

Александр ЧЕРТЕНКО
(Киев)

ПРИВАТНЫЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ КАЛИФОРНИИ. ОБРАЗ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА В РОМАНЕ МИХАЭЛЯ ЛЕНТЦА «ТИХООКЕАНСКИЕ ЭМИГРАНТЫ»

В разделе книги «Модернизм и постмодернизм», посвященном «Дон Кихоту Ламанчскому», Дмитрий Затонский так комментирует трансформацию, произошедшую с текстом Сервантеса: «За столетия, протекшие после выхода „Дон Кихота“ в свет, роман этот стал чем-то вроде мифа. И как к целому к нему, боюсь, уже не подступиться»¹. Подобная мифологизация, очевидно, не является уделом лишь «Дон Кихота» и его автора — ибо Сервантес, разумеется, разделил судьбу своего детища. Аналогичный процесс, как о том свидетельствует современная, прежде всего, но не только немецкоязычная литература, затрагивает и более близкие нам по времени литературные и культурные явления. Одним из таких явлений, понемногу покидающих плоскость автобиографической и/или мемуарной достоверности и переходящей в область фикциональных конструктов, является феномен Бертольта Брехта — драматурга, политического мыслителя и деятеля, незаурядного человека.

К текстам, в которых одним из главных героев является мифологизированный образ Брехта, принадлежит и роман Михаэля Лентца «Тихоокеанские эмигранты» (2007). Обращение к этому тексту продиктовано не только его принадлежностью к актуальной сфере научного интереса автора этих строк — немецкоязычной прозе после 1989 г. — и не только тем, что в нём, как и во многих современных ему произведениях (вспомним «гауссовско-гумбольдтовский» роман Даниэля Кельмана «Измерение мира», 2005, «гётевский» роман Мартина Вальзера «Влюбленный мужчина», 2008, «томасманновский» роман Матиаса Энгельса «Манн в тени», 2010, «кафковский» роман Михаэля Кумпфмюллера «Великолепие жизни»,

2011, или «фейхтвангеровский» роман Клауса Модика «Сансет», 2011), автор обращается к образам реальных писателей и художников. Куда более любопытна проявленная в «Тихоокеанских эмигрантах» практически в химически чистом виде тенденция, которая в той или иной мере отличает практически все перечисленные выше тексты и которую я бы обозначил как «приватистскую редукцию художника». Ее наиболее очевидным маркером является специфическая повествовательная конструкция, в рамках которой автор строит романский текст как совокупность «я»-повествований шести персонажей-художников (в порядке появления: Франц Верфель, Генрих Манн, Бертольд Брехт, Томас Манн, Арнольд Шёнберг, Лион Фейхтвангер), неформально, часто нелицеприятно, высказывающихся друг о друге, а также — по остаточному принципу — их супруг. Конкретные тактики подобной «приватизации», а также их идеологическое предназначение, как мне кажется, максимально четко прослеживаются именно на примере образа Брехта — писателя, который тщательно и последовательно выносил за рамки публичного рассмотрения свою личную жизнь, творческие кризисы и индивидуальные переживания, ставил акцент не на чувствах, а на диалектической рефлексии, приватное замещал политическим и который по этой причине втискивается в перспективистское прокрустово ложе куда хуже и с куда большими потерями, чем Фейхтвангер и оба Манна, тем паче чем Шёнберг или Верфель.

