

КУЛЬТ

КАК ФЕНОМЕН
ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОЦЕССА

автор

текст

читатель

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

КУЛЬТ

КАК ФЕНОМЕН ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА: АВТОР, ТЕКСТ, ЧИТАТЕЛЬ

Ответственные редакторы:
М.Ф. Надъярных
А.П. Уракова

Москва
ИМЛИ РАН
2011

Рецензенты:

кандидат филологических наук, профессор,
зав. кафедрой зарубежной литературы СПбГУ **Е.М. Аленко**
доктор филологических наук **А.Б. Базилевский**

**КУЛЬТ КАК ФЕНОМЕН ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА: АВТОР,
ТЕКСТ, ЧИТАТЕЛЬ. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — 480 с.**

Сборник статей известных литературоведов, социологов, философов и историков идей посвящен проблеме литературного культа как феномена современной эпохи. За модным жаргонизмом «культовая литература» авторы предлагают увидеть неоднозначное и многосоставное явление, позволяющее говорить об особом модусе бытования литературного имени и текста в западноевропейской культуре на протяжении двух последних веков. Возникающие на границах письма и чтения культовые (псевдосакральные, игровые, эрзац-творческие и т. д.) практики мыслятся как дополнительные по отношению к традиционному сегодня делению литературы на классическую и популярную, элитарную и массовую. Литературный культ исследуется на материале русской, немецкой, английской, французской, американской, испанской, португальской и бразильской литератур XIX и XX вв. Особое внимание уделено авторским стратегиям жизнетворчества и теме автора как персонажа.

© ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2011

© Коллектив авторов, 2011

© Чайковская Н.Э., оформление, 2011

Введение

1

Последние несколько десятилетий слово «культ»¹ и производные от него словосочетания «культовая фигура», «культовый роман (фильм, писатель, режиссер и т. д.)» навязчиво присутствуют в нашей повседневной жизни. Можно предположить, что «культ» — это одно из тех понятий, которые в определенный момент истории выдвигаются на первый план, неожиданно оказываются в ходу; причем чрезмерное, неразборчивое употребление грозит превратить их в разменную монету². Возникает вопрос: возможен ли серьезный разговор о *литературном культе* как о явлении современной культуры?

Путаница, которую вносит коммерческое словоупотребление, легко объяснима. Низведенная до бренда, культовость напоминает симулякр Жана Бодрийяра: продаваемая ценность чаще всего действует в режиме опережения, не имея под собой реальной опоры; поэтому культовым действительно может быть названо что угодно, в зависимости от прагматики конкретной ситуации. Отсюда — возникающий эффект произвольного навязывания смысла³. Поэт и публицист Вячеслав Куприянов определяет культовый как «насаждаемый, то есть кем-то сознательно продвинутый в сферу бессознательного. Мы с тревогой оглядываемся на культ личности Сталина, но с восторгом принимаем культы более мелких фигур, являющихся частью коммерческой политики “насаждения”»⁴. Рассуждение публициста обусловлено логикой сближения культа писателя (музыканта, актера...) с культом личности политического деятеля. Эта устойчивая, негативно окрашенная ассоциативная связь характерна прежде всего для Восточно-Европейского региона. На Западе, особенно в Соединенных Штатах, культ входит в иной коннотативный ряд: сектантство и возникшее в 1960–1970-е гг. общественное движение против религиозных сект (АСМ: Anti-Cult Movement). Если культ личности отсылает к механизму тоталитарной власти (и в приведенном высказывании — к сменившей ее власти коммерческой), то секта предполагает другую модель взаимоотношения с авторитетной инстанцией, в основе которой лежит альтернативное видение, протест и «подрыв».

На фоне коммерциализации слова немаловажно вспомнить, что само оно вошло в модный обиход на волне движения контркультуры. Отошлем к американским составителям справочника по культовой литературе, согласно которым это обозначение было популяризировано в начале 1970-х гг. журналистами, пи-

савшими о рок-музыке. Культовость подразумевала обожествление личности музыканта в сочетании с социализацией наподобие сектантства: «Они (рок-музыканты. — А. У.) слишком “трудны” для общественного вкуса и понимания, но, однако, занимают центральное место в жизни своих поклонников. Слово употреблялось в квази-религиозном значении: музыканты объявлялись избранным сообществом и объектами почитания (icons). К их творчеству предлагали относиться как к сакральному тексту, содержащему жизненную программу, альтернативное мировидение»⁵. Вслед за музыкантами культовыми стали называть и писателей, которые предлагали «радикальную альтернативу высокой культуре»⁶, чье творчество можно назвать апокрифическим, если не еретическим, с точки зрения признанного канона (например, битников).

Можно предположить, что слово культовый (cult, culte) функционирует в нашей повседневной культуре как «слово-мана», если воспользоваться удачным выражением Ролана Барта⁷. Еще Клод Леви-Стросс писал о понятиях, которые выполняют в современности ту же функцию, что и «мана» в архаическом обществе. «В нашем обществе эти понятия носят расплывчатый и случайный характер, а у туземцев на них основываются продуманные и нормативные системы интерпретации»⁸. Леви-Стросс поясняет свою мысль примером: «когда про человека говорят, что в нем есть “что-то такое” и когда американский сленг приписывает женщине “сексапильность” (oomph), возможно, мы не очень отходим от смысла слова *мана*, особенно если вспомнить переполненную табу священную атмосферу, царящую в Америке более чем где-либо еще»⁹. К указанной категории хорошо подходит, например, ставшее сегодня модным понятие харизмы. Популярное практические руководства о том, как стать харизматической личностью, явно превышают число серьезных исследований феномена, стоящего за словом, введенным в научный обиход Максом Вебером. Мы не знаем, как определять харизму (но знаем, что она точно есть!), и одно это сообщает ее обладателю трудноуловимую привлекательность.

Правда, в отличие от случайного сленгового «oomph», слова «харизма» (дар Бога, благодать), и тем более «культ» (почитание) — обладают первичным сакральным значением. Культ, к тому же, это термин богословия и социальной антропологии. Но переместившись в «профанную» сферу современных масс-медиа, понятие стало служить, говоря словами Леви-Стросса, «для представления величины неопределенного значения, лишенной внутреннего смысла, а потому способной принять любой смысл»¹⁰. Сакральные коннотации «работают», прежде всего, на эмоционально-суггестивном уровне, как магическое заклинание: чем меньше мы способны понять его значение, тем активнее оно побуждает к действию — например, к чтению книги или просмотру фильма. Общество, видимо, нуждается в таких «расплывчатых» понятиях, выступающих в роли «маны» и восполняющих нехватку сакральных ценностей. Вместе с тем, пренебрегать самим явлением на основании неясности, случайности, наконец, фиктивности значений циркулирующего в медийном пространстве слова было бы, по меньшей мере, неоправданно. В современной культуре, на разных ее уровнях, делаются попытки омыслить культ в музыке, кино и в литературе в том числе.

Рубеж XX и XXI вв. был отмечен выходом целого ряда справочников, словарей, так называемых «путеводителей» (guides) по культовой литературе: *Cult*

Fiction: a Reader's Guide (1998), *Classic Cult Fiction: a Companion to Popular Cult Literature* (1992), *The Rough Guide to Cult Fiction* (2005)¹¹. Появление подобных изданий, хотя бы и популярных, говорит о степени культурной (само)рефлексии, поиске языка описания. В то же время «путеводители» сами участвуют в «производстве» культовых имен. Но основой отбора авторов, книг или персонажей служит не столько определенная классификация, сколько принцип бесконечного списка. И хотя акцент делается на девиантах и маргиналах, представителях социальных (сексуальных, национальных) меньшинств, в словари попадают, казалось бы, не отвечающие заданным параметрам классические авторы или популярные, модные писатели, явно коммерческого толка. Словарные статьи — это, как правило, биографические очерки, выделяющие из фактографического массива то, что делает (или потенциально делает, по мнению составителей) писателя культовым. В короткой заметке о Лермонтове в одном британском «путеводителе» сказано, например, следующее: «Байронический герой, погиб на дуэли не дожив до тридцати, повлиял на двух великих, но враждовавших между собой русских писателей, Толстого и Достоевского. Его единственный роман — пять сюжетно связанных между собой историй об обреченном, аморальном, циничном антигерое по имени Печорин — кажется удивительно современным в наши дни» (далее следует цитата из романа)¹².

Здесь любопытно не упрощение и огрубление (вполне объяснимое), но сам опыт *изобретения* культовой фигуры *ad hoc*: байронизм — ранняя гибель — актуальный для современности роман — асоциальный и аморальный персонаж. Имена Толстого и Достоевского, представляющие русскую литературу для среднестатистического английского читателя, вводятся лишь в качестве ориентира. Для кого Лермонтов был (и был ли вообще?) культовым автором, кто вчитывает современные смыслы в «Героя нашего времени», наконец, как его творчество повлияло на Толстого и Достоевского — все эти вопросы авторы сборника оставляют без ответа.

Номинативный принцип оказывается малопродуктивным (всегда можно посчитать кого-то лишним или найти недостающее имя), сближая словарные статьи с многочисленными списками и рейтингами культовых имен в Интернете. И в том, и в другом случае в силу вступает «мифологическая», а не «дескриптивная» логика, если воспользоваться категориями Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского: определение культовый нуждается в имени собственном, с которым оно связывается посредством «узнавания, отождествления»¹³. Но «путеводители» по культу и не претендуют на широкие концептуальные обобщения. Более тревожной представляется заметная тенденция использовать данное слово в научных статьях, монографиях и учебниках. Мы имеем в виду случаи, когда исследователи называют писателя (произведение) культовым, никак не поясняя само это определение и тем самым неизбежно, осознанно или нет, обслуживая современную массовую культуру. Ставший коммерчески востребованным жаргонизм «культовый» рискует превратиться в штамп поточной научной и учебной литературы, и потому необходимость в переводе жаргонизма на язык понятий, описывающих динамику современного литературного процесса, ощущается сегодня достаточно остро.

В предлагаемом труде мы не ставили своей задачей, следуя примеру популярных справочников, собрать воедино и представить имена, которые чаще все-

го, в СМИ, рекламе, электронных медиа, фигурируют как культовые. Нас будут интересовать не культовые имена, но культ как особая символическая практика, наделяющая свой объект (будь то текст, персонаж или автор) особым, ценностным смыслом или статусом, вынимающая его из привычных контекстуальных связей, историко-литературных, национальных, институциональных. Наша цель — обозначить проблемные *аспекты* данного явления и наметить возможные *подходы* к его изучению, каждый раз исходя из конкретных, частных случаев возникновения (угасания, поддержания) культа.

Сфера данного исследования ограничена литературой и литературной критикой, однако заявленная проблема не является в узком смысле литературоведческой. Сборник носит междисциплинарный характер — хотя бы потому, что серьезное изучение культа немыслимо без социологии литературы и истории идей. В теоретических главах сборника и в главах, посвященных отдельным авторам, текстам и читательским сообществам, представлены различные взгляды на изучаемое явление: дискуссионный характер сборника обусловлен отсутствием готовых определений литературного культа. Каждый исследователь предлагает и обосновывает собственное видение предмета, разделяя ряд общих, базовых установок.

II

Несмотря на то, что *словосочетания* «культовый писатель» и «культовая книга» оказались на слуху только в последние несколько десятилетий, *феномен* литературного культа выходит за эти временные рамки. Важнейшей предпосылкой нашего труда стал тезис о том, что литературный культ — это явление *современной* эпохи: оно не ограничивается XX в., однако и не переступает нижнюю границу — вторую половину XVIII в. Издавна существовавшее поклонение поэту или писателю не тождественно культу как составляющей литературного процесса последних двух веков. Мы будем говорить о культе автора или текста как о результате исторически конкретных, хотя и более широких социокультурных сдвигов и формаций, среди которых: секуляризация и смена ценностных парадигм («монической» и «плюралистической», по У. Джеймсу, «теистической» и «политеистической», по М. Веберу); изменение читательской аудитории и читательских практик; зарождение института массовой литературы и национальных классических канонов. Вне этих рамок был бы непонятен и сопровождающий литературный культ перенос сакральной риторики на литературу, и постепенное формирование особого, альтернативного модуса ее восприятия.

Слово «культ» стало особенно востребованным для описания литературных и околослитературных практик, по меньшей мере, начиная с рубежа XIX–XX вв. Когда в 1909 г. американский критик и эссеист Юджин Дидье выносит «культ» в название сборника своих статей об Эдгаре По («Культ По и другие работы»¹⁴), он делает это осознанно, вырабатывая собственные критерии обоснования, оценки и измерения культа автора (аукционными ценами на рукописи, количеством биографий, частотой ритуальных посещений его могилы в Балтиморе). В известной книге «Философия культа» (1908) о. Павел Флоренский пишет о культе преимущественно в религиозном, теургическом смысле, однако уделяет внимание и

его светскому, профанному измерению: «Эти мифы, формулы, термины (мифы, «объясняющие культ», и термины богослужения. — А. У.) получают далее самостоятельный рост, автономно усложняются, отдаляются и отделяются от культа, делаются светскими — литературными и научно-философскими сюжетами, формулами и терминами и, в конечном выветривании собственно религиозного обрядового действия, порождают светскую философию, светскую науку, светскую литературу»¹⁵. Возникшая на рубеже веков рефлексия о переносе религиозных понятий на светскую культуру примечательна: процессы, отчетливо заявившие о себе в предшествующем, XIX, столетии, потребовали переосмысления. «Наше любимое слово [культ], производное от античного *cultus*, стало современным (*modern*) концептом во многом благодаря его практичности в дискуссиях о будущем и судьбах религии, — замечает исследователь У. МакКелви. — Еще в 1860-е годы, когда было оформлено <...> современное представление о том, что такое культура, авторы обращались к аудитории, для которой сравнение литературы с религией было в порядке вещей»¹⁶.

Процесс секуляризации общества сопровождался процессом прямо противоположным — наделением сакральными качествами объектов культуры и ее участников. Эта проблема была глубоко и серьезно затронута в книге французского социолога и литературоведа Поля Бенишу «Посвящение писателя»¹⁷ (1973). Говоря о Просвещении как о начале эпохи «светского священнослужения», Бенишу напрямую связывает с «сакрализацией (*consécration*) поэта» романтизм. «Романтическая литература предложила новую замену религии (новую, сравнительно с просветительской философией. — А. У.), более к ней близкую: замену сомнительную, лишенную какой бы то ни было официальной санкции, открытую сомнению и святотатству»¹⁸. Литература, подчеркивает Бенишу, начиная с рубежа XVIII–XIX вв., начинает мыслиться как нечто большее, чем литература — и в этом отношении становится сравнимой со Священным Писанием.

Для описания протокультурных явлений подходит и модель перекодировки сакральных и профанных смыслов, предложенная швейцарским ученым Жаном Старобинским в статье «“Мифы” и “мифология” в XVII–XVIII веках»: «...То, что было *сакральным* в начале XVIII века, — богооткровенные книги, предание, догмат — подверглось “демистифицирующей” критике, увидевшей в нем лишь человеческое создание, баснословное воображение. <...> В философии Просвещения недостаточно, как это много раз делалось, выделять процесс “секуляризации”, в ходе которой человек предъявляет претензии своего разума на былые прерогативы божественного логоса. Очевиден и обратный процесс, в ходе которого мифу, на первых порах устранившему как бессмыслица, приписывается глубокий и полноценный смысл, смысл явленной истины (Шеллинг). В результате этого двойного преобразования реорганизуется вся оппозиция профанного и сакрального. Старинное сакральное как бы меняет кожу, а область профанного наделяется мифическими упованиями на избавительный прогресс»¹⁹. Прежнее, исключительно орнаментально-литературное понимание мифологии (набора «готовых» сюжетов и знакомых эрудированной публике персонажей) сменилось «опасным желанием создать *новую мифологию*», ожиданием «высшего», еще не придуманного мифа²⁰. Сходным образом, Поль Бенишу пишет о том, что стихотворение, призванное заменить собой для романтиков сакральный текст, «не мо-

жет быть написано»²¹. Культурное (в религиозном значении) и художественное, начиная с рубежа XVIII–XIX вв., представляют собой единую функциональную, правда, асимметричную, пару, вокруг которой начинают выстраиваться новые смысловые модели. Сакрализация объектов культуры оказывается неразрывно связанной с идеей современности как «незавершенного проекта».

Согласно Бенишу, беспрецедентное в истории культуры смещение светских и религиозных сфер уподобило поэта мирскому Христу, активизируя модель страдания и мученичества²². В XIX в. «несчастья гения» (*«malheureux de genie»*) стали частью биографической истории; мартирологическая модель легла в основу романтических галерей поэтов, как древних, так и современных²³. По наблюдению Бенишу, к Гомеру, Данте, Тассо, Камюэнсу, Мильтону, Байрону иногда добавляли Сократа, Оссиана, Галилея или кого-нибудь из современников. Новые «галереи» и каноны утверждали себя в пике классической традиции, где литературные функции были строго отделены от религиозных и общественных²⁴. Подобно тому, как появившийся в XVIII в. жанр Похвалы Жан Старобинский остроумно назвал прообразом современной литературной критики, романтические мартирологи можно назвать прообразами культовых биографий²⁵. Образы поэтов-мучеников, изгоев, позже «проклятых» поэтов легли в основу построения культа отдельных литературных фигур. Характерно, что национальная классика, столь же интенсивно черпавшая свою риторику из религиозной сферы, данные модели задействовала реже: мученичество может стать частью биографии классика (смерть Пушкина, например), но акцент делается на других аспектах: на общественной значимости творческого пути, например, или художественном выражении национальной идеи. Культ «проклятого» поэта, связанный с фигурами Верлена, Вилье де Лиль-Адана, Рембо, Бодлера, претерпел любопытную трансформацию в XX в., когда культовый статус стали получать скандальные, редко включаемые в школьные и университетские программы авторы, вроде Сада, Батая, Жене или Генри Миллера. Попытка литературы заменить собой религию (вернемся еще раз к мысли Бенишу) изначально открыта «сомнению и святотатству»; эта установка может быть доведена до логического предела, что ни в коем случае не гасит, но только усиливает культ.

Столь же теологичным является образ романтического творца или демиурга, создателя нового мира, вымышленной, «вторичной» реальности. Само его выдвижение, как показывал, в частности, Пьер Бурдьё, связано с широким социокультурным процессом автономизации искусства и литературы, характерной для современной эпохи²⁶. По этой модели, восходящей к романтическому культу Шекспира, строится, например, литературная репутация Вальтера Скотта. На обложке известных иллюстраций Роберта Чэмберса к романам Скотта, вышедшим в 1825 г., «автор Уэверли» изображен с прикрытым занавесом лицом. Сакральный подтекст изобразительного жеста подчеркнут подписью к иллюстрации — цитатой из Тацита: *“Eo Magis Praefulgit, Quod Non Videtur”* (то, что невидимо, сияет ярче)²⁷. Создается образ автора, «наполовину сокрытого, наполовину явленного», о жизни которого «мало что известно»²⁸.

На рубеже XIX–XX вв. модель автора-творца актуализируется, например, в фигуре Бальзака, «придумавшего» XIX век, «как мы его себе представляем», согласно знаменитому афоризму Уайльда из «Упадка лжи» (1889)²⁹. Генри Джеймс

в статье 1905 г. называл Бальзака «возвышающимся идолом» (*towering idol*), позолоченным и ярко блистающим (без сомнения, отсылая к знаменитой «башне из слоновой кости»: “*ivory tower*”, “*tour d’ivoire*”)³⁰. Джеймс уподоблял творчество автора «Человеческой комедии» самой жизни, щедро расточающей свои блага и за счет этого обретающей ни с чем не сравнимую ценность. Пишущий в монашеской рясе Бальзак целиком растрчивает самого себя в творческом акте; поэтому ему не может быть равных. И для Уайльда, и для Джеймса антиподом Бальзака становится их современник Золя, который копирует, а не изобретает (Уайльд); экономит, а не тратит (Джеймс) и, следовательно, не способен стать demiurгом: линия, идущая вразрез с позднейшим утверждением преемственности творчества Бальзака и Золя в рамках классического канона.

Более поздний пример demiургической модели в действии — это, по-видимому, беспрецедентный культ толкиновской эпопеи, возникший на пересечении границ вымышленного и реального. Романы Толкина предлагают «портал» в сочиненный им мир, которому приписываются характеристики автономной реальности: толкинисты изучают биографии персонажей, а не автора, личность которого остается в тени³¹. Характерно, что осознанные писательские стратегии, связанные с сокрытием или утаиванием биографических подробностей (радикальным случаем можно назвать знаменитое затворничество Сэлинджера), поддерживают, а не гасят читательский интерес.

Еще в знаменитой книге Томаса Карлейля (1841) «Герои, культ героев и героическое в истории», в которой с Магометом и Одоном соседствуют не только Наполеон и Кромвель, но и, например, Роберт Бернс, главным героем объявляется (но не называется!) Христос: «Мы не будем называть самого великого Героя. Да будет это священное имя окружено священным молчанием»³².

Культ героя, для самого Карлейля неразрывно связанный с категорией священного, шире и временных рамок, обозначающих границы современной эпохи, и интересующей нас проблемы литературного культа. Тем не менее, важно обозначить, что изменилось в отношении к герою на рубеже XVIII–XIX вв.: характер этих изменений, на наш взгляд, существенно повлиял на динамику культовых практик, возникавших и возникающих вокруг фигуры литератора.

Героем XIX в. *par excellence* был, безусловно, Наполеон. Размышляя на его примере о новой модели героизма, американский исследователь Г. Бликс пишет о том, что культ героя был существенно переосмыслен в годы Французской революции — фактор, который «нельзя не учитывать при исследовании схожих, хотя и претерпевших значительные трансформации современных культурных аналогов»³³. Данный сдвиг хорошо виден на примере «Мемориала Святой Елены» Эммануэля де Лас Каза (1821). По мысли Бликса, Лас Каз делает акцент не на «повествовании о героических деяниях» Наполеона, но на его роли «потенциального спасителя, символа современных упований и воображаемой политической силы, которую ни одна тюрьма не может удержать»³⁴. Бонапарт превращается в современного мученика; для создания героического образа привлекаются мифологические и религиозные сюжеты: прикованный к скале Прометей и Церковь как Краеугольный Камень. Однако возвышение, сакрализация фигуры сочетаются с едва ли не панибратским (хотя и не лишенным пиетета) отношением к самому герою мемуаров. Лас Каз постоянно подчеркивает, что Наполеон — че-

ловец из плоти и крови, со своими привычками, слабостями и капризами. «Куль по своей природе не демократичен»³⁵. Но в «демократическом заточении на Святой Елене» «культ героев парадоксальным образом становится человеческим фактором, функционирует в режиме близости»³⁶.

И литературный культ чаще всего «работает» в режиме дистанции и близости, пиетета и доверительности. Автор поднимается на пьедестал, но остается близким, «своим» — культурным героем, с которым можно себя отождествить или поговорить по душам. Или «поговорить по телефону», по словам эзринджеровского Холдена Колфилда: телефон в данном случае является одновременно метафорой прямого и опосредованного (дистантного) контакта; в мифологии начала XX в. телефон не случайно соединял здешний мир с потусторонним. В подобной двойственности нам видится существенное отличие культового писателя от национального классика. Герой канона, классик, являет собой образец, но между ним и читателем — непреодолимая дистанция. В случае культа дистанция сокращается, отсюда — нередко встречаемая модель символического присвоения. Существенно и то, что на смену «повествования о героических деяниях» в XIX в. приходит героизация образа жизни, делая возможным подражание, игровое отождествление с кумиром. Когда Беньямин писал о том, что «герой — подлинный субъект *modernité*», в связи с неоклассической риторикой Шарля Бодлера³⁷, он подразумевал, прежде всего, эстетическую аскезу, героический стоицизм поэта-денди. Принадлежность к богеме распознается скорее через миметическое сходство между ее представителями, нежели через общность мировоззрения или рода занятий; О. Аронсон удачно назвал богему «невидимой группой», «основное усилие которой сосредоточено в образе жизни, всегда строящемся по правилам, которые в точности никому не известны»³⁸. Культ автора зачастую определяется миметическими практиками, инициируемыми его образом или текстами.

Лас Каз то и дело подчеркивал свои родственные связи с Наполеоном; метафоры кровного родства нередки и для риторики литературного культа. Пытаясь оправдать Эдгара По перед современниками, Аллен Тейт называл его кузеном; сегодняшние поклонники По в интернет-блогах по-родственному называют его Эдди. Герой, которому можно подражать, должен быть в пределах досягаемости, пусть и воображаемой, виртуальной. Начиная с рубежа XVIII–XIX вв. актуализируются старинные метафоры «заразительности» читаемого текста или «касания», в том числе и самими писателями, делая коммуникацию с читателем физически ощутимой, телесно переживаемой; ср. слова Китса, обращенные к возлюбленной, но также и к читателю: «Рука живая, теплая... Я протянул ее тебе!»³⁹. Дистанция предельно сокращается и в знаменитом обращении Бодлера к читателю («читатель-лжец, мой брат и мой двойник»).

Став героем современности, литератор во многом уподобляется и собственным, литературным героям: автобиографическое отождествление автора и персонажей было составной частью романтической эстетики; тогда же изменилось и само отношение к персонажам. По мнению американской исследовательницы Д. Линч, лишь в конце XVIII столетия писателям удалось убедить нас в том, что их герои живут собственной, как бы независимой жизнью: «читатели стали искать внутреннюю глубину персонажей, открыв в самих себе глубинные ресурсы чувствительности (*sensibility*)»⁴⁰. Примеры подражания персонажам можно най-

ти и в более ранней литературе. Однако тенденция, о которой пишет Линч, оказалась определяющей для литературного процесса современной эпохи: подражание персонажу, отождествление с ним, построение собственной жизни по образцу его вымышленной биографии — все это, начиная с «вертеровой горячки», стало неотъемлемой частью читательских практик XIX и XX вв.

В шутовском фантастическом рассказе Салмана Рушди «Волшебные башмачки» («At The Auction of Ruby Slippers», 1994) персонажи свободно перемещаются из мира книг и фильмов в реальный мир «постмиллениума» и, как античные боги, «тут же вступают в брак с простыми людьми». Возмущенный подобным «вливанием» «вымышленных персонажей в нашу пошатнувшуюся реальность», рассказчик говорит и о возможности «путешествия в обратном направлении»: «по последним — и весьма убедительным — данным, среди таких путешественников появилась тенденция к росту»⁴¹. «Путешествие в обратном направлении» совершают многие культовые писатели, оказываясь в центре вымышленных повествований, романтизированных, придуманных, фиктивных (авто)биографий. Читатель «достраивает», конструирует образ автора и даже сочиняет его заново. Интересен пример маркиза де Сада, которому традиционно приписывались всевозможные преступления, совершенные (да и не совершенные) его героями; Сад-персонаж в XIX в. «освобождается» от подлинной биографии, «чтобы из лона легенд и фантазмов еще раз родиться во всей своей угрожающей чудовищности»⁴². Фигура автора изымается из литературной традиции, наделяется новым, актуальным для современности значением, порою начиная «представлять» собой целую эпоху или направление. Последнее характерно и для научных, академических сообществ, на первый взгляд, отрицающих любые формы культового поклонения. Эдвард Саид в своей книге «Мир, текст и критик» недоумевает, почему в современной ему критике век Руссо не может также быть веком Кондильяка и почему порой отсылка к Ницше, Фрейд, Арто или Беньямину заменяет доказательство того или иного утверждения, «как если бы имя обладало достаточной ценностью, чтобы опровергнуть любое возражение или разрешить любой спор»⁴³. Критик постструктурализма, Саид обнаруживает в его текстах псевдосакральные, мифообразующие и, наконец, фикциональные элементы.

Превращение автора в *металитературного персонажа* нередко является и результатом встречного сочинительства, когда сам писатель участвует в создании своего вымышленного образа, например, прибегая к литературной мистификации. Предметом сочинения может стать не только биография, но и собственно авторская фигура (один из самых известных примеров — Оссан). Однако «разоблачение» мистификатора не гасит, а только усиливает культ, как, скажем, произошло с Черубиной де Габриак в России на рубеже веков. Евгений Ланн, один из ранних отечественных исследователей данного явления, говорил о мистификации как о «театрализации литературы», особой форме художественной травести⁴⁴. Скрываясь за масками собственных мета-персонажей, автор провоцирует читателя к игровому сотворчеству.

Условием возникновения описанных культовых практик, неизменно возникающих на границах письма и чтения, является совпадение образа автора, его жизненной (творческой) программы, идеологии и эстетики его текста с интересами, потребностями, нуждами того или иного *сообщества*. Такое сообщество

может быть и реальным (литературная группа, Фэн-клуб), и воображаемым («Сообщество тех, кто лишен сообщества» Батая, «Общество друзей Текста» Ролана Барта и т. д.); и узким (coterie, кружок), и достаточно широким (богема, советская интеллигенция). Оно может сознательно выбирать фигуры культовых авторов, скажем, если речь идет о литературной группе, нуждающейся в авторитетном имени, знаке или эмблеме. Но чаще культ возникает стихийно, когда автор или текст неожиданно начинает представлять разделяемые группой ценности.

В силу вновь вступает свойственная культовому поклонению перекодировка «своего» и «чужого»⁴⁵. В романе, например, начинает цениться знакомое или утраченное, опознаваемое как свое — предметы быта, названия, имена, обороты речи. Само чтение культовых книг мыслится как приобщение к сообществу, с которым читатель хотел бы себя отождествлять. Нетрудно заметить, что реклама зачастую играет именно на этом «эффекте» слова: предлагаемая книга — книга не для всех, а для круга избранных; вместе с книгой продается *modus vivendi*, к которому, прочитав ее, можно стать причастным. Разумеется, это искусная имитация, подделка, хотя бы потому, что любое коммерческое предприятие стремится к расширению, а не сужению круга потребителей своей продукции.

Наличие сообщества, разделяющего определенные ценности, делает возможным и культ малоизвестного автора, и культ классика, и, наконец, даже популярного, коммерчески востребованного писателя, нарушая институциональные, иерархические границы. Культовым может стать и отдельный текст (поэтический, романский цикл). Его чтение может осмысливаться как символическая инициация, приобщение к той или иной группе. «Меня мучит мысль, что кто-нибудь может прочесть эту книгу», высказывание В. Лапицкого о романе Бланшо «Последний человек», помещенное на обложку его русского издания⁴⁶, знаменательно: чтение граничит с эзотерической практикой; книга предлагается тому, кто осмелится взломать печать, переступить порог, заранее догадываясь, что попытка будет обречена на поражение. В то же время культовый текст — это и текст, активно участвующий в жизни читательского сообщества: иницирующий эзотворческие практики (создание разного рода «апокрифов»: продолжений, альтернативных сюжетных версий, комментариев), становящийся руководством к действию, жизненной программой⁴⁷. Автор и читатель нередко оказываются совладельцами придуманного, вымышленного (фикционального, если использовать терминологию современной литературной теории) мира, который, проецируясь за пределы культового текста, наделяется качествами «реальности». Этот мир может отсылать к коллективной памяти или предлагать утопическую альтернативу настоящего; в любом случае он будет открытым для активного освоения и обживания, предельно сокращая расстояние между автором и его читателями.

Возникающий вокруг автора или текста культ имеет собственную динамику: он может то гаснуть и уходить в небытие, то вновь разгораться. Показателен пример известной песни Боба Дилана «Хозяева войны» (“Masters of War”, 1963), которая без труда «изымается» из контекста 1960-х гг. и присваивается различными сообществами, выступающими против войны и господствующей власти, каждый раз наполняясь новым содержанием (песня была символом протеста против войны в Ираке и во время предвыборной кампании Буша-младшего в 2004 г.). Правда, культовый статус песни напрямую зависит от исполнения. Она становится

культовой (опознается как «своя») — в среде левых, радикально настроенных пацифистов — только когда исполняется полностью, с последним куплетом, где автор переступает культурные табу, открыто желая смерти своим адресатам (“And I hope that you die / And your death will come soon. / I will follow your casket / In the pale afternoon...”; «Я надеюсь, что вы умрете, / и ваша смерть наступит скоро / Бледным днем / Я последую за вашим гробом...»). Акт нарушения табу при каждом новом исполнении превращается в ритуализированную практику⁴⁸. И хотя культ рок-музыки и песенного творчества имеет свою специфику, читатель культовых литературных текстов — это тоже, прежде всего, *исполнитель*, изымающий произведение из контекста его написания и адаптирующий его к новым обстоятельствам.

Выше говорилось преимущественно о культе писателя или литературного текста, но культовым статусом, с равным успехом, могут наделяться ученые-гуманитарии. Как заметил известный теоретик литературы Терри Иглтон, Фрейд намного увлекательней Сесила Дэя Льюиса, а «Система вещей» Мишеля Фуко оригинальнее и интереснее романов Чарльза Кингсли⁴⁹. Граница между научным и художественным несущественна для культа, как несущественны границы между сегодняшним и прошедшим, классическим и популярным. Тому свидетельство — культ авторов/текстов прошлого, миграция классиков в культовые писатели, культовых — в популярные или даже со-существование различных статусов. Неустойчивыми, легко пересекаемыми оказываются и границы между автором и читателем, автором и текстом: например, когда биография автора выстраивается по законам художественного текста или читатель превращается в соавтора. Изучение культа, таким образом, предполагает не только переосмысление литературного процесса последних двух веков, но и ролевых функций его участников.

III

В I разделе «На границе жизни и вымысла» культ рассматривается преимущественно как конструкт художественного воображения — в контексте авторских стратегий самосозидания или саморазрушения, «представления себя через другого и другого через себя»⁵⁰. Какую роль в возникновении культа играет вымысел? Как жизнетворческие модели поэтов и писателей участвуют в формировании или поддержании их культового статуса? С какой целью автор изобретает собственную традицию и придумывает сообщество единомышленников? Культ творческой личности может утверждать себя через культ литературы, культуры, Книги, за которым стоит идея высокого, мессианского служения искусству. Но возможна другая модель — предельного умаления и уничтожения собственного «я»: тело поэта выставляется на продажу и уходит, как товар, с молотка; автор, «как девка, задирает платье». И в первом, и во втором случае речь идет о поиске коммуникации с читателем, установлении симпатического контакта, выборе роли или маски, неотделимых от бытующих в культуре идей «личности», «персональности», «индивидуальности».

Раздел открывает статья Т.Д. Венедиктовой «“Я славлю себя”: частный проект “креативной демократии”». Венедиктова исследует «частный» (американский, романтический, уитменовский) вариант самосозидания культовой фигуры,

но помещает его в широкую теоретическую и историко-культурную перспективу. Возникновение культа поэтической личности связывается с новым, *демократическим*, отношением к литературе, делающим прежде сакральные ценности массово-доступными, разделяемыми автором и его читателями. Уолт Уитмен, зримо воплощающий эту тенденцию в своем поэтическом творчестве, ощущает себя «вероучителем-без-догмы» и «пророком-без-гарантий», готовым состязаться не с Шекспиром или Теннисоном, но с «Буддой, Аллахом и Осирисом». Переход от культа романтической личности к символистским моделям и культовым практикам XX в. описан в статье О.Ю. Пановой «Личность и Книга как объект поклонения в кругу французских поэтов-символистов». Панова обращается к выстраиваемой по романтическому образцу репутации «проклятого поэта» П. Верлена, радикальному разрыву с биографической легендой С. Малларме и беспрецедентному, опережающему время феномену А. Рембо — поэта, который отверг все наличные культурные модели жизнестроения. Корпус «мифа о Рембо» складывается только в XX в., с появлением подражаний, стилизаций, «сиквелов» к рано оборвавшейся поэтической карьере и жизни. Если Малларме наделял сакральными смыслами не личность поэта, но Книгу, то американский поэт-авангардист Э. Паунд делает предметом обожествления саму культуру, для которой изобретает новое, очищенное от прежних смыслов имя «Kulchur». Как показывает М.Ю. Ошуков в статье «Иератическое письмо Эзры Паунда», Паунд переписывает канон, отсекая лишнее и выстраивая собственную традицию, провозглашая себя проповедником и пророком вновь изобретенной Культуры. Литературу как сообщество единомышленников понимал современник Паунда, португальский поэт Ф. Пессоа. В статье М.Ф. Надъярных «Изобретение литературного смысла в гетеронимии Фернандо Пессоа» личность поэта рассматривается в тесной связи с проблемой поиска идентичности, литературной мистификации и игры: гетеронимы Пессоа, представляющие собой идеальное воображаемое *coterie*, участвуют в создании культа их изобретателя. Демонстративно множественно и авторское «я» в текстах Жоржа Батая. В статье «Жертвоприношение субъекта письма в литературных произведениях Жоржа Батая» Е.Д. Гальцова показывает, как творческая личность французского писателя стремится к собственному разрушению, опираясь на сакральную модель жертвоприношения: «Батай приглашает читателя включиться в игру, где ужасное и комическое настолько перепутаны друг с другом, что читатель может потеряться, подобно тому, как теряются персонажи произведений французского писателя». Участниками этой игры и последователями культа становятся — среди прочих — Ж.-П. Сартр, А. Мальро, А. Кожев, М. Бланшо, Р. Кайуа, М. Лейрис, П. Клоссовски и др. Раздел заканчивается обзорной, теоретической статьей Н.С. Плотникова «“Культе личности”». Семантика персональности в истории русской мысли». Известный философ и историк идей ставит своей задачей «рассмотреть аспекты семантики “культа личности” в контексте дискурса персональности в русской интеллектуальной истории, проследив основные тенденции “истории понятий”, определяющих и выражающих “персональность”». Концепты личности, индивидуальности, персональности наделяются особым смыслом в русском контексте; пресловутый советский «культ личности» оказывается всего лишь побочным мотивом исследуемой в историко-культурной перспективе семантики. Статья, таким образом, предлагает более широкий, вы-

водящий за пределы литературы, взгляд на обсуждаемые в главе проблемы, корректируя понятия и представляя модель смыслополагания, альтернативную и во многом конфликтную западноевропейской.

II раздел «Метаморфозы текста» продолжает тему взаимобратимости жизни и вымысла, делая акцент уже не на авторе, но на тексте. Что делает текст культовым? Что отличает культовый текст от классического? Какова роль читателя (переводчика, критика) в формировании культа? В разделе рассматриваются различные формы бытования культовых текстов в культуре — продолжения, переложения, театральные постановки, экранизации; особое внимание уделяется проекциям текстовой реальности на внешний мир, участию художественного вымысла в «реальной» жизни читателей.

Исходя из тезиса, что «всякое наделение текста высоким квазисакральным достоинством является одновременно его деструкцией», С.Н. Зенкин в первой, теоретической, главе раздела «От текста к культу», выделяет и обосновывает операции, совершаемые культурой по отношению к культовым текстам. Имеются в виду, прежде всего, случаи, когда текст становится предметом активной цитации; выполняет перформативные функции, переступая границу художественного. Знаком культовости текста, по мысли исследователя, является и наличие у него сиквелов или приквелов; литературное произведение, ввергаемое «обратно в фольклорную стихию воспроизведения, варьирования и подражания», Зенкин предлагает изучать при помощи двух, сформулированных русскими формалистами, литературно-теоретических понятий — вторичной фольклоризации литературного текста и тыняновского литературного быта. Объектом первого и беспрецедентного в истории литературы культа стал роман И.-В. Гете «Страдания юного Вертера» (1774). С этой точки зрения приглашает перечитать знаменитый текст С.А. Ромашко, в статье «Искушение иконоклазма: “Страдания юного Вертера” Гете в историко-культурной перспективе». Как известно, «Вертер» Гете инициировал множество подражаний; одним из них был роман-продолжение известного деятеля прусского Просвещения Фр. Николаи, «Радости юного Вертера» (1775). Вопреки замыслу Николаи, иконокластическая атака не разрушила, но только усилила культовый статус романа Гете. Значительно позднее, в XX в., возник культ вокруг другого известного писателя эпохи Просвещения — Д.А.Ф. Сада. Однако, как показывает Е.Е. Дмитриева в статье «“Вирус” Сада», текст Сада присутствовал в европейской культуре уже в XIX столетии, и его философско-эротическая амбивалентность инициировала различные культовые практики. Представление о Саде-философе, обычно связываемое с его открытием сюрреалистами, было в действительности укоренено в традиции французского либертинажа. Порою же для того, чтобы текст стал культовым, преемственность, равно как и верность оригиналу, необязательна или даже противопоказана, как это демонстрирует Е.Д. Гальцова в статье «Достоевский во Франции: “Подпольный дух”». Первый французский перевод-переложение повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» вышел в 1886 г. под названием «Подпольный дух», став источником целого ряда сценических адаптаций. Содержание повести было сильно искажено, но «харизма», исходящая от нового имени произведения, оказалась достаточной для поддержания его культа. В статье М.П. Одесского «Дракула Брэма Стокера: от персонажа романа к герою масскульта» речь также идет

об адаптациях — знаменитого «Графа Дракулы» Брэма Стокера (в частности, об экранизации Ф. Колпопы). Вместе с тем, Одесский обращает внимание и на малоизученный факт перформативной функции текста, его «жизни» за пределами вымысла на примере русского «Дракулы». По предположению автора статьи, вампирическая образность романа косвенно инициировала эксперименты Богданова (А.А. Малиновского) с переливанием крови в постреволюционной России. Две последние главы раздела — «Двери восприятия» И.В. Головачевой и «Паломничество в Йокнапатофу» И.А. Делазари продолжают тему проекции вымышленных конструкций текста на внетекстовую реальность. Трактат Олдоса Хаксли о наркотическом мировидении «Двери восприятия» был воспринят как идеальное практическое руководство к жизнестроительству в 1960-е гг. На примере различных художественных и научных текстов Хаксли И.В. Головачева пытается разобраться, насколько сам он ответственно относился к роли писателя-экспериментатора и практика психоделики, и приходит к выводу, что служители психоделического культа, хиппи и битники, не заметили ни авторской иронии, ни серьезности поставленных им вопросов. Романы йокнапатофского цикла У. Фолкнера в 1960-е гг. становятся своеобразным «порталом» в вымышленный мир для увлеченных читателей, сделавших сразу две ошибки — референциальную (нарушение границ вымышленного мира/реальности) и нарратологическую (отождествление авторской идеологии с идеологией повествователя). И.А. Делазари показывает, что тексты Фолкнера одно время существовали в культурном сознании американцев и как классические, и как культовые: однако их культ угас вместе с утратой интереса к воображаемому паломничеству.

III раздел «Автор как персонаж в самоосмыслении культуры» обращается к еще одному аспекту связанной с литературным культом проблематики: что происходит, когда сам автор «попадает» в текст, превращается в металитературного персонажа? Почему текстуализация и фикционализация авторской фигуры становятся важным компонентом культовых и околокультовых практик? Как осуществляется механизм «возвращения» писателей прошлого и кто участвует в их «сочинении»? Может ли персонажем стать автор-современник? Персонаж понимается авторами раздела достаточно широко: знаковая фигура, объединяющая сообщество, группу, кружок или представляющая новое литературное (критическое, философское) направление; герой особым образом организованной биографической истории; персонаж в буквальном смысле этого слова.

О.И. Половинкина, в статье «“Родственность Гюисмансу”. Джон Донн в англоязычном литературном сознании», размышляет над ключевым для всего раздела понятием металитературного персонажа на примере возвращения Дж. Донна на рубеже XIX–XX вв. Творчество «забытого» английского поэта-метафизика, стилистически сложное, богатое эротическими мотивами и образами, неожиданно оказалось созвучным декадентским настроениям рубежа веков и возродило интерес к его биографии, чему способствовало сближение Донна с модным автором-декадентом, Ж.-К. Гюисмансом. Донн так и не стал «мертвой ценностью», войдя в классический канон; его продолжают изобретать заново, например, поклонники романа Э. Хемингуэя «По ком звенит колокол», наделяя эпиграф особым ценностным смыслом и превращая слова проповеди Донна в поэтический верлибр. Глава А.Б. Можасовой «Внуки Гонгоры» продолжает тему возвращения

классика прошлого, показывая как культ другого барочного поэта — испанца Л. де Гонгоры — получил значение мифа/ритуала, учредившего сообщество литераторов, т. н. «поколения 1927 года». Причины превращения Гонгоры в знаковую фигуру были связаны с необходимостью самоидентификации «поколения», объединенного юбилейной датой (1927 г. — год 300-летия со дня рождения поэта), значимой не в общенациональном, а в сугубо узком, «частном» кругу. О том, как был «придуман» еще один известный классик — Эдгар По — сперва американской периодикой 50-х гг. XIX в., затем Ш. Бодлером и, наконец, поклонниками-южанами на рубеже XIX–XX вв. рассказывается в нашей статье «Повесть о приключениях Эдгара Аллана По». Фикциональная ипостась По, получившая начало в печально известном некрологе-пасквиле Р. Грисуолда, прослеживается вплоть до последней трети XX в., когда По не только продолжает присутствовать в культурном самоосмыслении как вымышленный герой, но и превращает в персонажей собственных читателей — М. Бонапарт, Ж. Лакана и Ж. Деррида. «Литературным персонажем» называл По Х.-Л. Борхес, в свою очередь ставший знаковой фигурой для французских философов 1960–1980-х гг. — М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Старобинского и др. Критик как персонаж — тема следующей статьи раздела, «Зеркало и микроскоп: Шкловский-персонаж в перипетиях жанровой борьбы» М.И. Свердлова. Шкловский, которого противники называли «литературным типом», «сотоварищем Онегина, Печорина, Рудина и иже с ними», оказался героем сразу двух произведений своих учеников — романа В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928) и «Записных книжек» Л. Гинзбург. Свердлов сталкивает каверинского Некрылова с героем автобиографической прозы Гинзбург, прослеживая эволюцию образа последнего. В заключительной статье раздела М.П. Сухотиной «От истории литературы к историям о литераторах» персонажами современного американского книжного обозрения «Нью-Йорк ревью оф букс» оказываются и писатели (Борхес, Гюго, Хемингуэй), и философы-гуманитарии (Адорно, Бенямин, Х. Арендт). На страницах популярного периодического издания автор помещается в центр особым образом организованной биографической истории, превращается в условную шаржевую фигуру. М.П. Сухотина показывает, как различные повествовательные архетипы (такие, как изгнание, конфликты с властью и т. д.) позволяют читателю «Нью-Йорк ревью» отождествлять себя с персонажами статей. Фигура читателя становится центральной в следующем разделе книги.

IV раздел «Писатель — читатель — социум» посвящен преимущественно социокультурным процессам, определяющим формирование (поддержание, угасание) культа в современной культуре. Обсуждаемые в предыдущих разделах вопросы помещаются в контекст социальных и институциональных практик. Что отличает культового писателя от классика? Как соотносятся культовое и популярное? Как с культом связаны стратегии писательского успеха? Каким образом в производстве культа участвует харизма? В написанной с социологических позиций, теоретической статье Б.В. Дубина «Классик — звезда — модное имя — культовая фигура: О стратегиях легитимации культурного авторитета» предлагается типология моделей конструирования авторских фигур в современной культуре: классик, звезда, модный автор, культовый автор. Дифференциация этих четырех «фигур», выдвигаемых современным литературным процессом, позво-

ляет определить сферу и ограничить пространство литературного культа. «Культовый автор, как и автор модный, актуальный и проч., выступают конкурирующими символами самопонимания и самоопределения поколений»; вместе с тем специфику культа исследователь видит в «демонстрации и провокации непринадлежности, уклонении и ускользании от “литературы” как области готового, общепризнанного и понятного “всем”». Вопрос о том, может ли классик быть одновременно культовой фигурой, ставит И.Н. Лагутина в статье «Возвращение Гете: культ классика». Исследовательницу интересует, как культ Гете участвовал в канонизации А.С. Пушкина в XIX в., а затем, в ином качестве, вернулся на рубеже XIX–XX вв. Лагутина предлагает собственную типологию культовых фигур, соотнося их с ново- и ветхозаветной моделями жизнестроения. Глава О.Б. Вайнштейн «Конструкция литературного культа в эпоху романтизма» возвращается к проблеме романтического житнетворчества, но уже с социоэкономических и социокультурных позиций. Исследование Вайнштейн сфокусировано в основном на писательских стратегиях Байрона и Колриджа, создающих и поддерживающих собственную репутацию на литературном рынке. Тему самопозиционирования писателя на рынке, привлекая современный материал, продолжает Н.В. Киреева, в статье «Джон Барт и Томас Пинчон (к проблеме определения писательского статуса)». Киреева развивает и предложенную Б.В. Дубинным типологию классического и культового статуса, обращаясь к различным писательским стратегиям двух известных американских авторов. Практики культосозидания («вероисповедательная программа» романов, житийная модель биографии, предлагаемое практическое руководство, интерес к необычному, экзотическому) подчас успешно работают и в крупномасштабном, многотиражном «формате», как это показывает М.Ф. Надъярных в статье «Мифологии Пауло Козльо». П. Козльо воплотил в себе роль современного мага и учителя жизни, доверительно говорящего с каждым и со всеми сразу; игра с мистическими ожиданиями читателей, использование оккультных знаний становятся своеобразным кредо автора. Иная модель представлена в статье И.М. Каспэ «Смысл (частной) жизни, или Почему мы читаем Стругацких?». По мнению Каспэ, в фантастических романах братьев Стругацких особый, сверхценный смысл обретают узнаваемые знаки повседневности и, как следствие, легко присваиваются и принимаются читателями уже в модальности «как у Стругацких». Культ вокруг их текстов возникает по мере осознания читательской общности и одновременно становится символом персонального, интимного, приватного. Раздел, как и книгу в целом, завершает статья А.Я. Береловича «Как строятся культовые фигуры в позднесоветское время». Обращаясь к культу советских гуманитариев (Бахтина, Аверинцева, Мамардашвили, Лосева) в постсталинскую эпоху, А.Я. Берелович анализирует «риторику» и конкретные манифестации этого культа, связывая его с самоопределением группы, устной традицией, личной харизмой. Разговор Лосева и Аверинцева на латыни во время скучного официального юбилея, исполненная многозначительности и свободы бахтинская манера курить — эти и другие личностные факторы в немалой степени способствовали превращению ученых в знаковые, в рамках отдельных сообществ, фигуры.

Таким образом, от практик житнетворчества, осуществляемых самими авторами, мы переходим к проблеме культового текста и текстуализации (фикциона-

лизации) писательских биографий; наконец, завершает книгу описание литературных и социокультурных процессов в их взаимодействии и динамике, с особым акцентом на фигуре реципиента. Однако, выстраиваемая таким образом последовательность («автор», «текст» и «читатель») не является жесткой: скорее, в книге действует принцип возвращения одних и тех же, связанных с литературным культом, тем и проблем.

¹ Далее, во Введении и в главах книги, мы будем употреблять это слово (равно, как и слово культ) применительно к явлениям культуры и литературы без кавычек. В случае, когда слово употребляется в первоначальном, религиозном, значении будет сделано пояснение в тексте.

² Говоря словами Жана Старобинского: Старобинский Ж. Действие и реакция. Жизнь и приключения одной пары. СПб., 2008. С. 10.

³ Более того (и здесь мы солидарны с коллегами, исследующими «культовое кино») подобное обращение со словом «во многом блокировало сами возможности размышления об этом феномене», по крайней мере, в российском интеллектуальном пространстве. См.: Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. № 5/6. С. 322–330.

⁴ Куприянов В. К русской философии языка // Литературная газета. 2003. № 18. URL: <http://kinovarker.ucoz.ru/publ/4-1-0-15>.

⁵ Calcutt A., Shephard R. Cult Fiction: a Reader's Guide. Lincolnwood (Ill.), 1999. P. xx.

⁶ Ibid.

⁷ Барт называл «словом-маной» «тело»: Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. М., 2002. С. 92.

⁸ Леви-Стросс К. Предисловие к трудам Марселя Мосса // Мосс М. Социальные функции священного. СПб., 2000. С. 430.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ На русском языке в изд-ве «Радуга» вышел аналог: Безелянский Ю. Культовые имена. От Эразма Роттердамского до Умберто Эко. М., 2004. Правда, здесь выбор фигур, среди которых — Спиноза, Кант, Гете, Байрон, Бальзак, Бодлер, Фрейд, Томас Манн, Пруст, Пастернак, Брехт — объясняется скорее ориентацией автора на популярные издания серии «ЖЗЛ».

¹² The Rough Guide to Cult Fiction. Eds. by P. Simpson, M. Bushell, H. Rodiss. London, 2005. P. 288.

¹³ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф — имя — культура. Семиосфера. СПб., 2004. С. 526.

¹⁴ Didier E. The Poe Cult and Other Poe Papers. New York, 1909.

¹⁵ Флоренский П.А. Философия культа. М., 2004. С. 81.

¹⁶ McKelvy W.R. The English Cult of Literature: Devoted Readers, 1774–1880. Charlottesville; London, 2007. P. 1.

¹⁷ Bénichou P. Le sacre de l'écrivain, 1750–1830; essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. Paris, 1973.

¹⁸ Bénichou P. The Consecration of the Writer, 1750–1830 = Le sacre de l'écrivain, 1750–1830. Trans. by Mark K. Jensen. Lincoln, 1999. P. 188.

¹⁹ Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII–XVIII веках // Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М., 2002. С. 107.

²⁰ Там же. С. 106.

- ²¹ Op. cit. P. 27.
- ²² Bénichou P. Op. cit. P. 227.
- ²³ Ibid.
- ²⁴ Ibid. P. 193.
- ²⁵ Старобинский Ж. Критика и принцип авторитета: От Руссо до Жермены де Сталь. Указ. изд. С. 320.
- ²⁶ Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Oxford (UK), 1966. P. 294
- ²⁷ Цит. по: Siegel J. *Desire and Excess: the Nineteenth Century Culture of Art*. Princeton, 2000. P. 95.
- ²⁸ Ibid. P. 96.
- ²⁹ Ср. там же: «Регулярное чтение Бальзака превращает наших друзей в тени, а наших знакомых — в тени теней». Уайльд О. Упадок лжи // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 20.
- ³⁰ James H. *The Lesson of Balzac* // James H. *The House of Fiction*. London, 1957. P. 85.
- ³¹ Толкин был назван автором «величайшей книги XX века», которая уступила свои позиции (по опросу 1999 года в Великобритании) только Библии. См. доклад О. Фалковски «От культа автора — к культу текста» (на материале “Властелина колец” Дж.Р.Р. Толкина на конференции “Культовая литература”: истоки, механизмы формирования, динамика» (ИМЛИ РАН, 16–17 мая, 2006). См. наш обзор: Уракова А.П. «Культовая литература»: истоки, механизмы формирования, динамика» (ИМЛИ РАН, 16–17 мая, 2006).
- ³² Carlyle Th. *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History*. Lincoln, 1966. P. 139.
- ³³ Blix G. *Heroic Genesis in the Mémorial de Sainte-Hélène* // *Yale French Studies. Myth and Modernity* 111 (May, 1997). P. 108.
- ³⁴ Ibid. P. 125.
- ³⁵ Ibid. P. 108.
- ³⁶ Ibid. P. 127.
- ³⁷ Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // *Маски времени*. СПб., 2004. С. 132.
- ³⁸ Аронсон О.В. Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). М., 2002. С. 60.
- ³⁹ Китс Дж. Рука живая, теплая. Пер. В. Потаповой // Китс Дж. Избранная лирика. Поэмы. Кишинев, 1997. С. 126.
- ⁴⁰ Lynch D. *The Economy of Character*. Chicago, 1998. P. 9.
- ⁴¹ Рушди С. Волшебные башмачки // Рушди С. Восток, Запад. СПб., 2006. С. 99–100.
- ⁴² Энаф М. Маркиз де Сад. Изобретение тела либертена. СПб., 2005. С.
- ⁴³ Said E. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983. P. 143.
- ⁴⁴ Ланн Е. Литературная мистификация. М., 2009. С. 209.
- ⁴⁵ Подробнее об этом см. в теоретической главе Б.В. Дубина в настоящей книге. С. 324–329.
- ⁴⁶ Бланшо М. Последний человек. СПб., 1997.
- ⁴⁷ Подробнее об этом см. в теоретической главе С.Н. Зенкина в настоящей книге. С. 133–140.
- ⁴⁸ Мы опираемся на текст пленарного доклада Грейла Маркуса на конференции “‘Forever Young?’ The Changing Images of America” (EAAS, Dublin, March 27, 2010); Marcus G. “‘Masters of War’ — Forever” (в печати).
- ⁴⁹ Eagleton T. *After Theory*. New York, 2003. P. 88.
- ⁵⁰ По удачному выражению М.Ф. Надъярных. См. ее главу «Изобретение литературного смысла в гетеронимии Фернандо Пессоа» в наст. изд. С. 79.

Т.Д. Венедиктова

«Я славлю себя»: частный проект «креативной демократии»

Литература — область вне круга нашей повседневности, изнутри которой, как из некоего центра, можно описать новый круг. Литература полезна тем, что предоставляет нам платформу, чтобы с нее обозреть текущую жизнь, и рычаг, чтобы изменять ее.

Р.У. Эмерсон. Круги

Демократия — вера в способность человеческого опыта генерировать новые пути и задачи, по ходу осуществления которых производится новый опыт... это вера в то, что опыт как процесс важнее какого бы то ни было результата.

Дж. Дьюи. Креативная демократия

Литературный культ — плод сотрудничества писателя и аудитории — нельзя, конечно, рассматривать как только литературное явление. Но подойти к вопросу о его природе можно и чисто филологически, — прислушавшись к словосочетанию, спросив, какими смыслами резонирует эта ставшая расхожей метафора. Здесь налицо по крайней мере две очевидности. С одной стороны, подразумевается признание за сочинителем или сочиненным текстом сверхценности, влекущей «чары», сотканной совместными усилиями индивидуального и коллективного воображения. С другой стороны, — намек на то, что ценность по меньшей мере небесспорна и являет собой продукт пристрастия, скорее чем объективной, авторитетной оценки.

Природа интересующего нас околослитературного явления во многом определяется именно тем, что творится оно «профанами». Это не означает обязательно низкой культурной компетентности творцов, но означает именно и обязательно, что они руководимы *желанием*, всегда в чем-то наивным. Готовность видеть в литературной фикации житнетворческий образец, стимул к игровому пересозданию, «перевосхождению» собственной идентичности в этой ситуации важнее ответственных (рационализированных) эстетических суждений. Поэтому культ

процветает в отсутствие поддержки официальных арбитров (тех, кто патронирует классику, оберегает границы «подлинной» литературы) и принципиально вне «классов». Он поддерживается общением в дружеских кружках, субкультурных анклавах и/или коммерческим успехом в более или менее широких сегментах рынка. Академическое, школьное литературоведение со своей стороны не удостоивает вниманием эту легкомысленную (а с чьей-то стороны и корыстную, в искании выгоды) самодеятельность.

Хронологически да и по сути литературный культ — «плод Просвещения». По ходу нарастающей секуляризации культуры религиозный опыт все чаще выплескивался за догматические конфессиональные рамки, по-разному воплощаясь в социальных и эстетических практиках. В результате т. н. «читательской революции» (имеется в виду резкий, в основном за счет среднего класса, рост доли читающих людей среди населения, наблюдавшийся в большинстве стран Европы во второй половине XVIII в.) формируется массовая аудитория, со временем обретая уверенность в себе, своем культурном влиянии. Наконец, «начиная с середины XVIII в. сама идея креативных возможностей человеческого действия становится отправной точкой важных мыслительных инноваций»¹. Именно с этого времени (или чуть более позднего — эпохи романтизма) литератор устойчиво фигурирует в европейской культуре как прототип творчества, деятельности по созиданию человеком нового. Эту идею литературный культ «заземляет» в стихийно возникающей коллективной практике, продуктом которой оказывается причудливая фигура «гения, авторизованного толпой». В том обстоятельстве, что именно «толпа» адаптирует, даже отчасти пересочиняет образ «гения» на свой вкус и в меру своего разума, можно увидеть иронический перевертыш, унижительную изнанку романтического идеала — или его расширенно-демократическое перевоплощение. В любом случае, речь идет о явлении, симптоматичном для современной культуры, которую характеризуют и ставка на креативность, и стремление к инновациям, а также готовность к их массовому тиражированию, и — в высшей степени! — склонность создавать гибриды на основе коммерциализма, эстетизма (принимающего неожиданно «массовидные» формы) и религиозности, отчужденной от канонических основ. Литературный культ может, таким образом, служить ключом к пониманию более широких культурных процессов.

«Случай» Уолтера Уитмена

Опыт Уолта Уитмена, чья жизнь (1819–1892) охватывает почти все XIX столетие, а поэтическое творчество — вторую половину долгой жизни, дает отличный материал для разбора этой проблематики. В середине 1850-х гг. бывший плотник, газетчик, политический активист и прилежно трудившийся на потребу дня литератор осознал себя поэтом — притом резко непохожим на большинство известных ему поэтов. Странной была форма его произведений, шокирующим — содержание. Из ранних читателей редко кто был готов охарактеризовать эти тексты как «искусство»: даже Генри Торо, один из тех немногих, кто с самого начала симпатизировал уитменовскому эксперименту, отозвался о нем двусмысленной фразой: «как будто звери заговорили» (as if the beasts spoke)².

Любопытно, что уже самые первые шаги Уитмена по новой, рискованной стезе сочетались с усилиями выстроить нечто, напоминающее собственный культ. Необходимость этих усилий он сам обосновывает в предисловии к первому изданию «Листьев травы»: «Уже скоро священников не будет вовсе. Их труд завершен <...> Их место займут другие, более сильные»³. На смену жрецам, священнослужителям придут, по мысли Уитмена, поэты — проповедники веры еще небывалой, толкователи мира и человека, которые родятся в Америке, но отзывы получают повсюду в мире. Ровно эту претензию заявляет и лирический герой его ранних поэм:

I, too, following many and follow'd by many, inaugurate a religion... (20)

Know you, solely to drop in the earth the germs of a greater religion,

The following chants <...> I sing (21)

(Я, тоже, следуя за многими и имея много последователей, создаю новую религию. / Знать тебя, только что посеять на земле ростки величайшей религии, / Эти песни <...> я пою).

Мотивы культосозидания, основания новой религии, питательной средой которой должна быть демократия, а средоточием — литература, сохраняются, даже усиливаются в позднейшем творчестве Уитмена. Вот характерный пассаж из предисловия к «Листьям» 1872 года: «Люди, особенно молодые американцы, мужчины и женщины, должны прийти к пониманию, что Религия (как и Поэзия) есть нечто иное, совсем иное, чем то, что они привыкли полагать. Она слишком важна для Нового Света, его силы и устойчивости, чтобы и в будущем оставаться приписанной лишь церквям, старым или новым, католическим или протестантским — со святым таким-то или таким-то. Отныне она должна быть приписана к Демократии en masse и к литературе»⁴.

Традиционные религии, с точки зрения Уитмена, обнаружили каждая свою меру и ограниченность: их герой «Песни о себе» готов принять, оценив «с точностью до цента» (Taking them all for what they are worth and not a cent more), чтобы превзойти. На смену верам прошлых времен, опиравшимся на догматы непрекеско определенныы свшые и неизменныы, идет демократическая вера, принципиально не знающая догматики, подразумевающая открытость, подвижность, изменчивость опорных ценностей. В ее «продвижении» Уитмен-поэт явно видит продолжение того политико-просветительского, отчасти националистического проекта, который увлекал его с юности. Он убежден, что поэзия, притом не поэзия вообще, а именно та, скандално-странная, что рождалась под его пером, способна — и даже не может не — выступать носительницей нового религиозного чувства. На других частотах, чем риторика, и потому неизмеримо более эффективно, она будет воздействовать на аудиторию, воспитывая ее для демократии.

Хорошо чувствуя природу медийной среды, которую он обжил еще в бытность репортером и редактором, Уитмен поддерживал самозванную миссию своего рода PR-кампаний. В отсутствие сочувствующей критики, он публиковал и размещал анонимно в газетах рецензии не столько даже на собственные книги, сколько на себя: герой и автор поэм, пророк идеальной демократии и стихотворец из Бруклина сливаются в них в одно лицо. Не упускал он и других возмож-

ностей саморекламы: вопиющий случай — самовольная публикация личного письма от Р.У. Эмерсона, содержавшего приветствие по поводу «начала великой карьеры», в качестве приложения к очередному изданию «Листьев». Известно также, что Уитмен участвовал в создании собственной агиографии — книги «Добрый седой поэт» (1867), заботился о визуальном представлении своего публичного образа, всегда продуманно позируя для фотопортретов. В литературных кругах такое «позерство» многих раздражало и вызывало насмешки, но Уитмена скептические реакции не смущали, и он не оставлял усилий, добиваясь своего. Насколько продуктивны они оказались в итоге? Увы, широкого признания поэт при жизни так и не получил, и репутация его до конца оставалась сомнительной, — впрочем, он ведь и не гнался за литературной славой и репутацией. Не американским Шекспиром или Теннисоном желал он предстать, а именно состязаться с «Буддой, Аллахом и Осирисом», которых всех вместе взятых характеризовал в «Песне о себе» как черновые наброски к «Уолту Уитмену»: «Принимая черновые наброски всевозможных богов, чтобы заполнить их лучше собою, // Щедро раздавая их каждому, и мужчине и женщине» («Песня о себе», зд. и далее в пер. К. Чуковского).

Много ли удалось по этой части? Под старость поэт стал центром небольшого кружка приверженцев, рассеянного в пространстве и пестрого по составу — в него входили и представители трансатлантической культурной элиты, и совсем простые люди, и любопытствующие издаലെка, и энтузиастически преданные, как, например, Уильям О'Коннор, автор вышеупомянутого биографического опуса, специально написанного в оправдание и прославление непонятого «американского барда», или Горэс Тробелл, на протяжении полутора десятков лет почти ежедневно записывавший речения «мудреца из Кэмдена», чтобы потом их воспроизвести в объемистом пятитомнике. Восхищение Уитменом находило выражение в стихотворных опусах, по большей части удручающе неоригинальных, стилистикой напоминавших молитвы (поэт в них довольно рутинно сравнивался с Иисусом Христом⁵). Особую чувствительность к обаянию «святого Уолта» обнаруживали дамы: впадая в пафосный буквализм, читательницы не раз обращались к пожилому, полупарализованному поэту с предложениями консумировать духовный союз, состоявшийся в акте чтения и зачать совместно совершенное дитя.

К этим анекдотическим эпизодам можно отнести с юмором, а к «игре на публику», которой Уитмен стал отчасти заложником, но которой упорно оставался предан даже в старости и болезни, — как к личной слабости. Но в них же возможно увидеть и нечто более серьезное: побочные продукты и проявления определенной стратегии, индивидуального творческого «проекта». Его природа нас в данном случае и интересует.

«Песня о себе»:

элементарность и продуктивность творческих желаний

«Знак современности» (sign of the modern) в глазах Уитмена, — демократия, предполагающая отмену иерархий, сословных границ и формальных преград за счет возвышения простого отдельного индивида (simple separate person) в ego/ee

еще не раскрытых возможностях. В эпохальной «перемене декораций» литература, по мысли поэта, должна сыграть важнейшую роль. Так, собственно, и оказалось: в культуре XIX–XX вв. художественная словесность (а затем, все более выразительно, визуальные искусства) выступает полем мифотворчества и тиглем популярного воображения. О глубинной связи литературы как исторически становящегося института и процессов демократизации охотно рассуждают философы — Ж. Деррида, Р. Рорти и др. Нас в данном случае интересует только один ее аспект.

В условиях отступления традиционной религии возможность трансценденции — возвышения над порядком обыденности — связывается все устойчивее с творческим началом, а само оно — с художественным творчеством, притом не столько с произведениями, сколько с личным образом поэта. Эту логику раскрывает Р. Барт в «Мифологиях»⁶, подчеркивая, что сокращением социальной дистанции, разделявшей традиционно пишущих и читающих, творческая «сущность» художника все более превращается из аристократической привилегии в универсальный образец и ориентир. Именно здесь нам видится важнейшая предпосылка формирования и «размножения» литературных культов.

Слово “cultus” этимологически предполагает отношение преданности, почтения, поклонения. Оно (отношение) как раз и заявляется в первой строке уитменовской «Песни о себе», открывавшей первое издание «Листьев травы»:

Я славлю себя и воспеваю себя...

Грубо нарушая конвенции «хорошего тона», откровенно нарциссистическая декларация сразу привлекает внимание к себе, а заодно и к важнейшему парадоксу — несовпадению лирического «Я» с самим собой. Все дальнейшее действие «Песни» разворачивается в *пространстве между*, условно говоря, Уолтером и Уолтом: между субъектом, который прославляет и воспекает себя, и им же как объектом прославления, воспевания, т. е. создаваемой из слов новой, влекущей реальностью. Это промежуточное пространство неопределенно, безразмерно (со-размерно миру) и притом проникнуто, пронизано, заряжено направленным током эмоциональной энергии. Последняя свободно перетекает из одного качества в другое: чувственное притяжение, взаимное тяготение тел претворяется в эстетическую эмоцию, та — в религиозное чувство и с легкостью — наоборот. Для обозначения *желания* как «базового», многомерного отношения лирического героя к жизни и самому себе у Уитмена используется целый веер приблизительных синонимов (caressing, doting, loving, admiring, adoring, worshipping, celebrating, singing, etc.), подчеркивающих преемственность и непрерывность между опытом бессознательно-телесным, художническим и духовным.

Так же текуче, как *формы* желания, меняются его *объекты*. Внутренний смысл знаменитых уитменовских «каталогов» — длиннейших перечислительных пассажей, обрушиваемых на читателя в ранних поэмах, — демонстрация того, что *любой* акт, момент, предмет, произвольно выбранный и самый заурядный, потенциально эстетичен: став предметом любования, наслаждения, эмоциональной апроприации («мне это по вкусу, мне нравится это, я это впитал в себя»), он становится своего рода «поэмой». И ровно так же любой акт, момент, предмет

несет в себе возможность откровения: через благоговейное вчувствование, созерцание, почитание ничем не примечательной мелочи, проходной ситуации открывается целостность мира-«космоса». Вот как формулируется Уолтом Уитменом (в «Песне о себе») символ веры:

Я верю, что листик травы не меньше поденшины звезд,
И что не хуже их муравей, и песчинка, и яйцо королька,
И что древесная лягушка — шедевр, выше которого нет,
И что ежевика достойна быть украшением небесных гостиных,
И что малейший сустав моих пальцев посрамляет всякую машину,
И что корова, понуро жующая жвачку, превосходит любую статую,
И что мышь — это чудо, которое может одно сразить секстильоны неверных.
Во мне и гнейс, и уголь, и длинные нити мха, и плоды, и зерна, и корни,
годные в пищу,
Четвероногими весь я доверху набит, птицами весь я начинен,
И хоть я неспроста отдалился от них,
Но стоит мне захотеть, я могу позвать их обратно (с. 74).

Бесхитростно природное, изощренно искусственное и сверхъестественное предстают здесь как равные; обыденный, эстетический и религиозный опыты образуют единый спектр, переходы внутри которого — «возгонка» обыденного, элементарно-чувственного в эстетическое и эстетического в священное — обеспечиваются трансформациями желания, которому сообщается тем самым смысл творческого усилия.

Здесь стоит еще раз вспомнить о том, что возможность творчества в европейской традиции, ассоциируясь прежде всего с эстетической сферой, при распространении на сферу религиозного воспринималась даже и в XIX в. как сомнительная, если не кощунственная. Претензия искусства на статус квази-религии (в духе радикальных мифотворческих экспериментов романтиков или позднейшего «искусства для искусства») сообщала отношениям эстетического и религиозного новую напряженность, в то время как их общая («духовного») возвышенность над обыденным, телесным, материальным выглядела аксиоматической. Вступая в конфликт с этой культурной аксиоматикой сразу по всем позициям, Уитмен моделирует для читателя особое пространство, где эстетическое, религиозное и творческое начала преодолевают взаимную подозрительность и рознь — на почве именно демократически-«низкого», заурядно-повседневного. Дерзкая эта идея воплощена не в риторических декларациях (или не только в них), а в самом образном строе уитменовского стиха и, что еще важнее, способе читательского участия в нем.

Ранняя поэзия Уитмена изобилует эпатазирующими языковыми жестами. «Это не книга, камерадо» или «слова моей поэмы — ничто» — явно в пику общепринятому представлению о книжности вообще и поэзии в частности как о «лучших словах в лучшем порядке» (С.Т. Колридж). Здесь ищет выражения парадоксальная мысль о том, что слова истинного поэта — *не те, не такие* слова, какие людьми обиходно озвучиваются, пишутся и печатаются, но не потому, что — выше, а потому что — осязаемее чувственно, неотделимы от физичности ощу-

шений, в чем подобны природным стихиям (Air, soil, water, fire — those are words) или живым телам (Human bodies are words).

Ритмический поток (drift), энергия «несказанных подразумеваний» (untold latencies) для Уитмена неизмеримо важнее красоты и точности словесных формул. Первые не даются прямому пониманию-схватыванию, зато переживаются непосредственнее, достигают глубже и дальше, не только замещая понимание, но отчасти и обеспечивая его: слова дразнят-шекочат слух, пока не проявятся в смысле (My words itch at your ears till you understand them). Поэзия для Уитмена — пространство динамической и продуктивной неопределенности, медиум не столько трансляции, сколько становления смыслов. И опыт познания, и опыт творчества, в понимании поэта, имеет широким основанием дорефлексивные чувственные переживания, которые нимало не стесняются своей простоты, поскольку несут в себе (в свернутом виде) и предвосхищают смыслы сколь угодно сложные, никем не предуказанные, не предсказуемые заранее. Важно, что «прораствание» (sprouting) смысла поддерживается и сопровождается током позитивной эмоции: желание в его разнообразных формах (любовного тяготения, влечения, любопытства, интереса, трепетного поклонения и т. д.) как бы бежит впереди процесса, способствуя его развитию. Меры своих желаний человек не знает: никто не любил еще «достаточно сильно» (no man... has ever adored or worship'd half enough) и ни одно явление или лицо еще не было «достаточно» любимо. Стало быть, и пониманию жизни как производству все новых и новых смыслов не положен предел.

«Иероглифом» желания в его простодушии, вездесущности и универсальности у Уитмена выступает трава. Она материальна, зрима, осязаема (ребенок приносит поэту охапку зеленых стеблей), но отвечает не так на «объектный» вопрос *что*, как на вопрос *что делает*. «Сущность» травы проявляется в том, что она растет, умирает, возрождается и вновь прорастает, — и этой своей жизнедеятельностью, бесхитростным и наискромнейшим образом осуществляет символическую миссию вселенской коммуникации. Трава сравнивается с письмом к человеку от Бога и с платочком, брошенным из небесных сфер с личной меткой Бога в уголке. Письмами от Бога, адресованными «мне», — утверждает Уолт Уитмен, — усеян окружающий мир, таким письмом может оказаться, наряду с травой, любой предмет⁷, а их адресатом, наряду со «мною», — любой человек. Нет чтения более увлекательного, чем эти письма, доставка которых ежемоментна, и потому далекость, недоступность корреспондента нас заботить не должна: «В каждой вещи я вижу бога, но совсем не понимаю его»; «...И я говорю всем людям: не пытайте о боге, // Даже мне, кому все любопытно, не любопытен бог» («Песня о себе», с. 98).

Высшие смыслы влекут к себе людей, обозначают свое присутствие косвенно, но остаются «Незнаемыми» (Unknow'n), т. е. существуют как возможность — в каком-то смысле гарантированная (о «Незнаемом» известно лишь то, что «оно не подведет» — it cannot fail), однако исключаяющая прямое схватывание, буквализм восприятия. Общение человека с «Незнаемым» в силу этого всегда интимно и, по определению, открыто творчеству. То же самое можно сказать иначе: божественная сущность для Уитмена как идеолога «демократической веры» обнаруживает себя не в догмате, ритуале, заповеди или завете, а в творческом действии

индивида, причем любым. Примером и образцом такого действия, по большей части не замечаемого самими его «исполнителями», служит простейший акт восприятия.

Поскольку, как уже было отмечено выше, в мире Уитмена нет вещи, состояния или ситуации, которые любовным всматриванием, вслушиванием, почитанием не могли быть «произведены» в шедевр или в святыню, человек, сам того не подозревая, существует в окружении *потенциальных* шедевров и святынь. Смысл его существования — столько же в творческом труде их производства, сколько в самопроизводстве и самоосознании в качестве творца. Этот процесс, собственно, и описывает «Песня о себе», резюмируя происходящее странно звучащей фразой: “By my life-lumps! Becoming already a creator...” Удивительнее всего здесь слово “lumps” (буквально, «куски», «комки», т. е. нечто грубо осязаемое и материальное) в сочетании с абстрактным понятием (life) и применительно к процессу становления в заведомо высоком, квазибожественном качестве (с/Creator).

Из грубой материи физических ощущений, любое из которых, как уже говорилось, пред-содержит в себе идеальный максимум смысла, Уолтер Уитмен творит Уолта Уитмена. А Уолт Уитмен в свою очередь предьявляет себя читателю как творческий вызов.

«Песня о себе» начинается с торжественного обещания предоставить ее адресату («тебе») наивысшую из всех возможных ценностей (“the good of the earth and the sun”, “the origin of all poems”). Но выполнение обещания почему-то откладывается, создавая и усиливая постепенно своего рода “suspense” — атмосферу доверчивого ожидания, упования и соответственно нарастающего эмоционального подъема. На протяжении длинной, хаотично движущейся поэмы, «обещанное» все время маячит на горизонте, проглядывает сквозь бесконечно перечисляемые предметы, сцены, образы, таким образом все время напоминая о себе, но и ускользая от прямого именованья:

Мужчина или женщина, я мог бы сказать вам, как я люблю вас, но я не умею,
Я мог бы сказать, что во мне и что в вас, но я не умею... (с. 87)

Эти констатации «несказуемости» самого важного множатся, и в финале поэмы исходно постулированная цель оказывается не ближе, чем в начале:

Есть во мне что-то — не знаю что, но знаю: оно во мне <...> // Я не знаю его — оно безыменное — это слово, еще не сказанное...

Уолт Уитмен, хотя и провозглашает поэта Отвечающим на вопросы (the Answerer), сам ответов принципиально не формулирует, хуже того: обескураживает читателя примиренностью с собственным незнанием, бессилием, косноязычием. Нередко эта же позиция декларируется в виде высокомерного равнодушия к «проповедям», «аргументам» и иным готовым формам воплощения мудрости: «Незачем вдаваться в подробности, и ученые и неучи чувствуют, что все это так». И тот, и другой жест по сути провокативен, поскольку приглашает адресата выступить в роли не так восприимчивника, как созидателя смыслов: «Ты <...> задашь мне вопросы, и я слышу тебя, // Я отвечаю, что не в силах ответить, ты сам

должен ответить себе». Призывы такого рода множатся в тексте поэмы и в финале воплощаются в почти что требование — взять, наконец, слово:

Ты, слушающий песню мою! какую тайну ты хочешь доверить мне? <...>
(Говори мне по чести всю правду, нас не слышит никто...) (с. 100)

Вместо обещанного ответа, «Песню о себе» венчает вопрос-призыв, адресованный читателю, склонившемуся над страницей⁸, озвучивавшему до сих пор немую речь букв, а теперь, возможно, *готовому уже* к встречному самооглашению. Конец поэмы обозначает *порог и выход* (I <...> open the gate for your egress hence), т. е. новое начало. Творческая потенция, которая традиционно почиталась божественной или богоподобной, из привилегии поэта-гения превращается в общедоступную привилегию.

«Уолт Уитмен» настойчиво предлагает себя любому человеку как генератор разнообразных желаний и фокус столь же бесконечного их множества («Куда бы он ни пришел, мужчины и женщины принимают его как желанного гостя, // Всем хочется, чтобы он полюбил их, притронулся к ним, разговаривал с ними, остался бы с ними жить»). Несмотря на наличие имени собственного, он не имеет ни облика, ни характера, ни даже физического контура, с которым можно было бы «совпасть», отождествить себя в воображении. Это странное, но очень принципиальное качество уитменовского лирического героя раздражало и интриговало еще современников, — в пример можно привести суждение английского критика Э. Госса, выражавшего в 1893 г. явно смешанное чувство восхищения и обескураженности: «Уитмен — всего лишь bathybius⁹, литература в состоянии протоплазмы — интеллектуальный организм настолько простой, что мгновенно принимает в себя отпечаток любого настроения. Таким образом, соприкасаясь с Уитменом, любой критик мгновенно встречается с собственным образом, отпечатавшимся на этой вязкой и цепкой поверхности. Он находит там не то, что дает ему Уитмен, а то, что он сам несет в себе (He finds, not what Whitman has to give, but what he himself has brought). Приближаясь к Уитмену в другой раз и в другом настроении, он обнаруживает и другой образ себя, отпечатанный в этой провоцирующей протоплазме...»¹⁰. Произведения Уитмена скандальны, ибо «не являются никаких ярко выраженных свойств, какие наблюдались в литературе всегда, от Гомера и Давида до самых недавних поколений <...> В области формы реализуется своего рода Плимутское Братство¹¹ — отрицание всех литературных законов и ритуалов». Назвать поэзию Уитмена литературой невозможно, если под литературой понимать соответствие принятой эстетической конвенции или ритуала, но обаяние, способность интриговать, привлекать, заражать читателя (influence, charm) бесспорны и неотразимы.

Результирующий эффект, производимый уитменовскими опусами, — неправильности, темноты, неточности, недоделанности, незавершенности — рождал в современниках недоумение или давал повод к уничижительным характеристикам. У позднейших читателей — в свете переакцентировки во взглядах на искусство, достигнутой рядом художественных авангардов XX в. — он вызывал другую реакцию. Стало очевидно, что эти стихи продуктивнее воспринимать как перформативное действие, точнее, со-действие: творческий акт поэта ищет за-

вершения со стороны читателя-адресата и принципиально незавершен без акта восприятия. Со своей стороны, и читатель зависим от поэта в смысле осознания в себе творческого потенциала. «Со-производится» в итоге новое отношение к жизни, чему, как мощный катализатор, призвана содействовать атмосфера культовости — интимного и обоюдного доверия, желания, почитания, преданности, любви. Уитменовский доморощенный поэтический культ, таким образом, им самим и вполне сознательно предполагался как вид креативной практики. Не завышены ли были эти ожидания? Не чреват ли неизбежностью конфуза? В цитированном выше суждении Э. Госсэ скепсис транслируется, в том числе, и на уровне метафоричности — как ассоциации с сомнительным, при всей успешности, сектантством или даже надувательством, чрезмерностью нереализуемых обещаний. Этот риск, надо сказать, прекрасно сознавал и сам Уитмен. И шел на него, вызывая к «простому отдельному человеку» через головы литературных экспертов.

*«О теле электрическом»:
аукцион как скандал и форма творчества*

Поэма «О теле электрическом пою», наряду с «Песней о себе», входила в число первых двенадцати (все — без названий), составивших издание «Листьев травы» 1855 г., но те строфы, которые нас в данном случае особенно интересуют, появились впервые лишь во втором издании 1856 г., чтобы сохраниться во всех последующих: обширный пассаж в финале поэмы «разыгрывает» риторически ситуацию, для Америки времени Уитмена и тривиальную, и шокирующую одновременно: «С молотка продается тело мужское. <...> / С молотка продается женское тело!...» (с. 107).

Практика продажи с молотка чернокожих невольников, сохранялась в США в 1850-х гг., и к ней прямо апеллирует поэма: «Я часто ходил... на невольничий рынок, смотрел, как торгуют рабами» (с. 106). Один из самых ярких и близких по времени к уитменовской поэме примеров разработки этой темы — роман «Хижина Дяди Тома» (1852) Г. Бичер-Стоу, где в нескольких эпизодах описывается аукцион невольников и звучит праведное возмущение безнравственностью пересчета человеческой жизни в деньги. В поэме Уитмена, однако, обличительно-моралистические акценты отсутствуют совсем, хотя в симпатиях или даже терпимости к работорговле его, конечно, нельзя заподозрить. Предмет прославления-продажи здесь, кстати, не черное, а некое обобщенное человеческое тело («Взгляните на руки и ноги, красные, черные, белые...») (с. 106), из чего следует, что форма аукциона занимает поэта в каком-то ином отношении, чем обличение нехристианской расистской практики. В поэме 1856 г. человеческое тело, мужское и женское, «опубликовано» — выставлено на общее обозрение бесстыдно и беззащитно, — описывается с зазывным азартом, в конкретике дотошно перечисляемых анатомических деталей. Каждую слово называет и тем самым каждой как бы касается, разом и интимно, и оценивая, — что откровенно скандально с точки зрения социальных, культурных, эстетических норм, но словно бы подразумевает другую, высшую чем они, санкцию. «Руки, подмышки, локоть, кости и мускулы рук. // Запястье, суставы запястья, ладонь, пальцы — большой, указа-

тельный, ногти; // Широкая грудь, курчавость волос на ней, грудная клетка, // Ребра, живот, позвоночник и позвонки...» и т. д., — перечисление непомерно долго и включает все, в том числе неудобоназываемое. Человек весь обращен в тело, а тело — по частям — в товар, — что воспринимается как одновременно предел унижения и апофеоз прославления. «Каталог», развернутый на несколько страниц (!), ни содержательно, ни по форме не похож на стихотворение и у многих критиков вызывал нарекания, что не мешает ему властно запечатлеваться в воображении читателя.

Жанр высказывания сам Уитмен определяет как «призыв из толпы» (или «призыв в толпе» — *A call in the midst of a crowd*), при этом поэт выступает в двойной, как бы «двоящейся» роли — товара и продавца. Дело продавца, тем более аукциониста, — прославить и воспеть свой товар¹², привлечь к нему интерес и внимание потенциальных покупателей. «Электричество» желаний пропитывает атмосферу торга и генерируется ею.

Но почему все-таки аукцион? В чем смысл обращения к этому образу? Исторически эта древняя, со времен античности известная форма ведения торга всегда резервировалась для товаров, представление о ценности которых было неопределенно или спорно (именно так в разные периоды истории распродавались военные трофеи, «нищие» имущество, искавшие себе новых хозяев, женщины в жены, пленники или рабы). С аукциона нередко продаются произведения искусства, ценность которых, в отличие от ремесленного рукотворчества, определяется не объемом (относительно легко измеримым) вложенного труда и мастерства, а авторским «гением», воспринимаемым не иначе, как субъективно. Это относится и к человеческим документам (сколько стоят любовные письма знаменитого человека?) или к вещам, ассоциируемым с выдающейся так или иначе личностью (сколько стоит ролс-ройс Джона Леннона?). Во всех этих случаях ценность товара не определена заранее, неизвестны возможные покупатели, степень их заинтересованности и т. д. Только по ходу действия-спектакля, одновременно ритуального и импровизационного¹³, выясняется цена и таким образом достигается коллективное, публичное соглашение (если не «навсегда», то на данный момент) о ценности выставленного на торги. Рекордная цена, предложенная за не новый и сам по себе непривлекательный объект, превращает ее в драгоценность, и опознание этой метаморфозы аудиторией — легитимизация таким образом новорожденной ценности — исключительно, решающе важна. Почему при совершении продажи на аукционе аплодируют, хотя в магазине, при совершении заурядной покупки, это никому не приходит в голову? Аплодисменты — знак того, что акт купли-продажи воспринимается как в каком-то смысле творческое действие: таким образом аудитория, большей частью молчаливая и невидимая, обнаруживает себя, подтверждает свое участие в акте создания новой символической реальности.

«Аукцион, — обобщает современный исследователь Ч. Смит, — выступает в функции обряда перехода для объектов, укутанных в двусмысленность и неопределенность»¹⁴. В ситуациях высокой неопределенности — когда обычный торг невозможен в силу утраты взаимного доверия, общепонятной конвенции, но в то же время сохраняется нужда в разделяемых символических мирах, — именно посредством аукциона устанавливаются социально законные определения ценности и принадлежности.

Самое скандальное в аукционе, как, впрочем, в торговле вообще, — это бесцеремонность, с какой *разное* ставится на одну доску и начинает измеряться единой количественной — денежной — мерой. Духовные ценности болезненно чувствительны к такой редукции, — в этом смысле выразительна сцена в романе Бичер-Стоу, описывающая торг на пароходе, в результате которого Том переходит от работорговца Хейли в собственность Сен-Клера (конец Главы XIV «Евангелина»). Хейли расхваливает достоинства человеческого товара, «прославляя» в манере очень напоминающей уитменовские тирады, сначала телесные достоинства, потом интеллектуальные. Покупатель Сен-Клер, демонстрируя аристократическое презрение к торгашу, выражает это иронически: сообразительность в рабе — скорее изъян и, стало быть, повод сбросить пару сотен долларов. Но в Томе, парирует Хейли, острый ум выгодно сочетается с набожностью. Что ж, отзывается скептик Сен-Клер, набожность по нынешним временам стала ходким товаром. Религиозность бывает разных сортов, — находится и здесь Хейли, — и, соответственно, — подешевле или подороже: та, что отличает Тома, как раз дорогого стоит по причине ее искренности. — Вот если бы ее можно было прикупить, чтобы было чем отчитаться перед высшим судом, — заключает язвительно Сен-Клер, а под конец эту же бесцеремонно-торговую логику применяет к себе: прикидывает, насколько «потянул» был сам, будучи расписан по статьям и выставлен на продажу.

Ирония ситуации (трудно сказать, в какой степени явная для автора романа) заключалась, конечно, в том, что перевод человеческих достоинств в денежное измерение, будучи нравственно подозрителен, в то же время и практически неизбежен в контексте рыночного профессионализма, — и именно его культивировал американский Север в противовес архаическим устоям культуры Юга. Рынок делал все и всех доступным сравнению, открытым обмену, и в этом смысле был благом (ибо способствовал росту свободы, демократизации культуры), но благом сомнительным и рискованным. В воображении Уитмена, и не только его, возникала, кроме всего прочего, параллель между практикой работорговли, вопиюще арханчной и позорной в XIX в., и книготорговлей — образцом современной, вполне уважаемой рыночной практики. Продажа книги в каком-то смысле почти так же проблематична, как продажа человека: в обоих случаях «товар» не сводим к его телесно-материальной, вешной оболочке. Не удивительно, что вынесение книги на рынок долгое время осознавалось (да и сейчас продолжает осознаваться) как проблема: разве не ужасно со стороны литератора продавать порождение собственного духа? Тем не менее, любой автор явно или тайно мечтает о том, чтобы его или ее «дитя»¹⁵ хорошо продавалось¹⁶. Литературное дитя Бичер-Стоу, кстати говоря, имело на рынке впечатляющий успех. «Двадцать тысяч экземпляров этой книги, судя по титульному листу, уже распространились среди американской публики, но, по крайней мере, в три раза больше уже напечатано в Америке с тех пор, как вышло это издание», — констатировал британский рецензент. Далее в рецензии следовало подробное исчисление беспрецедентных гонораров госпожи Стоу и... заключение неожиданно морализаторского толка: «...К «Хижине Дяди Тома» нельзя не питать уважения»¹⁷. Чисто рыночный критерий успешности критик здесь «естественно» переводит в критерий моральный — уважительности, — тем самым применяя к миссис Стоу операцию, странно схожую

с той, что сама она в своем романе обличает. Готовность публики покупать книгу «дорогого стоит» — как знак и залог ее (книги) благого влияния, потенциальной и актуальной действенности.

Другая новоанглийская дама, современница Стоу и Уитмена, Эмили Дикинсон занимала здесь позицию куда более последовательную. В известном стихотворении ("Publication is — the Auction // Of the Mind of Man") акт публикации текста она приравнивала к продаже человеческого сознания, а зависимость литератора от публики трактовала как однозначно безнравственную: лучше прозябать в нищете и безвестности, чем подвергать себя унижению столь злостному. В полном соответствии с этой логикой, стихотворение, как и весь основной корпус поэзии Дикинсон, не допускались ею самой при жизни до публикации.

Уитмена такая позиция самоизоляции никак не устраивала. Пророк Уолт родился под пером Уолтера Уитмена, жил под обложкой книги и прийти к людям мог не иначе, как с ней и ее посредством. А книга, отвергнутая культурной элитой, не имела иного доступа к возможной аудитории, как через рынок: чтобы осуществить свою религиозно-воспитательную миссию, ей «нужно» было быть купленной и по возможности — стать популярной¹⁸. В письме Эмерсону (1855), оптимистически приветствуя «расцвет» популярной литературы в Америке (включая сентиментальные романы, вроде бестселлера Стоу), Уитмен уповает и на собственный успех, громыхает цифрами будущих тиражей и упоминает, в частности, о двадцати тысячах экземпляров как реальной для себя возможности (это притом, что число проданных на тот момент экземпляров «Листьев травы» исчислялось десятками). Для Уитмена принципиально, почти жизненно важно — завоевать расположение широкого читателя. Не он ли завершил предисловие к первому изданию «Листьев» фразой-обязательством: «Доказательство того, что ты поэт, — в том, что твоя страна обнимет тебя так же любовно как ты — ее»¹⁹. Отсутствие взаимности, безответность любовного объятия могли означать только одно: поэт не состоялся, «доказать» себя не смог. Ему оставались либо разрыв с «демократической массой» (путь Дикинсон), либо упорная щедрость доверия ей и неустанный упования на нее (его собственный выбор).

Купля-продажа — одна из тех повседневных, обыденных форм современной жизни, в прославлении и оправдании которых заключался пафос всего творчества Уитмена. Она у него и не маркируется как заведомо низкая, даже наоборот: в действие вступает логика эпатажа, сходная с той, что заставляла поэта настаивать на внутренней открытости плотского и священного, сексуального и мистического и отстаивать соответствующие — скандализовавшие публику — пассажи. Что такое торг? Один из видов взаимодействия, притом демократически устроенного, поскольку подразумевает равенство и взаимозависимость сторон. Примериваясь к роли «аукциониста»²⁰, Уитмен прославляет «себя» и свою книгу, взывает к аудитории ее читателей-ценителей, разом и провоцируя ее (аудиторию), и доверяясь ей. Если в романе Стоу собравшаяся для аукциона толпа увидена как заведомо презренная масса лиц в отсутствие личностей, то Уитмен куда щедрее к «демократической массе»: в его глазах она принципиально способна к коллективному творческому действию опознания и созидания ценности, способна — в этом смысле — к самосозиданию. «Низкая» практика экономического обмена не противопоставлена заведомо высоким культурным смыслам, а потен-

циально (но не гарантированно) открыта им. Уитменовский «аукционист» бесконечно призывает к повышению ставок, но стука молотка не слышно. Символический аукцион — пространство производства ценностей и со-производства субъектов, где все возможно и нет ничего окончательного.

В сходном духе о потенциале торга выскажется позже классик американского прагматизма Джон Дьюи: «Как форма взаимодействия, обмена, коммуникации, распределения, разделения всего, что иначе осталось бы изолированным и приватным, коммерция еще не освободилась из рабства частного интереса... Коммерция знанием, умом все еще остается односторонней, неровной, спазматической, уродливой. Прагматическая вера влачится в цепях, а не шествует в полный рост»²¹. Можно сказать, что демократическая вера, которую Уитмен пытался насадить в современной ему Америке посредством личного поэтического культа, не что иное, как идеал Дьюи — прагматическая вера «в полный рост».

«Креативная демократия»: опус № 1

В целом созвучия уитменовского мироощущения с идеями прагматистов довольно очевидны и отмечались ими самими (У. Джеймс иллюстрировал свои идеи путем пристального разбора уитменовского стихотворения «Тебе»). Усматривая религиозное измерение, принципиально отличаемое им от «религии», как характеристику любого опыта, тот же Дьюи связывал его с возникновением глубинных ценностных связей с миром — идеалов, конституирующих личность. Идеал, пояснял он, — это то, что захватывает человека, вызывает его поклонение, движет им, — притом что им же выбирается и создается, генерируется его творческим воображением. Воображение «идеализирует существующее, распознавая и схватывая возможности»²² и таким образом как бы вытягивает нас к новым или обновляемым образам жизни. Носители творческого воображения — художники, пророки, любые вообще изобретатели — повышенно чутки к заложенным в жизни возможностям, что и позволяет им выступать создателями новых произведений, новых форм жизни, новой морали.

Отдавая должное инновативным усилиям индивидов, Дьюи связывал природу демократии с широкой чувствительностью к ним, то есть способностью «массы» их заметить, критически осмыслить и избирательно усвоить. Демократия, с его точки зрения, основана не на совокупности образцовых форм, а именно и прежде всего на творческом отношении к жизни: это «образ жизни, подчиненный активной вере в возможности человеческой природы» и потому нереализуемый в отсутствие активной работы желания и воображения. С первичностью желания, интереса, энергетики устремления по отношению к осознаваемой цели Дьюи связывал природу и специфику творческого действия. «Потребность и желание, из которых произрастает цель и направление приложения энергии — направлены за предел уже существующего и таким образом за предел наличного знания... Снова и снова они открывают пути к еще не разведанному и не достигнутому будущему»²³. Вера в способность опыта к порождению новых целей и в способность человека к саморазвитию, самовоспитанию посредством опыта, как всякая вера, недоказуема, — на неосуществимость ее указывали противники Дьюи, это при-

знавал и сам философ и тем не менее настаивал: иной, более прочной гарантии демократия не имеет и не может иметь.

Кульť поэта как его «проектировал» Уитмен можно считать видом коллективной креативной практики, в пространстве которой человеческие желания генерируются, обретают выражение и по возможности открываются рефлексии. *Посредством и по ходу рефлексии* желания могут вызревать в идеалы, — *посредством и по ходу коммуникации* идеалы могут становиться общими ориентирами. Литературность культа подразумевает способность творческого воображения создавать именно такие идеальные ориентиры, — исключая буквализм отношения к ним как к незыблемым истинам (поэтические истины на то и поэтические, что сами напоминают о своем сочиненном характере!).

От априорной, никак не аргументированной, ни на чем не основанной убежденности в творческих способностях «демократической массы» Уитмен не хотел отказаться — упорно, до конца дней, вопреки массе обескураживающих опытов и отрезвляющих свидетельств. Он верил, что на любовное объятие, щедро им открытое, его аудитория рано или поздно ответит, и это станет знаком пересоздания ею себя, пробуждения прежде спавшего потенциала. Следует ли именно в этом духе толковать произошедшее в ХХ в. превращение поэта из подозрительного маргинала в почитаемого классика? Или эта посмертная метаморфоза скорее иронична, чем утешительна? Ведь, как уже говорилось выше, отнюдь не «нормальным» классиком Уитмен хотел стать и быть, а вероучителем-без-догмы и пророком-без-гарантий. Носителем опыта вдохновляющего и требовательного, посильного для немногих, при том что адресованного всем.

¹ Йоас Х. Креативность действия. СПб., 2005. С. 81

² Цит. по кн.: Whitman W. The Measure of his Song. Duluth, (Minn.), 1998. P. 80.

³ Whitman W. Leaves of Grass. New York, 1973. P. 729 (далее LG).

⁴ LG. P. 745.

⁵ Ср. некоторые образцы таких стихов, приводимые в книге «Whitman Walt. The Measure of his Song». Op. cit. Например, Р. Буканан: “God bless thee, Walt!... The wisdom and the charm of Socrates, // Touch’d with the gentle glory of the Christ!”. Или Л. Уилер: “O pure heart singer of the human frame // Divine, whose poesie disdains control // Of slavish bonds! Each poem is a soul, // Incarnate born of thee, and given a name”.

⁶ См., в частности «Писатель на отдыхе»: «литературный труд относится к другим видам человеческого труда так же, как амброзия — к хлебу; это чудесная, вековая субстанция, которая снисходит до социальных форм лишь затем, чтобы тем яснее показать свою величественную отличность от них» (Барт Р. Мифологии. М., 1996. С. 77).

⁷ Все предметы вселенной, сливаясь воедино, стекаются отовсюду ко мне, // Все они — письма ко мне, и я должен проникнуть в их смысл (Песня о себе — зд. и далее цит. в переводе К. Чуковского).

⁸ В оригинале: Listener up there, what have you to confide to me? <...> Will you speak before I am gone?

⁹ *Bathybius haeckeli* — латинское название, которое биолог Эрнст Геккель (1834–1919), популяризатор идей Дарвина, придумал для микроскопических организмов, якобы найденных им в пробах морского ила: в стужках протоплазмы без ядер ему увиделась пена живой материи, общее основание всего живого. Открытие оказалось то ли иллюзией,

то ли надувательством: «организмы» на поверку представляли собой аморфный осадок сульфата кальция, образовывавшийся при смешивании морской воды со спиртом. Это сравнение (равно как и следующее ниже — с евангелической сектой) у Госса явно подразумевает ироническую ассоциацию уитменовского культа то ли с еретическим легкомыслием, то ли с жульническим иллюзионизмом.

¹⁰ Любопытным образом претензия к Уитмену звучит парафразом известных строк из баллады У. Вордсворта «Саймон Ли», в которых прокламирован творческий «пакт» с читателем, утверждаемый романтиками в умозрении, если и не всегда на уровне поэтической формы: "O Reader! had you in your mind // Such stores as silent thought can bring, // O gentle Reader! you would find // A tale in everything".

¹¹ Эта евангелическая секта, возникшая в Ирландии и Англии в 1820–1830-х гг., апеллировала к исходной простоте новозаветных принципов и противопоставляла себя всем признанным деноминациям.

¹² Джентльмены, взгляните на это чудо! // Какую б цену ни дал покупатель — все будет мало; // Для него земля готовилась квинтильоны лет, без живых существ, без растений; // Для него непрерывно и точно вращались миры. // В голове его — всеобъемлющий мозг; // В ней и под ней — создаются герои; // Взгляните на руки и ноги, красные, черные, белые, — у них такие умелые сухожилия и нервы; // Их нужно все обнажить, чтоб вы могли их увидеть (О теле электрическом я пою. Перевод М. Зенкевича).

¹³ Отношения, складывающиеся по ходу аукциона, текучи, участники часто не знают, чего ожидать от других и даже от себя. Между продавцами и покупателями устанавливаются состязательные и сотруднические отношения, которые зачастую трудноразличимы внешне, они могут даже меняться местами, т. е. по ходу дела может происходить трансформация не только ценностей, но и идентичностей.

¹⁴ Smith Ch.W. Auctions. The Social Construction of Value. New York, 1989. P. x.

¹⁵ См. об этом исторический обзор в кн.: Алябьева Л. Литературная профессия в Англии в XVI–XIX вв. М., 2004.

¹⁶ В рассмотренной выше сцене торга (Глава XIV) Сен-Клер иронически сравнивает продаваемого раба с книгой: «все мыслимые нравственные и христианские добродетели под черным кожаным переплетом» ("all the moral and Christian virtues bound in black morocco," Stowe H.B. Uncle Tom's Cabin. Authoritative text. Backgrounds and Contexts. Criticism. New York, 1994. P. 129).

¹⁷ The Times, 3 Sept. 1852. Цит. по кн.: Stowe H.B. Uncle Tom's Cabin. Authoritative text. Ibid. P. 478.

¹⁸ «Если бы я обратился непосредственно к народу, — говорил Уитмен Х. Тробеллу, — читал свои стихи прямо перед толпой, соприкасаясь непосредственно с Томом, Диком и Гарри, вместо того, чтобы дожидаться от критиков верного истолкования, я бы завоевал аудиторию мгновенно» (Traubell H. With Walt Whitman in Camden. Vol. 4. Ed. S. Bradley. Philadelphia, 1953. P. 392).

¹⁹ Буквально: «вберет тебя в себя». The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it. Цит. по: LG. P. 731.

²⁰ В Америке позапрошлого века считалось, что мастерство аукциониста — плод естественной одаренности, искусство, которое не может быть выучено, передано, хотя существовали специальные школы «аукционного и ораторского мастерства». И не случайно: действо аукциона сродни спектаклю или импровизации, т. е. по-своему эстетично. Речь аукциониста строится на ритмическом повторе и нередко описывается как «распев», «призыв» (chant, call), функции которых социолог Ч. Смит описывает следующим образом: «Ничто не выражает природу аукциона лучше, чем аукционный распев. Это как бы лейтмотив всего действия. Он связан с аукционом так органично, что может быть опознан даже в несовершенном, любительском исполнении». Смысл распева — отнюдь не в доне-

сении информации (даже размер ставок не всегда схватывается присутствующими на слух, тем более что обычно цифры дублируются визуально). «Основная функция распева — оркестрирование аукционного ритма. Распев организует развитие аукциона во времени, движение ставок, что важно, имея в виду высокую степень неопределенности и двусмысленности, характеризующую атмосферу аукциона в целом. Распев вносит момент формы в преобладающую бесформенность. Это базовая структура, вокруг которой могут надстраиваться другие смыслы <...> Соль хорошего распева — не в том только, чтобы руководить деланием ставок, но в том, чтобы установить их ритм, сообразуя размер повышения с временной регулярностью. Процесс крайне капризный и непредсказуемый распевом преобразуется в процесс развивающийся, относительно гармоничный. Как в музыке, он задает объединяющий ритм или тему» (Smith, *op. cit.* P. 116–117). Параллели с ритмикой, композицией, диалогическим устройством уитменовских песен здесь довольно очевидны.

²¹ *Pragmatism in American Culture*. Ed. G. Kennedy. Boston, 1950. P. 59.

²² Dewey J. *A Common Faith*. New Haven, 1934. P. 20.

²³ *Ibid.* P. 40.

Личность и Книга как объект поклонения в кругу французских поэтов-символистов

Эпоха рубежа XIX–XX веков была эпохой ярчайшего поэтического жизне-творчества и создания изящных, пышных и причудливых биографических легенд. О. Уайльд, проповедуя эстетизацию повседневной жизни, формулирует: «В произведения я вложил всего лишь талант, а гений — в свою жизнь», У.Б. Йейтс заявляет, что поэтический текст является «экспериментом над литературой», а биография поэта — «экспериментом над жизнью». Возникает блестящая плеяда «поэтов с биографией», прекрасно владевших искусством создания «легенд» и «автопортретов»¹.

В небольшом эссе «Конец Ренаты» В. Ходасевич, размышляя о «духе эпохи», говорит о стремлении символистов жить особой, ни на что не похожей, ни с чем не сравнимой жизнью. Символисты стремились претворить искусство в действительность, а действительность — в искусство. Жизненные события становились частью внутреннего мира, частью творчества и, напротив, написанное превращалось для всех в реальный жизненный факт. В этой попытке слить воедино жизнь и творчество Ходасевич видит высшую правду символизма: «Символисты прежде всего не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Все время он порывался стать жизненно творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невыполнимая правда. Это был ряд попыток, порой истинно героических, найти безукоризненно верный сплав жизни и творчества, своего рода философский камень искусства. Символизм упорно искал в своей среде гения, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино... В ту пору и среди тех людей “дар писать” и “дар жить” расценивались одинаково»². И так слиты, так совмещены оказывались в коллективном сознании действительность и воображение, жизнь и искусство, что создавалось некое новое, третье пространство, которое Ходасевич называет «символическим измерением»: «Жили в неистовом напряжении, в вечном возбуждении, в обостренности, в лихорадке. Жили разом в нескольких планах»³. Присущий романтизму культ гения на рубеже веков преобразуется в культ творческой индивидуальности, окруженной кругом поклонников и подражателей.

Одновременно на рубеже веков набирает силу противоположная тенденция — десакрализация образа творца и акцентирование роли текста, который может вести независимое существование и играть роль сакрального объекта. Куль-

товый то есть, сакрализованный текст — явление, связанное с антиромантической реакцией, когда творец лишается монопольных прав на владение истиной, перестает восприниматься как носитель исключительных качеств. Такой текст несет безличное откровение, в равной степени принадлежащее всем «посвященным», написанный «темным», «пророческим», трудным стилем, предполагающий множественность интерпретаций, а в пределе — смысловую неисчерпаемость. Создание Книги (или хотя бы фрагмента ее!), которая содержала бы в себе «орфическое истолкование Земли», считал своей жизненной миссией С. Малларме; в «ясновидческих стихах» Рембо поэт прокладывает путь в «неведомое» и открывает в них «иное небо и любовь». Вслед за ними вся плеяда символистов принимается за создание темных, «герметичных» текстов-откровений. От риторической «смерти автора» в поэзии Малларме нить тянется к Т.С. Элиоту, который понимает творчество как непрерывное самозаклание, «деперсонализацию», «бегство от личности».

Русский формализм запечатлел момент перехода от романтической модели к XX в. и дал критический метод, который наиболее соответствует задаче анализа литературного культа эпохи декаданса и модернизма. Формалисты исходят из тезиса о невозможности проведения прямых параллелей между личностью творца и его «литературным обликом» (образом автора в произведении) — даже когда речь идет об исповедальном или автобиографическом тексте. В 1919 г. Роман Jakobson указывает, что приписывать поэту мысли, выраженные в его произведениях, так же абсурдно, как поведение средневековых зрителей, которые избивают актера, исполняющего роль Иуды⁴. У В. Шкловского находим аналогичные высказывания о том, что искусство трансцендентно по отношению к эмоциям (««кровь» в поэзии — это не кровь...»⁵). Таким образом, формалисты сигнализируют о том, что романтическая модель наивного отождествления «жизни» и «текста» утратила свою актуальность.

Однако формалисты не столь радикальны в перемещении акцента с творца (автора) на творение (текст), как постструктуралисты: не говорится о «смерти» поэта, но зато прослеживается, как поэт использует себя и свою жизнь в качестве материала для творчества. Автор для формалистов — еще не «функция дискурса» — скриптор, но уже и не романтический гений-демиург; это одновременно и материал, и творец, и «мраморная глыба», потенциально таящая в себе прекрасную статую, и резец мастера, «отсекающий все лишнее» и высвобождающий творение из плена. Ю.Н. Тынянов в статьях «Литературный факт», «О пародии», «О литературной эволюции», «Блок»⁶ вводит понятие «литературной личности», которое не совпадает ни с личностью автора, ни с лирическим героем. Литературная личность позволяет пронаблюдать динамику, существующую между «литературой» и «бытом» — повседневным существованием, которое вызывает к жизни «внелитературные жанры». Тынянов показывает, как события жизни поэта превращаются в литературные факты — и *vice versa*. Тынянова, безусловно, очень занимают «поэтика жизни» и возникновение литературной личности, которая является продуктом литературной эволюции. Литературная эволюция, как непрерывный поток дискурсов, рождает литературные тексты и литературные личности и дает им форму⁷. Тынянов полагает, что такие стилистические приемы, как исповедальность, эмоциональный тон, пародия, персонификация создают

легенду об авторе, и заключают своеобразный «договор» с читателем. Стиль становится человеком, через прием «оличения»⁸ формируется представление читателя об авторе. Создание литературного произведения, таким образом, не есть результат деперсонализации автора, но обретение автором своей литературной личности в контексте культурной традиции.

Б.А. Томашевский в статье «Литература и биография» различает «документальную биографию» и «биографическую легенду» — литературную концепцию жизни писателя. Поэт и его эпоха являются соавторами биографической легенды, которая оказывается необходимым фундаментом для собственно литературного труда. Часто в качестве отправной точки для творчества поэт избирает не свою реальную жизнь, но некоторую «идеальную биографию»; предполагается, что читатель — соотечественник и современник автора, т. е. наличествует общность культурной традиции, принятых литературных условностей и т. д.

Возникает, однако, заметная трудность при попытке четко отграничить документальную биографию и биографическую легенду — реальные и литературные факты взаимозависимы, они часто вторгаются на «смежную территорию», стирая границы между жизнью и творчеством поэта. Любопытно, что Томашевский разделяет авторов на «писателей без биографии» — профессионалов, не нуждающихся в романтизации, и «писателей с биографией», которым нужна биографическая легенда. Он прослеживает, как символисты (Блок и Белый в первую очередь) используют для создания легенды лирическое автобиографическое и исповедальное письмо.

Ю.М. Лотман, Л.Я. Гинзбург во многом обнаруживают очевидную преемственность с формализмом 1920-х гг. Л.Я. Гинзбург изучает литературные модели для разных типов личности, такие как «естественный человек», «романтический герой» и т. д., ставит вопрос о возможности использовать литературные модели и условности для интерпретации жизненного пути автора⁹. Ю.М. Лотман, развивая идею биографической легенды, анализирует театральность в быту и повседневной жизни («поэтика бытового поведения») на примере русской культуры XVIII и XIX вв. Понятие «театра», «театральности» — стержневая метафора в лотмановской семиотике культуры XVIII и XIX вв. Культура, понимаемая как набор кодов, определяет сценарий каждого индивидуального спектакля.

В предельно театрализованном пространстве культуры рубежа XIX–XX вв. множатся роли: поэт — одинокий мученик слова, аполитичный денди, асоциальный богемный тип, экстравагантный отшельник... Поэты, превращающиеся в профессионалов (подобно инженеру или врачу), становятся кумирами элитарных кружков — маленьких объединений единомышленников. А декаданс, рост мессианских претензий искусства, процесс дробления на все более многочисленные направления и школы формирует среду рождения новых культовых авторов и культовых произведений.

Поль Верлен

«Творчество Верлена так тесно связано с его жизнью, что вряд ли его стихи могут быть вполне поняты без знакомства с его биографией. Один из субъективнейших поэтов, каких только помнит история литературы, Верлен знает лишь

одну тему для своих поэтических созданий: самого себя, свои переживания, свои радости и горести. С наивностью ребенка он говорит в стихах о мельчайших подробностях своей жизни, не считая нужным объяснять их читателю. Лирика Верлена получает свой истинный смысл только в том случае, если постоянно иметь в виду, при каких условиях создавалось то или иное стихотворение. Поэтому знакомство с биографией, которая вообще так многое уясняет, когда приходится иметь дело с творчеством лирическим, становится совершенно необходимым, когда хочешь вникнуть в поэзию Верлена»¹⁰. Так начинается свое очерк о Верлене Валерий Брюсов, выражая, тем самым, понимание Верлена как романтического поэта-лирика в полном смысле слова. Брюсов подчеркивает романтическое единство личности и поэтического текста. Однако автобиографичность поэтического творчества, на которой настаивает Брюсов, — только одна сторона дела. Второй стороной является жизненное устройство в соответствии с определенным набором моделей, бытовавших на тот момент в культуре.

В юности Верлена ориентация на романтические модели особенно заметна. Он входит в литературу в 1860-е гг. и сразу вливается в салонно-кружковую среду — становится постоянным посетителем литературных салонов Ксавье де Рикара, Нины де Каллиа; затем, когда начинает выходить «Парнас Контемпорэн»¹¹ и объединение «парнасцев» обретает облик литературной школы, Верлен мыслит себя в рамках «Парнаса», посещает обеды «скверных мальчишек»; это его друзья и знакомые, его круг, от которого он себя не отделяет — хотя уже в первом сборнике «Сатурнические стихотворения» (1866) очевидно, что наряду с конвенциональными формами, уже в это время появляются стихотворения, ошеломляющие своей новизной («Ночное впечатление», «Закаты», «Осенняя песня», «Сентиментальная прогулка» и др.).

Что касается «репертуара ролей», Верлен, не изобретая ничего нового, следует отработанным моделям. Он обладает «чувствительным сердцем» («мое слабое сердце», по выражению самого Верлена) — это обнаруживается в его нежной любви к матери. Образ романтического поэта предполагает постоянное состояние влюбленности. Это череда страстных привязанностей — кузина Элиза Монкомбль, Матильда Мотз, Рембо, Люсьен Летинуа, Фредерик-Огюст Казальс. Возвышенно-романтический идеал влюбленного представлен в сборнике, посвященном невесте («Добрая песня»). Присутствуют даже и элементы бунтарства — правда, весьма слабые и непоследовательные (симпатии Верлена к Коммуне). Естественно, совсем не все в биографии и склонностях реального человека — Поля Верлена — укладывается в наличную культурную модель романтического поэта. Неоднократно отмечалось, что Верлен был гораздо более буржуазен, чем его юный друг Артюр Рембо. Сам Верлен в конце жизни признавался: «Даю вам честное слово, что заветнейшее мое желание — вести точно такую же жизнь, как многие другие... жизнь славного малого и порядочного человека»¹². Он женился по любви на очаровательной, но самой обыкновенной буржуазке из приличной семьи; успел послужить чиновником в парижской мэрии, учителем в провинциальном лицее. Как известно, эти порывы к «нормальной жизни» были кратковременны и сменялись бродяжеством, запоями, скандалами; затем последовали разрыв с семьей, развод с Матильдой, тюрьмы, болезни.

В натуре Верлена, бесспорно, присутствовали свойства, которые побуждали

его отдаваться «всеохватной стихии богемы, “королем” которой он стал на исходе своих дней»¹³. Друг и биограф Верлена Э. Лепеллетье рассказывает о характерном эпизоде, относящемся к середине 1860-х гг. Однажды поздним вечером, возвращаясь из салона Нины де Каллиа, они с Верленом зашли в ночное кафе, где Верлен, под влиянием винных паров затеял ссору с одним из посетителей. Лепеллетье с трудом удалось увести его из кафе. Однако через некоторое время Верлен решает вернуться, чтобы свести счеты с обидчиком. Лепеллетье пытается удержать его, и тогда Верлен бросается на своего друга, используя трость как оружие. Лепеллетье бросился бежать. В этот момент их заметил полицейский, и Верлену удалось спастись от ареста только потому, что он успел добежать до железнодорожной станции, находившейся неподалеку, и прыгнуть в отъезжавший поезд¹⁴. В. Брюсов, пересказавший этот случай в своем очерке о Верлене, заключает рассказ выводом: «Таким образом, только случайность спасла Верлена от того, чтобы горестная история, разыгравшаяся с ним в Бельгии и стоившая ему двух лет тюрьмы, не произошла с ним на восемь лет раньше»¹⁵.

Однако до встречи Верлена с Рембо эти «буйные наклонности» продолжают оставаться просто «дефектом характера». В переломном 1872 г., после знакомства с Рембо происходит «смена амплуа» — начинается роль «проклятого поэта», маргинала, изгоя. Это понятие, как известно, вошло в историю литературы благодаря Верлену¹⁶, сумевшему отразить опыт и свой собственный, и своего поколения, и представить его в виде притягательной культурной модели: «проклятость» предполагала определенный «сценарий» в судьбе и определенную поэтику в творчестве. Емкую характеристику комплекса «проклятости» дал М.Д. Яснов: «Хронологически “проклятые” укладываются в рамки 70–80-х гг. Писали недолго, умирали рано. В лучшем случае, выпускали одну-две книги. Верлен начал раньше и пережил почти всех — кроме полубезумного Нуво. В 1870 г. умер Лотреамон, не успев составить им компании, в 75-м — Корбьер, в 87-м — Лафорг, в 88-м — Кро, в 91-м — Рембо. Смерть Верлена в 1896 г. поставила точку на всем этом конфликте поэзии и действительности (точнее сказать, поэзии и личной действительности), который призвал их к литературной жизни <...> Под воздействием Бодлера формировался определенный стиль “проклятых” “проклятость”, где смешано высокое и низкое, поэтическая терминология, уличный жаргон и аргументы богемы, традиционность и формальные поиски, ведущие к свободному стиху <...> “проклятость” в том виде, как это декларировал ее Верлен, — включала в себя все: и социальную неустроенность, и творческую непризнанность, и сердечную смуту. Так они и жили: Верлен, мятущийся между “свинским” и “ангельским”; одинокий, не познавший настоящей любви Рембо; Жермен Нуво, чье простодушное воспевание “любви к любви” было не более, чем трогательным теоретизированием; сломленный несчастной страстью Корбьер...». Кроме того, М.Д. Яснов, ссылаясь на академика А. Кони, отмечает, что источником подлинного поэтического откровения для этих поэтов становится их «личная драма», что ведет к сужению поэтического кругозора, но при этом дает «образцы блестящей поэтической иронии»¹⁷.

После брюссельской тюрьмы и нескольких лет в провинции, Верлен возвращается в Париж, чтобы оказаться в роли кумира молодых поэтов и родоначальника новых поэтических школ — декадентов и символистов. Это было новое по-

коление, которое весьма критически характеризует Ж.-К. Гюисманс в романе «Там, внизу» (*La-bas*, 1891): «Одних отметила толпа, они пошли по ложному пути, преуспели <...> Другие стадом бродили в общественных низах. Это отбросы, которые можно видеть в кофейнях, завсегдатаи пивных. Все проклиная, вопили они о своих произведениях, кричали о своем гении, предавались излияниям на бульварах и, упившись пивом, страдали от разлития желчи»¹⁸. Сорокалетний поэт играет роль, которая в немалой степени ощущается им самим как навязанная извне; в самом деле, несомненно «ретроактивное влияние» на Верлена сложившейся модели «поэта-декадента». Художник Эмиль Коте создает шарж на Верлена, изображая его в образе хвостатого дьявола. А дружеский шарж в стихах Ф.-О. Казальса (опубл. в журнале «Декадент» 4.09.1886) заострил и довел до гротеска черты кумира декадентов:

Голова сатира или Будды
Красота — но та, что у Сократа,
Смесь Бодлера с Ламартином — чудо!
...Он — сама
Нежность, ярость, гордость, простота —
Сатана и Бог — навеки проклят!¹⁹

Кульť Верлена в 1880–1890-е годы документально зафиксирован множеством свидетельств. Приведем лишь одно, но достаточно красноречивое: «Вчера обед в ресторане “Плюм”... Страшен Верлен: мрачный Сократ и грязный Диоген — смесь собаки и гиены. Весь трясется, падает на стул, заботливо подставленный... При виде Верлена какой-то господин — как оказалось через минуту, просто дурак — воскликнул: — Слава гению! Я незнаком с ним, но слава гению! — И захлопал в ладоши. Редакционный юрист сказал: — Ясно, гений, раз ему наплевать на свою гениальность... — Затем Верлену приносят колбасу, и он жует... В кафе ему надоедают: “мэтр”, “дорогой мэтр!”, а он неспокоен, ищет шляпу. Он похож на спившегося бога. От Верлена не осталось ничего, кроме нашего культа Верлена»²⁰. Сам Верлен в этой ситуации занимает двойственную позицию. С одной стороны, он начинает «соответствовать ожиданиям» — выпускает антологию «Проклятые поэты», пишет свою прозу — не потому, что ощутил в себе талант прозаика и мемуариста, а потому что на его автобиографические сочинения есть спрос. Именно культом Верлена объяснимо обилие автобиографической прозы в тот период, когда его жизнь стремительно клонится к закату. Верлен прекрасно понимает, что нужно использовать конъюнктуру рынка — издает все новые книги, сборники, выступает с лекциями. Поэтическое творчество его также становится все более автобиографическим — в нем отражены метания Верлена между добродетелью (сб. «Любовь», «Мудрость») и грехом («Параллельно»), страдания от одиночества; он создает автопародии, «автостилизации» (вариации на тему «Галантных празднеств», пишет стихотворение с выразительным названием «В манере Верлена»). Можно сказать, что перед нами поэт, присутствующий при том, как ему при жизни строят памятник и сам «подтаскивающий камушки» на этой стройке. Вместе с тем, Верлена, очевидно, не покидает ощущение, что его втискивают в прокрустово ложе, насильно навя-

зывая ему определенную роль. Преклонение молодежи одновременно и радует его и вызывает чувство протеста.

«И вправду, неужели он оборотень, неумолимый и неустанный, пожизненный вампир, беспощадный гоблин... Верлен еще не так черен, как тот дьявол, в виде которого его изобразил Коль. Хотя он и был горемыкой, и остается им по сю пору <...> с тех пор, как он смог преодолеть тревоги и печали, не сыщется человека более приветливого, веселого, обходительного, нежели этот “страшила” <...> Что до хвоста, изображенного Колем, <...> украшающего нижнюю часть спины и носящего вписанное в него слово “декаданс”, то поэт со всей решимостью, особенно в моральном отношении, отрекается от такого сатанинского придатка <...> Поэт слышан, что ему приписывают школу. Ему, Верлену! Школу, которая якобы сама себя объявила декадентской. Поскольку он произнес это слово первым <...> А по-моему, есть всего лишь молодые поэты, и их немало, и они, конечно, увлечены Верленом и его стихами, но сами по себе оригинальны <...> Верлен слишком ценит независимость и не склонен бросаться в объятия своих собратьев по профессии. У него нет стаи»²¹.

Образ жизни Верлена в последние годы, казалось, «работает» на образ поэта-декадента. Сам Верлен, однако, стремится нарисовать другой автопортрет: «Судьба этого Проклятого, вероятно, куда более меланхолическая, нежели у других — если только такое нежное слово может, в принципе, характеризовать беды его существования, вызванные простодушием и мягкостью — неужели непоправимой? — сердца». Далее поэт цитирует собственные стихи — из сборников «Мудрость» (Ты вспомни и себя, хотя другим ты занят / Себя, наивного как малое дитя / Пришедшего сюда, где люди любят, ранят / На странный свой манер, смеясь или грустя) и «Любовь» (Любовью одержим, а сердцем глуп и слаб / Со счету сбился я, считая раны сердца)²².

Периодически восставая против того образа, который навязывала ему современная культура, он высказывается в пользу более традиционного амплуа в духе шатобриановского Рене: бедный страдалец со слишком чувствительной душой, жертва жестокого мира, в глубине души — чистый, как дитя, искренний и любящий. Говоря о своих метаниях между католичеством и декадентством, между Богом и дьяволом, в конечном итоге он отрекается от своего декадентского амплуа, как от греховного, «бесовского» и, главное, навязанного извне: «Начиная с 1880 года его творчество делится на две весьма отличные друг от друга части <...> книги, в которых католицизм раскрывает свою логику и привлекательность, обольщение и страхи, и книги абсолютно светские, чувственные, наполненные то скорбью, то гордостью жизни <...> я верую и каюсь в ожидании лучшего. Или так: я верую — и в этот миг я добрый христианин; я верую — то есть знаю, что могу стать дурным христианином мигом позже <...> Теперь подумаем, заслоняют ли в литературном отношении католические стихи Бедного Лелиана его остальное творчество? Сто раз да... поскольку человек мистический и чувственный всегда остается человеком духовным при различных проявлениях одной и той же идеи со всеми ее взлетами и падениями»²³. Такое уmonoстроение Верлена ощущало молодое поколение и понимало эти его устремления как дань прошлому веку. Бажю, Рейно, Дюбю, Казальс, Телье и др. слушали «мэтра» с почтительным видом, но и подсмеивались над его «старомодностью».

А Верлен, приверженец рутины,
Полную он рифму обожает,
Но мы вырвем из сей гнусной тины
Все стихи, которые рожаем.
Из Верлена сыплется песок
Он скрипит, как древний дилижанс!
Хватит! Мы дадим ему урок!
Встань, Рейно! Восславим декаданс! (Жорж Изамбар)²⁴

Дискурс Верлена строится по автобиографической модели. Его творчеству присуща исповедальность, «личный характер»²⁵. Его текст не нагружен мессианскими претензиями. Верлен — это лирический поэт в полном смысле слова, а также «трувер» (в этимологическом смысле слова), нашедший новый принцип мастерства. Его «Поэтическое искусство» в известном смысле продолжает традиции Буало — перед нами снова поэт, дающий практические советы в области «métier». Новое поколение поэтов сделало некоторые тексты культовыми, например, знаменитое «Томление», идеально выразившее дух декадентства, или переизданные Ванье в 1886 г. «Галантные празднества» и «Романсы без слов», которые были положены в основание символизма. Однако на самом деле речь скорее должна идти не столько о культовости (эти стихи отнюдь не претендуют на то, чтобы стать «Книгой книг»), сколько об эталонных, образцовых декадентских и символистских текстах. Что касается жизнестроения, то Верлен — поэт, который не предлагает своего пути, он все время играет культурную роль, которую ждет сообщество, пользуется готовыми моделями (романтический гонимый, отверженный страдалец, «проклятый поэт», декадент). Этот набор амплуа позволяет наблюдать, как формируются культурные запросы литературной среды и читателей. Верлен — зеркало ожиданий поэтических и читательских кругов и ее эволюции от 60-х к 90-м гг. XIX в. Культ Верлена — это, в общем и целом, культ в духе романтизма: наличие биографической легенды, автобиографичность как важнейшая компонента творчества, представление о поэзии как форме лирического исповедального излияния, новаторство в области мастерства и создание эталонных текстов. Культ Верлена демонстрирует тесную генетическую связь поэтических школ конца века (декадентство, символизм) с романтизмом. На примере Верлена хорошо видно, как романтический культ постепенно превращается в культ эпохи декадентов и символистов.

Стефан Малларме

В надгробной речи в честь Верлена Малларме говорит: «Конец овациям, признанию, высоким речам, и уже не достигает плач осиротелых стихов сей обители безмолвия — и человека, укрывшегося в ней, дабы присутствием своим не помрачить собственной славы»²⁶. В одной этой фразе Малларме удалось выразить сразу очень многое: здесь и сомнительность «славы» Верлена — поэта со скандальной биографией, и намек на то, что слава эта расходится с сознательным самоопределением поэта, и всегдашняя убежденность Малларме, что культ рождается лишь в отсутствии поэта — речевого (отказ от исповедальности, устране-

ние из поэзии «трепетного вздоха», «интимной взволнованности»²⁷) или неречевого (смерть)²⁸.

Утверждение: «Малларме — поэт без биографии» — давно стало общим местом: «Житейская биография Стефана Малларме (1842–1898) не содержит ничего особенно привлекательного — ни резких перипетий, ни эффектных причуд, ни знаков отверженности, приличествующих “проклятому поэту”»²⁹. С.Н. Зенкин также говорит об «умалении реального бытия, распространявшемся и на личность самого поэта», понимая это свойство Малларме как «эстетическую разновидность экзистенциального бунта, возмущения человека против обступающего его мира» и цитирует очерк Сартра о Малларме в связи с этим «творческим нигилизмом» великого символиста: «Он не взорвет мир, нет — он заключит его в скобки. Он выбирает террор учтивости; по отношению ко всему — к вещам, людям, к себе — он всегда сохраняет едва заметную дистанцию»³⁰. Традиционалистский момент в жизнестроении Малларме — это его положение идеолога и вождя литературного направления, человека идей, по-литераторски активного. «Стремясь к тонкости суждений, я уже 10 лет назад пришел к тому, к чему только сейчас обратились эти молодые умы», — пишет он Верлену, отнюдь не отрекаясь, в отличие от своего адресата, от роли «предтечи» и учителя, пестующего целый кружок последователей — «маллармистов»³¹. Малларме — «учитель» видит себя в роли «поэта для поэтов» — подобные утверждения можно часто встретить в его эссеистике и письмах. «Стихи моего Фавна понравились чрезвычайно, — пишет он Теодору Обанелю, — но де Банвиль и Коклен не нашли в них сюжетности, которую требует публика, и заявили мне, что это может заинтересовать только поэтов»³². Однако «учительство» Малларме весьма нетрадиционно — в первую очередь он учит поэтов искусству самоуничтожения. Острые атаки направлено на романтическое понимание гения — источника «прежней лирической поэзии». От бодлеровского бунта и ощущения отверженности Малларме идет к программному, сознательному самоуничижению, к десакрализации образа автора. Подчеркнуто бытовая тематика его поздних стихов (предметы домашнего обихода, интерьер комнат, незначительные повседневные ситуации, ничтожные поводы, вызывающие к жизни стихи — подарок на именины, тост, надписи на веерах, на почтовых конвертах и прочих предметах) выполняет субверсивную функцию, решительно подрывая «романтический миф о Поэте»³³. Однако разрушая одну сторону романтической эстетики, Малларме развивает до логического конца, гипертрофирует другую ее сторону — видение поэта как служителя культа, жреца при «алтаре искусства», вплоть до самозаклания на этом алтаре. Об этом — знаменитый афоризм Малларме: «Чистое творчество требует от поэта речевого самоустранения»³⁴.

«Мысль моя обдумала себя и пришла к чистой Идее. Все, что я из-за этого выстрадал в долгой агонии, передать невозможно, но, к счастью, я окончательно умер и наименее чистая область, куда может устремиться мой Дух — это Вечность, а Дух мой — привычный отшельник собственной Чистоты, на которую более не бросит тени даже отблеск Времени»³⁵.

С.Н. Зенкин выделяет два периода в творчестве Малларме — парнаасский (1860-е гг.) и символистский период. В этой классификации хотелось бы подчеркнуть важную роль бодлеризма у молодого Малларме. Его поэтические ампи-

луа 1860-х гг. — инфернальный анархист, тоскующий по онтологически недостижимому идеалу пленник сплина, бунтарь и потенциальный самоубийца. Здесь автобиографичность, человеческий «трепетный вздох» еще ощутим, лирический двойник связан с намечающейся биографической легендой. В дальнейшем поэт будет только удаляться от такой модели — через условные маски (кавалер Галантного века, паяц, фавн, Иродиада), которые все труднее соотносить с личностью поэта. Однако неизменной остается тема бесплодия и бессилия, самоубийства, исчезновения. Не случайно все большую роль в поэзии Малларме начинает играть белый цвет — символ, восходящий к бодлеровскому «кругу сплина», знак пустоты, ничто, небытия, развоплощения, угасания творческой способности. Это и «постыдная белизна» лебедя, и «зима в сиянье белой скуки» («Лебедь»), и белый лист без единой закорючки в «Сонете на —икс», это и зловещий «белый отблеск» зеркала в «Веере мадам Малларме».

Утрата поэтического субъекта может выглядеть у Малларме и как «текстуализация поэта» — поэт восходит к тексту-божеству, растворяясь в нем. Характерный пример такого хода мысли — эссе Малларме об Артюре Рембо. Описывая «поэта-подростка», Малларме обращает внимание на грубую красную кожу рук Рембо («большие руки, которые смена жары и холода оплела красными кружевами»), а затем напоминает, что этими огромными неуклюжими руками крестьянина были написаны прекрасные стихи: «они выводили стихи, прекрасные и неизданные». Складка губ Рембо — «недовольная и насмешливая» (*pli boudeur et parquois*). С этих губ могли срываться язвительные речи и непристойности; но и рассказы о волшебных грезах и видениях. Впрочем, замечает Малларме, эти губы, «не прочли мне ни строки»³⁶. При помощи синекдохи, фиксации на телесных органах, значимых для создания поэтического текста (руки и рот) Малларме формирует метафорический образ «текстуального тела поэта», замещая этим образом описание физического облика Рембо. Для Малларме характерна тенденция думать и говорить о поэте как об источнике дискурса, а не живом человеке. Показателен и финал очерка: сначала появляется образ умирающего Рембо — страждущего человека, не имеющего ничего общего с пришедшей к его поэзии громкой славой и огражденного «немостою больничной стены и полога от хора голосов, вызывавших к нему ежечасно»; затем возникает фантастическое предположение о возвращении призрака Рембо в Париж: каким был бы его взгляд на собственную громкую посмертную славу? «...Следовало бы ожидать: явившуюся вдруг славу предмет ее встретит с горделивой беспечностью, относя на счет кого-то другого, кем он некогда был, но давно уже быть перестал; разве то безымянный сей призрак набрался бы наглости и, заехав в Париж, потребовал себе, в добавление к нажитым деньгам, — всего-навсего гонорара»³⁷. Используя явную аллюзию к известной фразе «письма о ясновидении» Рембо, Малларме наполняет афоризм Рембо новым, собственным смыслом (смерть поэта), а затем довершает дело решительной десакрализацией фигуры Поэта: «презренный металл» — единственное, ради чего стоит признавать собственное авторство.

Разрыв с романтическим представлением о субъекте поэтического творчества означает смену парадигмы — выдвижение на первый план новой мифологии: «...краткое исповедание моей веры состоит в том, что все в мире существует для того, чтобы завершиться некоей книгой»³⁸. В знаменитом письме Верлену

(16.11.1885) Малларме говорит о том, как он понимает свою миссию: «...Я всегда мечтал о другом и не оставлял попыток осуществить это другое, с терпеливостью алхимика, готового ради этого пожертвовать всем — и тщеславием, и чувством удовлетворения... лишь бы не дать угаснуть огню в печи, где вершилось Великое деяние. Что это?... да просто книга, во множестве томов, книга, которая стала бы настоящей книгой по заранее определенному плану, а не сборником случайных, пусть и прекрасных вдохновений. <...> Скажу более: единственная Книга, убежденный, что только она одна и существует, и всякий пишущий, сам того не зная, покушается ее создать, даже Гений. Орфическое истолкование Земли — в нем состоит единственный долг поэта, и ради этого ведет свою игру литература»³⁹.

Мессианские претензии текста очень высоки. Текст — божество (весь мир существует, чтобы возникла Книга). Текст — одновременно и Писание (стихи) и глосса к нему (эссеистика, письма). С попыткой сотворения культового текста С.Н. Зенкин связывает и темноту, герметичность поздних стихотворений Малларме: «В нашем подсознании хранится память о том, для чего можно пользоваться непонятной, заумной речью — это пророчество, служительство, произнесение сакральных текстов»⁴⁰. 1880–1890-е гг. или «символистский период» в творчестве поэта — это разработка философии Слова, освобождение Слова от тяжести вещей, материи; алхимия слова — «двойная обработка в тиглях звучания и значения», чтобы получить «слово-заклинание, неведомое обычному языку», «чтобы из него вознеслось, свободное от гнета непосредственных и конкретных ассоциаций, сущее понятие»⁴¹. Эта Книга без автора, в которой «Текст говорит сам собой, без авторского голоса»⁴² — божество, которому служит поэт. Задача эта не по плечу жалкому смертному — создать такую Книгу так же невозможно, как познать Бога, но невозможно и уклониться от служения; божество требует по крайней мере, чтобы поэт свидетельствовал о нем, нес весть о его существовании: «...я тысячу раз от него отрекался, измученный и отчаявшийся, но то сильнее меня, и, быть может, мне удастся все же свершить задуманное: не завершить все произведение в целом (не знаю, кому это по плечу!), но явить готовый фрагмент его, чтобы оно хоть в этой частице засияло всем блеском своей подлинности. <...> Надо доказать готовыми частями, что такая книга существует, что мне открылось такое, чего я не смог воплотить»⁴³. Поздние произведения Малларме — служение этой «книге-деспоту», настоящий культ Текста, Слова, Буквы — иконические знаки, священнодействие со шрифтом, буквами и пробелами, появление текста-созвездия, звездной россыпи слов и букв.

Заметим в скобках, что истина, откровение, которое возвещает Текст, трудно назвать «благой вестью»: «Увы, пока я долбил свой стих, прикидая в самую глубину, передо мной разверзлись две пропасти <...> Одна из них — Небытие, я пришел к нему, не зная буддизма... Да, я знаю, мы лишь пустые формы материи, однако довольно высоко вознесшиеся, раз мы измыслили Бога и собственную душу. Так высоко, мой друг! что я хочу представить картину материи, осознающей свое бытие и все же стремящейся к Мечте, лишенной, как она знает, бытия, воспевающей Душу и все прочие подобные ей духовные представления, что <...> провозглашают сей достославный обман перед лицом пустоты, которая есть истина! <...> Если бы только прожить достаточно долго! Потому что еще одна пус-

тота обнаружилась у меня в груди. Я чувствую себя очень неважно и лишен радости дышать полной грудью»⁴⁴. Утрата веры, материализм, зов Небытия, страх Ничто, борьба с Пустотой и служение ей, творчество как терапия и защита от «белой скуки», угроза творческого бесплодия, конечное поражение — та система координат, в которой замкнуто творчество Малларме и его культ Книги. Поэт утверждает единство жизни и текста — но на иной манер, нежели романтики: личность, жизнь и даже смерть поэта «текстуализируется», становится частью текста, знаком, символом. Смерть Малларме оказалась знаковой — поэт умер незаметно, от нелепой причины; до того, как его поглотила «белизна» он долго и тихо угасал — писал все меньше, жизненная и творческая активность его постепенно замирала. В его письмах уже начиная с 1860-х гг. звучат бессилие, уныние, отчаяние, жалобы на тяготы бытия, скуку, оцепенение («Я, немощный меланхолик...»⁴⁵). Но «культ личности» Малларме удалось «победно избежать» — и удалось создать культ Текста.

Текст, созданный Малларме, заново сакрализированный и культовый в религиозном и литературном смысле слова одновременно: ему присущи темнота, «пророческое качество» языка, он несет некое откровение, весть об Истине. Налицо соединение текста и поэта, они становятся метафорами друг друга. Попытки биографического прочтения произведений оказываются нерелевантными. На смену исповедальности и субъективности приходит текстуализация поэта, растворение его в Книге. Ощущение колоссальной новизны этой поэзии было и у самого автора, и у его последователей. Именно авторитет текста консолидирует и оформляет школу (сам Малларме говорит о «маллармистах», утверждая наличие такой школы).

Что касается жизнестроения, то Малларме, в отличие от Верлена, охотно исполняет освященную традицией роль старшего наставника, учителя, «мэтра». Он — идеолог и вождь школы, окруженный учениками. Его задача — учить мастерству; и в роли «мэтра» он отнюдь не ищет личной славы: его цель — стать «поэтом для поэтов», то есть работать для Книги, выращая новых служителей культа. Для биографической легенды пищи здесь немного, что дезориентирует публику, воспитанную на романтических представлениях. «Вот и вся моя жизнь, лишенная занимательных историй, которыми пробавляются массовые газеты, представляя меня как большого оригинала: я всматриваюсь и ничего не вижу, кроме повседневных хлопот, не считая внутренних радостей и горестей», — пишет Малларме Верлену, отвечая на вопросы анкеты для брошюры серии «Люди сегодняшнего дня». Публика привыкла к поэтам с биографией, она с трудом воспринимает темные тексты Малларме. Сам поэт прекрасно сознавал, что делает нечто совершенно новое, что публика, да и некоторые собратья по цеху «не смогут вместить»⁴⁶.

