



# ЛЕОНАРД НОЙГЕР ГОЛОС БЕЛЬМАНА

1. Есть ли у Бельмана голос? Когда задаешь такой дерзкий вопрос, то напрашивается и не менее дерзкий ответ - нет, у него нет голоса. И это не просто дерзость, это очень странная идея. Действительно, назвать безголосым или почти безголосым поэта, который всегда ассоциируется с пением, с голосами героев его стихов, со многими певцами и трубадурами, которых мгновенно узнаешь, это очень странно. Да, голос его, может быть и не слышен, но поэт ни в коей мере не нем. Так как это кажется одной из самых сложных проблем, когда мы начинаем толковать Бельмана, то я задержусь именно на этом.

2. Как приходит Бельман к нам? Самый лояльный ответ был бы: он приходит к нам, одновременно и через музыку и через стихи, хотя бы уже потому, что его послания и песни публиковались с самого начала вместе с нотами. Если не удовлетвориться таким формальным ответом, то можно добавить, что его тексты были с самого начала написаны на музыку или, точнее, вместе с музыкой. И это можно доказать как с помощью несколько устаревшего биографического метода исследования, так и с помощью современнейших деконструктивистских подходов, не придающих никакого значения факту реального существования личности поэта. Так что, совершенно бесполезно просто читать Бельмана, не достаточно и напевать его себе под нос. Бельмана надо петь! Надо использовать свой голос. Надо соединять чтение с пением - иначе не идет. Да, но если человек не умеет петь? Если слуха нет совсем, а есть только повышенная стеснительность, да к тому же и полная нечувствительность к музыке вообще. Тогда нужно петь все равно!

3. Мы никогда не встречаем в текстах Бельмана его самого или, скажем, некое лирическое Я, представляющее поэта. Мы встречаем Фредмана. Нам известно, что Бельман сам замечательно пел и был очень музыканен... но был ли таким Фредман? Или еще точнее, можно ли найти в посланиях и песнях какие-то прямые указания на то, что Фредман был по-настоящему музыкальным. Музыкальным был Мольберг - он играл на народной лире, Мовиц тоже (он играл на другом инструменте), но Фредман? Фредман, правда, как мы знаем, играл на скрипке. Скрипка, однако, принадлежит к самым эротически напряженным инструментам у Бельмана. Это вопрос интерпретации: действительно ли Фредман играл или соблазнял? Но как бы то ни было, все эти бельмановские фигуры играли, так сказать, соблазняюще. Но это еще не весь ответ. Все они в самой высшей мере могут рассматриваться и как жрецы храма Бахуса и храма Венеры. То есть, они играли именно для того, чтобы соблазнять!

4. Сейчас мы знаем немножко больше. Бельман наделил Фредмана многогранностью. Он - спившийся и опустившийся часовых дел мастер. И друзья его совсем не ангелы, они тоже спились и опустились, и ведут себя часто очень буйно; так что неудивительно, что они иногда оказываются в тюрьме. Этот план мы могли бы назвать реалистическим, если бы эти фигуры вели себя, как цитата из действительности. Но это совсем не так. Они вписаны в сложную интертекстуальную игру, где, в первую очередь, участвуют различные представления о "истинных", возвышенных героях. Короче говоря, они антигерои восемнадцатого века. Как же тогда должны мы петь их голоса? Так ли уж они музыкальны? Это, естественно, зависит от того, как мы сами представляем себе истинных героев. Как звучат в наших ушах возвышенные, величественные голоса? Голоса бельмановских фигур должны звучать в контрасте с оперой. В контраст... нет я не буду продолжать, потому что каждый из вас лучше знает в контрасте чему вы бы хотели петь в этом случае. Но здесь мы в первый раз можем услышать голос Бельмана (не поющий). Может быть, Фредман и компания спились и опустились, но они не бунтовщики. Другими словами они не принадлежат к участникам восстания или идеологам, к тем настоящим героям, которые защищают отчество или честь женщины и любовь, или уж, по крайности, совершенство товаров (в рекламе). Наши персонажи настоящие антигерои, в том смысле, что они противопоставляют себя героям самим фактом своего существования; тем что они поют, говорят и вообще ведут себя так, как они это делают. Они не поют в контрасте чему бы то ни было, они поют как поется, они поют просто на свой лад, и это-то и делает их антигероями.

5. Но они ведь поют и играют и для того, чтобы соблазнить. Каким голосом поет соблазн сегодня? Нет, не риторический соблазн, а действительно эротический, плотский соблазн? Тот который исходил от скрипки, баса или фагота и не во дворцах, а в самых низких кабаках. Здесь мы имеем дело с чем-то очень грубым, первозданным и примитивным. И не забывайте,

что те, кого пытаются соблазнить, тоже никакие не ангелы, а чаще всего гуляющие девки. Но Бельман совсем не Бертолд Брехт. Социальные проблемы общества играли в его творчестве скорее семиотическую, нежели идеологическую или политическую роль. Следовательно, мы находимся на оси: герои версус антигерои (возвышенное, святое версус низменное, мирское). Все, до сих пор нами упоминаемые, свойства наших персонажей соответствуют полюсу: низменное, телесное, мирское. Мы придем к тому же выводу, если будем уточнять их положение в обществе. Разумеется, не стоит все это преувеличивать, так как мы уже говорили о том, что здесь происходит интертекстуальная игра, координирующая то что, так сказать, дано - низменное, плотское, мирское и то, что находится на другом полюсе нашей оси. Чаще всего в этом случае говорят о пародии. В литературном плане это, в первую очередь, относится к библейскому стилю и некоторым конкретным библейским сценам и сюжетам, которые мы встречаем в бельмановских текстах. Но как мы знаем Бельман отказался от идеи написать все послания и песни в этом стиле и постепенно раздвинул границы жанра. Вследствие этого, вместо чистой пародии, которая относилась бы к отдельным конкретным моментам, получилась пародия, охватывающая весь его мир, целое пародийное мировоззрение. Теперь не только ноты составляют одно целое с текстами, но и мелодии, музыкальные фрагменты, музыкальные цитаты, которые переплетаются с текстами с пародийной целью. Но и сами тексты состоят из бесконечного ряда цитат, где одна цитата умещается в другой и указывает на третью и так далее. Очень редко мы увидим открытую цитату, как, например, в восьмидесятом послании, где в первой строфе Бельман перефразирует "Поэтическое искусство" Буало, в частности, начало Второй Песни. Чаще всего, однако, используется интертекстуальный ансамбль, в том числе и в отношении к музыке. Не всегда известно, откуда Бельман берет свои музыкальные цитаты, в некоторых случаях подозревают, что он сам их сочинил. В одном мы только можем быть уверены, музыкальный план не только всегда присутствует, но и играет определенную пародийную роль.

6. Но соблазн, искушения нарушают границу выше описанного плана. Все грубое, первозданное, дикое, мирское вписывается в свою противоположность, в возвышенное и сакральное. Поэтому антигерои становятся героями, благодаря своей принадлежности храму Бахуса и Венеры, где к тому же у них довольно высокое положение. И здесь они очень "романтичны", " сентиментальны" и "трогательны". Но эти храмы тоже пародия и бельмановские персонажи, хоть они и перемещаются в другое измерение, никогда не теряют своего пародийного бытия. Таким образом, все низкое постоянно отражается в высоком, мирском в священном. Они смешиваются, соединяются, но не обладают никаким постоянным литературным статусом данным один раз и навсегда, только в одном можно быть уверенными: все есть пародия и все есть гротеск.

7. Все вращается вокруг очень точных центров. Один из них - гуляющая девка Улла Винблад, которая выступает одновременно и как весталка, жрица храма Венеры, богиня. Она же (одновременно) - вульгарная и наглая, добрая и тонкая, и даже святая. Разные фигуры, играющие на скрипке, тоже могут стоять в центре со своими скрипками, которые одновременно и музыкальный инструмент и фаллос. Все они прекрасны и в тоже время похотливы, эстетичны и антиэстетичны. Фредман тоже может быть в центре, но тогда мы его находим у могилы, так сказать, на противоположной стороне от Уллы Винблад. Он как бы представляет собой ее противоположенный полюс. Образ Уллы очень противоречив, но несмотря на все, в каком бы обличье она не выступала, она олицетворяет собой саму жизнь. Фредман же воплощает идею всепобеждающей смерти.

8. Где же спасение? Здесь мы приближаемся к неслышимому голосу самого Бельмана. Все пародируется. Все облачается в различные покровы с тем, чтобы потом разоблачиться. Меняются костюмы и роли для гротескного спектакля. Но что-то остается неизменным. Это мгновенные, плотские, яркие чувства, движения, жесты и некоторые вещи. Какие вещи? Это, например, туфельки Уллы, шнурки от ботинок, одежда, трубка Пукеля... Из этих деталей выстраивается мир Бельмана. Или, если выразиться более философски, Бельман феноменологист. Именно в переходящих, очевидных явлениях видит Бельман спасение. И, конечно, в освобождающей силе пародии. Бельман пародирует формы официальной культуры, дискурса и устоявшихся представлений. Он играет с ними и на мгновение обретает свободу. Так он нас и оставляет: со своим преходящими, в глаза бросающимися явлениями, со своей мимолетной свободой и всепобеждающей смертью, которая, в конце концов, обманывает везде и всех.

А теперь, всем миром, попоем!

Перевод с польского Наталии Галацкой