Еще задолго до того, как Брехт в шестой главе романа заявляет о себе в полный голос, он становится предметом в высшей степени примечательного разговора во второй главе «Маленькая дверь». Разговор этот задает параметры, согласно которым будет конструироваться романное имаго писателя (а равно и прочих «тихоокеанских эмигрантов»). В короткой реплике Генриха Манна — а именно он по авторской прихоти впервые вспоминает о младшем коллеге и цитирует его финское стихотворение «Спасаясь от моих земляков...», давшее заголовок главе, — можно выделить как минимум три таких параметра. Во-первых, с самого начала творец эпического театра предстает освоенным и присвоенным, сведенным в плоскость представлений реципиента, если угодно, обезвреженным «нашим Брехтом» (40)ⁱⁱ (*unser Brecht*, позднее видоизменяемое Томасом Манном в «этот Брехт» — *dieser Brecht*, 193, и аугающееся в характерном для всего романа употреблении фамилий фигурантов с определенным артиклем: *der Brecht, der (Herr) Thomas Mann, der Werfel* и т.д.). Во-вторых, одобрительно отзываясь о дуализме брехтовской фразы «Siegemeldungen des Abschaums», лентцевский Манн, тем не менее, с фамилярной грубостью именует писателя «су-

киным сыном» (40) — и таким образом бравурно воспроизводит свойственную всему роману *карнавальную* тональность говорения о знаменитостях, которую Гельмут Бёттихер едко обозначает как «стиль глянцевого журналов» (*Stil des Magazinjournalismus*)ⁱⁱⁱ. В-третьих, суммируя короткую дискуссию вокруг стихотворения, старший Манн коротко очерчивает типичное для «Тихоокеанских эмигрантов» отношение к идеологии и разного рода мировоззренческим постулатам — всему тому, что выходит за рамки неформально-приватного угла зрения: «Он [Брехт. — А. Ч.] довольно точно изображает вездесущность немцев. При этом он, разумеется, ставит все с ног на голову из-за своей тенденциозности» (40). В двух процитированных предложениях политический ангажемент, ассоциирующийся в романе, **прежде всего, с Брехтом**, меньше — с Томасом Манном, еще меньше — с Айслером и Фейхтвангером, моментально переводится в *пустую фразу*, означающую всё и ничего, и тут же отмечается, не устаиваясь ни полемики, ни даже сколько-нибудь развернутой тематизации.

Развиваясь и нюансируясь, означенные три параметра определяют три основные отличительные черты романного портрета Брехта, возникающего главным образом из его же собственного монолога.

1. Систематическое применение тактики рецептивной редукции («наш Брехт») приводит к тому, что образ Брехта оказывается смонтирован почти исключительно из ходких *клише*, нередко заостренных до гротеска. Лентцевский Брехт буквально одержим диалектикой, которую применяет не только и не столько ко вроде бы соответствующим ей социально-политическим и культурным феноменам (ибо о них он почти никогда не говорит), сколько к совершенно чуждым ей жизненным областям и инцидентам — например, к якобы написанным им в пьяном угаре стихотворениям в память о Маргарите Штеффин и даже к случайно не снятым им перед походом в гости домашним туфлям: «Здесь — явное противоречие между драматургом и домашними туфлями. С другой стороны, должна быть причинная связь. Ведь я всегда ищу причинные связи. А господин Томас Манн, этот реалист буржуазии, всегда ищет, как увеличить тиражи» (248). Подобно прочим калифорнийским изгнанникам, он **выказывает явные признаки мегаломании**, в частности, постоянно именуя себя «величайшим немецким драматургом» (177, 243), «возможно, наиболее значительным немецким поэтом» (243), «всемирно известным Брехтом» (272), «гением» (288) и даже — в «стиле глянцевого журналов» — дополняет список объектов самовосхваления собственными водительскими навыками и манерой одеваться. Столь же

заметное место отводится в романе легендарной ненависти Брехта к «стоячему воротничку» Томасу Манну. Значительную часть своих соображений по тем или иным поводам лентцевский Брехт обосновывает от противного ссылаясь на конкурента, причем среди поводов этих фигурируют не только мировоззренческие и литературные, но и — опять-таки в духе глянца — мелочно-бытовые раздражители, на манер курения сигар: «При поверхностном взгляде может показаться, что его манера курить сигары лучше моей, однако в действительности он просто зависим от табака. Благородные — худшие из всех» (242). Не остаются неупомянутыми и некоторые не столь глобальные личные изъяны — вроде раздражавшей реального Томаса Манна неопрятности Брехта^{iv} или воспетой Джоном Фьюджи склонности писателя эксплуатировать окружающих его женщин^v. При этом обращение к клише, к цитате позиционируется в романе как необходимое противоядие против застывания мертвых гениев в «бюсты» (имею в виду одну из финальных сцен, где утратившая очередного мужа Альма Малер-Верфель произвольно тасует окружающие ее гипсовые слепки возлюбленных, 450-451), а безальтернативность такого противоядия подчеркивает аналогичное брехтовскому устройство остальных персонажей-художников.

2. Следствием «тусовочной» банализации образа художника («Брехт — сукин сын») в романе Лентца становится редукция Брехта-писателя до Брехта — приватного лица, лишь изредка и в крайне ограниченном объеме доверяющего свои мысли и чувства бумаге. С одной стороны, романский Брехт разочаровывается в написанном и даже утверждает, что его супруга — «гораздо больший гений, чем он сам» (160), в крайне немногочисленных сценах письма умудряется дважды (!) заснуть над незаконченным предложением (246, 384), а **если все-таки пишет или цитирует написанное прежде**, ограничивается почти исключительно интимной лирикой, которая, по мнению реального Брехта, в американских условиях означала «уединение в башне из слоновой кости, даже если в ней затрагиваются актуальные темы»^{iv}. С другой стороны, герой «Тихоокеанских эмигрантов» всячески выпячивает сугубо приватные привычки и склонности: упоминавшиеся уже водительские навыки и манеру одеваться, удовольствие от поливки сада, блаженно поедаемые им стейки и выкуриваемые сигары, — и тем самым превращает себя и свое творчество в придачок к глорифицированной повседневности.

3. Намеченный в реплике Генриха Манна императив деполитизации реализуется в романном портрете Брехта при помощи трех взаимосвязанных тактик. *Первой* и наиболее очевидной из них

является намеренное вынесение за скобки значительной части политически маркированных реалий времен эмиграции. В итоге в роман не попадают такие заметные элементы американской биографии Брехта, как попытки контрабандой протащить в Голливуд тексты с отчетливой политической подоплекой, в том числе в формате сценария к фильму «Палачи тоже умирают», неустанный интерес ко Второму фронту, организация Комитета за немецкую демократию в 1944 г. и многое другое. *Вторая тактика* сводится к максимально возможной зачистке политического в пользу пресловутой «глянцево-журнальной» приватности. В этом случае деполитизация нередко становится следствием малозаметных, однако довольно эффективных манипуляций достоверными деталями. Так, вопреки версии Лентца, противостояние между Брехтом и Томасом Манном было продиктовано не только личной неприязнью, помноженной на общую принадлежность к буржуазии и разницей в тиражах, но еще и немаловажными политическими расхождениями, обозначение же «рептилия», действительно примененное Брехтом к Манну, фигурировало не в контексте фиктивного — приватного! — насилия со стороны американского президента («А рептилию Томаса Манна президент лично обязал бы присутствовать на всех [моих] представлениях», 247), а в контексте якобы произнесенного Манном заявления о том, что Брехт сотоварищи, убеждая его в нетождественности Германии и Гитлера, выполняют наказания Москвы^v. По этому же принципу выстроен ряд эпизодов, еще сохраняющих политическое звучание, — скажем, пассаж о слежке ФБР (чуть более страницы длиной), которое, вопреки тексту романа, охотится за творцом эпического театра, руководствуясь конкретным идеологическим заказом, а не абсурдной страстью к чтению, отнюдь не ограничиваясь составлением чего-то на манер «комментированного собрания сочинений» (289) и доводит дело до ни словом не упомянутого в «Тихоокеанских эмигрантах» суда. Наконец, *третья тактика* представляет собою забалтывание важных политических маркеров. С ней, среди прочего, мы имеем дело во фрагментах, где фигурируют «Военный букварь» — единственная литературная реакция Брехта-американца на национал-социализм и войну, упомянутая в романе, — или «Германия, белокурая мать», — тексты, исчезающие под лавиной неупорядоченных мыслей об «арийских сигарах» и вреде курения (382), орошаемой пустыне и силе фотографических снимков.