Культом Малларме — это отказ от романтического культа гения, от биографической легенды. Взамен предлагается культовый сакрализированный текст. Это отвечает запросам поэтического сообщества. Символизм оформляется под влиянием Малларме, однако предложенная модель оказывается недолговечной: слишком быстро началось подражание, скатывание к эпигонству. «Малые символисты» копируют темный стиль Малларме, игру символами, вдохновение замещается теоретизированием. Что же касается широкой публики, то ее новые

запросы еще не сформированы, она жаждет биографической легенды, хочет в тексте видеть творца. Культ Малларме — феномен переходного времени, типичный именно для рубежа веков. Сам Малларме отчетливо формулирует это в письме к Верлену: «В сущности, современную эпоху я рассматриваю как междоцарствие для поэта, которому и нечего в нее вмешиваться: слишком много в ней устарело и слишком много не вызрело, остается только тайно трудиться и уповать на будущее, которое, может быть, никогда и не наступит»⁴⁷.

Артюре Рембо

Однако будущее наступило, причем уже при Малларме, — в жизни и творчестве Артюра Рембо — поэта, уводящего из XIX-го в XX в.

Для публики и даже для литературного круга это поэт, которому не нашлось места в современности. Даже славу, пришедшую к нему в 1880–1890-е гг., Малларме объясняет исключительно через уникальную индивидуальность «поэтарбенка»: «Не верьте, дорогой гость, будто среди главных обновителей наших хотя бы один, кроме, может быть, Верлена, испытал ныне сколько-нибудь прямо и глубоко воздействие Артюра Рембо. <...> Он — сколок метеора, вспыхнул беспричинно, единственно от данности своей, мелькнул одиноко и погас. Все бы шло, конечно, дальше своим чередом и без блистательного этого пришельца да и ничто по-настоящему не предвещало в литературе появления его: здесь властно заявляет о себе личность поэта»⁴⁸. Для Малларме Рембо остался единичным, исключительным и глубоко маргинальным явлением. Малларме ощущает странную притягательную силу мифа Рембо, и, в то же время чувствует себя скандализированным, испытывает неловкость, смущение и все время стремится «закамуфлировать», «причесать» этот миф, заключить (хотя бы отчасти) в какие-то принятые литературные рамки. Он протестует против «дешевых анекдотов» о Рембо, в которых «нет недостатка»⁴⁹; он предполагает существование определенной иерархии в литературном мире: налицо ощутимая дистанция между Малларме, главой школы, мэтром, «принцем поэтов» — и блестящим, но маргинальным явлением, каким был «беспокойный» (trouble), асоциальный и невоспитанный «поэт-подросток», проведший вторую часть жизни в забытых Богом местах и умерший в марсельском госпитале.

Малларме старается акцентировать примат литературы над биографией, подчеркивая, что уход Рембо из поэзии привел к ощущению призрачности жизни, утраты ее смысла. «Когда инстинкт поэзии отторгнут, и без него мелькает все, даже и самое течение жизни, тогда, по крайней мере, жизнь эта должна быть мужественной, дикой, дабы вместе с высшей печатью изгладился и отпечаток цивилизации на человеке». Малларме, с его очевидным «креном» к «текстуализации», «олитературиванию» образа Рембо, не одинок: целая плеяда критиков (М. Рихтер, Ж. Ришер, Ц. Тодоров, структуралисты и мн. др.) предлагают виртуозный анализ поэзии Рембо вне (или почти вне) связи с его биографией. В этом случае биографические данные привлекаются для нужд текстологического анализа и истолковываются столь же метафорически, как и поэтический текст. Но наряду с «высоколобой» критикой, существует, пожалуй, еще более многочисленная армия исследователей, которых интересует в первую очередь биографи-

ческая легенда. Книги первых биографов Рембо, легшие в основу этой легенды, можно условно разделить следующим образом:

1. Четыре «канонических евангелия»: от сестры поэта Изабель Рембо и ее мужа Патерна Берришона, от Поля Верлена, от Эрнеста Делаз и от Жоржа Изамбара.

2. Ряд «апокрифов» — свидетельства друга детства Луи Пьеркена, Альфреда Барде — главы торгового дома «Барде и К», представителем которого и был Рембо в Эфиопии, Эдмона Лепеллетье — друга и биографа Верлена, сослуживцев и знакомых Рембо в Африке — Армана Савуре, Альфреда Ильга, Жюля Борелли и др.

3. Сюрреалистский и, шире, литературный миф о Рембо — помимо А. Бретона, Р. Десноса, Э. Рейно, Ф. Супо, Р. Жильбер-Леконта, это и такие литераторы-поклонники «поэта-ясновидца», как Жан Кокто, Поль Клодель, Франсуа Мориак и многие другие.

4. Позднейшие «глоссы» — Рембо в литературной критике XX в. от М. Кулона и Ж.-М. Карре до современных работ.

Мистификация, начатая первыми биографами — родственниками и друзьями поэта, предопределила в основных чертах весь корпус мифов о жизни и личности Рембо, быстро примерявшего и отвергавшего предлагаемые культурой амплуа: все они оказывались слишком тесны для стремительно растущего подростка. Яркий пример — клише «поэт-дитя», «поэт в возрасте любви». Рембо как «поэт-дитя» возникает перед нами в «евангелии детства» Жоржа Изамбара. Эта позиция естественна для педагога, рассказывающего о своем ученике — пусть даже гениальном. Изамбар, никогда не расстававшийся со статусом учителя, пожалуй, наиболее критически лишет о поведении Рембо, его ранних поэтических опытах, в значительной степени сохраняя менторский тон и дистанцию «взрослый — ребенок». При всей любви к одаренному подростку, Изамбар как педагог беспощаден к тому, что он считал недостатками воспитания или юношеской незрелостью, подростковым максимализмом. Как известно, именно так Изамбар воспринял письмо о ясновидении и соответствующие поэтические опусы своего ученика, что привело к охлаждению в их отношениях.

Поль Верлен в своих воспоминаниях подчеркивает детскость и мудрую наивность своего юного товарища. Его восхищает юношеское очарование подростка-провинциала, его отроческая прелесть. Этим восхищением проникнуты воспоминания Верлена о пребывании Рембо в Париже и их совместных походах в парижские кафе: «Если Рембо обнаруживал подходящее общество, он, казалось, пробуждался от сновидений, таким знакомым, ему свойственным жестом тер кулаками глаза — словно ребенок, проснувшийся в колыбели! — и каким восхитительным, чарующим и загадочным собеседником он становился!»⁵⁰ Малларме, пишущий о Рембо со смесью восхищения и снисходительности, также описывает юного гостя из Арденн как «поэта-ребенка», гениального, эксцентричного и неуравновешенного: судьба Рембо — это «судьба ребенка, слишком рано осененного мятежным крылом литературы, который, не успев почти жить, исполнил уже свою бурную, роковую стезю, и ничего не оставил на будущее». Малларме, осмысливавшему «феномен Рембо» в конце XIX в., кажется, что эта судьба уникальна. Однако она становится знаковой для наступающего нового века с его

культом молодости, который ярче всего выразился в авангардистском гошизме. «Большинству из нас нет еще и 30-ти. Работы же у нас не меньше, чем на добрый десяток лет. Нам стукнет 40, и тогда молодые и сильные пусть выбросят нас на свалку как ненужную рухлядь!»⁵¹

Сам Рембо действительно в свое время разыгрывал и романтического бунтаря, и «юного поэта» — и одновременно с этим удерживал ироническую дистанцию, пародировал эти клишированные амплуа. Яркий пример — его письмо к мэтру «парнасцев» Теодору де Банвилю, написанное в 1870 г.: «Дорогой мэтр, Мы вступили в возраст любви (мне 17 лет). Как говорится, возраст надежд и прекрасных химер; и вот я, дитя, которого Муза коснулась своим перстом (простите за банальность), решился рассказать о своих надеждах, упованиях, чувствах и прочих поэтических материях — о том, что называют “весенней порой жизни”»⁵². Тот же пародийный жест находим в «Семилетних поэтах», где Рембо, отправляет дитя, отмеченное Музой, предаваться мечтаниям в «прохладу отхожих мест». В «Романе» уже в первой строчке из-за привычной маски выглядывает ироническая усмешка усталого актера: «Нет рассудительных людей в семнадцать лет!» (пер. Б. Лившица).

Неадекватность традиционного набора ролей быстро привела Рембо к его новому определению себя как поэта — «поэта-ясновидца» и «поэта-профессионала» (*homme de lettres*). В знаменитой фразе из письма о ясновидении «Я есть некто другой» Рембо отрицает самоценность личности и жизни поэта, сводя его роль к функции «медиума». Самое главное для поэта — его духовный опыт, его откровения и его профессионализм — т. е. то, насколько умело он может повествовать об этих откровениях. Такая позиция делает Рембо, наряду со С. Малларме, Т.С. Элиотом одним из предтеч «смерти автора» и уничтожения «литературы». Характерное для XX в. разделение культуры на «элитарную» и «массовую» рождает художников разного типа. Создатели элитарной культуры, как, например, Малларме или «высокий модернизм» (Дж. Джойс, Т.С. Элиот, В. Вулф и др.) — авторы, которые текстуализируют любой жест, экспрессию, эмоцию, растворяются в тексте, в крайнем выражении — становятся только «функцией дискурса», и это вполне осознанная позиция. Такой автор стремится создать текст, за которым не стояло бы никакой жизненной реальности, который был бы самодостаточным, жизненепроницаемым, герметичным — и открытым только для других текстов. Так создается «Вавилонская библиотека» модернистской культуры.

Тексты Рембо, безусловно, представляют немалый интерес для этой культуры и «высоколобой» критики. Более того, внутренняя установка Рембо, его представления о поэте как об инструменте, приносящем себя в жертву ради трансляции высшего откровения, высказанные в письмах о ясновидении и реализованные в творчестве, во многом созвучны взглядам Малларме и предшествуют в этом смысле модернистскому эксперименту XX в. Сам Рембо указывает на высокие мессианские претензии своих текстов, называя свой труд поэта «алхимией слова» (характерно, что тот же образ — «алхимическая обработка», «Великое Деяние» — использует и Малларме). Поэт-ясновидец, утверждает Рембо, должен «изобрести все заново» — новое знание, новую любовь; он созидает новый мир: «Я изобрел цвета гласных!.. воображал, что изобрел глагол поэзии, который ко-

гда-нибудь станет внятн сразу всем нашим чувствам. <...> Я записывал голоса безмолвия и очи, пытался выразить невыразимое. Запечатлевал ход головокружений»⁵³.

Для поэта-ясновидца поступок, жест становятся «репетицией» творческого акта, «черновиком» для текста, который должен быть написан. Малларме рассказывает историю о том, как Рембо, поселившись в чистой комнатке, снятой для него Теодором де Банвилем, скандализировал своего благодетеля: мэтр парнасцев увидел в проеме мансарды, как его подопечный «нагой, мечется в иступление, швыряя выше черепичной крыши, ключьями, одежду, наверное чтобы стинула она вместе с последними лучами солнца». Свое странное поведение Рембо мотивировал тем, что он «не может переступить порог столь чистой, непорочной (virginale) комнаты в своем вшивом старье»⁵⁴. Малларме приводит этот случай как пример эксцентричного поведения юного гения, протестовавшего против любой моды и условностей. Жест Рембо, однако, можно интерпретировать как стремление к чистоте и выражение тоски по утраченной невинности (слово «virginale» рождает такие коннотации) и, в то же время, как насмешку над собственной сентиментальностью. Потерянная невинность, боль при воспоминании о былой чистоте духа и тела — постоянная щемящая нота в текстах Рембо («Украденное сердце», «Стыд», «Сезон в аду»):

О чистота, о невинность!
Последки невинности, последки застенчивости.
Оценим же трезво, сколь велика моя безгрешность.
Бедная невинная овечка!⁵⁵.

«Он приписывал мне незадачливости и простодушие, совершенно нелепые»⁵⁶.

Во время работы над «Озарениями» Рембо пишет в письме к Делаэ: «Сейчас я работаю довольно регулярно. Я делаю маленькие истории в прозе; общее заглавие — “Языческая книга” или “Негритянская книга”. Она примитивна, глупа и невинна. О, невинность! невинность, невинность, невин... проклятье!»⁵⁷ Впрочем, как явствует из «Сезона в аду», и самоопределение «ясновидца» Рембо также вскоре отвергает, окончательно разочаровавшись в поэзии и сделав выбор в пользу «реальной жизни».

Постепенно в последних стихотворениях Рембо начинает все ощутимее нарастать исповедальный тон — в нем все чаще звучат тоска, ужас, потеряность, ожесточенность. «Стыд», «Как волк хрипит под кустом», «Сезон в аду», — это уже не «фиксация головокружений», но режущий ухо надтреснутый, страдальческий голос сломанного инструмента, бывшего некогда «флейтой богов». Поэт пишет своим телом, своей «дурной кровью», нещадно калеча себя — несчастный инструмент, слишком хрупкий для того, чтобы на нем играли боги. Пожалуй, самым страшным стихотворением этого времени стал «Стыд»:

Этого мозга пока
Скальпелем не искромсали,
Не ковырялась рука
В белом дымящемся сале

О, если б он сам себе
Палец отрезал и ухо
И полоснул по губе,
Вскрыл бы грудь и брюхо!⁵⁸

Рембо нагнетает образы страдания, увечий, насилия, расчленения тела. Телесная мука связывается с душевными терзаниями и ощущением греха — нечистоты физической и нравственной. Образы уродства, нечистоты, искаленного тела навязчиво присутствуют в «Сезоне в аду», где Рембо сгущает краски с мазохистским ожесточением. В главе «Прощай» читаем: «Вновь мне чудится, что кожу мою разъедают грязь и чума, черви кишат в волосах и подмышками, а самые крупные угнездились в сердце». В «Неразумной деве» Рембо вводит образ татуированного, покрытого рубцами монгола и скандинавского каннибала: «Я выходец из дальних краев, мои предки были скандинавами. Они дырявили друг друга и пили человеческую кровь. — Я изрубцую все свое тело, покрою себя татуировкой, я хочу стать безобразным, как монгол...»⁵⁹. Пророческий текст «Сезона в аду» повествует о дальнейшей судьбе его автора — путешествие «за пределы мира» — *hors du monde*, расставание с западной христианской цивилизацией, возвращение на «языческую прародину», жизнь путешественника и первопроходца и т. д. Этот текст оказывается пророческим и в том, что касается аллегоризации страдания, внимания к насилию, понятому как буквально, так и метафизически. В одном из последних писем Рембо, написанных за несколько месяцев до смерти, мы снова находим упоминание о ранах и рубцах («зарубцевавшаяся рана»⁶⁰). На этот раз речь идет о физической боли, — которую он испытывает после ампутации ноги в марсельском госпитале. Так за описанием «рубцов и ран» в душе ясновидца, за пророческим описанием искаленного страдающего тела следует реальная физическая мука; за текстом, повествующем об уходе Рембо из литературы — письмо, предвосхищавшее его уход из жизни.

Что было причиной разрыва Рембо с поэзией — возможно, сознание того, что он не справился с миссией ясновидца, оказался «негодным инструментом», «куском дерева», а не скрипкой? Последние стихотворения и «Сезон в аду» дают основание предположить: Рембо ощутил, что его запас прочности иссяк, «флейта богов» сломалась, поэт не состоялся как ясновидец. Не менее вероятным будет и предположение, что уход Рембо был связан с его глобальным разочарованием в литературе, с тем, что он почувствовал себя не столько художником слова, сколько заложником слова. Возможно, отречение от литературы было стремлением освободиться из пут «словесных наваждений» (*hallucination des mots*)⁶¹, которые затемняют, искажают духовный опыт, делают его опосредованным. Поэт оказывается не ясновидцем, а шарлатаном — *traduttore, traditore...* «Мы близимся к царству Духа. <...> Мне оно понятно, но, раз я не могу обойтись без языческих словес, лучше умолкнуть»⁶².

Так или иначе, Рембо делает бескомпромиссный выбор между литературой и реальной жизнью — в пользу жизни. В «Озарениях» и особенно в «Сезоне в аду» «жизнь» (*la vie*) начинает занимать все больше и больше места. Эта «одержимость жизнью» — в мечтательно-фантазийном фрагменте «Жизни», в постоянных возвращениях к этой теме:

Кто знает, ждут ли нас иные жизни?
Ну разве это жизни! Настоящей жизни нет и в помине.
А ведь я пока жив!.. Я все еще жив! ⁶³

«Нужно быть безусловно современным» — заявляет Рембо в «Сезоне в аду»⁶⁴, и этот девиз перекликается с письмом Полю Дементи, где поэт описывается как «впередсмотрящий», тот, кто идет в авангарде прогресса: «Итак, поэт поистине похититель огня. Он отвечает за все человечество <...> он должен будет сделать больше, чем нежеля формулировать свои мысли, больше, чем просто описывать свой путь к Прогрессу! Поскольку безмерное станет нормой, осваиваемой всеми, поэту надлежит быть тем, кто ускоряет Прогресс. <...> Поэзия не будет отныне облекать действие в рифмы: она будет впереди»⁶⁵. Это желание быть современным, быть в авангарде прогресса уводит Рембо из поэзии. Отныне он разделяет поиск знаний, видений, открытий, стремление к действию — и литературу. Он уходит из поэзии, и, оставив поиски нового языка, старается отыскать новую жизнь. Полное разведение жизни и текста и решительный выбор в пользу жизни, было реакцией против символистской установки на создание замкнутой, «жизннепроницаемой» культуры, герметичного текста, закрытого для жизни и подменяющего собой реальность. «Настоящей жизни нет и в помине», — пишет он в «Неразумной деве». Именно это и есть тот «смертный грех символизма», декадентская отравка, которую символизм носил в себе, и которая вела его адептов к глубочайшей опустошенности и «нетеатральным расплатам»⁶⁶.

Проиграв разные роли, которые предоставляет театр современной жизни, отрепетировав их в своем поэтическом мире, Рембо оставляет текст: он будут искать истинную жизнь уже вне текста — *hors du texte*. Он становится настоящим путешественником, торговцем, мореплавателем, ученым, исследователем, открывателем новых земель. Пропутешествовав по всей Европе, побывав в Египте, на Кипре и даже на острове Ява, он оседает в Абиссинии, торгует кофе, оружием, пишет заметку о неизученных регионах Африки во Французское Географическое общество, читает книги по химии, инженерному делу и минералогии.

Письма Рембо из Эфиопии сухи, немногословны и деловиты, в них отсутствует малейший намек на художественность. В его письмах «жизнь» возникает в сугубо прагматическом контексте — “*gagner la vie*” («заработать на жизнь»): «Не удивляйтесь, что я ничего не пишу: это главным образом объясняется тем, что здесь нет ничего интересного. В тех краях, где я живу, приходится задаваться вопросом, о чем можно было бы поговорить! Пустыни, где обитают бестолковые негры, без дорог, без курьеров, без путешественников: о чем я вам могу написать отсюда? О том, что мне скучно, что здесь тупеешь, грубеешь, опускаешься? О том, что чувствуешь, что сыт по горло, но не можешь положить этому конец и т. д., и т. д., и т. д.»⁶⁷ В письмах Рембо видно разрушение некогда созданного им мифа о «языческой прародине», о бегстве от «литературности», искусственности декадентской Европы к настоящей жизни, новому жизненному опыту. «Идеальная жизнь» Рембо не была им прожита, так же как никогда не была написана «идеальная книга» Стефаном Малларме. Рембо, подходивший к литературе с непомерно высокими ожиданиями, не смог добиться того, чтобы «блеснули в дали преображенной другое небо и любовь»⁶⁸. Однако, не сумев поместить-

ся в рамках литературы, ставшей для него «прокрустовым ложем», он и в жизни не смог найти адекватного самовыражения. Очевидная невозможность назвать пост-литературную биографию Рембо идеальной жизнью послужила источником разнообразных мифов и легенд об африканской эпопее Рембо, а также «сиквелов» — попыток «дописать биографию» поэта.

Жизнь и творчество Артюра Рембо, никак не вписывавшееся в предлагаемый культурой конца века набор моделей, а две его смерти — смерть поэта в двадцатилетнем возрасте и физическая смерть в 37 лет — породили множество легенд и мистификаций еще при его жизни. Прошло десять лет с того момента, когда Рембо поклялся, что не напишет больше ни одной поэтической строчки, и в середине 1880-х новое поколение «проклятых поэтов» сделало из Рембо своего кумира — молодые поэты, символисты и декаденты, уже сотворили из Рембо миф и приписывали ему различные стихотворения — например, сонет «Потерянный яд», который, как выяснилось впоследствии, был написан Жерменом Нуво (не исключено, правда, что Рембо помог ему довести это произведение до совершенства). В середине 1880-х гг. появляется целая серия мистификаций в журнале «Декадент» — ряд стихотворений, якобы сочиненных Рембо, настоящими авторами которых были М. дю Плесси, Л. Тайяд и другие шутники, принадлежавшие к уже следующему, более молодому поколению поэтов. Тогда проказы этих мистификаторов принялся разоблачать Поль Верлен, поскольку его друг Артур уже почти десять лет находился в Африке и не мог ничего сказать в свою защиту. Одна из первых крупных мистификаций, возникших вокруг имени Рембо, принадлежит Стефану Малларме, полагавшему, что гениальный поэт не мог так просто распрощаться с музами — наверняка находясь в Африке, он сочиняет поэму, которая превзойдет все, написанное им прежде. Поиски этой мифической «африканской поэмы» Рембо продолжались чуть ли не до середины XX в.

В начале XX в. легенда получила продолжение — именно тогда появляются книги М. Кулона⁶⁹, беллетризованная биография «Жизнь и приключения Жана-Артюра Рембо», написанная Жаном-Мари Карре — один из первых «бестселлеров» о Рембо⁷⁰. Наконец, сюрреалисты дают теоретическое обоснование этому интересу к его жизни. «Революционеры кафе», подобно Малларме, видят жизнь Рембо как серию блестяще разыгранных гротескных представлений. Но, в отличие от Малларме, этот эксцентричный спектакль они объявляют эстетически самоценным, давшим первые образцы сюрреалистического творчества. Поступки Рембо, выражавшие его душевные движения, бывшие спонтанными реакциями или «репетициями текста», они описывают как идеальный сюрреалистический акт. Поведение Рембо, отвечавшее требованиям эстетики скандала и спонтанности, является для Бретона, Супо, Лейриса не меньшим достижением, чем его поэзия.

Р. Этьембль, пожалуй, самый авторитетный знаток проблемы, автор фундаментального труда «Миф о Рембо»⁷¹, исследует несколько таких «мифов». В их числе — Рембо — «мистик и визионер», Рембо — «проклятый поэт», Рембо — «поэт-дитя», Рембо — «коммунар и коммунист», Рембо — «сюрреалист», Рембо — «богоборец и ересиарх», Рембо — «истинный католик», Рембо — «гомосексуалист», Рембо — «африканский миссионер, политик и дипломат», Рембо — «торговец и буржуа» и проч. Рембо стал для современного культурного сознания

чем-то вроде «фокуса ожиданий» или «всем для всех». Он словно манекен, который можно нарядить в любую одежду, словно актер, владеющий всем наличным арсеналом ролей.

Идея эстетической самооценности биографии рождает желание «раскопать» реального Рембо, прорваться сквозь литературный факт и «литературное обличье» автора к настоящим жизненным фактам и настоящей личности Артюра Рембо. Появляются «исследования-детективы» Ива Бонфуа, Станислава Фюме, Марио Матуччи, Пьера Гаскара, Энид Старки и множество других, а также издания, тяготеющие к массовой литературе, вроде книг Ф. Обонн с многообещающим названием «А. Рембо — жизнь, полная страстей», а также «фантазии на тему Рембо»: например опус К. Жасмена «Обаятельный мерзавец Артур Рембо» или очерк Д. Ногеза «Три Рембо»⁷².

На рубеже XIX–XX вв. биография и поэзия Рембо воспринимается как уникальный, особый случай, как аномалия — ощущение, отчетливо сформулированное Малларме в очерке об Артюре Рембо. Налицо невозможность заключить «феномен Рембо» в существовавшие тогда культурные модели. Характерно отсутствие подражаний и последователей — появлялись только мистификации. Культ Рембо по-настоящему складывается в XX в., когда открывается его огромная слава и «иная жизнь», когда у него появляются подражатели и последователи — от сюрреалистов до поколения 1960-х гг. Видимо, что-то в Рембо делает возможным (или даже провоцирует) и такое отношение. Сам Рембо, судя по всему, не придавал особого значения выработке своего «имиджа» и не трудился над созданием биографической легенды. Это было сделано за него. Поэт, его личность, его жизнь начинают восприниматься как пример «идеальной жизни», некий инвариант; в XX в. возникает феномен вторичного исследовательского житнетворчества, которое ценится не меньше, чем творчество литературное.

Постскриптум: Рембо и симулякр

Est-il d'autres vies?

Кто знает, ждут ли нас иные жизни?

А. Рембо «Сезон в аду»

Сочинение Доминика Ногеза «Три Рембо» (1986)⁷³ доказывает, что обаяние личности Рембо и интерес к его жизни и к «загадке Рембо» не ослабели. Книга подражает модели традиционного литературоведческого исследования, она снабжена необходимыми документами, включая портреты Рембо, датируемые 1921 и 1931 гг., письмом Томаса Манна к Рембо 1831 г., фотокопией рукописи шедевра Рембо «Черное евангелие», созданного им в 1925 г. Читателю, которого все это застает врасплох, может действительно показаться, что он набрел на изложение новооткрытых фактов о поэте, кардинально меняющих все наши представления. Оказывается, Рембо вовсе не умер в 1891 г. в марсельской больнице, но дожил до 1937 г. В начале 1890-х он инкогнито вернулся из Африки в Париж, где в течение примерно двух лет доводил до совершенства свой шедевр, начатый еще в Абиссинии — большое прозаическое произведение «Африканские ночи».

В 1893 г. после публикации этого романа, состоялось триумфальное возвращение Рембо в литературу. Между 1893 и 1937 гг. Рембо создал еще целый ряд шедевров, главным образом, в прозе, был избран во Французскую Академию, совершил ряд путешествий — в Америку, в Китай, дал целый ряд интервью, — словом, обрел статус знаменитости, живого классика и почетного гражданина. Рембо успел два раза жениться — на Луизе Клодель, дочери своего большого поклонника поэта Поля Клоделя, а затем, после смерти первой супруги, на молодой английской исследовательнице своего творчества Энид Старки. Рембо состоял в переписке и общался со многими известными литераторами XX в. из самых разных стран — с Томасом Манном, Андре Жидом, Марселем Швобом, Фернандо Пессоа. Сложные отношения связывали его с сюрреалистами и футуристами — Рембо вначале сблизился с ними, но затем принципиальное различие в ценностях и творческих установках стало брать верх и пути их разошлись. По произведениям Рембо снимали кино, он посещал конгрессы писателей, публично высказывался по самым злободневным современным вопросам, но в последние годы, устав от суеты и мечтая о спокойной жизни добропорядочного рантье, отбыл в Шарлевиль, где его навещали совсем молодые литераторы, вроде Пьейра де Мандьярга. Там, на родине, Рембо и скончался в преклонном возрасте (83 года!), прожив долгую, насыщенную событиями жизнь.

В «Трех Рембо» воспроизводятся все типичные черты академического дискурса, начиная от стиля и характерных оборотов речи и заканчивая множеством ссылок и обширной библиографией. Цитируемые источники можно разделить на три вида:

1. Подлинные (их подавляющее большинство). Это, в первую очередь, книги мемуаристов — Э. Делаэ, И. Рембо, П. Берришона, Ж. Изамбара, известных и не очень известных исследователей творчества Рембо — Жюля Муке, Антуана Ада-на, составителя тома «Полное собрание сочинений А. Рембо» в галлимаровской серии «Плеяда», Сюзанны Бернар, составителя тома «А. Рембо. Собрание сочинений» в не менее знаменитой серии «Классик Гарнье», Энид Старки, сделавшей ряд открытий о пребывании Рембо в Африке и т. д. Это знаменитые журналы, газеты, обозрения — «Меркюр де Франс» или влиятельный орган символистов «Ля ревю бланш», органы сюрреалистов «Революсьен сюрреалист», «Литератур» и др. Ногез упоминает действительно существовавшие опусы футуристов и сюрреалистов — Маринетти, Бретона, Арагона. Впрочем, эти подлинные источники и их авторы нередко начинают выглядеть совсем по-новому в силу контекста — например, книги Э. Старки, «уличившей» поэта-негоцианта в работоторговле, воспринимаются по-другому, когда мы узнаем от Ногеза, что она, оказывается, успела побывать замужем за Рембо, а цитаты из «Манифеста футуризма» Маринетти сравниваются с фрагментами будто бы написанного Рембо романа «Африканские ночи».

2. Фиктивные — например, произведения и письма Рембо, написанные им в 1880–1930-х гг., речь Поля Валери в честь избрания Рембо членом Французской Академии, несуществующие труды Ролана Барта или филолога-романиста Лео Шпитцера, посвященные творчеству Рембо начала XX в. Впрочем, факт фиктивности их абсолютно несущественен, поскольку сноски должным образом приведены внизу страницы. Ученый «автор исследования» нигде не нарушает услов-

ностей жанра; его работа излучает академическую трезвость и логичность мышления. Повествование, в итоге, получается длинным, обстоятельным, претенциозным и педантичным.

3. Скомпилированные — дается цитата из реально существующего текста, в который Ногез кое-что добавляет: например, приводится бретоновский перечень примеров сюрреалистического письма из «Первого манифеста сюрреализма», и в этом перечне среди прочего вдруг оказывается фрагмент романа Рембо «Африканские ночи». Жид, оказывается, в своих воспоминаниях «Если зерно не умрет...» повествует о своей встрече с Рембо в Африке, а Поль Леото в «Литературном дневнике» вспоминает о прогулке по Парижу в компании М. Швоба и Рембо и т. д.

Пародийно-иронический пафос работы проявляется не только (и не столько) на уровне текста; в основном он возникает из столкновения выдуманных сведений (которые «исследователь» излагает как нечто всем известное и само собой разумеющееся) с уже существующими знаниями читателя о Рембо. Повествование начинается с упоминания о заседании Французской Академии, на котором Рембо был торжественно принят в число академиков. Поль Валери произносит речь в честь нового члена Академии — Артюра Рембо, «почетного гражданина Шарлевиля», прославленного автора романа «Африканские ночи» и философско-литературного трактата «Системы современной жизни». Заседание происходит в январе 1930 г. К этому моменту лишь немногие помнят скандального и плохо воспитанного молоденького поэта, создавшего несколько юношеских стихотворений, маленький сборник «Озарения» и «Сезон в аду». Его «юношеские произведения» давно позабыты — и г-н Валери, известный своей эрудицией, спешит напомнить аудитории об их существовании, снисходительно отмечая, что эти опусы, быть может, совсем не так плохи и даже, вероятно, заслуживают переиздания.

Затем мы узнаем, что в литературоведении, оказывается, сложилась традиция выделять «двух Рембо» — то есть делить жизнь и творчество поэта на два периода: первый — с 1870 по 1891 г. (юношеские стихи, пребывание в Африке) и второй — после 1891 г. (период творческой зрелости, время шедевров). Выдуманный Д. Ногезом исследователь стремится доказать, что существовало не «два Рембо» (*deux Rimbaud*), но «несколько Рембо» (*des Rimbaud*) — по крайней мере, три. Вот какова новая «научная» периодизация творчества поэта: 1870–1875 гг. — ныне почти забытый юношеский период, в течение которого были написаны сонеты, некоторые стихотворения, «Озарения», «Сезон в аду»; 1875–1891 гг. — период молчания, творческий кризис, пребывание в Африке; наконец, 1891–1936 гг. — период творческой и интеллектуальной зрелости, разочарования в футуризме и сюрреализме «поправившего» Рембо, женитьба на Луизе Клодель и обращение в католичество в 1925 г.

Цель работы заявлена «исследователем» как стремление доказать, во-первых, условность периодизаций жизненного пути Рембо (вопреки принятой традиции выделять в его жизни «переломные», «рубежные» моменты), и, во-вторых, проследить «внутреннее единство» всех текстов, которые создал Рембо как в юношеские, так и в зрелые годы. И снова анализ строится по двум направлениям — жизнь и творчество поэта. Переосмысление биографии сводится к констатации отсутствия ярко выраженных «переломов», «рубежей»; при анализе

творчества отыскиваются существующие в ранних и поздних текстах переключки, параллели, совпадения. В своем «исследовании» изобретенный Ногезом критик использует весь модный арсенал современного ученого-гуманитария, в первую очередь структуралистский и психоаналитический подходы. Объект иронии этого передового «исследователя» — «академическое» университетское литературоведение, воплощенное для него в трудах Гюстава Лансона. В итоге наш «исследователь», вооруженный новейшими методами, «открывает», что в основе «внутреннего текстуального единства» творчества Рембо лежит принцип «неустраняемого диалектического противоречия» между сакральным и профанным, революционным и традиционным, — клише, применимое к творчеству практически любого автора.

Поиск «внутреннего единства», отличающего тексты одного и того же автора, действительно является одной из навязчивых идей современной литературной критики. В книге Д. Ногеза эти и другие общие места высмеиваются при помощи метода *reductio ad absurdum*. «Исследователь» провозглашает «внутреннее единство» действительных сочинений Рембо («Озарения», «Сезон в аду») с вымышленными работами, вроде «Африканских ночей» и «Черного евангелия». Кроме того, пресловутое «внутреннее единство» коренится, по убеждению «исследователя», в текстах поэта, в то время как его жизнь, а точнее, все его «три жизни» — лишь материал для «текстуализации». Невольно возникает вопрос: что же первично для этого «критика»: творчество Рембо, факты его биографии или выдуманная самим «исследователем» некая научная схема, очередной «научный миф»?

Конструируя жизнь Рембо после 1891 г. Ногез мастерски микширует выдумку и реальность. Нам известны факты о пребывании Рембо в Африке, его путешествиях по «Королевской дороге», отношениях с абиссинским негусом Менеликом, с европейцами, работавшими в Африке — путешественником Жюлем Борелли, Альфредом Барде — главой торгового дома, на который работал Рембо, сотрудниками, партнерами — Арманом Савуре, Альфредом Ильгом и др. До нас дошли его доклады во Французское Географическое общество, содержащие сведения об открытиях, совершенных в Абиссинии, и переписка с родными, сослуживцами и т. д. Все эти факты Ногез использует, чтобы показать, как «абиссинские впечатления» ложатся в основу романа «Африканские ночи» — цитируются целые куски из этого романа, в которых мы угадываем претворенные в художественно-документальный текст «абиссинские впечатления» и даже опознаем характерные приметы стиля Рембо, знакомые нам по «Озарениям» и «Сезону в аду».

