

СОДЕРЖАНИЕ

Часть первая

ОСОЗНАНИЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Осознание преемственности	11
История и ценность	13
Теория романа	17
Открытие прозы	21
Деспотизм <i>story</i>	24
В поисках настоящего времени	28
Различные значения слова «история»	32
Красота внезапной плотности жизни	35
Власть ничтожного	39
Красота смерти	41
Стыдно повторяться	48

Часть вторая

DIE WELTLITERATUR

Максимум разнообразия на минимуме пространства	53
Безнадежное неравенство	55
Die Weltliteratur	59
Провинциализм малых	62
Провинциализм великих	66
Человек с Востока	70
Центральная Европа	73
Противоположные пути модернистского бунта	77
Моя большая плеяда	80
Китч и вульгарность	83
Антимодернистский модернизм	88

Содержание

Часть третья ПРОНИКНУТЬ В ДУШУ ВЕЩЕЙ

Проникнуть в душу вещей	93
Неискоренимая ошибка	97
Ситуации	99
То, что может сказать только роман	104
Романы-размышления	107
Граница неправдоподобного больше не соблюдается	112
Эйнштейн и Карл Россман	114
Похвала анекдотам	117
История романа, увиденная из мастерской Гомбровича	120
Другой континент	125
Серебристый мост	127

Часть четвертая ЧТО ТАКОЕ РОМАНИСТ?

Чтобы понять, надо сравнить	131
Поэт и романист	132
История одного обращения	134
Мягкий отблеск комического	136
Разорванная завеса	138
Слава	140
Убили мою Альбертину	142
Приговор Марселя Пруста	144
Нравственность сущности	145
Чтение долго. Жизнь коротка	147
Мальчик и его бабушка	149
Вердикт Сервантеса	151

Часть пятая ЭСТЕТИКА И ЭКЗИСТЕНЦИЯ

Эстетика и экзистенция	155
Действие	158

Содержание

Агеласты	161
Юмор	164
Если трагическое покинуло нас	166
Дезертир	168
Трагическая цепь	171
Ад	173

Часть шестая

РАЗОРВАННАЯ ЗАВЕСА

Бедный Алонсо Кихада	177
Разорванная завеса	179
Разорванная завеса трагического	184
Фея	189
Падение в черную глубину шутки	192
Бюрократия по Штифтеру	195
Оскверненный мир замка и деревни	199
Экзистенциальный смысл обюрокраченного мира	201
Возрасты жизни, скрытые завесой	207
Свобода утренняя, свобода предзакатная	212

Часть седьмая

РОМАН, ПАМЯТЬ, ЗАБВЕНИЕ

Амели	219
Забвение стирает, память преобразует	220
Роман как утопия мира, не ведающего забвения	222
Композиция	227
Позабытое рождение	231
Незабываемое забвение	234
Забытая Европа	237
Роман как путешествие через века и континенты	239
Театр памяти	243
Осознание преемственности	246
Вечность	251

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОСОЗНАНИЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Осознание преемственности

О моем отце-музыканте рассказывали такую историю. Он сидит где-то с друзьями, и тут из радио или из проигрывателя доносятся аккорды какой-то симфонии. Друзья, все музыканты или меломаны, немедленно узнают Девятую симфонию Бетховена. Они спрашивают у отца: «Что это за музыка?» Тот после долгого раздумья отвечает: «Похоже на Бетховена». Присутствующие едва сдерживают смех: мой отец не узнал Девятой симфонии! «Ты в этом уверен?» — «Да, — отвечает отец, — это Бетховен последнего периода». — «Откуда ты знаешь, что именно последнего?» И тогда отец обращает их внимание на один гармонический оборот, который молодой Бетховен просто не мог использовать.

Эта история, разумеется, всего-навсего чья-то злобная выдумка, но она прекрасно демонстрирует, что такое осознание исторической преемственности — это один из признаков, благодаря которым можно отличить человека, принадлежащего к цивилизации, что является (или являлась) нашей цивилизацией. Все в наших глазах выглядело некой историей, представля-

лось в виде более или менее логической последовательности событий, поступков, произведений. Во времена моей ранней юности я знал, без всяких усилий со своей стороны, точную хронологию произведений своих любимых авторов. Невозможно представить себе, что Аполлинер мог бы написать «Алкоголи» после «Каллиграмм», ибо в таком случае это был бы совершенно другой поэт, его творчество имело бы иной смысл! Я люблю каждое полотно Пикассо само по себе, но также и все творчество Пикассо, воспринимаемое мной как длинный путь, последовательность этапов которого я знаю наизусть. Знаменитые философские вопросы: откуда мы пришли? куда мы идем? — в искусстве имеют конкретный и четкий смысл и отнюдь не остаются без ответа.