Избавляя романного Брехта от личностной и творческой масштабности, значительной части литературных замыслов и проектов, политической рефлексии и политического же активизма и заполняя образовавшиеся лакуны апелляциями

к телесным «большим удовольствиям» — «еде, питью, жилью, сну» (без входящих в тот же список «любви, работы, мышления»^{viii}), Лентц, тем не менее, снабжает его профилем великого писателя, который во всех жизненных ситуациях озабочен прежде всего собственным творчеством.

Именно этим объясняется постоянная готовность романного Брехта преобразовать реальные исторические события (например, резню евреев в Керчи) в эстетически совершенный «антинацистский текст» (173). Именно здесь берет начало его желание «посодействовать» истории, «переработав» ее при помощи искусства (173) (о результатах читателю ничего не сообщается). И именно здесь, в абсолютизации искусства, коренится восприятие «каждой секунды жизни» как «сырья», а каждого «расстройства», каждой «депрессии» — как стимула для письма, исключая «негативный взгляд на вещи» (253) (как это происходит на практике, в романе не сказано). Добавляя к трезвому брехтовскому взгляду на искусство фермент томасманновской художественной экзальтации (она отличает и романного двойника младшего Манна), Лентц, однако, лишь повышает стоимость приватизированной повседневности, на которую это искусство раз за разом разменивается. Факт размена особенно рельефно проступает в двух сценах еды. В первой из них, локализованной на вилле «Аврора», мы имеем дело скорее с символическим предательством, когда принесенная Мартой Фейхтвангер пища кладет конец дискуссиям писателей — самого Фейхтвангера, Брехта и Генриха Манна — о войне, борьбе с нацизмом и действительности литературы: «Открывается дверь, в комнату входит Марта. Жаркое из свинины, краснокочанная капуста, картофельные клёцки. Никаких сомнений» (318). Во второй же, непосредственно следующей за первой, отказ от искусства приобретает конкретное звучание. Здесь, наслаждаясь стейками американского миллионера Рэнди, от которых по телу растекается «блаженство», и спрашивая самого себя, «испытывал ли я когда-нибудь блаженство от собственных театральных пьес» (322), Брехт в конце концов в буквальном смысле слова отдает литературу за бесценок: «Если ты расскажешь мне рецепт [стейка], я расскажу тебе рецепт „Трёхгрошовой оперы“», — словно лишь для того, чтобы, получив ожидаемый отказ («Этого недостаточно»), в итоге еще больше девальвировать ее и без того неочевидную стоимость: «Тогда я расскажу тебе что-нибудь о фильме „Палачи тоже умирают“» (324).

Окончательная победа повседневности над литературными устремлениями и политическим ангажементом романых эмигрантов, увенчивающаяся оптовой продажей [verscherbeln] «Трёхгро-