Известно, что после безжалостного разрыва с поэзией главной заботой практичного, хотя и не слишком удачливого негоцианта Рембо было накопление денег — он боялся нищеты, хотел обеспечить себе спокойную старость, безбедную и спокойную жизнь по возвращении во Францию. Он мечтал, заработав капитал, вернуться домой и зажить, как порядочный буржуа, обзавестись семьей. Обо всем этом он признается в письмах к родным. Здесь он бесконечно жалуется на маленький заработок, на одиночество, тяготы и усталость. Здесь же встречаются яркие детали — такие, как, например, пресловутый пояс, в котором Рембо носил зашитыми шестнадцать тысяч франков золотом из страха, что его ограбят. Вместе с тем, в письмах мы находим и убеждение Рембо в том, что он навсегда останется бесприютным скитальцем и окончит свою жизнь в этих «Богом забытых местах»,

что он никогда не вернется домой, потому что не сможет перенести северного климата, не сумеет вновь приспособиться к «цивилизованному» образу жизни. У Ногеца Рембо в 1920-е гг. начинает превращаться в домовитого обывателя-скопида, который никак не может дописать свое последнее, так и оставшееся незаконченным произведение «Система современной жизни», но зато искренне радуется обретению статуса добропорядочного буржуа: «Черт подери! Наконец-то я стану рантье!» Этот Рембо наконец уезжает в родной Шарлевиль, заклеяв им в юности как рассадник буржуазной мерзости и пошлости, чтобы работать там в саду, мирно жить на скопленные денежки. «Исследователь» Ногеца деликатно называет эти устремления стареющего писателя жадой «обустройства».

В книге Ногеца выясняется, что Рембо с детства мечтал стать рантье. Не случайно этот Рембо-конформист, Рембо-буржуа стал внушать отвращение молодым революционерам от литературы — сюрреалистам, футуристам. Стареющий Рембо пропускает мимо ушей восторженную романтическую болтовню Марселя Швоба, который делится с мэтром своими мечтами о путешествиях и дальних странах — а ведь мечтать его научил Рембо, автор «Пьяного корабля» и «Африканских ночей»! И вместе с тем, старый писатель в своих последних изречениях-максимах гениально предвидит все то, что скоро станет проклятием XX в. — истребление природы, кошмар глобализованного мира, реакцию и мракобесие, выступающие под стягом «прогресса». Он презирает «орание, стрельяние, тарактение» юных задорных гошистов — он для этого слишком много повидал и пережил. Ногец, пишущий предполагаемую биографию Рембо, создает его «жизнь после жизни» как бы развивая, доводя до предела все возможности, потенциально заложенные в «поэте-подростке» и харарском негоцианте; проигрываются все роли, которые мог бы, но не успел сыграть Рембо. И эта пьеса оказывается грустной и безрадостной.

Еще один существенный момент — возвращение поэта в лоно католической церкви. Легенда о Рембо-христианине, перед смертью примирившемся с Богом, принявшем причастие, известна: она была создана первыми биографами поэта — его родственниками Рембо Изабель и Патерном Берришоном и поддержана Полем Клоделем, Франсуа Мориаксом, у которых Рембо предстает почти как католический мистик и визионер. Легенда эта фигурирует в качестве предмета исследования и в позднейшей критике. Под пером Ногеца миф становится реальностью. Не случайно он делает Клоделя еще одним родственником Рембо, заставляя воскресшего поэта жениться на Луизе Клодель — «святое семейство» пополняется новыми членами.

Что же касается образа самого Рембо, то вопрос о том, каким бы был этот поэт, проживи он до 80 лет, решается у Ногеца вполне однозначно. «Воскресший» Рембо в целом получается фигурой не слишком симпатичной. Невольно вспоминается стихотворение «The Thing I Am», в котором Х.Л. Борхес размышляет о том, что составляет главное в человеке, что способно пережить века:

Пережитое гонится за мной.
Я — неожиданное воскрешенье.
Я тот, кто пережил комедиантов
И трусов, именующихся мной.⁷⁴

Однако у Ногеца все получается наоборот. Вокрешение Рембо оказывается воскрешением именно этих «трусов и комедиантов», развитием до предела тех сторон его личности, на которых основывались некоторые мифы. Реализованный миф Ногеца со всей очевидностью показывает, как Рембо без легенды о нем утрачивает свое уникальное место в истории литературы; его биография, как и его творчество, становятся условностью, «общим местом», а сам он — типичным французским интеллектуалом рубежа веков. На наших глазах уничтожается литературный культ, и Рембо превращается в модного современного эпигона, делаясь блеклой копией Поля Валери или Андре Жида. Он перестает быть провозвестником нового века, поэтом-загадкой, утрачивает оригинальность своего голоса; он уже, собственно, и не является Рембо. Без своей шокирующей «персоны» *enfant terrible*, без загадочного облика ясновидца, который перестал писать в 20 лет, а умер в 37, Артюр Рембо становится «ником» (*personne*) — просто симулякром. Это именно та участь, которая страшила Рембо, и от которой он стремился спастись, расставшись с литературой, как с чем-то неподлинным, вторичным, где «настоящей жизни нет и в помине».

Воскрешенный Рембо Доминика Ногеца оживает как часть литературного истеблишмента. Пародийное «исследование» Ногеца построено на ловком жонглировании общими местами и клише современной литературной критики. Но упражнение в интерпретации несуществующих поэм и создание новых научных гипотез вопреки реальным фактам, даже вопреки полному исчезновению «референта», т. е. физической смерти автора, все же оказывается у Ногеца не просто виртуозной «игрой в бисер». Ногез показывает сомнительные стороны «институционализированной» литературы и современной литературной критики, которые способны придумывать несуществующих Рембо, убивать и воскрешать авторов, если это соответствует целям ученого и работает на его авторитет.

Книга «Три Рембо» может быть прочитана как современная притча о «границах интерпретации», о невозможности разделить жизнь и текст, литературу и биографию, правду и вымысел — они тесно переплетены в сознании и восприятии современного человека и являются двумя необходимыми составляющими любого современного мифа.

¹ Не случайно, уже Уолт Уитмен, живший в эпоху «фотографического бума», в качестве саморекламы стал рассылать всем заинтересованным лицам свои фотографии с автографом, поняв, какую важную роль начинает играть тиражируемый визуальный образ.

² Ходасевич В.Ф. Конец Ренаты // Русский эрос или философия любви в России. М., 1991. С. 338.

³ Там же. С. 341.

⁴ См.: Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921.

⁵ См.: Шкловский В. О теории прозы. М., 1925.

⁶ Тынянов Ю.Н. Поэтика, история литературы, кино. М., 1977.

⁷ Ср. понятие «литературной эволюции» у Тынянова с романтической иконографией (представлением о наличии культурно обусловленного репертуара ролей), с одной стороны, и понятием «письма» у постструктуралистов, с другой.

⁸ Ср. «количение» Тынянова с «исчезновением личности автора» (*defacement, impersonality*) новой критики и постструктуралистов.

- ⁹ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Ленинград, 1977.
- ¹⁰ Брюсов В.Я. Поль Верлен (1911); цит. по: Верлен П. В слезах моя душа. М., 1999. С. 249.
- ¹¹ Первый выпуск появился в марте 1866 г.
- ¹² Верлен П. Больничные хроники // Верлен П. Избранное. М., 1999. С. 219.
- ¹³ Яснов М.Д. Угол стола или Портрет Верлена в кругу «проклятых поэтов» // Проклятые поэты. СПб., 2005. С. 10.
- ¹⁴ Lepelletier E. Paul Verlaine, sa vie, son oeuvre. Paris, 1924.
- ¹⁵ Брюсов В.Я. Указ. соч. С. 256.
- ¹⁶ Verlaine P. Les poètes maudits (Tristan Corbiere, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé). Paris, 1884. В новом издании 1888 г. список был дополнен именами Марселины Деборд-Вальмор, Вилье де Лиль-Адана. Также был добавлен очерк Верлена о себе самом — «Бедный Лелиан». Позднее, в критических работах XX в., этот список пополнялся: в круг проклятых попали Ш. Бодлер, Ш. Кро, Ж. Лафорг.
- ¹⁷ Яснов М.Д. Указ соч. С. 8, 21.
- ¹⁸ Гюисманс Ж.-К. Там, внизу. М., 1993. С. 19.
- ¹⁹ Пер. И. Коварского. Цит. по: Птифис П. Поль Верлен. М., 2002. С. 302.
- ²⁰ Ренар Ж. Дневник. Избранные страницы. М., 1965. С. 98–99.
- ²¹ Верлен П. Поль Верлен. Очерк в серии «Герои сегодняшнего дня» изд. Леона Ванье, 1885–1894 // Верлен П. Исповедь. СПб., 2006. С. 443–445.
- ²² Верлен П. Бедный Лелиан // Верлен П. Исповедь. СПб., 2006. С. 433.
- ²³ Там же. С. 436–437.
- ²⁴ Пер. И. Коварского. Цит. по: Птифис П. Поль Верлен. С. 312.
- ²⁵ Кони А.Ф. Tristia // Из новейшей французской лирики. Перевод И.И. Торжевского. 1906. Цит. по: Проклятые поэты. СПб., 2005. С. 8.
- ²⁶ Малларме С. Верлен // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 345.
- ²⁷ Малларме С. Кризис стиха // Поэзия французского символизма. С. 427.
- ²⁸ Не случайно среди стихотворений Малларме столько «кладбищенской тематики» — «Надгробный тост» (Теофилю Готье), «Надгробье Эдгара По», «Надгробье Шарля Бодлера», «Надгробье Верлена», «Ложится в гробницу» (заключительная часть «Игитур»).
- ²⁹ Зенкин С.Н. Пророчество о культуре (творчество Стефана Малларме) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. С. 9.
- ³⁰ Там же. С. 10.
- ³¹ Письмо П. Верлену, 16.11.85 // Стефан Малларме. Сочинения в стихах и прозе. С. 413. Все письма С. Малларме цитируются по этому изданию.
- ³² Письмо Теодору Обанелю, 16.10. 1865. С. 384.
- ³³ См.: Зенкин С.Н. Пророчество о культуре (творчество Стефана Малларме).
- ³⁴ Малларме С. Кризис стиха // Поэзия французского символизма. Лотреамон «Песни Мальдорора». М., 1993. С. 427.
- ³⁵ Письмо А. Казалису, 14.05.1867. С. 393–394.
- ³⁶ Малларме С. Артюре Рембо // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. С. 348–351.
- ³⁷ Малларме С. Артюре Рембо. С. 365.
- ³⁸ Малларме С. Книга, орудие духа // Поэзия французского символизма. С. 427.
- ³⁹ Письмо П. Верлену 16.11.1885. С. 411.
- ⁴⁰ Зенкин С.Н. Пророчество о культуре. С. 9.
- ⁴¹ Малларме С. Предисловие к «Трактату о слове» Рене Гиля // Поэзия французского символизма. С. 424.
- ⁴² Письмо П. Верлену 16.11.1885. С. 412.

- 43 Письмо П. Верлену. С. 411.
- 44 Письмо А. Казалису. Апрель 1866 г. С. 387–388
- 45 Письмо А. Казалису. Март 1865 г. С. 383.
- 46 Малларме пишет А. Казалису о «Сонете на –икс»: «Прибавлю, что был бы тебе весьма благодарен, если бы с обратной почтой ты сообщил мне о моем сонете, а также берет ли его Лемер для своего сборника, не слишком ли это “ненормально”, чтобы фигурировать в нем» (Письмо А. Казалису, 18.07.1868. С. 396).
- 47 Письмо П. Верлену. 16.11.1885. С. 412.
- 48 Малларме С. Артю Рембо // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. С. 349.
- 49 Там же. С. 355.
- 50 Mouquet J. Rimbaud raconte par Verlaine. Paris, 1934. P. 135.
- 51 Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М., 1986. С. 162.
- 52 Arthur Rimbaud a Theodore de Banville 24.05.1870 — dans Rimbaud A. Oeuvres completes. Paris, 1972. P. 236.
- 53 Рембо А. Сезон в аду // Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. М., 1988. С. 323.
- 54 Малларме С. Артю Рембо. С. 357.
- 55 Рембо А. Сезон в аду. С. 300, 304, 308.
- 56 Рембо А. Озарения // Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. С. 256.
- 57 A. Rimbaud — E. Dehalaye. Mai, 1873. — dans: Rimbaud A. Oeuvres completes. P. 267.
- 58 Пер. В. Орла.
- 59 Рембо А. Сезон в аду. С. 343.
- 60 Arthur Rimbaud a sa soeur Isabelle, 10.07.1891 — dans: Rimbaud A. Oeuvres completes. P. 682.
- 61 Рембо А. Озарения. С. 325.
- 62 Там же. С. 299.
- 63 Там же. С. 305, 314, 309.
- 64 Там же. С. 344.
- 65 Arthur Rimbaud a Paul Demeny, 15.05.1871 — dans: Rimbaud A. Oeuvres completes. P. 252.
- 66 Ходасевич В. Конец Ренаты. С. 341.
- 67 A. Rimbaud aux siens 25.02.1890 — dans: Rimbaud A. Oeuvres completes. P. 611.
- 68 Верлен П. Поэтическое искусство. Пер. Б. Пастернака.
- 69 Coulon M. Le probleme de Rimbaud, Nimes, 1923; он же. La vie de Rimbaud et de son oeuvre. Paris, 1922.
- 70 Carre J.M. La vie aventureuse de J.-A.Rimbaud. P.: Plon, 1929.
- 71 Etiemble R. Le Mythe de Rimbaud, 3 vol. P., 1968.
- 72 Bonnefoy Y. Rimbaud par lui-meme. Paris, 1961; Fumet S. Rimbaud — mystique contraire. Paris, 1966; Matucci M. Les deux visages de Rimbaud. Neuchatel, 1986; Gascar P. Rimbaud et la Commune. Paris, 1971; Starkie E. Arthur Rimbaud. London, 1938; Eaubonne F. La vie passionnee d'Arthur Rimbaud. Paris, 1961; Verlaine et Rimbaud ou la fausse evasion. Paris, 1960; Jasmin C. Rimbaud, mon beau salaud! Montreal, 1973.
- 73 Noguez D. Les Trois Rimbaud, Paris, 1986.
- 74 Борхес Х.Л. The Thing I am // Борхес Х.Л. Соч.: В 3 т. Рига, 1994. С. 226.

Иератическое письмо Эзры Паунда

Эзра Паунд не вошел в канон культовой литературы, его имя не стоит в списке «top 50», составленном Томасом Ридом Уиссенем¹. Культ культуры, творимый Паундом, не станет культом в полном смысле слова — не станет социальным явлением. Культурный канон, создаваемый Паундом, не станет каноном в сегодняшнем академическом понимании этого слова — он не будет институционализирован. Мы рассмотрим несостоявшийся культ с двух сторон. Мы покажем, из какого материала и какими средствами Паунд создает свою Культуру и какое место он отводит себе в рамках этого культа.

Годье-Бржешка и Иератическая Голова

В 1914 г. Анри Годье-Бржешка (1891–1915), друг и ученик Эзры Паунда, высекает из мрамора знаменитый бюст, получивший название «Иератическая голова Паунда». Эпитет «иератический» безусловно намекает на сакральную природу творчества Паунда, но в то же время отсылает нас и к т. н. иератическому письму, упрощенному варианту древнеегипетского иероглифического письма. Бржешка ориентировался на ритуальные фигуры с острова Пасхи, а именно на 2,5-метровую базальтовую фигуру Хоа-хака-нана-йа. Бржешка уменьшает фигуру в три раза и упрощает ее черты до минимума, акцентируя скуными штрихами в древнем прообразе *свое* содержание — придает ему откровенно фаллические черты, намекающие на особенности активного творческого начала в Паунде.

Паунду нравится позировать Бржешке (он вспоминает об этом времени как о самом счастливом в своей жизни); Паунду нравится и сам минималистский бюст и те анатомические ассоциации, которые вызывает его форма.

Джеймс Лафлин, еще один ученик Паунда, поэт и основатель знаменитого издательства «Нью дирекшнз» (New Directions), вспомнит впоследствии в своих стихах «обучение» в Эзуверситете в Рапалло, и, в частности, все тот же ритуальный бюст, стоящий в гостинной и шокирующий посетителей:

And you accepted me to your "Ezuversity"...
And the classes were held at meals in the dining room of what
you called the Albugerro Rapallo,
Where Gaudier's head of you sat in the corner, an astonishment
to the tourists...

And you showed me with some relish that if one looked at the
back of the cranium it was clearly a scrotum ²

(И вы приняли меня в ваш Эзуверситет. / И занятия проводились в столовой, которую вы прозвали Альбугерро Рапалло. И ваш бюст стоял в углу, на удивление туристам. / И вы с удовольствием говорили мне, что если посмотреть на череп сзади, то это на самом деле мошонка).

Паунду, не большому знатоку скульптуры, близка эстетика Годье-Бржешки: бюст, не претендующий на портретное сходство, синтезирует самые разнородные образы — культ Рапа Нуи, фаллический культ, элементы кубизма и вортицизма и при этом акцентирует единство составляющих элементов в авторском видении предмета. Авторское присутствие нарочито подчеркивается следами резца, оставленными на поверхности мрамора. Иератическую Голову как синтез разнородных традиций можно рассматривать и как своеобразную метафору паундовского подхода к культуре, паундовского культа культуры.

Идеограмма культуры

Паунд неоднократно настаивал на том, что и «Кантос» (*Cantos*, 1915–1966), и «Путеводитель по Культуре» (*Guide to Kulchur*, 1938) следует читать как идеогаммы. Из разнородного материала (история Китая, Америки, средневековой Европы, экономика, литература) возникает единый образ культуры в паундовском ее понимании. Метод, которым пользуется Паунд, близок к скульптуре Годье-Бржешки: усеченная (редуцированная) форма и смещенные акценты. Культура как идеограмма превращается из *culture* в *kulchur*.

В 1924 г. Паунд публикует первые 16 Кантос, работу над которыми он начал примерно в то же время, когда Годье-Бржешка вырезал его бюст из белого мрамора. Мотив квеста, паломничества к культурным святыням является одним из главных мотивов «Кантос». Поэма начинается с паломничества Одиссея в царство мертвых, к Тиресию. Паунд делает перевод с латинского варианта «Одиссеи» (11 глава), принадлежащего Андреусу Дивусу (1538): Паунд вырезает *фрагмент* поэмы и дает нам *свою* интерпретацию эпизода.

Царство Аида описывается Паундом несколькими скупыми, но выразительными штрихами. Подобно Годье-Бржешке, он отсекает «лишнее», оставляя лишь несколько ярких сущностных (но — очевидных) черт. Чужая страна предстает в образах, представляющих крайности: ее окружают «самые глубокие» воды, и, как мы узнаем, эта земля никогда не видела солнечного луча и даже мерцания звезд. Однако, ступив на эту экзотическую почву, паундовский Одиссей ведет себя как дома. Он выкапывает мечом яму, которую фамильярно называет своим словом *ritkin* (неологизм Паунда), забивает жертвенный скот («как принято на Итаке»³), отгоняет приближающихся к жертвенной крови жителей загробного мира — безо всякого страха. Единственный мертвец, с которым он заговорит, помимо матери, будет Элпенор, спутник Одиссея, по нелепости погибший наутро после пира у Цирцеи (напившийся вина, упавший с лестницы и сломавший шею). Диалог с Элпенором в Канто I занимает больше места, чем разговор с Тиресием, встреча с которым и была целью визита Одиссея. Попав в чужую страну, Одис-

сей Паунда выбирает из всех чужеземцев того, кто ему знаком — то есть своего. Разговор с Тиресием тоже строится как со своим: Тиресий предстает как старый знакомый, его речь двусмысленно фамильярна. Создается впечатление, что даже само искомое пророчество — уже знакомо герою, столь бегло оно прозвучит. Таким образом, герой Паунда едет в самый дальний и чужой из миров, чтобы получить там новое знание, но, приехав — находит лишь то, что знал ранее: с первых строк в поэме акцентируется не новое, не чужое, а старое, знакомое, свое — в экзотическом обликии.

Пространство «Кантос» структурируется между двумя сакральными полюсами: «между Кунгом и Элевсином»⁴. Если царство Аида, связанное с Элевсинскими мистериями, представлено в Канто I, то Кунг (Конфуций) появится в Канто XIII. Здесь Паунд вновь дает лишь несколько ярких, характерных «китайских» деталей, подтверждающих сакральную природу образа: храм династии, кедровые рощи, цветы абрикоса, звуки лютни, уносящиеся вверх, как дым. Далее следует монтаж фрагментов из Конфуция, в пересказе французского издания в переводе Потье. Паунд сокращает учение Конфуция до минимума, сокращает речи учителя и его учеников до нескольких фраз. Отсекая «лишнее», Паунд расставляет свои акценты: в речи каждого из учеников, как и в речи Кунга, нельзя не заметить ключевое слово, встречающееся десять раз в коротком (78 строк) Канто, слово «порядок» (“order”). Вероятно, именно это слово и было целью паломничества Паунда в древний Китай. Подобно краткому предсказанию Тиресия в ответ на незаданный вопрос Одиссея, это слово звучит как ответ на некий вопрос, подразумеваемый Паундом. Вопрос будет произнесен, но чуть позже, в другом тексте.

Язык Конфуция и его учеников, как и язык Тиресия и Одиссея, звучит вполне знакомо и современно. Порой Паунд изменяет не только звучание, но и мысль оригинала. Сакрализируя образ Конфуция, Паунд создает его «иератический» портрет: отсекает «лишнее» — многозначность и неопределенность, и добавляет несколько своих твердых штрихов к его портрету. Вместо «человеческих достоинств» он использует более жесткое «без характера» (одно из любимых паундовских слов), а вместо абстрактного «музыка» заставляет Конфуция сказать «музыка, соответствующая Одам»⁵, то есть учению самого Конфуция, что звучит гораздо более авторитарно, нежели оригинал.

Однако Конфуций в Канто XIII не ограничивается цитированием любимых слов и интонаций автора. Он провозглашает тезис, программный для самого Паунда. Тиресий — центральная фигура царства мертвых предсказывает герою, что он сможет пройти весь путь, хоть и потеряет всех друзей, и Конфуций завершает свою речь намеком, тоже похожим на предсказание: «Лепестки абрикоса летят с востока на запад, и я постарался, чтобы они не упали»⁶. Конфуций Паунда намекает на свою заинтересованность в распространении Учения в западной полушарии. Подобно Тиресию в диалоге с Одиссеем, Конфуций говорит то, что хочет услышать от него Паунд.

Так Китай VI в. до н.э., сохраняя внешние экзотические атрибуты, начинает выглядеть знакомой страной, близкой и географически, и исторически, язык его звучит узнаваемо и понятно, и дистанция в две с половиной тысячи лет оказывается снятой: Конфуций, в чьем образе начинает угадываться отражение самого Паунда, обещает, что лепестки Учения преодолеют пространство и время.

Паломничество в Китай продолжается в «Путеводителе по Культуре». Сам жанр путеводителя намекает на некое путешествие, квест, поиск, о характере которого Паунд скажет в предисловии: «Путеводитель по Культуре: выискивание слова, формы, порядка, смысла...» ("Guide to Kulchur: a mousing round for a word, for a shape, for an order, for a meaning..."). Слово «порядок» ("order"), столь знакомое нам по Канто XIII, недвусмысленно свидетельствует о том, что хотел Паунд услышать от Конфуция и его учеников.

Сакральный образ Китая в «Путеводителе» вновь создается несколькими лаконичными, но яркими штрихами: на сей раз — иероглифами, вписанными Паундом в текст. Паунд предлагает читателям (которых он видит как «тех, кто не мог позволить себе университетское образование»⁸) отрывки из Конфуция в оригинале. Очевидно, китайский иероглиф выполняет здесь не столько функцию носителя информации, сколько фона, подтверждающего достоверность священного слова. Как «глубочайшие» воды вокруг царства Аида в Канто I, как «абсолютная тьма» царства мертвых, как бамбуковые таблички и абрикосовые лепестки из Канто XIII.

«Путеводитель» открывается «Дайджестом Аналектов». За аутентичными деталями вновь проступает отредактированный, «иератический» образ Конфуция. Как и в Канто XIII, перед нами — выборка из высказываний Учителя, и, как любая выборка, она оказывается отражением не столько предмета анализа, сколько подхода самого автора выборки. Подобно Одиссею из Канто I, отстраняющему мечом тени умерших, чтобы не мешали говорить с одним из них — Тиресием, а затем сокращающим речь старца до двух кратких тезисов, автор «Путеводителя» отсекает «лишнее» и дает нам несколько «главных» мыслей Конфуция.

В священном образе древнего Китая и, в первую очередь, в конфуцианстве Паунд видит знакомое, свое: воспринимая восток через призму западного мышления, он «осваивает» Китай. Паунд постоянно проводит параллели с Западом, использует реалии западной культуры и истории для объяснения истории Китая, и наоборот — китайскую историю для интерпретации истории западной. Конфуций оказывается в одном ряду с наиболее близкими Паунду западными реформаторами: британцем Клиффордом Дагласом (автором теории социального кредита), Эдмондо Россони (министром сельского хозяйства в правительстве Муссолини), вместе с тем в образе Конфуция явно просматриваются черты самого Паунда. Создается впечатление, что Паунд приходит к Конфуцию, как Одиссей к Тиресию — за словом, ему уже известным.

«Знание», которое «находит» Паунд в Китае, является для него не только отражением всего лучшего, что было в известной ему культуре и истории Запада, но и инструментом преобразования западного мира. Запад должен узнать себя в отражении и — соответствовать ему. Паунд говорит об «уроках Конфуция» для Запада. Паунд хочет дать «среднему читателю инструменты для того, чтобы иметь дело с бесформенной массой непереваренной информации, которой его заваливают ежедневно»⁹. Подобно тому, как Годье-Бржешка из священного образа Хоа-хака-нана-йя высекает минималистскую фаллическую фигуру Паунда, так и сам Паунд, сокращая до минимума Конфуция, создает некий символический образ-инструмент. Инструмент, высекаемый Паундом, необходим не только

«среднему читателю», он необходим, по мнению Паунда, всему западному миру — как «подкожная инъекция, как смирительная рубашка, или как средство гигиены»¹⁰.

Паунд не был знатоком китайского языка. Его знание о Востоке, по его собственному признанию, было очень приблизительным. Однако представляется, что трансформации образов культуры Востока, которые мы находим у Паунда, — это не только результат неточного прочтения первоисточников: в них есть очевидная система. Система — в паундовском способе освоения чужого. Паунд создает такой образ Китая, который как раз и может стать необходимой западному миру смирительной рубашкой, подкожной инъекцией и средством гигиены. Однако, те операции, которые он хочет осуществить с Западом, оказываются отражением его манипуляций с Востоком: разве не эти три метафоры определяют суть его трансформаций Конфуция? Ограничение, *редуцирование* объекта (смирительная рубашка), наполнение *своим* содержанием (инъекция), и поддержание, *сохранение* его неких сущностных особенностей в «чистом» виде (средство гигиены).

Паундовская трансформация чужой культуры носит характер редуцирования ее образа и, при сохранении его «чистой» инаковости, акцентирует в чужом знакомое, свое. Можно заметить, что подобным образом Паунд обращается не только с китайским материалом. Сходную картину мы видим и в «Кантос», посвященных американской истории. Так же Паунд обходится и с еще одной экзотической страной — «Бесплодной Землей» Элиота. Сохраняя основу поэмы, Паунд редуцирует, «очищает» текст (тут и смирительная рубашка, и общая гигиена), меняет акценты, и путем вычеркивания слов, строф, фрагментов, заставляет его звучать по-своему (инъекция своего смысла).

Можно предположить, что и это все — лишь частный случай еще более глобального проекта Паунда. Для чего Паунд настаивает на отражении Запада в Востоке и Востока в Западе? Для чего перекраивает историю и настаивает на отражении настоящего в прошлом и прошлого в настоящем? Почему так отчаянно борется с ростовщицеством как опосредующим (лишним) звеном между продуктом труда и потребителем? Утопия Паунда — это преодоление разрывов и попытка «восстановить» естественную, непосредственную связь вещей. Именно поэтому Паунд зачарован иероглифом: зная теоретически, что связь между означаемым и означающим даже в иероглифе — произвольна, Паунд тем не менее хочет видеть в китайской письменности естественность связи предмета и знака. Творчество Паунда — «иератическое письмо» Паунда — это попытка преодолеть разрыв между означаемым и означающим и представить образ в его чистоте и непосредственной связи с предметом, что в понимании Паунда и есть поэзия.

Риторика и фигура автора

Разрыв между искусством и жизнью — одна из главных тем статьи, написанной Паундом в 1916 г., «Психология и трубадуры» ("Psychology and Troubadours"). Эзра Паунд доказывает сакральную природу провансальской канцоны и предлагает относиться к ней как к ритуалу, который сродни религиозному. Обосновывая эстетическую ценность провансальской культуры трубадуров, Па-

унд сошлется на религию: «Они — настоящее искусство в том смысле, в каком настоящее искусство — католическая месса»¹¹. Последнее является для него аксиомой. Поэт, пишет Паунд, «подобен зрячему среди слепцов». «Если же он отвергает высокую честь быть истолкователем, если он говорит только ради того, чтобы наслаждаться звуками собственного голоса», то наступает «столь знакомое положение вещей, предосудительнейший “разрыв между искусством и жизнью”»¹². Таким образом, Паунд акцентирует три ключевых принципа своего подхода к культуре: сакральную природу искусства, посредническую роль поэта как связующего звена между «мировым сознанием» и людьми и неразрывность связи искусства и жизни. Эти три идеи определяют характер культа, которому Паунд будет служить всю свою жизнь, и ту роль, которую он отводит себе в рамках этого культа.

Культ, который творит Паунд, глобален. Это Культура — Культура в мировом масштабе. Мир, создаваемый Паундом (и в поэзии, и в публицистике), пытается вобрать в себя весь человеческий опыт, Паунд переписывает ВСЮ историю: политическую, экономическую, историю искусств. Факты истории рассматриваются Паундом как дискретные фрагменты, история предстает не как линейное движение, а скорее как коллаж из разнородных элементов — «slabs», «chunks». Сопоставляя казалось бы несопоставимые эпохи, имена и события, Паунд, тем не менее, подчеркивает единство создаваемой картины: из разнородных элементов должен проступить целостный образ.

В «Кантос» в единую идеограмму должны были сложиться картины из истории Америки, Италии и Древнего Китая, гомеровский эпос и личные воспоминания автора. В «Путеводителе по Культуре» объединяются размышления о современной Паунду поэзии и музыке, конфуцианстве, политической и экономической истории Европы и многом другом. Культура оказывается тем абсолютом, который подчиняет себе все стороны человеческой деятельности. Миф Паунда — это культура, трактуемая как сверхценность.

Выстраивая новые парадигмы имен, Паунд приписывает им общекультурную, абсолютную значимость. Паунд строит новый канон — исторических эпох и личностей: государственных деятелей, философов, поэтов. Паунд канонизирует избранных, история культуры воспринимается им в религиозных требованиях, принимаемых по умолчанию: «Изучение литературы — это культ героев. Это усовершенствование или, если хотите, извращение этой первобытной религии»¹³.

Паунд строит новый культ, Новую Культуру, которой он дает и новое имя. Старое — culture — себя скомпрометировало («если есть проклятые слова, то это — одно из них»¹⁴). Паунд использует два имени: Kulchur и New Paideuma¹⁵ (от греч. «приобретенное при помощи воспитания»). Примечательна двойственность подхода: с одной стороны иронично-панибратское обращение, редуцирующее предмет культа, с другой стороны — возвышенное, сакральное. Но и то, и другое Паунд пишет с большой буквы. Kulchur — ценность, не подвергаемая сомнению и не требующая обоснования. Как не подвергается сомнению Искусство: поэзия возродится, пишет Паунд, когда мы поймем, что она — не времяпровождение, но Искусство. Ссылка на Искусство с большой буквы оказывается достаточной для легитимизации поэзии.

Воспринимая и переживая «культуру» в терминах культа, сакрализируя поэзию и поэта, Паунд выступает как создатель культа, как жрец и хранитель культа, и как действующее лицо культа. На материале различных жанров паундовских текстов мы рассмотрим эти три авторских ипостаси: творец, пророк, спаситель. Их можно условно сопоставить с эпосом, публицистикой и радиовыступлениями Паунда, хотя, несомненно, в каждом из этих жанров есть переключки всех трех голосов.

Пространство «Кантос» кажется самодостаточным. Фигура автора сохраняет эпическую дистанцию и стоит над творением. Лишь в последних — незаконченных — фрагментах звучит авторская рефлексия: «Сотворить Космос. <...> Огонек в темноте. Я принес хрустальный шар, кто сможет поднять его?»¹⁶ Ссылка на создание Космоса, равно как и на свет, что во тьме светит, характеризуют в равной степени как авторское отношение к своему тексту, так и его видение собственной роли в тексте и в мире. В другом незавершенном фрагменте Паунд сформулирует свою цель следующим образом: «Я пытался создать земной рай. Я пытался написать Рай»¹⁷. Аллюзии на Мильтона ставят новый эпос в один ряд с «Потерянным Раем», но труды создателя «Кантос» явно сопоставлены и с трудами другого Творца. Паунд хочет создать космос, создать рай. В «Кантос» он предстает Создателем, и в этой роли он равен богам: «Пусть Боги простят то, что мною сотворено...»¹⁸.

Если в «Кантос» Паунд выступает как Творец, то в публицистике и, в первую очередь, в «Путеводителе по Культуре» он — жрец культа, наставник юных адептов. Если обобщить характер данного жанра общения с читателем/слушателем, то жанр высказывания можно определить как проповедь, отличительная черта которой, согласно Д.С. Лихачеву, заключается в том, что в ней детально анализируется «сущее», чтобы привести читателя к мысли о необходимости осуществлять в жизни «должное».

Выстраивая свой канон, Паунд оперирует сакральной лексикой — такими понятиями как *saint*, *genius*, *see the light*, *disciples*, *curse*, *worship* (святой, гений, увидеть свет, апостолы, проклятие, культ)... И хотя их использование метафорично, характерен сам выбор лексики. В риторике Паунда поэт, художник по умолчанию наделяется сверхъестественной способностью выражать «определенные вещи, связанные с космическим разумом». И это утверждение уже звучит не как метафора: Паунд настаивает на научности своего подхода, утверждая его «научную доказуемость»¹⁹. Поэт в мифе Паунда — это медиум, посредник между «космическим сознанием» и миром.

Таким посредником и наставником осознает себя и Паунд: «Задача данной работы — учить. Цель данной работы — учить безболезненно»²⁰. При необходимости он готов стать не только добрым пастырем, но и инквизитором культуры: «Я полагаю, любое новшество или даже любое изменение в любом искусстве надо заталкивать шомполом в глотку публике»²¹.

И Паунд проповедует: составляет всевозможные азбуки, катехизисы, учебники, руководства, путеводители, манифесты и поучения ("ABC of Reading", "ABC of Economics", "The Child's Guide to Knowledge", "Guide to Kulchur" и т. д.). Авторская позиция наставника по отношению к читателю очевидна уже в самих названиях. Образ имплицитного читателя тоже достаточно четко очерчен:

Паунд проповедует бедным и нищим духом. «Эта книга не для пресытившихся...»²², — напишет Паунд в предисловии к «Путеводителю».

Называя свои работы ABC's, он позиционирует себя как взрослый наставник, говорящий с учениками — с детьми. В финале «Путеводителя по Культуре» Паунд называет своих читателей-учеников «новообращенными»: «Я подошел к финалу своей работы. Мне больше нечего сказать неопиту на отведенных мне страницах»²³. В этом — косвенное признание собственных заслуг служителя культа: задача выполнена.

О серьезности миссии наставника/проповедника свидетельствует не только восприятие читателя в религиозных терминах. Вполне по-библейски звучит и слово «откровение», которым Паунд определяет в «Путеводителе» свое предназначение как писателя («Цель писателя — откровение»)²⁴.