История и ценность

Представим себе современного композитора, сочинившего сонату, которая по своей форме, гармониям, мелодиям была бы похожа на сонаты Бетховена. Представим даже, что эта соната оказалась так мастерски написана, что, принадлежи она и в самом деле Бетховену, могла бы числиться среди его шедевров. Однако, какой бы замечательной она ни была, подписанная современным композитором, она вызвала бы только смех. В лучшем случае ее автору аплодировали бы как виртуозу стилизации.

Как?! Мы испытываем эстетическое наслаждение от сонаты Бетховена и не испытываем его от другой сонаты того же стиля и столь же чарующей, если она подписана одним из наших современников? Разве это не верх лицемерия? Выходит, восприятие красоты отнюдь не спонтанно, не зависит от наших чувств, а рассудочно и обусловлено знанием даты?

С этим ничего нельзя поделать: историческое сознание до такой степени неотделимо от нашего восприятия искусства, что этот анахро-

низм (произведение Бетховена, датированное сегодняшним днем) *инстинктивно* (то есть без всякого лицемерия) был бы воспринят как нелепый, фальшивый, неуместный — одним словом, чудовищный. Наше осознание преемственности настолько сильно, что учитывается при восприятии любого произведения искусства.

Ян Мукаржовский, основоположник эстетики структурализма, написал в Праге в 1932 году: «Одно лишь допущение объективной эстетической ценности придает смысл исторической эволюции искусства». Иными словами, если эстетической ценности не существует, история искусств представляет собой лишь огромный склад произведений, хронологическая последовательность которых не имеет никакого смысла. И напротив, лишь в контексте исторической эволюции искусства эстетическая ценность оказывается ощутима.

Но о какой объективной эстетической ценности можно говорить, если каждая нация, каждый исторический период, каждая социальная группа имеет свои собственные вкусы? С социологической точки зрения история искусства не имеет смысла сама по себе, она является частью истории общества, точно так же как история костюма, погребальных или брачных ритуалов, спорта или праздников. Приблизительно так же рассматривается роман в статье

из «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера. Автор статьи, шевадье де Жокур, признает за романом большой ареал распространения («его читают почти все»), нравственное влияние (порой полезное, порой вредное), но не отмечает никакой особой, присущей ему ценности; впрочем, он не упоминает почти никого из романистов, которыми мы сегодня восхищаемся: ни Рабле, ни Сервантеса, ни Кеведо, ни Гриммельсгаузена, ни Дефо, ни Свифта, ни Смоллетта, ни Лесажа, ни аббата Прево; для шевадье де Жокура роман не является ни искусством, ни самостоятельной историей.

Рабле и Сервантес. То, что энциклопедист их не упомянул, ни в коей мере нельзя рассматривать как нечто скандальное; Рабле мало заботило, является он романистом или нет, а Сервантес полагал, что пишет язвительный эпиллог фантастической литературы предыдущей эпохи; ни тот ни другой не считали себя «основателями». И только лишь *posteriori*¹, постепенно, в процессе практики искусства романа им был присвоен этот статус. Он был им присвоен не потому, что они первыми написали романы (до Сервантеса было много других романистов), а потому, что их произведения лучше, чем другие, объясняли *право на существование* этого нового повествовательного

¹ Впоследствии (*лат.*).

искусства; потому что они представляли для последователей первые крупные *ценности* романа; и только начиная с того момента, когда за романом стали признавать ценность, особую ценность, эстетическую ценность, романы в своем поступательном развитии смогли предстать историей.

Теория романа

Филдинг был одним из первых романистов, способных осмыслить поэтику романа; каждая из восемнадцати частей «Тома Джонса» открывается главой, посвященной своего рода теории романа (легкой и занятной теории; именно так и теоретизирует писатель: ревниво оберегая собственный язык, избегая, как чумы, жаргона эрудитов).

Филдинг написал свой роман в 1749 году, то есть через два века после «Гаргантюа и Пантагрюэля», через полтора века после «Дон Кихота»; однако, хотя он и ссылается на Рабле и Сервантеса, роман для него всегда новое искусство, так что он сам себя называет основателем новой литературной области... Эта «новая область» до такой степени нова, что у нее еще нет названия! Точнее, по-английски у нее два названия: *novel* и *romance*, но Филдинг запрещает себе их употреблять, потому что в «новой области», едва открытой, уже появился «рой глупых и нелепых романов» (*a swarm of*

¹ Цит. по: Филдинг Г. История Тома Джонса, найденьяша / Пер. А. Франковского. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1, кн. 9, гл. 1.

foolish novels and monstrous romances)». Чтобы его не свалили в одну кучу с теми, кого он презирает, он тщательно избегает термина «роман» и обозначает это новое искусство формулой витиеватой, но замечательно точной: «*прозаико-комико-эпическое сочинение*»¹ (*prosai-comi-epic writing*).

