)
28, 58, 67
- Шоу, Джордж Бернارد 224
- Шпитцер, Юрай (Špitcer,
Juraj) 60
- Штевчек, Павол (Števček,
Pavol) 60
- Штолл, Ладислав (Štoll,
Ladislav) 15
- Шульгина, Нина Михай-
ловна 52, 72, 172, 219
- Щукина, М. 134
- Эккерман, Иоганн Петер 135
- Эко, Умберто 149
- Элгребли, Джордан 232, 255
- Эллингтон, Дюк 99
- Элюар, Поль 72, 98, 99, 138,
140, 251
- Юнгманн, Милан
(Jungmann Milan) 59, 117–
119, 158, 232, 241
- Яначек, Леош (Janáček,
Leoš) 93, 122, 123, 249
- Яну, Ярослав (Janů, Jaroslav)
21
- Ясперс, Карл Теодор 205
- Яшик, Рудольф (Jašík,
Rudolf) 64

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Светлана Александровна Шерлаимова

Милан Кундера
и его романная философия

Корректор *М.Н. Толстая*

Оригинал-макет

А.С. Старчеус, Ю.Е. Рычаловская

Издательство «ИНДРИК»

По вопросу приобретения книг издательства «Индрик»

обращайтесь по тел.:

(495) 938-01-00

market@indrik.ru

www.indrik.ru

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications

may be ordered by

www.indrik.ru

Налоговая льгота –

общероссийский классификатор продукции (ОКП) –

95 3800 5

Формат 60×90 1/16. Печать офсетная.

17,0 п. л. Тираж 300 экз.

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский печатный Двор»

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1

www.chpd.ru, sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87



*Шерлаимова
Светлана Александровна,*
исследовательница чешской и других
славянских литератур, проблем
компаративистики, истории и теории
литературной критики. Автор книг:
«Станислав Костка Нейман» (1959),
«Витезслав Незвал» (1968), «Чешская
поэзия XX века. 20–30-е годы» (1973),
«Литература “Пражской весны”: до
и после» (2002), соавтор коллективных
монографий «Очерки истории чешской
литературы XIX–XX веков» (1963) и
«История литератур Восточной Европы
после Второй мировой войны» в 2-х тт.
(1995, 2001), а также многочисленных
статей по данной проблематике.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИНДРИК»