

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

ПАМЯТИ УБИТЫХ ЦЕРКВЕЙ

Спасенные церкви.

Колокольни Кана.

Собор в Лизьё

Дни паломничества

Джон Рёскин

СМЕРТЬ СОБОРОВ

РЕМБРАНДТ

**ПАМЯТИ
УБИТЫХ ЦЕРКВЕЙ**

Марсель Пруст
Памяти убитых церквей

«Ад Маргинем Пресс»

1919

УДК 840
ББК 84(4Фра)4

Пруст М.

Памяти убитых церквей / М. Пруст — «Ад Маргинем Пресс», 1919

ISBN 978-5-91103-329-3

Переиздание сборника эссе Марселя Пруста (1871–1922), дополненное эссе «Рембрандт». Данные тексты во многом являются реакцией Пруста на теории Рёскина, которого писатель переводил на французский. При этом в размышлениях автора много места уделено функциям музея, наблюдению за искусством, понятию достопримечательности и др. В этих текстах серьезно и глубоко прописаны эстетические позиции, на которых стоял Марсель Пруст и которые, собственно, и потребовали в дальнейшем романного, а не только эссеистического выражения.

УДК 840
ББК 84(4Фра)4

ISBN 978-5-91103-329-3

© Пруст М., 1919
© Ад Маргинем Пресс, 1919

Содержание

Марсель Пруст в преддверии романа	6
Памяти убитых церквей	13
Глава 1	13
Конец ознакомительного фрагмента.	15

Марсель Пруст

Памяти убитых церквей

Marcel Proust
En mémoire des églises assassinées

Éditions de la Nouvelle
Revue française

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Перевод – Ирина Кузнецова («Памяти убитых церквей», «Смерть соборов»), Татьяна Чугунова («Рембрандт»)

Вступительная статья, комментарии – Сергей Зенкин

Оформление – ABCdesign

© Кузнецова И.И., Чугунова Т.В., перевод, 2017

© Зенкин С.Н., вступительная статья, комментарии, 2017

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2017

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2017

Марсель Пруст в преддверии романа

Свои статьи и очерки, собранные позднее под названиями «Памяти убитых церквей» и «Смерть соборов», Марсель Пруст писал в 1900-х годах, как раз перед тем, как взяться за создание романного цикла «В поисках утраченного времени». Эти тексты – отнюдь не неверные шаги начинающего литератора¹; в них серьезно и глубоко прописаны эстетические позиции, на которых он стоял и которые, собственно, и потребовали в дальнейшем романного, а не только эссеистического выражения. Это своего рода *преддверие* «Поисков...» – архитектурная метафора вполне уместна, ибо здесь много говорится о старинных соборах и их скульптурных порталах.

Чтобы лучше понять эти тексты, начнем с их заголовков. Написанные, как уже сказано, в 1900-х годах, они получили окончательную форму в 1919-м, войдя в сборник мелких произведений Пруста «Подражания и смесь». Тогда же появился и патетический заголовок «Памяти убитых церквей», а сразу вслед за ним – как бы опровергающий его и также вновь придуманный для этой публикации заголовок первой части цикла: «Спасенные церкви» (собственно, ни об одной реально «убитой» церкви во всем цикле и не говорится). Дело в том, что в промежутке между написанием и книжным изданием произошла Первая мировая война, в ходе которой военные действия на Западном фронте развернулись главным образом на территории Франции и многие французские города и села тяжело пострадали. Особенно болезненно было воспринято разрушение исторических храмов – в частности, знаменитого Реймского собора в Шампани, превращенного в руины германской артиллерией в сентябре 1914 года. Это событие вызвало много откликов. Ромен Роллан, знаменитый автор романа «Жан-Кристоф», выступил с памфлетом «Pro aris» («В защиту алтарей»), где обличал варварство германской армии. Несколько лет спустя, в 1918 году, маленькую брошюрку «Собор Реймской богоматери» – о разрушенном соборе, для восстановления которого требуется общая не только материальная, но и духовная работа, – выпустил никому еще не известный юноша по имени Жорж Батай, сам живший до войны в Реймсе, а в дальнейшем ставший одним из самых оригинальных и глубоких французских писателей XX века. И тот, и другой были далеки от официально-патриотической пропаганды (Роллан – с первых дней войны, Батай – скорее в последующие годы, на протяжении которых он никогда не упоминал больше свою юношескую брошюру), но идея защиты *памятников культуры*, можно сказать, носилась в воздухе, на нее откликались самые разные по духу интеллектуалы. Откликнулся на нее и Марсель Пруст.

Но смысл его заголовков – не только бедствия войны. Ведь один из них, «Смерть соборов», не придуман задним числом, а появился уже при первой публикации соответствующей статьи задолго до войны (вероятно, он и подсказал Прусту новый заголовок цикла «Памяти убитых церквей» – но он же и заставил вывести за рамки цикла сам этот текст, дабы часть не называлась почти так же, как целое). Повод для того, первого заголовка был другой, «мирный», – новый закон об отделении церкви от государства, который вел, помимо прочего, к закрытию многих церквей в стране и к утрате прекрасных обрядов, которые в них отправлялись. Повод – другой, а пафос прустовской статьи – тот же самый, как бы предвосхищающий еще далекую войну.

Средневековые памятники зодчества еще с романтической эпохи стали восприниматься в Европе как величественные, но и хрупкие, уязвимые остатки исторического про-

¹ Пруст родился в 1871 году и умер в 1922-м; в пору написания данных текстов ему было около тридцати лет; он уже являлся автором ряда эссеистических и критических публикаций и одной книги художественной прозы – «Утехи и дни» (1896).

шлого – что-то вроде динозавров, останки которых как раз в ту же пору были открыты и восстановлены учеными. Сначала английские готические романисты научили европейскую публику ощущать в средневековой архитектуре вместилища иного, чуждого, потенциально опасного пространства. Потом те же средневековые здания стали восприниматься как достояние национальной культуры, в середине XIX века французский архитектор Виолле-Дюк прославился их реставрацией, порой весьма вольной по отношению к первоначальному облику сооружения. Еще раньше во Франции развернулась дискуссия о так называемой черной банде – земельных спекулянтах, которые скупали поместья у обедневших аристократов и распродавали их по частям мелким хозяевам, а те ничтоже сумняшеся сносили стоявшие там феодальные замки. Против действий «черной банды», в защиту национального наследия писал обличительные стихи молодой романтик Виктор Гюго, а либеральный публицист Поль-Луи Курье в своих памфлетах возражал, что новые землевладельцы-крестьяне, может, и не чтут наследственных развалин, зато куда лучше хозяйствуют на земле и тем способствуют процветанию современной Франции... Наконец, в 1831 году тот же Виктор Гюго выпустил книгу, имевшую самый мощный резонанс в спорах о готике, – роман «Собор Парижской богородицы», в котором признавал неизбежную гибель средневекового монументального искусства в силу эпохального перехода от цивилизации соборов к цивилизации книг («Это убьет то»). Одним словом, мысль об *умирании* готических зданий, о необходимости защищать их от «убийства» современной цивилизацией имела ко времени Пруста уже вековую традицию. Эти сооружения стало привычным рассматривать не как странные и уродливые обломки темного средневековья, а как важнейший и ценнейший элемент *культуры*. Слово «культура» сильно задержалось с появлением во французском языке, и сам Пруст употребляет его лишь в кавычках, да еще и со ссылкой на иностранного, американского автора («Конечно, для какого-нибудь Эмерсона “культура” значит так же много...»); но *идея* культуры существовала еще до словесно оформленного понятия, и Пруст был к ней весьма чуток.

Сегодня нам достаточно хорошо известно, что «защита культуры» ведет к двойственным последствиям. Стоит признать нечто «памятником культуры», который должно хранить и изучать, как сам этот «памятник» неизбежно меняется, фактически даже искажается, поскольку попадает в другую систему функций. Как старинная прялка, помещенная в музей, выпадает из технологического и социально-экономического оборота, в котором она участвовала, пока ее вертела рука пряжи, так и готический собор, объявленный частью культурного достояния, неизбежно удаляется от своего первоначального религиозного назначения. И тут уже неважно, служат ли в нем по-прежнему мессы или его превратили, как иронизирует Пруст, «в музей, лекторий или казино». В статье «Смерть соборов» молодой писатель призывает сохранить церкви действующими – «иначе из них уйдет жизнь», – но в обоснование своего призыва он приводит какие-то странные, нерелигиозные по сути доводы, обличающие не просто личный атеизм (скажем осторожнее, агностицизм) автора, но и новый *культурный* статус тех самых церквей, за которые он ратует. В церковной службе он усматривает сложную, изощренно разработанную систему символов – и даже вспоминает кстати строку из знаменитого «символистского» стихотворения Бодлера «Соответствия», – но обходит молчанием те действительные моральные, политические и иные функции, которые религия выполняла в эпоху постройки готических храмов и которых она уже не может более выполнять в современную эпоху. Он уподобляет богослужение старинному театральному спектаклю, воссозданному учеными знатоками, а в подтверждение интереса современной литературы к церковным обрядам цитирует описание соборования Эммы Бовари у Флобера – умалчивая о том хорошо известном факте, что именно это описание, наряду с другими пассажами, в 1857 году явилось одним из оснований для судебного преследования флоберовского романа за «безнравственность» и оскорбление культа. Религия плохо уживается с

современной «культурой», они во всем вольно или невольно отрицают друг друга, выхолащивают друг в друге самое главное.

Той же двойственностью отмечены занимающие главное место в прустовском цикле об «убитых церквях» тексты, которые посвящены знаменитому на рубеже веков английскому писателю, художественному критику, социальному мыслителю Джону Рёскину (Раскину). Эти два текста – две части большого предисловия, предпосланного Прустом в том же 1904 году своему переводу книги Рёскина «Амьенская Библия»² – книге, которая сама посвящена одному из знаменитых французских готических соборов и тем самым тоже принадлежит к традиции защиты угасающей «культуры»³.

Обширное эссеистическое наследие Рёскина вызывало у молодого Пруста чувство восхищения – и в то же время интеллектуальное беспокойство. Не соглашаясь с попытками охарактеризовать творчество этого автора как «религию Красоты» и утверждая, что «главной религией Рёскина была просто религия», он вместе с тем вынужден – чтобы «бороться с самыми дорогими [его] сердцу эстетическими впечатлениями, [...] довести до последних и самых беспощадных границ честность мысли» – вполне определенно признать, что от этой «просто религии» английский писатель все время отступал, впадал в «идолопоклонство»: «Грех совершался непрерывно – в выборе объяснения для любого факта, в каждой оценке произведения искусства, в самом выборе слов, совершаемом при этом, – и в конце концов сообщал уму, который ему предавался, некую постоянную фальшь». Подобно другому художественному кумиру Пруста, французскому живописцу конца XIX века Гюставу Моро, Рёскин повинен в «неприятии изображения в искусстве сильных страстей», в «некотором фетишизме в любви к символам как таковым», в преувеличенном внимании к красоте отдельных форм, тогда как «любая частная форма, как бы прекрасна она ни была, ценна лишь постольку, поскольку в ней воплотилась частица беспредельной красоты...» Смущенные оговорки, которыми Пруст обставляет свои критические замечания, говорят не только о вежливости неофита по отношению к уже покойным мэтрам, но и о том, что эстетические «грехи», «фетишизм» и «идолопоклонство» не чужды ему самому, кажутся ему чем-то неизбежным, если не достойным оправдания. Действительно, они прямо вытекают из современного – «культурного» – взгляда на наследие прошлого.

Джон Рёскин сам настаивал на различии между «религиозными» и «суеверными» произведениями, причем под «суеверием» понимал именно «идолопоклонство», почитание слишком конкретных, ограниченных и ревнивых богов. «Суеверие, – писал он, – обратило в кумиры великолепные символы, которыми выражалась вера, оно поклоняется не истине, а картинам и камням, не делам, а книге и букве...»⁴ «Религиозный» автор провидит за конкретными формами единую и вечную божественную «истину» (или «беспредельную красоту»), тогда как «идолопоклонник», по словам Пруста, – «это человек, не исповедующий никакой иной веры, кроме веры в красоту, не признающий никакого иного бога и проводящий жизнь в сладострастном наслаждении созерцанием произведений искусства», то есть эстетических *продуктов* религиозного сознания.

Собственный выбор Рёскина, столь импонирующий Прусту и одновременно столь смущающий его, состоял в том, чтобы «проводить жизнь в созерцании произведений искус-

² В 1906 г. Пруст выпустил в своем переводе и со своим предисловием еще одну книгу Дж. Рёскина – «Сезам и лилии», лекции о воспитании и образовании мужчин и женщин. Ему же в значительной части посвящен помещенный в настоящем издании очерк Пруста «Рембрандт».

³ Эта тема – постоянная у Рёскина: ср. подзаголовок его ранней книги – «Камни Венеции, для тех немногих, кто еще интересуется камнями»; или же переведенные и цитируемые Прустом замечания в книге «Амьенская Библия» о пресыщенных туристах, равнодушно проезжающих через город с великолепным готическим собором. Культура, по мысли английского писателя, гибнет от того, что общество утрачивает к ней интерес.

⁴ Рёскин Дж. Искусство и действительность. Избранные страницы. М.: Типография А.И. Мамонтова, 1900. С. 29–30.

ства», *неустанно меняя предметы своего созерцания* и таким образом как бы убегая от каждого частного предмета обожания, не давая ему превратиться в настоящего идола. Рёскин, одобрительно замечает Пруст, не любил возвращаться к уже описанным им произведениям искусства, в своих многочисленных книгах он старался отразить многообразие эстетического опыта: «То была чарующая игра владельца неисчерпаемого богатства – вынимать из дивных ларцов памяти все новые и новые сокровища: сегодня драгоценный круглый витраж Амьена, завтра золотистое кружево абвильской паперти, – чтобы взглянуть на них в сочетании с ослепительными драгоценностями Италии».

Задача этой рискованной интеллектуальной игры – количеством преодолеть качество, множественностью художественных впечатлений компенсировать их «секуляризацию», утрату единого абсолютного смысла. Слово «грех», употребляемое Прустом, говорит о том, что новую культурную ситуацию он переживал именно как отступление, отступничество от традиционных религиозных основ духовной жизни (независимо от той или иной конкретной религии). Подобную проблему решали в разных формах и с разным успехом многие писатели, связанные с традицией французского эстетизма XIX века: Теофиль Готье, Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Жорис-Карл Гюисманс... Она же подспудно присутствует и у других авторов, которых сочувственно упоминает Марсель Пруст, – в XVIII веке у естествоиспытателя академика Бюффона, противопоставлявшего «умственные красоты» неповторимо индивидуального стиля расхожим и всеобщим истинам, которые высказываются в произведениях, созданных в этом стиле; на рубеже XIX – XX веков у модного писателя-националиста Мориса Барреса, пытавшегося вырастить новую, здоровую культуру Франции из множественных «корней», привязанных к той или иной провинции или местности... У Пруста эта проблема ставится с тревогой и неудовлетворенностью юношеского максимализма, и для ее решения молодой писатель пытается по-новому, оригинально осмыслить уже проторенные пути.

В поисках многообразных впечатлений человек эстетической культуры не знает покоя, колесит от собора к собору, от картины к картине. Его любимый способ осмотра памятников – *прогулка*, обзор на ходу: поездка на автомобиле, вылазка в город во время стоянки поезда на промежуточной станции, экскурсия к храму по разным дорогам в зависимости от погоды... (Здесь уже предвосхищены некоторые мотивы романа «В поисках утраченного времени»: и топография – связанная с погодой! – детских прогулок «в сторону Свана» и «в сторону Германтов», и мечтательные рассуждения об «имени стран», и поездки юного героя в Бальбек...) Но и каждый отдельный художественный памятник воспринимается таким человеком как множество частных впечатлений, деталей, «символов». Пруст неодобрительно отзывается о том, каким образом Виктор Гюго читал «книгу» собора Парижской богородицы, и восхищает Рёскина, для которого портал Амьенского собора – «не в туманном смысле Виктора Гюго “каменная книга”, “каменная Библия”: это Библия настоящая, воплощенная в камне». По сути, речь идет о том, что французский романтик воспринимал готический собор как целое, обладающее «туманным» историческим смыслом⁵, тогда как английский сподвижник прерафаэлитов разглядывает и тщательно, чуть ли не квадрат за квадратом, описывает бесчисленные изображения на этом соборе, в которых воссоздано все богатство библейских сюжетов. У Рёскина Библия как бы дословно переведена на язык пластических образов; казалось бы, это должно было оттолкнуть мечтательного эстета Пруста – но нет, именно в этом буквализме и подробностях он открывает для себя широчайшие перспективы *сотворчества*. Его немецкий современник, как и он, страстный ценитель итальянской живописи

⁵ Справедливости ради отметим, что Гюго тоже не был совсем уж невнимателен к деталям, просто он приписывал им метафизическое, провиденциальное значение. Так, собор Парижской богородицы содержит крошечную по физическим размерам, но чрезвычайно многозначительную деталь, вбирающую в себя весь сюжет одноименного романа Гюго, – греческую надпись на стене: «ананке» («рок»).

Аби Варбург говорил: «Бог – в деталях», – имея в виду, что именно в неприметных «мелочах» картины открываются подлинная оригинальность и «божественный» дар мастера. Прусту, вероятно, должны были бы прийти по душе эти слова: детальное, тщательное обследование произведения искусства сулит на каком-то этапе миг счастливого единения с теми людьми, которые его сотворили или же созерцали прежде, – чудо обретенного времени.

Описывая по следам Рёскина свой осмотр Амьенского собора, Пруст с видимым удовольствием отмечает такую узnanную из книги и опознанную вживе «деталь»: «...в ту минуту, когда моему взору открылся южный портал, я увидел слева, там, где указывал Рёскин, упомянутых им нищих, причем таких старых, что, похоже, это были те же самые. Радуюсь возможности так быстро приступить к исполнению его советов, я тут же бросился подавать им милостыню, тешась иллюзией – не без примеси мною же осужденного недавно фетишизма, – будто я совершаю тем самым высокий акт поклонения Рёскину...» Проскользнувшее здесь слово «иллюзия», разумеется, вполне оправданно, как объяснимо и сложное чувство, обуревающее автора, – эйфория и самокритика одновременно. Действительно, живые нищие, пусть даже и «такие старые, что, похоже, это были те же самые», – ненадежный предлог для духовного контакта с предшественником: люди стареют и умирают, и на самом деле перед молодым Прустом, возможно, уже новое поколение бедолаг, а не те, кого двадцать лет назад встречал Рёскин.

Иное, более глубокое и длительное переживание связи времен даровано Прусту при осмотре другого собора, также описанного английским ценителем красоты, – Руанского (для французского писателя он хранит еще и память о гении Клода Моне, изобразившего его на серии своих полотен): это переживание связано с крохотной, невзрачной фигуркой простого подмастерья, чудом разысканной на церковном фасаде, среди множества других фигур, по описанию и иллюстрации в одной из книг Рёскина. Здесь стоит привести подробную цитату:

«Скульптор, умерший несколько веков назад, оставил нам среди тысяч других этого маленького человечка, который умирает понемногу каждый день и который мертв уже давно, ибо затерян навеки среди толпы ему подобных. Но он был создан когда-то, и скульптор отвел ему это место. И вот однажды человек, для которого нет смерти, нет всемогущества материи, нет забвения, человек, который отшвырнул прочь от себя это подавляющее нас небытие, чтобы идти к целям, главенствующим в его жизни и столь многочисленным, что все их достичь невозможно, тогда как нам их явно не хватает, – этот человек пришел и в каменных волнах, где каждый клочок кружевной пены кажется похожим на остальные, увидел все законы жизни, все помыслы души и всему дал имя, сказав: “Смотрите, вот это называется так-то, а это – так-то” <...>. И неприметная уродливая фигурка воскресла, вопреки всем ожиданиям, избегнув той смерти, наиболее полной из всех прочих смертей, которая есть исчезновение в неисчислимой массе, в обезличивающем сходстве с другими, но откуда гений успел вовремя извлечь и ее, и нас. Встреча с ней не может не взволновать. Она словно продолжает жить и видеть, вернее, кажется, будто смерть, остановив ее взгляд, застигла ее врасплох, как окаменевших в движении жителей Помпеи. Это и в самом деле так, ибо здесь застыла остановленная в своем движении мысль скульптора. Я был взволнован встречей: значит, ничто из того, что жило, не умирает, и мысль скульптора так же бессмертна, как мысль Рёскина».

Грандиозная, мифологизированная фигура Рёскина, нарисованная здесь, не может не привлечь к себе внимания; пожалуй, это уникальный случай в мировой литературе, когда художественный критик представлен не мелочным эрудитом, а каким-то богом-демиургом, который дарует вещам имена и тем спасает их от исчезновения в бесформенной стихии. А кроме того, он играет еще и роль чудесного посредника, который связует духовными узами современного писателя, с книгой в руке осматривающего соборный портал, и безымянного средневекового скульптора, изваявшего некогда на этом портале чью-то фигурку, – а заодно и вовсе безвестного прототипа этой фигурки, увековеченного сначала в камне, а затем и

в слове. Писатель специально подчеркивает эстетическую и этическую незначительность изображенного «подмастерья» – у этого «маленького уродца» «убогая физиономия», «злое и неискреннее <...> лицо»; но такова уж природа переживания «памятников культуры» по Прусту, что в них волнует не единое, целостное духовное впечатление, указывающее на присутствие божественного духа, а скорее некий мелкий, но безукоризненно правдивый фрагмент или художественный эффект; так в «Поисках утраченного времени» умирающий писатель Бергот будет вспоминать не целую картину Вермеера, а лишь какой-то особенный оттенок желтого цвета. Здесь Пруст – наследник эстетики французского реализма XIX века, эстетики Флобера и Золя, характеризующейся культом отдельной, бесконечно выразительной детали; и одновременно он зачинатель новой художественной традиции XX века, когда замороженное вглядывание, вслушивание, вчувствование в ничтожную, казалось бы, вещь (знаменитый бисквит-мадленка в начале прустовского романа) стали переживаться как род мистического опыта, преодоление смерти и восстановление утраченного времени.

В сцене чудесного обретения описанной у Рёскина каменной фигурки присутствует еще один эпизодический персонаж – «г-жа Йетмен, молодой талантливый скульптор с большим будущим»; именно она указывает автору очерка на искомое изваяние («Вот этот, кажется, похож»). Об отношениях Марселя Пруста с этой женщиной ничего особенного не известно, но самим своим присутствием она указывает на *возможность* каких-то особых аффективных отношений между людьми, совместно исследующими мир прекрасных творений культуры. В первом очерке прустовского цикла – «Дни в автомобиле» – сходную картину являет короткий блестящий эпизод, где рассказчик осматривает фасад старинного храма в темноте, при движущемся свете автомобильных фар. Здесь целый ряд значимых моментов: и то обстоятельство, что собор описывается лишь *снаружи*, словно неверующий писатель не решается заходить внутрь (сходный прием и в очерке «Смерть соборов»: о церковной службе автор рассказывает не по собственным впечатлениям, а пространственными цитатами из ученой книги – как будто ему самому не приходилось при подобном присутствовать...); и уже упомянутый подвижный ракурс обозреваемого сооружения, как в знаменитом впоследствии описании Мартенвильских колоколен в «Поисках утраченного времени»; и изысканно-эстетский образ, где новейший предмет быта современных богачей – автомобиль – становится поводом для волшебного, *как бы религиозного* видения («Когда я вернулся назад, я увидел столпившихся у машины любопытных ребятишек: они склоняли головки над фарой, и кудри их трепетали в этом сверхъестественном освещении, словно в луче проекционного фонаря, переносящего сюда из собора образы ангелов с фрески Рождества»); и наконец, аффективная организация всей сцены, где рассказчика сопровождает близкий, любимый – впоследствии трагически погибший – человек, «изобретательный Агостинелли», который движущимся лучом фары как раз и помогает ему, подобно «г-же Йетмен» в сцене с фигуркой из Руана, узреть нездешнюю красоту храма. В этом маленьком эпизоде уже содержится в зародыше *романная* структура, разработкой которой как раз и предстояло заняться Марселю Прусту в последующие годы, чтобы в огромном повествовательном цикле поместить эйфорическое переживание знаков искусства в контекст трудного, противоречивого постижения других, пустых или лживых знаков, которыми обмениваются люди в светском и любовном быту⁶. Отрывочные моменты, когда человек культуры постигает связь времен и абсолютную суть «убитых» памятников религиозного искусства, требовалось связать в целостную историю уже не «духовного» (религиозного), а именно *культурного* становления человеческой личности, характерного для современной, секуляризованной цивилизации. Из религиозно-эстетических очерков нужно было сделать роман.

⁶ См. об этом: Gilles Deleuze. Proust et les signes. Paris, P.U.F., 1964.

Как это сделал Марсель Пруст – известно читателям «Поисков утраченного времени». Здесь перед нами та отправная точка, из которой развивалось дело его жизни.

С. Зенкин

Памяти убитых церквей

Глава 1

Спасенные церкви. Колокольни Кана. Собор в Лизьё

Дни в автомобиле

Выехав из... довольно поздно после полудня, я должен был торопиться, чтобы успеть добраться засветло до дома моих родителей, расположенного примерно на полпути между Лизьё и Лувье. Справа, слева и впереди был как бы взят под стекло закрытыми окнами автомобиля чудесный сентябрьский день, который даже снаружи виделся сквозь некую прозрачную пелену. Едва заметив нас издали, старые кривобокие домишки, сгорбившиеся у дороги, бросались бежать нам навстречу, протягивая несколько свежих роз или с гордостью показывая выращенную ими молодую штокрозу, уже переросшую их самих. За ними приближались следующие: с нежностью опираясь на грушевое дерево, они воображали в старческой слепоте, будто сами все еще поддерживают его, и прижимали его к своему износившемуся сердцу, где навеки отпечатались и застыли хилые, но пыльные лучи его кроны. Вскоре дорога сделала поворот, склон, тянувшийся справа, сгладился, и открылась долина Кана, но без самого города, который, хотя и был заключен в пространство, лежащее перед моими глазами, оставался невидим и даже не угадывался из-за дальности расстояния. Над плоской равниной, словно затерянные в чистом поле, одиноко возвышались лишь две устремленные к небу колокольни церкви св. Стефана. Скоро их стало три: к ним примкнула колокольня св. Петра⁷. Соединившись на горизонте в трезубец, они высились вдали, как на тёрнеровских пейзажах монастырь или замок, которые дают свое название картине, но занимают так мало места среди необъятного пространства неба, зелени и воды, что кажутся столь же преходящими и недолговечными, как радуга, предвечерний свет или маленькая фигурка крестьянки на первом плане, бредущей по дороге с корзинками в обеих руках. Минута проходила за минутой, мы ехали быстро, но эти три колокольни по-прежнему виднелись перед нами в одиночестве, похожие на слетевших на землю неподвижных птиц, явственно различимых в лучах солнца. Потом даль неожиданно рассеялась, как туман, за которым вдруг проступают четкие и законченные очертания предмета, невидимого секунду назад, и появились башни церкви св. Троицы, вернее, одна из башен, полностью заслонявшая собой другую. Но вот она отодвинулась, другая выступила вперед, и обе они встали рядом.

Наконец еще одна запоздалая колокольня (кажется, церкви Спасителя) смелым рывком обогнала их и заняла место впереди. Теперь, когда их стало много и на склоне между ними уже можно было разглядеть улыбку света, город внизу, вовлеченный в их стремительное движение, тщетно силился их догнать и разворачивал отвесными вертикальными планами сложную, но свободную фугу своих крыш. Я попросил шофера остановиться на минутку у

⁷ Я не считал, разумеется, возможным воспроизводить в этом томе многочисленные страницы, написанные мною о церквях для «Фигаро», – например, статью «Деревенская церковь» (хотя она, на мой взгляд, лучше многих других описаний, которые вам предстоит здесь прочесть). Те страницы вошли в текст «В поисках утраченного времени», и я не хочу повторяться. Для этого отрывка я сделал исключение лишь потому, что в книге «По направлению к Свану» он фигурирует не полностью и к тому же в кавычках, как образец того, что я писал в детстве. В четвертом же томе «В поисках утраченного времени» (еще не вышедшем из печати) публикация этого фрагмента в несколько измененном виде газетой «Фигаро» служит темой почти целой главы. (Здесь и далее примеч. автора. – *Примеч. ред.*)

колоколен св. Стефана, и, вспомнив, сколько времени мы к ним ехали, – хотя они с самого начала виднелись как будто совсем близко, – взглянул на часы, прикидывая, долго ли еще до них добираться, но вдруг автомобиль свернул, и мы очутились прямо у их подножия. Они так долго оставались недостижимы для усилий нашей машины, которая, казалось, тщетно буксовала на дороге, нисколько не приближаясь к ним, что только сейчас, в последние секунды, стало понятно, с какой скоростью мы неслись все это время. Огромные башни, нависавшие над головой всей своей громадой, надвинулись на нас так стремительно, что, не затормози мы вовремя, машина ударились бы о паперть.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.