Он пытается дать определение этому искусству, то есть определить его *право на существование*, установить пределы той реальности, которую он может освещать, исследовать, постигать: «заготовленная вами провизия является не чем иным, как человеческой природой»². Банальность этого утверждения лишь кажется таковой; в романе можно было увидеть истории очаровательные, поучительные, развлекательные, но не больше; никто не стал бы им приписывать столь всеобъемлющую, то есть столь взыскательную, столь серьезную цель, как исследование «человеческой природы»; никто не стал бы приписывать роману такие достоинства, как размышления о человеке как таковом.

В «Томе Джонсе» посреди повествования Филдинг внезапно останавливается, чтобы заявить, что один из персонажей приводит его в изумление; его поведение представляется ему

¹ Цит. по: Филдинг Г. Ор. cit. Т. 1, кн. 5, гл. 1.

² Цит. по: Филдинг Г. Ор. cit. Т. 1, кн. 1, гл. 1.

«самой необъяснимой из всех нелепостей, какие только могли взбрести на ум удивительнейшего создания, называемого человеком»¹; в самом деле, удивление перед тем, что «необъяснимо» в «этом странном создании, каким является человек», является для Филдинга первой побудительной причиной для написания романа, основанием для того, чтобы его *сочинить*. «Сочинение» (по-английски, так же как и по-французски, *invention*) — ключевое слово для Филдинга; он ссылается на его латинское происхождение, *inventio*, что означает *открытие, обнаружение (discovery, finding out)*; сочиняя свой роман, автор *открывает* до сих пор неизвестный, скрытый аспект «человеческой природы»; следовательно, сочинение романа — это акт познания, который Филдинг определяет как «способность быстро и глубоко проникать в истинную сущность всех предметов нашего ведения»² (*a quick and sagacious penetration into the true essence of all the object of our contemplation*). (Знаменательная фраза; наречие «быстро» — *quick* — дает понять, что речь идет об акте специфического познания, где интуиция играет основополагающую роль.)

А форма этого «прозаико-комико-эпического сочинения»? «Будучи основоположником новой

¹ Цит. по: Филдинг Г. Op. cit. Т. 1, кн. 7, гл. 1.

² Цит. по: Филдинг Г. Op. cit. Т. 1, кн. 9, гл. 1.

литературной области, я обладаю полной свободой издавать законы, под юрисдикцию которых она подпадает», — заявляет Филдинг; он заранее защищает себя от всех норм, которые ему хотели бы навязать все эти «функционеры от литературы», каковыми являются для него критики; роман он определяет, и это представляется мне самым главным, по его *праву на существование (raison d'être)* по области реальности, которую ему надлежит «открыть»; зато его форма подчеркивает свободу, которую человек не может ограничить и эволюция которой будет вечным сюрпризом.

Кундера М.

К 91 Занавес : эссе / Милан Кундера ; пер. с фр. А. Смирновой. — М. : Колибри, Азбука-Аттикус, 2022. — 256 с.

ISBN 978-5-389-21799-7

Милан Кундера, один из крупнейших писателей современности, вновь возвращается к осмыслению жанра, в котором работает всю жизнь: в литературно-философском эссе «Занавес» мы вместе с автором погружаемся во вселенную Романа. Глубинные закономерности романа, судьбы великих творений и творцов — Рабле, Сервантеса, Толстого, Пруста, Музиля, Кафки и многих других — раскрываются здесь тонко и с блеском, напоминая нам о том, зачем миру нужна художественная литература: она дает нам инструменты, чтобы разглядеть скрытое и научиться понимать неочевидное.

УДК 821.133.1

ББК 84(4Фра)

Литературно-художественное издание

МИЛАН КУНДЕРА

ЗАНАВЕС

Ответственный редактор Анастасия Грызунова
Художественный редактор Вадим Пожидаев-мл.
Технический редактор Татьяна Раткевич
Компьютерная верстка Ирины Варламовой
Корректор Ирина Сологуб

Подписано в печать 20.09.2022.

Формат издания 84 × 108 ¹/₃₂. Печать офсетная.
Тираж 2000 экз. Усл. печ. л. 13,44. Заказ № .

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

16+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» —
обладатель товарного знака „Издательство КоЛибри“
115093, г. Москва, ул. Павловская, д. 7, эт. 2, пом. III, ком. № 1
Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
в Санкт-Петербурге
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А
Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru



У-СНМ-38754-01-Р