шовой оперы» вкуче со сценарием к «Палачам», не случайно происходит в Америке. Напротив, похоже на то, что именно авторское желание продемонстрировать неизбежность такой победы обусловило выбор Лентцем калифорнийских декораций времен исхода из нацистской Германии. Об этом свидетельствуют как минимум три фактора. Во-первых, США первой половины 1940-х гг. осмысливаются романскими эмигрантами, Брехтом в том числе, как топос, где языковая и культурная изоляция обуславливает манию величия, «присвоение себе культурно-исторической ценности» (258), — а стало быть, являются плодородной почвой не только для литературного воспроизводства, но и для «реального» производства клише о художниках. Во-вторых, вынуждая эмигрантов-художников много писать в стол, Соединенные Штаты воспринимаются ими как фактор «отступления в приватное» (Генрих Манн, 338), — стало быть, косвенно оправдывают производимую в 2000-е гг., но на материале 1940-х, приватизацию. В-третьих, раз за разом являя героям-художникам примеры непонимания исторических реалий Европы, Америка представляется персонажам Лентца, в частности Брехту, страной, которая «антиисторически отмечает любое искажение истории» (380), — стало быть, легитимизирует позднейшую деполитизацию временно поселившихся в ней художников. На самодостаточную, не обязательно связанную с экзилем, роль Америки в романе указывает и топографическое ограничение сюжетного действия. С героями «Тихоокеанских эмигрантов» мы встречаемся по пути в США или уже в Калифорнии; и в Америке же мы с ними прощаемся — вне зависимости от того, остались ли они жить в изгнании, как Фейхтвангер, Шёнберг, Верфель или Генрих Манн, или покинули ее, как Брехт или Томас Манн. Последовательно изолируя калифорнийский топос от предшествовавших ему и наследующих ему эмигрантских историй, подчас весьма важных для понимания американского периода, лишая его прошлого и будущего, Лентц превращает США в место локализации «бесконечных lovestories с их удачами и неудачами, упреками, сомнениями, разочарованиями, угрозами и т.д., и т.д.»^{ix}, от отождествления которых с эмиграцией предостерегал Рут Берлау реальный Брехт. В этом качестве Америка функционирует как аисторическая модель определенного — приватистского — мировосприятия, не имеющего ничего (или почти ничего) общего с историческим изгнанничеством, но зато образующего отменные кулисы для инвертированных героев, которые, как Брехт, в итоге восхваляют того, что порицали их исторические прототипы.

Подобное использование Америки, можно даже сказать — ее *идеализация*, а также стоящая

за этим редукция феномена эмиграции до зарисовок в стиле «знаменитости дома»^x, являются двумя важными скрепами, которые позволяют с достаточной четкостью локализовать роман Лентца в контексте немецкого литературного дискурса после 1989 г. В первом случае мы, по всей видимости, имеем дело с ориентацией на установки тех пророков немецкого литературного постмодернизма, которые, отталкиваясь от тезисов знаменитой фрейбургской лекции Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы» (1968) и утверждая, что тезисы эти, к сожалению, мало прижились на немецкой почве, выступили с требованием идеологической и эстетической переориентации чересчур «авангардистской» немецкой литературы на американские образцы — теоретические (в лице того же Фидлера или Чарльза Дженкса) и практические (в широком диапазоне от Уильяма Берроуза^{xi} до Тома Корагессана Бойла и Трумена Капоте^{xii}). Во втором — с преломлением постулатов «новой читабельности» 1990-х, чьи адепты организовали крестовый поход против т.наз. «зуркамповской литературы» (частью которой вполне можно считать и Брехта) и противопоставили ее ангажементу аполитичность, технической изоциренности — драйв, темп и захватывающий сюжет, а интеллектуализму — «реализм» чувственности. Последовательно, а то — в отношении Америки — и буквалистски воплощая основные позиции двух этих «трендов», текст Лентца одновременно обнажает их ограниченность. Особенно она очевидна там, где объектом изображения становятся явления или исторические фигуры, которые, как немецкая эмиграция или реальный Брехт, исходят из оспариваемых сторонниками постмодернизма и «новой читабельности» идеологических, мировоззренческих, культурных и эстетических предпосылок.

Показательным в этом смысле представляется сопоставление брехтовских фикциональных проекций из «Тихоокеанских эмигрантов» и из пьесы «Плебеи репетируют восстание» (1964) Гюнтера Грасса — тем паче что, будучи одним из главных жупелов «постмодернисткой» фракции, ее автор, тем не менее, прибегает к весьма схожим с лентцевскими художественным решениям. Подобно Лентцу, Грасс изображает Брехта (он именуется в пьесе «Шефом») из травестийной, неформальной перспективы. Как и лентцевский Брехт, Брехт Грасса — «эстет, находящийся вдали от действительности, „безмятежный театрал»»^{xiv}, который надеется, что «побочным продуктом беды будут стихи», однако, как и Брехт Лентца, ничего при этом не пишет. Подобно герою Лентца, герой Грасса составлен из клишированных атрибутов вроде знаменитого кителя или нежелания менять рубашки и низведенных до пустых фраз убеждений

