

VII. Эссе

Борис Хазанов

Брох

«Под лёгким, едва заметным бризом, нежноглубые и отливающие металлом волны Адриатического моря катились навстречу императорской флотилии, когда, минуя слева медленно надвигавшиеся плоские холмы калабрийского берега, корабли вошли в бухту Бриндизия, – и вот, оттого ли, что солнечное, но дышащее близостью смерти одиночество моря превратилось в мирную и счастливую колыбель человеческих забот, оттого ли, что воды расцвели кротким отблеском человеческого жилья и заселились множеством судёнышек, сновавших туда и сюда, в гавань или из гавани, оттого ли, что, оттолкнувшись от низких волнорезов, защищавших многочисленные приморские селения и хутора, и развернув коричневые паруса, рыбацкие лодки со всех сторон покидали белый пенящийся берег, – вот, зеркало вод почти разгладилось, над ним раскрылась перламутровая раковина неба, вечерело, донеслись звуки жизни, стук молотка, ветер принёс чей-то зов, и почуялся запах горящих поленьев в очаге. Из семи защищённых высокими бортами, выстроившихся в кильватер судов только два принадлежали военному флоту – первое и последнее: оба пятивёсельные, вооружённые таранами; остальные же пять, с десятью, с двенадцатью рядами вёсел, тяжеловесные и величественные, были изукрашены с той роскошью, какая подобает придворному обиходу, и самый богатый корабль, который шёл в середине, золотясь и сверкая обитым бронзой носом, сверкая львиными головами с продетыми в ноздри кольцами под поручнями носа, с пёстрыми вымпелами, развевающимися на мачтах, грозно и медленно вёз под своими пурпурными парусами шатёр цезаря. А следом за ним плыл корабль, на котором находился поэт – создатель *Энеиды*, и знак смерти был начертан на его челе». Эта медлительная, несколько высокопарная проза, ритм которой я пытался передать в несовершенном переводе, принадлежит Герману Броху: два первых абзаца 450-страничного романа *Смерть Вергилия*.

Брох умер в Америке более шестидесяти лет назад. Он давно причислен к лучшим авторам нашего века, но в России всё ещё малоизвестен; скажем несколько слов о его жизни. Брох был сыном венского предпринимателя, разбогатевшего на оптовой торговле текстилем, и в начале века, в возрасте 21 года стал директором ткацкой фабрики, которую приобрёл его отец. Женитьба на девушке из аристократической семьи ещё больше упрочила его социальный статус, и всё же на-

стоящего промышленника из него не получилось; он увлёкся философией и литературой, вошёл в круг венской художественной интеллигенции, познакомился с Элиасом Канетти, Георгом Лукачем, с подругой Кафки Миленой Есенской, с Робертом Музилем; продал фабрику, разошёлся с женой. В конце двадцатых годов Брех создал трилогию *Лунатики*, затем был написан ещё один роман *Зачарованность*, известный в нескольких редакциях. Ко времени присоединения Австрии Гитлером он был уже более или менее признанным литератором. В марте 1938 г. его арестовали в одном небольшом городке местные австрийские национал-социалисты, не столько, впрочем, за то, что он был евреем, сколько из-за его антифашистских статей. Сидя в тюрьме, где ему грозила смертная казнь, Брех сочинял новеллу о смерти Вергилия, из неё потом вышел роман. В камере у Бреха началось кишечное кровотечение; его отпустили. Было ясно, что надо бежать из Австрии. Стараниями друзей (среди них был Джойс) удалось получить английскую визу, в июле он приехал в Лондон, осенью Томас Манн и Альберт Эйнштейн, два самых знаменитых представителя немецкой эмиграции в Америке, выхлопотали для него разрешение на въезд в Соединённые Штаты. Девятого октября 1938 года на голландском пароходе, в каюте третьего класса, имея в кармане шестьсот долларов, подаренных английским другом, пятидесятидвухлетний Брех прибыл в Нью-Йорк.