Еще более откровенны параллели, проводимые Паундом между теми реформами, что принес в иудаизм Новый Завет, и — реформаторской миссией Нового Знания, New Paideuma. Паунд неоднократно ссылается на «протагониста евангелий», утверждая собственную миссию, в том числе и наиболее сомнительно звучащие сегодня идеи («В евангелиях есть некая антисемитская тенденция <...> Это история человека, попытавшегося реформировать иудейство изнутри, и иудеям это не понравилось»)²⁵. Таким же реформатором, подобным евангельскому, только гораздо более радикальным, рисует Паунд и проповедника Новой Культуры. Первоочередную его задачу — очистку общества от тех, кто препятствует Новому Знанию, Паунд формулирует, вновь прибегая к церковной риторике: «Первый шаг к New Paideuma — это избавление от тех прелатов и священнослужителей, которые, по бессилию или сонной инерции, встают на пути очищения денежной системы. Нет такого средневекового изображения ада, которое бы превзошло внутреннюю нечистоту таких сознаний»²⁶.

О том, какое место Паунд отводит себе в создаваемом им каноне, свидетельствуют и его рассуждения об Уитмене: «Я славлю его, ибо он пророчествовал обо мне, тогда как я могу лишь признать его как я могу лишь признать его предшественником, которым я должен гордиться ("I honor him for he prophesied me while I can only recognize him as a forebear of whom I ought to be proud")»²⁷. Если Уитмен своим творчеством пророчествовал о Паунде, если Уитмен представлен Предтечей, пророком, то кем оказывается автор — идущий за Предтечей и исполняющий пророчества его?

В неслучайном характере этой метафоры нас убеждает еще один образ из той же статьи об Уитмене: «я бессмертен, яко же и он» ("I am immortal even as he is"), пишет Паунд. Формула, использованная некогда Оригеном для сопоставления бессмертной души и бессмертного бога (ср. "souls that are immortal, even as He Himself is" — «души бессмертны яко же и Он Сам»), в данном случае поднимает Паунда-проповедника высоко над простыми смертными.

Как и положено проповеднику, Паунд апеллирует к вере, которая становится основанием сакрализации культуры, его эстетических принципов и идей. Паунд неоднократно оформляет программные тезисы в форму «Символа веры» — Credo. В одном из таких Credo он следующим образом определяет свою эстетическую платформу: «Я верю в абсолютный ритм. <...> Я верю в то, что самый верный и совершенный символ — это природный объект. <...> Я верю, что (по-

этическая) техника это мерило искренности автора...»²⁸. Подводя итоги в «Путеводителе по Культуре», Паунд заключает: «Я верю, что Та Хю есть истинно Великое Учение...»²⁹. Последним аргументом оказывается именно Вера. Веры требует автор и от читателя: «Лучший способ сказать о том, во что я верю в искусстве — это назвать конкретные произведения и имена их творцов»³⁰. Канонизированные имена становятся больше, чем именами: ссылка на имена собственные делает доказательство излишним.

В риторике Паунда вера оказывается достаточным основанием, и более того — необходимым основанием культуры. Потерей веры объясняет Паунд, к примеру, упадок католицизма: «Католическая церковь осталась не у дел, как только ее иерархи перестали верить в собственное учение»³¹. Вера санкционирует как идеи, так и неразрывно связанные с ними действия, поступки. «Но я же верю в фашизм!» — скажет Паунд в ответ на предупреждение о том, что после Перл Харбор его пребывание в Италии будет рассматриваться как измена родине. В культе, создаваемом Паундом глаголы *to write* и *to make*, слово и дело — синонимичны.

Культура рассматривается Паундом как «история идей, воплощенных в действии»³². Паунд не только Создатель и проповедник культа, он ищет более активной роли: Паунд выделяет действие, движение, жизненность как свойства новой культуры (*Kulchur*), противопоставляя ее проклятой культуре в традиционном понимании — культуре музеев, хранилищ. Противопоставление живого знания, живого слова — мертвому, Нового Знания — старому, Нового Учения (с большой буквы) — старому, вновь неизбежно вызывает ассоциации с противопоставлением Нового Завета — Ветхому. Идея и действие — вот основа новой культуры Паунда. Преодоление разрыва между искусством и реальностью — это не только эстетическая программа, но и этическая.

Художник, творец идет впереди истории, впереди революции и контрреволюции. Он не принадлежит никакой партии, так как любая партия для него тесна, но «блаженны те партии, что следуют за правильным художником и творцом»³³. В этих мессианских терминах Паунд оценивает и свое предназначение.

Паунд ищет партию/народ/государство, которые пойдут за ним. Он встречается с Муссолини, ведет переписку с Рузвельтом и другими американскими политиками, ищет выход на российскую аудиторию. Наиболее открыто эта позиция проявится в его радиообращениях. Выступления Паунда по итальянскому радио в 1941–1943 гг., возможно — самый драматичный этап его жизни, можно рассмотреть именно как попытку вывести культуру за рамки слова, попытку поступка. Если в «Кантос» он — создатель, в «Путеводителе» он — проповедник, жрец культа, терпеливо разъясняющий неопитам суть учения, то в радиообращениях Паунд, преодолевая разрыв между искусством и жизнью, отождествляет себя с самим учением и говорит уже не от своего имени, но от имени самого культа. Радиообращения — это не наставление, это приговор. Паунд, давно мечтавший обратиться к широкому кругу (ко всему миру?), наконец получает эту возможность и открыто «пророчествует».

В «Кантос» Паунд создает пространство Культуры, в «Путеводителе» — анализирует и проповедует его, в радиообращениях же мы находим попытку наложения созданной пространственной структуры (идеограммы) на «реальный» окружающий мир. На смену индивидуальному обращению наставника к ученику

приходит обращение сурового судьи к грешникам, обращение пророка к целым странам и народам.

Паунд оперирует языком библейского пророка — библейской образностью, риторикой и аргументацией. Это не голос Создателя, не голос Учителя, это голос самого учения, с которым ассоциирует себя говорящий: «И лучше бы вам заболеть тифом или дизентерией или болезнью Брайта, чем заразиться этой слепотой, что не дает вам понять, КАК вы поражены, насколько вы пали...»³⁴. Конструкция повторяется многократно: «И лучше бы вам укрыться в Дербишире и забыть Новый Иерусалим...», «и лучше бы вам укрыться в Глостере и найти там Англию...»³⁵ и т. д. Характерно почти полное отсутствие местоимения первого лица единственного числа: Паунд вещает и бичует не от своего имени.

Одним из ключевых концептов в радиообращении оказывается «спасение»: «и этим вы не спасетесь», «это не будет спасением Англии», «ничто не спасет вас кроме очищения»³⁶. Автор выступает не только как обличитель и строгий судья, но и как спаситель, указывающий народам путь к очищению от скверны. Однако, в отличие от церковной проповеди, проповедь Паунда апеллирует не к Писанию и не к христианским авторитетам, а к поэтам, которые в его мифе занимают место святых: «вы даже забыли своего Киплинга», «вы даже не выучили, чему вас учил лорд Байрон»³⁷. То «должное», которое предстояло вспомнить и осуществить слушателям — оказывалось Культурой. Путь, который указывал заблудшим народам Паунд, это — *New Paideuma*.

Обращаясь к своему читателю/слушателю, Паунд выбирает стратегию проповеди. Насколько успешной оказывается эта коммуникативная модель? Культ, творимый Паундом, вопреки всей харизме его творца, вопреки всему мастерству его риторики — не охватил широкие массы последователей. Аудитория, к которой апеллировал Паунд, не восприняла его проповеди всерьез. Политики не пошли за ним. Народ, слушавший радиообращения, мало что понимал в них. Кто воспринял серьезно паундовские проповеди и фигуру пророка, создаваемую им — эту маску (одну из его масок)? Американская администрация, обвинившая Паунда в государственной измене. Толпы любопытных посетителей в клинике Св. Елизаветы³⁸, из которых большинство, по словам дочери Паунда, не имели ни малейшего представления о поэзии Паунда и не знали даже названий его произведений.

Подобно тому, как фигура Хоа-хака-нана-йа из предмета культа превращается в экспонат Британского Музея, Иератическая Голова Паунда находит пристанище в галерее Тэйт. Символ культуры, пытавшейся противопоставить «живую» классику музейной — сам становится музейным экспонатом. По иронии судьбы, паундовский иконоборческий и канано-творческий пафос был в скором времени подхвачен той самой средой университетской науки, о которой он высказывался столь презрительно. И, хотя у истока того явления, которое сегодня называют «битвы за канон» (“canon wars”), стоял именно Паунд с его ревизией истории культуры, имя Паунда остается за рамками сегодняшнего нового, мультикультурного канона.

Можно ли назвать несостоявшийся культ поражением? Культ не состоялся, осталось «иератическое» письмо Паунда, определившее звучание литературы XX столетия в не меньшей степени, чем работы Годье-Бржешки — язык скульптуры. Осталось живое письмо, не ставшее музейным экспонатом. К счастью.

¹ Classic Cult Fiction: a Companion to Popular Cult Literature. Ed. Th.R. Whissen: Greenwood Press, 1992.

² Цит. по: Carpenter H. A Serious Character // The Life of Ezra Pound. Boston, 1988. P. 528.

³ Pound E. The Cantos. New York, 1998. P. 3.

⁴ Ibid. P. 258.

⁵ Ibid. P. 60.

⁶ Ibid. P. 60.

⁷ Pound E. Guide to Kulchur. New York, 1970. P. 8.

⁸ Ibid. P. 6.

⁹ Ibid. P. 23.

¹⁰ Pound E. Selected Prose 1909–1965. New York, 1973. P. 79.

¹¹ Паунд Э. Психология и трубадуры // Литературное обозрение. 1995. № 6. С. 53.

¹² Там же.

¹³ Pound E. The Spirit of Romance. New York, 1968. P. 93.

¹⁴ Pound E. Guide to Kulchur. P. 183.

¹⁵ Термин заимствуется Паундом у Лео Фробениуса и противопоставляется «пассивному Zeitgeist». Paideuma — это комплекс идей, «активно определяющих мысли и поступки в ту или иную эпоху» (Pound E. Selected Prose 1909–1965. New York, 1973. P. 284).

¹⁶ Pound E. The Cantos. New York, 1998. P. 815.

¹⁷ Ibid. P. 822.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Pound E. Selected Prose 1909–1965. P. 362.

²⁰ Pound E. The Spirit of Romance. New York, 1968. P. 157.

²¹ Pound E. Selected Prose 1909–1965. P. 375.

²² Pound E. Guide to Kulchur. New York, 1970. P. 6.

²³ Ibid. P. 343.

²⁴ Ibid. 1970. P. 51.

²⁵ Ibid. P. 195.

²⁶ Ibid. P. 184.

²⁷ Pound E. What I feel about Walt Whitman // Pound E. Selected Prose 1909–1965. P. 145.

²⁸ Pound E. The Spirit of Romance. P. 89.

²⁹ Pound E. Guide to Kulchur. P. 347.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid. P. 75.

³² Ibid. P. 44.

³³ Pound E. Selected Prose 1909–1965. P. 215.

³⁴ "Ezra Pound Speaking": Radio Speeches of World War II. Westport, 1978. P. 69.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

³⁸ Психиатрическая больница в Вашингтоне, в которой Паунд, обвинявшийся в государственной измене, проведет 12 лет после того, как будет признан судом недееспособным.

Изобретение литературного смысла в гетеронимии Фернандо Пессоа

Имя португальца Фернандо Пессоа (1888–1935) неизменно выступает в окружении множества иных имен: Александр Серч, Антонио Мора, Рафаэл Балдайя, Бернардо Соареш, Алберто Казйро, Рикардо Рейш, Алваро де Кампош, Коэльо Пашеко... Насколько полон представленный список судить сложно; возможно, в архивах найдется еще какое-нибудь имя, — правда, открытие его, пожалуй, ничего не сможет изменить в сути возникшей художественной системы. Перечисленные имена принадлежат неким творческим субъектам, как будто создававшим собственные произведения в соответствии с только им принадлежавшими жизненными ощущениями и мировоззренческими логиками, а реальный индивидуум «Пессоа», присутствуя при их рождении, как будто только проявлял иную реальность иной авторской воли.

Появлявшихся авторов Пессоа называл, в зависимости от степени их индивидуации, «гетеронимами» и «полугетеронимами»; название пришло довольно поздно, публично закрепившись в 1928 г.: «Фернандо Пессоа принадлежит к двум категориям произведений, которые мы можем назвать ортонимными и гетеронимными. Нельзя называть их анонимными и псевдонимными, — таковыми они не являются. Произведение под псевдонимом принадлежит автору лично, за исключением имени, которым оно подписано; гетеронимное произведение создано автором, вышедшим за пределы своей личности (*fora da sua pessoa*), оно принадлежит иной сфабрикованной им целокупной индивидуальности (*individualidade completa fabricada por ele*), как если бы это произведение было бы высказыванием некоего персонажа из некоей драмы. Гетеронимные произведения Фернандо Пессоа на сегодняшний день созданы тремя поименованными людьми — Алберто Казйро, Рикардо Рейшем, Алваро де Кампошем. Эти индивидуумы должны рассматриваться как отличные от их автора. Каждый из них создает подобие драмы; а все они вместе создают драму в драме»¹. Предоставляя возможным читателям право ознакомления с системой гетеронимии, автор, впрочем, замечал: «Фернандо Пессоа не намеревается в ближайшее время публиковать какую бы то ни было книгу или сборник. Не обладая заинтересованной в этих творениях публикой, он считает бесполезным тратить на публикации свои деньги (у него самого в общем-то отсутствующие), как и привлекать деньги какого-нибудь издателя»².

Пессоа, действительно, мало печатался при жизни, и заинтересованных в нем издателей было тоже мало, да и то, только в границах Португалии. Его ред-

кие публикации в английских и французских журналах «современной» ориентации не нашли никакого отклика, — казалось бы, вполне возможного. Возможные соответствия творчества Пессоа духу времени начали выявляться значительно позже, когда имя португальского поэта заново вводилось в художественный процесс первой половины XX в.: «Имя Фернандо Пессоа должно включиться в список величайших художников, родившихся в 1880-е гг., среди которых числятся Стравинский, Пикассо, Джойс, Брак, Хлебников, Ле Корбюзье. Все характерные черты этого поколения сконцентрированы в португальском поэте»³, — писали Р. Якобсон и Л. Стегано Пиккьо в конце 1960-х гг., утверждая собственным исследовательским авторитетом сугубую авторитетность творчества Пессоа в череде вершинных достижений современной культуры.

Впрочем, говорить о полной прижизненной неизвестности Пессоа все же не приходится. Негативистская реакция, включившая Пессоа (в 1910-е гг.) в список нарушителей литературного спокойствия Португалии, сменилась признанием в нем (в начале 1920-х гг.) «художника оригинального и интересного, быстро выделившегося среди множества писателей своего поколения»⁴. А вскоре открылась первая страница серьезной систематизации творчества Пессоа. Его поэзия становится предметом анализа в диссертации Ж. Режио «Новые личности, новые течения в современной португальской литературе» (1925). Позднее автор названного исследования входит в круг основателей журнала «Презенса» (1927–1940; порт. «presença» — присутствие), организованного группой выпускников старейшего в Португалии Коимбрского университета. В диссертации Ж. Режио о Пессоа говорилось как о самой значительной фигуре в «новой» литературе страны, этот тезис развивался и в литературной критике презенсистов. Для создателей журнала Пессоа — представитель старшего поколения; его произведения постепенно превращаются в своеобразный «эталон» истинно современной литературы, чьи методы презенсисты пытаются описать в литературоведческих работах и развить в собственном художественном творчестве.

С 1927 г. Пессоа публикует в «Презенсе» стихотворения, заметки об искусстве, афоризмы, а с 1929 г. переписывается с Ж. Гашпаром Симоэншем (одним из редакторов журнала, автором программных эстетических статей), с А. Рошей (в будущем значительным португальским романистом, известным под псевдонимом Мигела Торги), с А. Казайшем Монтейро (поэтом и литературоведом, с 1930 г. входившим в редакцию «Презенсы»). Именно презенсисты в конце 1920-х гг. побуждают Пессоа к публичной саморефлексии, к последовательной авторской концептуализации смыслов гетеронимной системы. В итоге появляется, в частности, цитированный выше «Библиографический указатель», а 13 января 1935 г., незадолго до смерти, Пессоа пишет развернутое письмо А. Казайшу Монтейро: письмо это (с тех пор) неоднократно прочитывалось в качестве своего рода посвятельного предсмертного завещания. Поэт, отвечая на вопросы адресата, действительно, собирал в нем всевозможные контексты самопроявления осуществившихся в нем авторов и как бы определял направления будущих исследований, тезисно обозначая принципиально значимые для гетеронимии контексты. Он привлекал внимание к собственным детским фантазиям, акцентировал склонность к мистификациям, указывал на возможность психопатологической интерпретации, наконец, давал хронологию развития гетеронимного «сюжета».

Впрочем, и в 1920-е, и в 1930-е гг. гетеронимный сюжет, как и имя Пессоа уже выступают в эффектном ореоле «инородной» загадочности: «Еврей лицом, устремленный в астрологию и оккультизм. <...> Он несет на своих плечах груз всевозможных верований Израиля, всяческие глубинные страхи толпы, засаженной в гетто, — пишет о Пессоа М. Саа («Нашествие иудеев», 1925 г.). — Все это отражается в его многочисленных псевдонимах — во всех уже имеющихся, во всех, кто еще может появиться, во всех тех, о ком мы еще не знаем»⁵. А «авторское» лицо Пессоа уже тогда исчезает в приметах иных обликов — вымышленных и реальных: «Сократова лысина, глаза ворона Эдгара По и насмешливые усы Чарли Чаплина — таковы столь же яркие, сколь и обязательные черты маски Фернандо Пессоа. <...> У Фернандо Пессоа три души, окрещенных (baptizadas) в блестящей умывальной раковине (pia) новой эстетики: Алваро де Кампоз — автор од, конвульсивный и динамичный; классик Рикардо Рейш, <...> открывающий в пепле гробницы сокровища образов; Алберто Казейро — сверхклассик, величественный как первоначало»⁶.

Скрытость «истинного» Пессоа продолжает осмысляться и вскоре после его смерти⁷, и — особенно напряженно — во второй половине XX в. «Открытие» и «канонизация» Пессоа были в большой мере связаны с процессом исследовательского вхождения в его неопубликованные тексты, при жизни поэта «замкнутые в знаменитом сундуке, который он неизменно возил за собой, переезжая с квартиры на квартиру»⁸. При обработке этого архива выявились истинные объемы его творений — художественных, философских, политических, эстетических, эзотерических. Но в постижении их многомерности, их противоречивой («оксюморно диалектической», по Р. Якобсону) связности высвечивалась и принципиальная неразрешимость «занозистой проблемы гетеронимии»⁹, а напоминание о ее «соблазнительной притягательности» (А. Креспо) стало таким же «общим местом» международного пессоаведения, как и обязательное указание на неуловимый, ускользающий образ «истинного» Пессоа. «Пожалуй, существует столько же Ф. Пессоа, сколько существует его исследователей: это множество Ф. Пессоа, принадлежащих Жоану Гашпару Симозншу, Агоштиньо да Силве, Жасинто де Прадо Козльо, Марио Сарменто, Адолфу Казайш Монтейро, Алвару Рибейро, Жорже де Сенне, Педру Вейге, Антонио Куадрашу, Рудольфу Линду»¹⁰, — эта сентенция М. де Лурдеш Белшиор обозначила в начале 1980-х гг. осознаваемую соотнесенность пессоаведения со своего рода фикционалистским вектором¹¹.

Исследовательский фикционализм — неизбежное «домысливание» авторского смысла, в какой-то мере подлежащее любой интерпретативной системе (хотя бы в силу объективного наличия фактора «субъективной позиции исследователя») ¹², в случае с Пессоа оказывается парадоксальным образом вписанным внутрь гетеронимной системы, подчиняясь изначально запрограммированным механизмам вымысла. Множество исследовательских имен неизбежно сопоставляется со множеством имен гетеронимов, а исследовательские комментарии столь же неизбежно накладываются на мнения гетеронимов друг о друге, соизмышляя свое продолжение к вымышленным гетеронимным репликам, исследователи вступают с ними в подобие бесконечного драматизированного диалога.

«Ты — без сомнения — никогда не думал о своем месте в истории литературы. <...> Ты писал для себя, а не для славы»¹³, — говорил в письме к Пессоа Х.Л. Борхес в 1985 г. Многомерная бесконечность написанного «для себя», многомерность сосуществующих в гетеронимах вымыслов идеально встраивается в многомерную реальность культуры, подразумевая бесконечность открывающихся сравнительно-сопоставительных перспектив.

Психопатологическая перспектива (Пессоа неоднократно указывал, что его творения рождены двойственным состоянием истерии и невроза), может быть, поведет нас к ситуации Р. Шумана, которого преследовали его двойники-теоретики, или заставит размышлять над темой гениальности и безумия в ее трансисторических и исторических (Ломброзо Пессоа читал очень внимательно) смыслах. Жанровая перспектива может объединить гетеронимное творчество с «драматическим монологом» чрезвычайно близкой поэту английской традиции, но может увести к мистериальным истокам театрального действия (имена Ницше и Вагнера звучат в заметках Пессоа). Гетеронимы могут прочитываться и в типологии литературных мистификаций, и сопоставляться с «творчеством» Абея Мартина и Хуана Майрены — авторами апокрифических сборников Антонио Мачадо, с поэзией и прозой Фрадики Мендеша, созданного португальцами Эса де Кейрошем и Антеро де Кенталом. Гетеронимия соположима и с воплощениями драмы сознания П. Валери — Господином Тестом, Леонардо да Винчи, Эвпалиносом, как, впрочем и с подставными авторами С. Кьеркегора, и с Орфеем — высшим alter ego Р.-М. Рильке.

Гетеронимы, будучи представлением себя через другого и другого через себя, вписываются в диалогическую логику возможных миров, построенных, как некое множество, по тропологическому принципу на метафорическом перенесении и совмещении тождественного и иного¹⁴. Гетеронимия, в сущности, идеально соответствует характерному для современности, в особенности — для культуры XX в. — возможному видению внутреннего мира человека как динамического многомерного образования (как области взаимодействий, встреч и отторжений сознательных и подсознательных, типических и архетипических сил). Внутренний мир человека, по Пессоа, действительно, многосоставен; жизнь «я», действительно, понималась им как постоянная внутренняя драма с множеством персонажей. Искусство способно сделать эту драму осязаемой: в процессе творчества авторское «я» так или иначе расчленяется, выявляя во внешне целостной структуре личности имманентное многообразие компонентов. Поэт называет свою лирику «драматизированной», но персонажи этой драмы действуют *в пространстве-времени культуры*, обретая в *мире воображения* иллюзорную целостность судьбы.

Напомним, впрочем, что становление и развитие гетеронимной системы вписывается как раз в тот период времени, когда многомерность сознания становится темой интенсивного художественного и научного обсуждения. И именно в это время во множащихся определениях феномена «культуры» все большее значение придается сфере «воображения»¹⁵, многомерный образ которого, в свою очередь, сущностно и существенно *дополняет* утверждающуюся естественно-

научную концепцию многомерной реальности физического мира. А в самой идее всеобщей дополнительности открывается возможность снятия тех неразрешимых проблем, с которыми жила, хотя и не могла жить культура. «Исчерпание и расщепление в первой четверти XX века единой лестницы прогрессивного восхождения (науки, — техники, — благополучия, — социальной матрицы, — морали...) по ступеням тех — рассудком освященных — ценностей, что были завязаны еще в XVI и особенно XVII веках. <...> Несводимость ближневосточного (библейского) или античного, или средневекового смыслов жизни друг к другу и к смыслу, впервые вычисленному здравым рассудком французского Просвещения и рефлексированному разумом немецкой классической философии. Человек <...> оказывается где-то в промежутке различных встречных смысловых кривых, он теряет комфортное положение материальной точки на некой единственной восходящей траектории»¹⁶, — так вычленил В.С. Библер сегменты проблемного поля культуры (а в это поле входит также «трудное сближение бытовых и бытийных точек человеческой жизни»), выводя в итоге к идее дополнительности, способной разрешить напряжение всех противоположностей.

Гетеронимная система Пессоа (правы исследователи, видящие в ней сгусток современных художественных смыслов!) должна, пожалуй, рассматриваться именно в таком контексте напряженных дополнительностей. Причем и утрата «освященных» прошлым ценностей, и поиск взаимных соответствий бытийственного и бытового, и акцентированное внимание к сферам воображения и вымысла, способным наметить путь преодоления кризиса культуры, формируют множество проблемно-художественных узлов *литературного смысла*, по Пессоа.

Дебют

В случае с Пессоа реконструкция творческой эволюции в контексте биографических подробностей должна, пожалуй, приниматься с большой долей условности. Соглашаясь с О. Пасом, признаем: «Вся его жизненная история — в переходе от нереальности будней к реальности вымыслов». И все же стоит сказать, что юность Ф. Пессоа прошла вдали от Португалии. Его отец скончался, когда Пессоа было пять лет. Его мать вскоре вновь вышла замуж, среднее образование было получено в Южной Африке, в Дурбане, куда его отчим был назначен португальским консулом. Пессоа быстро овладел английским языком, по окончании школы он был удостоен специальной премии королевы Виктории за «великолепную стилистику»: он обладал опытом сочинительства на английском языке и великолепно ориентировался в англоязычной литературе, зная практически «наизусть» Байрона, Шелли, Теннисона, Карлейля и особенно увлекаясь Шекспиром, Мильтоном и Эдгаром По. Но в 1905 г. Пессоа навсегда уезжает из Южной Африки, он возвращается в Португалию и в 1906 г. поступает на Высшие филологические курсы (позднее Филологический факультет Лиссабонского университета). Он заново открывает для себя родную страну.

Португалия начала XX столетия и в политике, и в экономике, и в культурном самоощущении была отсталой «окраиной» Европы. С конца XIX в. длился кризис правящей династии (Португалия была конституционной монархией), усугубленный англо-португальским конфликтом по вопросу управления коло-

ниальными территориями: в 1890 г. Великобритания выдвинула Ультиматум, практически отграничивающий Португалию от ее заморских владений, который был в конечном итоге принят португальскими властями. Принятие Ультиматума вызвало бурный протест в кругах национальной республикански настроенной буржуазии: в январе 1891 года в городе Порту произошло республиканское восстание (Первая республиканская революция). Восстание было подавлено, а следующее двадцатилетие (монархия просуществовала вплоть до 1910 г.) превратилось в непрерывное противостояние республиканских и монархических сил.

В жизнь Пессоа реальная политика входит быстро, но ненадолго: за участие в республиканской демонстрации 1907 г. его исключают с курсов. Не пытаясь вернуться к официальному образованию, не участвуя в каких бы то ни было политических акциях, он погружается в одинокое познание собственной родины и литературы. Тогда же, в 1907 г., ему достается небольшое наследство, на которое покупается типография: он называет ее «Ибис». Это первое и последнее чисто коммерческое предприятие проваливается, только имя египетской птицы еще не раз «всплывает» в его жизни и поэзии. То в шуточных стихах, сопровождавших (судя по воспоминаниям) игру с племянниками: он подскакивал на одной ноге и декламировал «О, Ибис, птица египетская, на одной ноге стоящая, — изысканная. Птица мирная, — на одной ноге ходить вовсе не способная»¹⁷. То совсем в нешуточном — очередном — наплыве безумия: Пессоа подписывает именем Ибис последние сбивчивые, абсурдно-бессмысленные письма к Офелии Кейрош (адресат позднее скажет о них: «Я поняла, что ответ не требуется»)¹⁸. Вопрос, является ли в 1907 г. «Ибис» именем мистериальным, отсылающим к тайнам египетских культов, однозначного ответа не имеет¹⁹. Документального подтверждения такому смыслу пока не найдено, известно только, что в это время «Пессоа участвовал в спиритических сеансах, которые проходили в доме его тетушки», а «некоторый интерес к оккультизму проявляется уже в юношеских англоязычных стихах Пессоа, подписанных именем Александра Серча»²⁰. Впрочем, общеизвестный символизм «ибиса», служившего одним из воплощений египетского бога Тота, изобретателя и покровителя письма, вполне отчетливо соотносится с размышлениями Пессоа того времени.

Размышляя о самом себе, Пессоа, связывает свое будущее с неким «служением», в котором акцентируется жертвенно-сострадательное отношение к нации. Литературе в этих исканиях предпослан особый смысл: будущий поэт пытается осознать прошлое своей страны, вжиться в португальскую реальность сквозь призму словесной традиции. Пессоа изумляется «чуду португальского языка» Антонио Виейры, открывает для себя галисийско-португальскую лирику, миры Камозенса, Алмейды Гаррета, Антеро де Кентала и Эсы де Кейроша. Погружаясь в литературную «современность», он увлекается французским символизмом, изучает Бодлера, углубляется в поэзию Сезарио Верде и знакомится с Камило Пессаньей. И параллельно погружению в высокие «вымыслы» в нем пробуждается глубокое соболезнование собственной родине: «Как мне описать глубину моего страдания за Португалию, — пишет он в это время. — Как бы мне хотелось сделать что-то, что могло бы изменить нынешнее состояние моей страны. <...> Но я чувствую себя таким одиноким, и одиночество лишает меня веры в

себя. Мучительно переживать португальское “сегодня”, это действительно мука, которая приводит меня, порой, на грань безумия»²¹.

Национальная тема по-особому звучала в португальской литературе, начиная с 1890-х гг.: английский Ультиматум переживался в художественно-литературной среде как смертный приговор нации и национальной культуре. Но эта «смерть» наделялась искупительным ореолом, воспринималась как неизбежно необходимый момент для будущего возрождения. Общее для символизма тяготение к мистике, переосмысление предназначения искусства слова в религиозных контекстах, в Португалии стало почвой для развития сугубо национального мессианства. В начале XX в. на программу национального культурного возрождения существенно влияет творчество поэта и философа Тейшейры де Пашкоайша (1877–1952). Его концепция национального мироощущения строится на особой грани «символов» и «вещей», воплощаясь в парадоксальном и принципиально непереводаемом на иные (даже родственные) языки португальском слове «saudade», соединяющем в себе «тоску» и «одиночество», любовное томление и тягу ко всеобщему смыслу, связывающему «запредельное» и «земное» с неизбывной «заброшенностью» в чужом мире. В философской перспективе семантическая бесконечность «saudade» напоминает о неоплатонической традиции и экзистенциализме, проявляя статику уже возникшей и определившейся «ситуации в мире» и динамику возможных путей развития смысла, его возможного нарастания — возвышения к «идеалу» или убывания — полного исчезновения в «заброшенности» и «невидимости» национального одиночества. Логика возможного самоосуществления нации вписывается в мифопоэтическое слово-имя: утопическая телесно-духовная целостность Португалии как бы прорастает изнутри телесно понятого «слова» (причем на мифориторическое тождество слов и вещей накладывается предавангардное ощущение «слова как такового»). Слово, найденное Пашкоайшем, дает название движению — «саудозизму» — художественно-философской «школе» выявления национального естества и духа. Эскиз саудозизма возникает в период предреволюционного кризиса 1910 г., а после провозглашения Республики Пашкоайш пытается превратить свою программу в общенациональную, считая саудозизм основой начального этапа в реальном культурном развитии страны. В 1910 г. он становится основателем журнала «Агиа» (“A Águia” — «Орел»; выходил вплоть до 1930 г.), а через два года возглавляет группу «Португальское Возрождение» (“A Renascença Portuguesa”, г. Порто), в которую входят многие видные интеллектуалы.

Подобно большинству интеллектуалов Фернандо Пессоа с надеждой принял республиканскую революцию 1910 г., но энтузиазм достаточно быстро сменился разочарованием: смена правления ничего не меняла в жизни страны. А вот служение идеалу «Португальского возрождения» было близким Пессоа, да и философская мистика саудозизма была во многом созвучна его собственным исканиям. Он сближается с кругом Пашкоайша, пытаясь со своей стороны обосновать возможные пути художественного воплощения национального «духа», «этнической интуиции», думая обрести (этим надеждам не было дано осуществиться) в среде саудозистов некое сообщество единомышленников. В 1912 г. Пессоа начал сотрудничать с журналом Пашкоайша: на страницах «Агиа» появились его обзоры, посвященные новой португальской поэзии, «Новая португальская поэзия в

социологическом освещении» (*A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada*, «Агиа», II серия, № 4, апрель, этот очерк был литературным дебютом Пессоа) и «Новая португальская поэзия с психологической точки зрения» (*A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico*, «Агиа», II серия, № 9, сентябрь; № 11, ноябрь; № 12, декабрь).

В первом очерке Пессоа обозначил возможный вектор португальского литературного развития к будущей идеальной поэзии, предрекая возможное рождение нового национального гения — «сверх-Камозенса», способного взойти на мировой литературный «Олимп» и превзойти славу Гомера, Данте, Шекспира, Гете. В этом профетическом анализе не столько раскрывалась уже явленная художественная ценность саудозизма (новая португальская поэзия, с точки зрения Пессоа, не более, чем «зародыш тенденций» — “*embrião quanto às tendências*”), сколько излагались основы творческой программы автора. В центре размышлений Пессоа стояла проблема литературной динамики, исследование которой подразумевало выявление тех факторов, которые придают единство конкретному литературному этапу: «То, что называется литературным течением (*corrente*), должно представлять состояние эпохи и страны, в которых оно появляется. Литературное течение объединено общим для писателей определенного периода специфическим тоном (*tom*), представляющим, вне зависимости от неизбежных индивидуальных особенностей, общую концепцию мира и жизни, а также способ выражения этой концепции»²². «Тональная» связность, охватывающая собой все стороны творимого искусства (его формальные, содержательные, концептуальные принципы), поддерживается выдающимися личностями: «В литературном периоде все взаимосвязано (*tudo está ligado*), а величие периода — понимая под величием творческую ценность новых духовных цивилизационных составляющих — соответствует величию основных представителей этого периода. <...> Мерой творческой ценности литературного периода является ценность самого выдающегося литератора, или, поскольку поэзия есть высочайшее проявление духа, самого выдающегося поэта»²³.

Пессоа акцентирует внимание на метафизической первооснове новой поэзии, в которой он усматривает зачатки некоего «равновесия» (*equilíbrio*) духовного и материального, субъективного и объективного (идеальный поэт, по Пессоа, будь то Гомер или Гете являет собой высшую степень такого равновесия). Метафизические тяготения новой поэзии сообразуют поэтический смысл со смыслом философским и религиозным. Философия — собственно, любовь к мудрости — предстает в виде «индивидуального мышления» и «поэтического чувства»: «И философия философа, и философия поэта определяются темпераментом, но, если темперамент философа интеллектуален, то темперамент поэта эмоционален, интеллектуальное — индивидуально, эмоциональное же, по сути своей, — коллективно. Именно поэтому философия поэта, а не философа может представлять от имени коллектива, воплощая всеобщую душу — душу народа»²⁴. Пессоа утверждает: «Метафизическая поэзия подразумевает метафизическую эмоцию, а метафизическая эмоция — это не что иное, как синоним религиозности. Нынешняя португальская поэзия — это поэзия религиозная. <...> Религиозное начало предопределяет непосредственно воспринимаемый общий тон (*o tom geral*) нашей нынешней поэзии. Это совершенно новая религиозность, она не

схожа ни с какой иной поэтической религиозностью, она не напоминает о какой бы то ни было древней или новой религии»²⁵.