— диалектики, не обозначенной точнее «теории» или сочувствия народным массам. Как и Брехт из «Тихоокеанских эмигрантов», Брехт из «Плебеев» подвергается кардинальной приватизации — прежде всего в отношении с «Волумнией»-Вайгель, которые один из помощников Шефа называет «старой семейной пластинкой»^{xv}. В сумме, однако, перечисленные элементы дают принципиально иной по содержанию образ. Это — образ человека, который параллельно с досужей болтовней ставит вполне конкретные, социально значимые пьесы; который забалтывает не только революционный порыв рабочих, но и репрессивный порыв культурных функционеров (писатель Козанке); который, наконец, способен не только к самолюбованию, но и к отчаянию от допущенной ошибки. Коротко говоря, у Грасса мы имеем дело с окарикатуренным образом художника, который благодаря прививке приватности снимается с пьедестала, однако вопреки ей сохраняет и свой социальный ангажемент, и личностную масштабность, и художнический потенциал. Напротив, в «Тихоокеанских эмигрантах» (и в большинстве родственных ему романов о реальных художниках) мифологизированный «бюст» уступает место не менее мифологизированной, но куда более тривиальной картинке из глянцевого журнала, которая имеет с реальным Брехтом так же мало общего, как некто «Brächt» (285) (или: «Bracht», 246), приглашенный в гости не названными в романе хозяевами, — с явившимся по приглашению писателем Бертольтом Брехтом.

ⁱ Затонский, Дмитрий. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. — Харьков: Фолио, 2000. — С. 159.

ⁱⁱ Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Lentz Michael*. Pazifik Exil. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2009, — с указанием номера цитируемой страницы в круглых скобках.

ⁱⁱⁱ *Bötticher Helmut*. Die Welt wird abgenickt. Michael Lentz nimmt sich in seinem Roman «Pazifik Exil» die vor den Nazis geflohenen deutschen Emigranten vor // Die Zeit. — 13.9.2007. — Nr. 38. Цит. по: <http://www.zeit.de/2007/38/L-Lentz> (дата обращения — 20 февраля 2013 г.).

^{iv} *Harpprecht Klaus*. Thomas Mann: Eine Biographie. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995. — S. 1361.

^v См.: *Fuegi John*. Brecht & Co. — Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1997.

^{vi} Цит. по: *Hecht Werner*. Brecht Chronik, 1898-1956. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. — S. 675.

^{vii} Цит. по: *Hecht Werner*. Brecht Chronik, 1898-1956. — S. 719.

^{viii} Цит. по: ebd. — S. 712.

^{ix} Цит. по: *Hecht Werner*. Brecht Chronik, 1898-1956. — S. 685.

^x *Bötticher Helmut*. Die Welt wird abgenickt.

^{xi} См.: *Ortheil Hanns-Josef*. Postmoderne in der deutschen Literatur // *Wittstock Uwe* (Hrsg.). Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur. — Leipzig: Reclam, 1994. — S. 203.

^{xii} См.: *Altenburg Matthias*. Kampf der Flaneuren. Über Deutschlands junge, lahme Dichter (mit Nachsatz „Aus dem Souterrain“ // *Köhler Andrea, Moritz Rainer* (Hrsg.). Maulhelden und Königskinder: Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. — Leipzig: Reclam, 1998. — S. 74.

^{xiii} См., в частности: *Biller Maxim*. Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm // *Köhler Andrea, Moritz Rainer* (Hrsg.). Maulhelden und Königskinder: Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. — Leipzig: Reclam, 1998. — S. 62-71.

^{xiv} *Моргачёва Анна*. Образ Бертольта Брехта в творчестве Гюнтера Грасса // *Брехтівський часопис [Brecht-Heft]: Статті. Доповіді*. Есе: Збірник наукових праць (філологічні науки). — № 1. — Житомир: Видавництво ЖДУ ім. І. Франка, 2011. — С. 110. ^{xv} Ebd. — S. 49.