Дальше началась жизнь, хорошо знакомая всем политическим эмигрантам: жизнь под чужим кровом, скитания с места на место, притом что Америка была и осталась лучшим, чем любая другая страна, прибежищем для людей столь сомнительной профессии, как литература. Брех получал время от времени стипендии от разных организаций, работал над своей безнадежной прозой и, как мог, помогал другим беженцам, вновь и вновь прибывавшим по мере того как рейх глотал одну страну за другой. Академия искусств и литературы в Нью-Йорке присудила Герману Броху премию – тысячу долларов, затем он получил грант в Принстоне; это позволило продержаться ещё несколько лет. В год окончания войны вышла в свет *Смерть Вергилия*, главная вещь.

Книга не сразу добралась до Германии, вообще роман прошёл почти незамеченным, лишней раз подтвердив истину о том, что подлинно современная литература редко бывает актуальной. Чтобы встретить немедленный и широкий отклик, художественная проза должна быть понятной и общедоступной, другими словами, банальной. Вот почему быть своевременным в литературе отнюдь не значит быть современным.

Брех сломал шейку бедра и год пролежал в больнице. Есть фотография: он полусидит в больничном кресле, перед ним грифельная доска с рукописью. Это был большой этюд *Гофмансталь и его время*. Последняя крупная вещь, которую он успел закончить, отчасти составленная из старых материалов, был роман в новеллах под названием *Безвинные*. Отчаянные усилия обогнать несущееся под уклон время жизни, изнурительный труд, дневной и ночной, над литературой, не имеющей никакого успеха, не способной даже прокормить писателя, что-то вро-

де растянутого самоубийства. Брех перебрался в городок Нью-Хейвен, резиденцию Йельского университета, где так и не получил постоянного места, и здесь скончался от коронарной болезни сердца в дрянной гостинице весной 1951 года.

В эссе, посвящённом Джойсу, Брех говорит о том, что действие *Улисса*, книги объёмом в 1200 страниц, длится семнадцать часов, с восьми утра до двух часов ночи; один час – это 70 страниц текста, одна страница чуть дольше одной минуты. Будни мира равнозначны времени чтения, литературное время совпадает с временем жизни героя.

Почти столько же времени – столько, сколько требуется, чтобы прочесть книгу, – остаётся Вергилию. Автор объяснил, в чём смысл и содержание этого произведения, в заметке, которую он собирался предпослать американскому изданию: «Книга рисует последние восемнадцать часов умирающего Вергилия, от момента его прибытия в порт Бриндизий и до кончины в послеполуденные часы следующего дня во дворце Октавиана Августа. Хотя книга написана от третьего лица, она представляет собой внутренний монолог поэта. Это прежде всего расчёт с собственной жизнью, спор с самим собой о том, была ли она правильной или неправильной в моральном смысле и насколько оправдано то, чему он посвятил жизнь, – его творчество. Перед смертью Вергилий хочет уничтожить свой труд, однако жизнь всякого человека вплетена в эпоху его бытия; итог, к которому он приходит, охватывает всю совокупность духовных поисков и многообразных мистических течений, которые пульсируют в теле Римской империи этого последнего дохристианского столетия и которые сделали Вергилия предвестником христианства. Следовательно, дело не только в том, что лежащий на одре смерти и знающий, что он умирает, Вергилий принужден осмыслить так или иначе свой конец, что таким образом находит себе выражение весь мистический настрой эпохи, ярко высвеченный и усиленный в уме больного благодаря его лихорадочному состоянию, дело не только в том, что Вергилий приходит к выводу, что его труд оправдан, легитимирован как постижение смысла смерти. Но тем самым легитимирует себя как таковое и произведение Бреха: лишь немногие создания мировой литературы отважились – и, заметим, с помощью чисто поэтических средств – подойти или, лучше сказать, подкрасться к феномену смерти так близко, как это сделал Брех. Книга Бреха есть внутренний монолог, и, значит, её надо рассматривать как лирическое произведение. Это отвечает и намерениям автора... Лиризм охватывает глубочайшие реальности души, те глубины психики, где иррациональные области чувства существуют на равных правах с владениями рассудка. То, что здесь раскрывается непрерывная, ежесекундная взаимная игра сознательного и бессознательного – в любое мгновение жизни героя и в каждой фразе, – принадлежит к особым достижениям этой книги. Итак, речь идёт о единстве рационального и иррационального, их кажущаяся противоположность снимается в глубинах психики: это то единство, которое определяет всякую человеческую жизнь; всякий, кто всмотрится в свою жизнь, увидит в ней

нерушимое единство, вопреки кажущимся противоречиям, которые её наполняют».

Я прошу обратить внимание на два обстоятельства. Брех может показаться рефлектирующим, умствующим, не доверяющим стихийному восприятию жизни писателем – и в самом деле таков: перед нами яркий пример «западного», с русской точки зрения, автора. Ещё немного, и мы увидим в нем образец западной рассудочности, мертвящего анализа, всего того, что со времён Ив. Киреевского ставилось в укор западноевропейскому просвещению. Ничуть не бывало. Речь идёт о труднейшей задаче, которую ставит перед собой литература XX века: создать синтетический образ мира, который одновременно был бы и грандиозной панорамой души.

Второе касается собственно текста, который только что процитирован: он принадлежит самому Бреху. Автор *Смерти Вергилия* пишет о себе в третьем лице, выступая в качестве рецензента, представляющего публике новую книгу. Комментирование собственных текстов – не такая уж редкость в нашем веке, размышления над собственными книгами, попытка дистанцироваться от самого себя, выступить в роли автолитературоведа и создать метаязык творчества становится частью самого творчества. Томас Манн, как известно, охотно комментировал Томаса Манна, читал лекции о его произведениях и посвятил целую монографию творческой истории романа *Доктор Фаустус*.

Слово «лирический» Брех употребляет в смысле, близком к тому, что было названо потоком сознания, главным образом применительно к Джойсу. Но когда мы читаем тридцатистраничный монолог Мэрион-Пенелопы без абзацев и знаков препинания, перед нами в буквальном смысле поток неуправляемого сознания, отчасти и подсознания, рыхлый катящийся шар полумыслей, полуэмоций; вдобавок, при всей своей пестроте, это весьма примитивное сознание. Внутренний монолог умирающего Вергилия – богатая и отрефлектированная речь, одновременно речь автора и героя. Джойс был любимым писателем Германа Бреха, литературное родство с Джойсом признавал сам Брех. Тем не менее, пишет он, сходства между ними не больше, чем между таксой и крокодилом.

Здесь возникает проблема, назовём её эссеизацией романа. Под пером писателей-аналитиков, главным образом немецких, роман, который всегда был в первую очередь повествовательным жанром, становится огромным эссе, где автор не столько повествует о жизни героев, сколько рассуждает о них – а также комментирует собственные рассуждения. Язык романа, таким образом, многократно релятивируется. Такое произведение предъявляет к читателю немалые требования, и Бреха (как и Музиля) упрекали в чрезмерном пристрастии к философствованию.

На эту тему есть любопытное место в одном письме Бреха, когда он ещё жил в Вене и не догадывался, что придётся в скором времени бежать за тридевять земель. «Вы знаете мою теорию», – пишет он в 1931 году своему издателю Даниэлю Броди, – «о том, что роман и новая романная форма поглотили ту часть

философии, которая хоть и отвечает метафизическим потребностям, но должна быть на нынешнем уровне научного исследования признана "ненаучной". Пришло время полигисторического, то есть универсально-гуманитарного романа. Но такой роман не означает, что мы обязаны нафаршировать его высокоучёными беседами или сделать главного героя научным работником. Роман – это художественное произведение, другими словами, он имеет дело с глубинными побуждениями души... Как бы ни было очевидно, что и Андре Жид, и Музиль, и *Волшебная гора* Томаса Манна, а теперь и Олдос Хаксли суть представители этой новой эры полигисторического романа, вы найдёте у этих писателей целые нагромождения учёных речей, задача которых – дать приют авторской эрудиции. У большинства этих писателей получается так, что наука, образованность стоят рядом с их искусством наподобие хрустального блока, от которого время от времени они откалывают кусочек, чтобы украсить им свой рассказ... Совсем иное дело Джойс. У Джойса вы всё-таки, в противоположность всем остальным, видите тенденцию отграничить рассудочно-интеллектуальный элемент от психического, отказаться от равномерно-повествовательного течения прозы и ввести совершенно другой способ видения жизни... А теперь о моём методе: сколь бы охотно я ни сравнивал его с манерой Джойса, я держусь в своих собственных границах... В моих романах рациональное осмысление происходящего... исключает тот случай, когда "научность" стоит рядом с романом, как хрустальный блок; напротив, она непрерывно возникает из самого романа».