В качестве «материального доказательства» тяготения поэзии к религии Пессоа апеллирует к моменту использования культовой лексики. Но вот что примечательно, из действительно богатого культового словаря поэтов «Португальского Возрождения», составленного по соответствующему общесимволистскому канону, Пессоа избирает всего два слова: «помазывать» (*ungir* < лат. *ungere* — в т. ч.: умащать, крестить) и «освящать», «святить» (*sagrar*). Сама последовательность избранных слов становится своеобразным знаком приобщения поэзии сакральной сфере, символизируя преобразование новой поэзии в новую религию²⁶. Преобразование это, в соответствии с логикой посвяtitельного обряда, закрепляется в новом имени: раскрывая глубинный смысл новой поэзии, т. е. «религию, угадывающуюся» в ней, Пессоа определяет его как «пантеистический трансцендентализм» (*transcendentalismo panteista*).

Эта новая совершенная синтетическая система вбирает в себя и превосходит все прежние системы (в классификации Пессоа: спиритуализм, материализм, пантеизм), объединяет дуализм и монизм, постигает материю и дух как реальные и ирреальные одновременно, как Бога и не-Бога, как единство «быть» и «не-быть». Изобретая наименование системы, Пессоа вовсе не мыслит себя ее первооснователем; уже осуществившийся «единственный и вечный пример» пантеистического трансцендентализма он видит в «соборе мысли» (*catedral do pensamento*) — философии Гегеля²⁷. Восхождение к единству смыслов мира подразумевает посещение соответствующего мета-физического сакрального («собор») пространства, где уже имплицитно воплотилась значимая для Пессоа взаимосвязь религиозных, философских и художественных начал²⁸.

В дебютных очерках Пессоа развивался инициационный посвяtitельный сюжет: новая португальская поэзия получила новое философско-религиозное имя и была наделена сакральным смыслом; избраннический ореол возник вокруг нации, избранническим ореолом был наделен будущий поэт — Сверх-Камозэнс, способный объединить разрозненные смыслы национальной литературы. Если Пессоа мыслил таковым самого себя (исследователи его творчества в большинстве своем отвечают на этот вопрос утвердительно), значит уже в очерках он как бы выступал в двух лицах — «Пророка» и «Мессии», и, пророчествуя о себе, посвяtitал самого себя в поэзию, чтобы затем, пройдя посвяtitение, впервые опубликовать свои художественные произведения.

На страницах журнала «Агиа» (2 серия, т. VI, июль-декабрь 1913 г.) увидели свет (за подписью Фернандо Пессоа) фрагменты будущей книги, носящие знаковое название: «В лесу отчуждения» (“*Na floresta de alheamento*”; “*floresta*” — собственно, — «цветущий лес»; от “*flor*” — цветок, но, кроме того — «лабиринт») ²⁹. А в 1914 г. в журнале «Ренансенса» (“*A Renascença*” — «Возрождение») Пессоа публикует стихотворение «Болота» (“*Pauis*”, в рукописной редакции от 29.03.1913 г. носившее заголовок «Сумеречные впечатления» — “*Impressões do crepúsculo*”). Начальное слово стихотворения, еще до его публикации, послужило обозначением новой поэтической «школы», изобретенной Пессоа — это был «паулизм»³⁰.

«Паулизм», в отличие от «пантеистического трансцендентализма» предназначался вовсе не для саудозистов. В 1912 г. Пессоа связывает себя не только с журналом «Агиа», он сближается с небольшим кружком молодых лиссабонских литераторов — Л. да Силва Рамошем, А. Кортешем Родригешем, М. де Са-Карнейро. Последний, впрочем, в основном жил в Париже, но после немногих личных встреч его связала с Ф. Пессоа постоянная переписка. В 1913 г. в этот круг входит художник и поэт Алмада Негрейрош («в улыбке карандаша художника выявляется особый творческий полиморфизм», писал Пессоа об Алмаде в это время)³¹. Уже в 1913 г. Пессоа и Са-Карнейро мечтают о создании собственного периодического издания, на страницах которого они могли бы развивать и пропагандировать свои теоретические и художественные опыты (М. де Са-Карнейро увлекается в это время «конструктивной» «сумеречной» поэтикой Пессоа и, следуя принципам «паулизма», пишет стихотворение «Рассеивание»).

По всей видимости, Пессоа и Са-Карнейро размышляют о возможностях совмещения португальской специфики с новейшим художественным универсализмом: об имевшихся колебаниях свидетельствуют предполагаемые названия будущего журнала — сначала «Лузитания»³², затем «Европа»³³. В 1914 г. Са-Карнейро возвращается из Парижа, приезжают из Франции и присоединяются к группе художники Санта-Рита-Пинтор и А. де Соуза Кардозо. Потребность в собственном печатном органе становится все более очевидной, вычерчиваются контуры программы будущего издания: представить обобщенный образ современной художественности. Творчество вошедших в группу единомышленников, действительно, соотносилось с самыми разными школами и течениями того времени: в живописи Соуза Кардозо и Алмада Негрейроша присутствовали кубизм, экспрессионизм и элементы символизма; Санта-Рита пропагандировал футуризм; на грани символизма, экспрессионизма (а позднее и футуризма) сочинял Са-Карнейро, наконец, в художественных опытах Пессоа присутствовали «следы» самых разнообразных поэтов и стилей — от символизма до неоклассицизма, от импрессионизма до кубизма.

На протяжении всего 1914 г. молодые авторы пытаются конкретизировать программу и авторский состав издания, источники финансирования, но только по возвращении в Португалию Л. да Силва Рамоша проект из желаемого становится реальным, более того, — международным: находясь на дипломатической службе в Бразилии, Силва Рамош сдружился с поэтом Роналдом де Карвальо, обсуждал с ним идею возможного лубобразильского журнала «Орфей». Именно это название было принято лиссабонской группой. В 1915 г. проект, наконец, осуществляется: в марте (под редакцией Силвы Рамоша и Р. де Карвальо) выходит первый номер «Орфея» (“Orpheu”), в июне (под руководством Пессоа и Са-Карнейро) — второй³⁴. Краткое «Введение» Силвы Рамоша (скрывшегося под псевдонимом Л. де Монталвора) открывало первый номер. В него вошли также стихотворения из цикла «Следы золота» (“Indícios de ouro”) М. де Са-Карнейро, «статическая драма» Ф. Пессоа «Моряк», 13 сонетов Гизадо, цикл поэтической прозы Алмады «Бордюры» (“Frisos do desenhador”), стихотворения Кортеша Родригеша и две «композиции» поэта-экспериментатора Алваро де Кампоша «Курильщик опиума» и

«Триумфальная ода» (“Opiário”, “Ode Triumfal”) — под этим именем скрывался Ф. Пессоа. Второй номер составили «Неопубликованные стихи» Анжело де Лимы (1872–1921, автор большую часть жизни провел в психиатрических лечебницах), три близких футуризму «Расшатанных стихотворения» (“Poemas sem suporte”) Са-Карнейро — «Элегия», «Маникюр», «Апофеоз»; декадентская проза Р. Леала (1886–1964) «Ателье. Головокружительная новелла»; «Стихотворения» Виоланты де Сижнейрош — в облике несуществующей поэтессы выступал Кортеш Родригеш, А. де Кампош опубликовал поэму «Морская ода» (“Ode Marítima”). Л. де Монталвор — поэму «Нарцис», Ф. Пессоа (под собственным именем) предстал с циклом «Косой дождь. Интерсексионистские стихи» (“Chuva oblíqua”). Дополняли номер четыре врезки с визуально-вербальными опытами Санта-Риты: «Динамическое разложение стола + стиль движения. Пластический интерсексионизм» (Decomposição dinamica de uma mesa + estylo do movimento. INTERSECCIONISMO PLASTICO)³⁵, «Научный образец головы + окулярный аппарат + динамическое зрительное наложение + отражения среды x свет. Механическая чувствительность» (Estojo científico de uma cabeça + aparelho ocular + sobreposição dinamica visual + reflexos de ambiente x luz. SENSIBILIDADE MECHANICA) и т. д.³⁶

Первый номер был разослан в редакции наиболее значимых португальских газет и журналов, часть тиража ушла за границу, один из экземпляров Ф. Пессоа послал М. де Унамуно. В сопроводительном письме (оставшемся без ответа) говорилось о появлении в Португалии «нового поколения» авторов, идущего к «формированию особого литературного течения» (corrente literária) — «свободного», «открытого» всему новому³⁷. В опубликованных стихотворных и прозаических опытах гротескно-грубая, парадоксально-алогичная, антитетичная, экспериментальная образность переплеталась с символистскими мотивами и утонченным эстетизмом. Л. де Монталвор во «Введении» к первому номеру настаивал на «праве» новых авторов «быть совершенно непохожими на других в манерах и формах делания искусства», но за этим тезисом следовало изложение программы, пронизанной знакомыми идеями «чистого искусства»: «Чисто и необыкновенно это судьбоносное стремление к Красоте, к ее Убежищу. <...> Орфей и есть убежище для людей искусства, любящих искусство как тайну или как муку. <...> Полагаясь на этот аристократический принцип, мы хотели бы найти в Орфее свой эзотерический идеал»³⁸. Однако, красота чистого искусства соединялась в «Орфее» с подчеркнутым шутливо-издевательским духом (французское слово «blague» было одним из любимых в группе «Орфея»), а эзотерические, мистические идеалы встречались с продуманными мистификациями: авторы скрывали себя под псевдонимами, меняя и стилевую, и гендерную манеру выражения. Пожалуй, обилие мистификаций служило одним из знаков приобщенности к тайному узкому кругу создателей *нового* художественного мира, причем гендерные трансформации, по всей видимости, соотносились с акцентуацией андрогинной природы современного художника, а стилевые метаморфозы, в свою очередь, указывали на сродненность молодых авторов с характерным идеалом творческого протеизма. И Пессоа на страницах «Орфея» выступил в двух «лицах-именах», причем художественные миры, возникшие за подписью Пессоа, существенно отличались от мира стихотворных опытов Алваро де Кампоша — одного из возникших к этому моменту гетеронимов.

Гетеронимы рождаются в 1914 г. (Пессоа называет 1914 г. «кульминационным периодом» своей «литературной зрелости»). Подражали ли авторы «Орфея» Пессоа или же сам Пессоа подчинялся общей игровой атмосфере, царившей в сообществе; что в момент появления гетеронимов было решающим мистика или мистификация, — вопросы эти ответа не имеют. Но в эпизодической, фрагментарной саморефлексии, отражающей проявление иных авторов в первые годы их существования, обращает на себя внимание следующий факт: анализ «другого» творческого начала в себе оказывается актуально связанным не столько с «Орфеем», сколько с общей проблематикой современной литературы: «Доктор Рикардо Рейш родился внутри моей души 29 января 1914 года, около 11 часов ночи. Перед этим я слушал пространную дискуссию об эксцессах в развитии современного искусства. Согласно свойственному мне процессу чувствования вещей в самоотстранении от чувства я подчинился волне мгновенной реакции. Когда я понял, о чем я думаю, мне стало ясно, что я создал и разрабатываю неоклассическую теорию. Я нашел ее прекрасной и посчитал интересным развивать ее в соответствии с теми принципами, которым я в сущности не следую и которых не приемлю. Мне пришла в голову идея превратить эту теорию в “научный” неоклассицизм, <...> противостоящий двум течениям — как современному романтизму, так и неоклассицизму наподобие Морраса»³⁹. Годом позже Пессоа заявляет о возможной влиятельности возникших творческих субъектов (в 1915 г. три автора — Казейро-Рейш-Кампош еще именуется псевдонимами) в общем культурном контексте: «Я продолжаю раздумывать над планом псевдонимного издания творений Казейро-Рейша-Кампоша, — пишет он А. Кортешу Родригешу. — Всего словесного искусства, мной созданного и прожитого, искренне ощущенной литературы, составляющей течение (*corrente*), быть может, способное благостно повлиять на других»⁴⁰. Еще через год, сам для себя — в заметке «Сенсационизм» (на англ. яз.) — Пессоа выявит вероисповедательные и психологические перспективы самопроявления гетеронимов: «Привыкнув не иметь ни верований, ни мнений и не позволяя ослабнуть моему эстетическому чувству, я вскоре пришел к тому, чтобы не иметь личности, кроме как личности выразительной; я превратился в настоящую машину, способную выражать состояния духа, столь напряженные, что они превращались в личности (*I grew to be a mere apt machine for the expression of moods which became so intense that they grew into personalities*), и делали из моей собственной души чистую оболочку своего случайного проявления»⁴¹.

При позднейшей автоконцептуализации художественной системы Пессоа увидит ее исток в 1912 г. В упоминавшемся письме А. Казайшу Монтейро от 13 января 1935 г. путь к гетеронимии, обрастает сюжетными подробностями и описывается следующим образом: «Приблизительно в 1912 году у меня возникла идея создания языческих по характеру стихотворений. Я создал несколько набросков. <...> и оставил этот план. Но в тот момент в смутной полутени (*numa repumbrã mal urdida*) наметились неопределенные черты личности, которая могла бы делать такие стихи. (Так родился, хотя я и не знал этого, Рикардо Рейш). Года полтора-два спустя я как-то раз решил разыграть Са-Карнейро — изобрести некоего изысканно-сложного буколического поэта, представив его, я уже не помню

каким образом, как реального. Я провел несколько дней, вырабатывая этого автора, но так ничего и не добился. Но именно в день, когда я окончательно отказался от этой идеи — это было 8 марта 1914 года, — я подошел к бюро, взял бумагу и начал писать, стоя, как я предпочитаю писать всегда. И написал тридцать с чем-то стихотворений, не прерываясь, в состоянии какого-то экстаза, природу которого я затрудняюсь определить. Это был триумфальный день в моей жизни, другого такого не будет никогда. Я начал с заголовка “Хранитель стад”. То, что последовало — было появлением кого-то иного во мне, которому я с самого начала дал имя Алберто Казйро. Извините меня за абсурд: во мне возник мой учитель. Но именно таково было мое непосредственное ощущение. Когда же были завершены эти тридцать с чем-то писавшихся стихов, я взял новую бумагу и написал, вновь не прерываясь, шесть стихотворений, которые составили цикл “Косой дождь” Фернандо Пессоа. Сразу и целиком. <...> Это было возвращение Фернандо Пессоа-Алберто Казйро к Фернандо Пессоа в себе (*ele só*). Или, вернее, это была реакция Фернандо Пессоа на его же отсутствие в личности Алберто Казйро. С возникновением Алберто Казйро, я попытался вскоре — инстинктивно и подсознательно — обрести его учеников. Я извлек все еще сокрытого Рикардо Рейша из его фальшивого язычества, я открыл его имя, я собрал (*ajustei*) его воедино, поскольку в это время уже видел его. И неожиданно, в противонаправленность Рейшу (*em derivação oposta*), во мне возник новый индивидуум. В одно мгновение, на пишущей машинке, без остановок, без единого исправления появилась “Триумфальная Ода” Алваро де Кампоша — Ода с таким названием и человек с таким именем. Таким образом, я создал несуществующую *coterie*. Я внес ее в границы реальности (*em moldes de realidade*). Я наметил влияния, я познал дружбу, я слышал внутри меня дискуссии и расхождения во мнениях, и во всем этом, как кажется, я — создатель всего этого, принимал наименьшее участие. Кажется, что все это происходило помимо меня. И кажется, что так и продолжается по сей день. Если когда-нибудь я смогу опубликовать эстетическую полемику Рикардо Рейша и Алваро де Кампоша, Вы сам увидите, насколько они разные и насколько я ничто в материи их спора»⁴².

В итоговом разъяснении гетеронимия соотнобразуется с притяжением язычества и античности, но, кроме того, встраивается в некий инструментально-технический словесный ряд (как бы подтверждая идею творческой машинерии, заявленную в заметке 1916 г. и в «Библиографическом указателе» 1928 г.), облачается системой «ремесленных» метафор (*ajustar* — во всяком ручном труде — «пригонять», «прилаживать»; *molde* — в кузнечном деле и металлургии — «литейная форма», в ткачестве и портняжном деле — «выкройка», «образец»), отсылающих к сфере технического творчества, связанного на уровне архаики с культовым обустройством — изобретением — материальной культуры⁴³, но на уровне современности обезличенного процессом, который В. Бенъямин назовет «технической воспроизводимостью». Архаика и современность исподволь встречаются и во французском слове «*coterie*», замещающем понятие «течения» (*corrente*) из ранних заметок о гетеронимии. В древности «*coterie*» (от герм. *hutte* — хижина, лачуга) служило обозначением культового сообщества земледельцев; в ближайшей к Пессоа современности слово было в ходу среди обитателей Монмартра и Монпарнаса, став устойчивым именем для новых «избранных», объединенных

некими общими интересами — для авангардно-модернистской литературно-художественной элиты. Именно в этой среде когда-то проводили время «сообщники» Пессоа по «Орфею», — художники Санта-Рита, Лусио Кардозо, Алмада, поэт М. де Са-Карнейро, которого вроде бы и пытался (в канун самопроявления Казейро) разыграть Пессоа. Было ли это слово в ходу среди организаторов «Орфея», — судить трудно, так же как невозможно однозначно трактовать причины появления именно этого слова в письме, хотя соблазнительно увидеть в «coterie» ностальгический знак — напоминание о замещении реального сообщества сообществом вымышленным, идеальным⁴⁴.

Гетеронимия, пронизанная идеальными взаимосвязями, действительно противопоставляется реальной бессвязности литературы и реальным литературным сообществам: «При существующем ныне отсутствии литературы, что может совершить гениальный человек, как не превратиться, он — один, в целую литературу? При отсутствии людей, способных к сосуществованию, что может делать человек обостренно чувствующий, как не изобретать (inventar) себе самому друзей, или, хотя бы, духовных товарищей?»⁴⁵

Концепт «дружбы» обладает в ценностной системе Пессоа конкретным объединительным смыслом, соучаствуя в осмыслении литературной целостности (в принципиально значимых для Пессоа и гетеронимных авторов категориях «течения», «движения», «школы»)⁴⁶, становящемся особенно интенсивным в 1916 г. К этому году относится определение места «Орфея» в современном ему культурном контексте, а также разработка теории «сенсасионизма» (порт. *sensação* — ощущение, восприятие, сенсация): «Сенсасионизм рожден дружбой Фернандо Пессоа и Марио де Са-Карнейро. Сложно различать долю участия каждого из них в происхождении движения, да и совершенно бесполезно определять это. <...> Они оба стояли у истока». Сенсасионизм выступает как основа поэтики «Орфея», именуемого «суммой и синтезом всех современных литературных направлений (movimentos)»⁴⁷, однако в итоге «Орфей» — реальный журнал, созданный реальными авторами, из заметок Пессоа исчезает. С 1916 г. Пессоа начинает конструировать идеальную модель литературного сообщества, акценты смещаются в пространство вымышленного литературного процесса, и в качестве представителей сенсасионизма начинают фигурировать гетеронимы. Сенсасионизм «основал Алберто Казейро, неоклассически преобразил — Рикардо Рейш. Модернизировал в парадоксах, <...> и дискредитируя, и извращая сенсасионизм — странный мощный поэт — Алваро де Кампоща»⁴⁸. Творчество Казейро, Рейша, Кампоща, уже объединенное понятием «течение» в письме А. Кортешу Родригешу, вновь наделяется необходимым процессуальным именем собственным — «измом», как будто способным номинативно проявить метафизический смысл идеальной целостности течения⁴⁹.

Сенсасионизм и новое язычество

«Сенсасионизм» — поэтика чувственных ощущений — не может не восприниматься в контексте «эстетизма» рубежа веков (само слово выглядит как португальская калька-перевод известного понятия), но выводит он к «восстановлению» античного «эстезиса»: в «сенсасионизме» содержится «неоклассицистическое»

ядро, приоткрывающее глубинную связь современности с античным мироощущением. Порой эта связность исподволь обнаруживает себя в имплицитном философском контексте: такова (Платонова) геометрия в определении «сенсационизма» как «искусства геометризации». Порой натяжение связующих нитей становится более явным, а сенсационистское творческое деяние не только укореняется в античности, но соотнобразуется со все более важными для Пессоа оккультными смыслами. В заметке «Основы сенсационизма» (1916) течение описывается как «открытое», — «вбирающее в себя всевозможные иные течения», подчиненное лишь общей идее «ощущения» и «основополагающим правилам искусства»: «Всякое искусство есть творение (*criação*), а всякое творение подчинено основному принципу: создать объективное единое целое, ... сходящее со всеми целостностями, имеющимися в Природе (*parecido com os todos que há na Natureza*) — единое целое, которое обладало бы точной гармонией целого и составивших его частей, не привнесенной внешней гармонией, но гармонией внутренней, органической. Стихотворение — это животное, говорит Аристотель, — так и есть на самом деле. Стихотворение — это живое существо (*ente vivo*). Конечно, только оккультист способен понять смысл этого выражения, здесь непозволительно более детальные объяснения, итак, — ничего сверх сказанного»⁵⁰. Античное мироощущение восстанавливается, будучи заново воспринятым, прочувствованным, современным «автором», способным обратить свое «внимание» (*port. atenção* < лат. *attentio* — напряжение, напряженность) на особенности «внимания» у греков и римлян, которая трактуется как непосредственная обращенность ощущения к вещи: «В Греции, а затем в Риме... царствовал Объект, Вещь, Определенное. С одной стороны существовала Вещь, с другой — Ощущение, — ощущение непосредственное и проживаемое». И здесь же выделяется главенство видения, как и естественно воспринимаемая «связность вещей, называемая Природой». В христианстве же Пессоа видит процесс постепенной трансформации античного мироощущения: новая духовность опосредует непосредственную приобщенность к вещи идеей духа, идеей Бога, что вызывает «ослабление внимания, <...> расстройство видения, <...> инстинктивное непонимание фактов, <...> ослабление воли»⁵¹.

Сенсационизм заново открывает античное мироощущение во всей его языческой полноте: «Сенсационизм представляет собой эстетику во всем блеске ее язычества»⁵². В итоге сенсационизм, связанный линиями притяжения и отталкивания с самыми разными литературными направлениями (*movimentos*) — романтизмом, символизмом, кубизмом, футуризмом, неоклассцизмом⁵³, превращается в ответвление вновь изобретаемой религиозно-философской системы: с 1917 г. гетеронимы Пессоа начинают разрабатывать концепцию нового направления (*movimento*): «португальского неоязычества»⁵⁴, — собственно литературный, поэтический смысл вновь (как когда-то в дебютных очерках Пессоа) уравнивается смыслом метафизическим. Языческие творения принадлежат исключительно гетеронимам, в список произведений, публикация которых ожидается с октября 1917 г. по октябрь 1918 г., включено пять книг. Это «Хранитель стад» А. Казейро, «Оды» Рикардо Рейша, «Возвращение Богов» А. Моря, «Новые оды» Рейша и «Основы язычества» Моря. К моменту выделения новоязыческих текстов в отдельное направление «реально» созданным был цикл А. Казейро и пер-

вый цикл Р. Рейша. Труды философа А. Мора (в классификации Пессоа он — «полугетероним») только начинали создаваться. К 1917 г. относятся планы его всеобъемлющего труда «Возвращение Богов»: здесь должна была рассматриваться «сущность язычества (целостный объективизм) в ее отличиях от германской, христианской, индийской систем, как и в отличиях от иудейского монотеизма», а также метафизика, этика, эстетика, политика язычества (также дифференцированно исследованные). К этой программе подсоединялось социологическое изучение язычества, анализ проблемы перехода от язычества к христианству, «полный анализ христианства» и его эволюции и т. д.⁵⁵ Идеологии язычества посвящены многие радикально-утопические заметки Р. Рейша⁵⁶, о язычестве толкует и А. де Кампош. В «Заметках на память о моем учителе Алберто Казйро» он пишет: «Мой учитель Казйро не был язычник, он был само язычество. Рикардо Рейш — язычник, Антонио Мора — язычник, сам Фернандо Пессоа мог бы быть язычником, если бы не был таким путаником. <...> Но Рикардо Рейш — язычник по своему характеру, Антонио Мора — по разуму, я же — язычник из протеста, то есть, язычник по темпераменту. В Казйро же не было объяснения язычества, но была сосущность с ним (comsubstanciação)»⁵⁷.

Если Казйро, Рейш, Мора и (до определенного времени) Кампош осознают себя в метафизическом пространстве язычества, то для ортонимного Пессоа познание культуры изнутри язычества оборачивается испытанием язычества изнутри культуры. И все же язычеству в гетеронимии принадлежит особая эстетикověроисповедательная связующая функция⁵⁸, по смыслу отдаленно напоминающая культовую связанность членов древних поэтических содружеств, в том числе античных «фиасов»⁵⁹. Правда, в отличие от последних, гетеронимов объединяет не мистериальная причастность богам-Олимпийцам (в сущности, мистериальное начало поэзии гетеронимов чуждо), но неоклассицистически реконструированная вера в судьбу, действительно во многом воспроизводящая античные смыслы всевластия рока⁶⁰. Но в языческой «метафизике» не только воплощается духовное родство гетеронимов, здесь выявляется духовное родство всего нового классицизма, подразумевавшего со времен Винкельмана особые взаимоотношения с традицией. «Местами он бредет ощупью, но притом всегда что-то нащупывает. Здесь он подобен Колумбу, который хоть и не открыл еще Новый свет, но уже смутно предчувствовал его открытие», — говорил о Винкельмане И.-Ф. Гете, выделяя телесный, чувственный, осязательный момент — момент осязаемого, хотя и воображаемого соприкосновения с приоткрываемой древностью, выводящий к возрождению «античной натуры», особого античного *мироощущения*⁶¹. В то же время гетеронимное язычество духовно сродняет все грани современности. А. Мора распространяет языческую перспективу на те «интуиции», которые определяли развитие культурного (в общем смысле) процесса: на позитивизм Конта, на сциентизм Геккеля, не достигшие, однако, по мнению Мора уровня собственно религиозного: «Религия подразумевает ощущения и прямую и общую эмоцию. Язычество — это религия научной эпохи. Наука — дочь язычества, поскольку сама наука — греческая, наша наука, по крайней мере». Тезис о неизбежном проявлении языческих верований в «период <...> преобладания научной деятельности» напряженно повторяется А. Морой, упования которого связаны с мистическим воскрешением в человеке современном «внутреннего человека»,

способного преобразовать мир: «Христианство и антихристианство последовательно подрывали основы религии и завершили этот процесс, теперь они подрывают основы науки, и теперь же стоит ожидать бурного возрождения мистики, поскольку человеческий дух лишь поверхностно интеллектуален, поскольку он только поверхностно индивидуален, будучи по своей внутренней природе социальным». В неоязыческой утопии Мора, религия как таковая — это не более чем «зачаточная форма чувства прекрасного», однако именно эта зачаточная форма взращивает новый антистетичный культовый идеал — искусство. «Всякое искусство является религиозным ритуалом», — утверждает Мора, сообразуя диалектику взаимоотношений религиозного и художественного сознаний с «основополагающим высказыванием Гете: тот, кто обладает наукой и искусством, может освободиться (порт. *dispensar* — в т. ч. отпускать грехи) от религии»⁶².

Чтение

В искусстве (даже выполняющем свою освобождающую от религии функцию) постоянно воспроизводятся религиозные (ритуальные) практики, как бы сокрытые внутри собственно художественных смыслов. А познание культуры во всей ее полноте (в системе Пессоа) вообще аналогично раскрытию ее потаенных, сокровенных смыслов, вписанных в историю, как в книгу, и возрождаемых в динамике «перечтения»: «Переосмыслим цивилизацию. Реконструируем, во-первых, язычество, чтобы затем надстроить над новым язычеством реконструированное христианство. Сделаем так, чтобы наше сознание заново прошло идущие друг за другом главы европейской цивилизации, так же как некто может заново проглядеть уже написанное произведение. Откорректируем главу “Греция”, освобождая языческое сознание от языческих предрассудков, то есть: извлекая наружу самую сущность язычества, освобождая его от того случайного, что должно раствориться и разрушиться. Исправим главу “Рим”, освобождая имперский дух от материальных завоеваний, но введя в него ценностную суть завоевания культурного. Исправим главу о Христе, освобождая и христианское сознание от его материальных случайностей (*acidentes*), утверждая Спасителя не в качестве исторической реальности, но в качестве реальности духовной, а Церковь Его, не в качестве общества (*sociedade*), но в качестве братства (*fraternidade*), ибо Христос пребывает во всех людях не в качестве человечества, но — в своей целокупности — в каждом всецелом человеке (*senão inteiro em cada homem como tudo*)»⁶³.

«Перечтение» истории естественным образом сообразуется с гетеронимным релятивизмом⁶⁴, подразумевающим воплощение множества вероятностных ситуаций в мире художественного вымысла. Едва возникшая в процессе перечтения культуры христианская утопия способна раствориться в выборе иной логики чтения, неизбежно приводящей к возникновению нового возможного мира, а избыток элективности, по сути, равнозначен абсурду: «Противу-мнения, противуположения суть разоблачение и сокрушение иллюзии истины. Всякой уверенности в единственной правильности своего мнения необходимо противопоставить уверенность в противоположном, добываясь превращения любого самого логичного построения в абсурд»⁶⁵, — замечает Пессоа в философских тетрадах.

Таковым, действительно, предстает общий план логики, распространяющийся на логику чтения. Однако восприятие, по Пессоа, логическим, рассудочным вовсе не ограничивается: идеальная изменчивость восприятия изоморфна идеальной многомерности вымысла, и научение такому восприятию входит в назначение искусства. Появление гетеронимов воспринимается Пессоа как особый опыт постижения мира: «Я годы пребывал в пути собирания способов чувствования (*andei viajando a colher maneiras de sentir*). Теперь, когда я стал обладателем всевидения и всеошутимости (*agora tendo visto tudo e sentido tudo*), я должен запереться в духовном одиночестве и работать, сколько смогу, для прогресса цивилизации и расширения (*alargamento*) сознания человечества»⁶⁶. А в иных фрагментах литературной теории Пессоа обозначается способ выполнения искусством его высшего предназначения: «Истинная цель искусства — обогащать (*aumentar*) человеческое самосознание, <...> искусство стремится (*tende*) к развитию (*aumento*) самосознания людей <...> В углублении процесса разложения и анализа ощущений в их психических составляющих мы повышаем (*aumentamos*) самосознание»⁶⁷. «Развитие» (*aumento*) самосознания подразумевает возможную причастность к творчеству его реципиентов, причем втягивание другого (читательского? расширенного?) сознания в творческое соавторство на этимологическом уровне оказывается обоснованным общностью происхождения слов «*aumento*» и «*autor*»⁶⁸.

Гетеронимия, понимаемая в значении идеальной модели идеального литературного мира, подразумевает и идеального реципиента. Чтение, по Пессоа (в лице А. Мори), — это особое «вхождение» в авторский замысел, сопряженное с перестройкой читательского сознания: «Необходимо, чтобы мы прониклись взаимным пониманием (*compentramo-nos*) того, что при чтении всех книг мы должны следовать за автором, а не желать, чтобы он следовал за нами. Большинство не умеет читать и называет чтением приспособление написанного автором к самим себе (*adaptar a si*), тогда как для культурного человека понимать читаемое значит, напротив, приспособлять себя (*adaptar-se*) к написанному автором»⁶⁹. Истинное приспособление или адаптация читательского сознания к тексту становится своего рода духовным упражнением, подразумевающим жертвенно-аскетический акт со стороны реципиента, его готовность признать авторитетность иного — авторского — сознания, то есть настроиться на творца вымысла, сиюсья проникнуть в реальный (*res*) смысл его творения. В этимологической перспективе адаптационные отношения выводят к идее служения и посвящения (ср.: *адепт*). В современном понимании адаптации, по сути, реализуется служение гипотетическому читателю, подразумевающее семантическое сужение; Пессоа (в согласии с идеей возможного расширения сознания — семантического расширения) измышляет для себя самозабвенного читателя-послушника, способного пройти посвящение. Заметим, что употребленное Пессоа выражение «расширение сознания» выводит в сферу традиционных медитативных психотехник⁷⁰, и разрабатываемая Морой система чтения отсылает ко вполне определенным источникам: в первую очередь, — восточным, подразумевая, в том числе и каббалистические тексты; что же касается источников западноевропейских, то ближайшим ориентиром здесь оказывается иезуитская «модель», основой которой служила концепция многомерности и подвижности сознания, способного рас-

крыться к пониманию (*entendimiento*, по И. Лойоле). Гетеронимный текст, собственно, и организуется как собрание возможных смыслов, предназначенных для такого понимания.

Тема читательского понимания, едва ли не самая напряженная в эстетических изысканиях, в ортонимных и гетеронимных художественных текстах Пессоа звучит с дебютного — «социологического» эссе, открывающегося своеобразным аналитическим портретом «непонимающей публики», часть которой отстает от новых поэтов, из-за принадлежности к иному — старшему — поколению; часть — по причинам образовательного характера, часть — по причинам недостаточного самосознания⁷¹. Впрочем, здесь же называются и объективные причины непонимания — это внутренняя неопределенность новой португальской поэзии, являющейся только зародышем «тенденций». Как мы помним, стремясь вывести эти тенденции из зародышевого состояния, Пессоа сначала выявляет причастность новой поэзии религии, затем новая литература неуловимо преобразуется в новую религию, укорененную в сакрализованном философском пространстве. А затем, заново обустроив протяженность литературного смысла, Пессоа сам становится «литератором», посвящает себя в литературу. Занятие литературным ремеслом оказывается сопряженным с появлением и развитием гетеронимного «общества», несущего в себе свои сакрально-культовые смыслы.

Инициация

Гетеронимия — это своеобразная развернутая метафора самоосуществления традиции; внутри гетеронимной системы (напомним, было всего три «истинных» гетеронима) Алберто Казейро — это своего рода первоисток поэзии, непосредственно соприкасающийся с природой и ей «подражающий», Рикардо Рейш — сознательный традиционалист, цитатный по отношению к своему учителю, Кампош же реализует отрицание традиции. В то же время Казейро в контексте литературной традиции должен сблизиться с идеалом древнегреческой поэзии, Рикардо Рейш явственно ориентирован на одическую лирику Горация, а Кампош воспроизводит странный образ авангардной поэтики, ибо авангардный — «динамический» (в терминологии самого Пессоа) всеотрицающий беспорядок превращается в творениях Кампоша в «готовое слово» новой традиции, обладающей, впрочем, своими явными и скрытыми ориентирами⁷².

Являясь метафорической реконструкцией множества возможных художественных миров, все творчество Ф. Пессоа подразумевает выведенность реконструирующего за пределы той или иной художественной модели мира, которые тем самым предстают в амбивалентности абсолютного завершения и бесконечной открытости. «Ложная классичность» Р. Рейша, идеально-первичная «пасторальность» А. Казейро, «футуризм» Кампоша, ортонимная лирика, включая «квадраш» в народном духе и другие циклы, написанные под именем Ф. Пессоа (в том числе поэма «Послание»), оказываются иносказаниями и преобразованиями неких «готовых слов» (в самом широком смысле).

Гетеронимия, рассмотренная в перспективе традиции, несет в себе идеальный образ саморазвертывания литературы от ее воображаемого первоначала до воображаемого диалектического самоотрицания-возрождения. Это идеальная

модель идеального культурного мира, пронизанного взаимоналожением всевозможных смыслов. В изображение осуществления культуры во всей ее полноте оказываются естественным образом включенными и ее мистериальная культовая архаика, и ее проблематизированная религиозная современность⁷³, и ее потаенные — эзотерические — смыслы⁷⁴. Погружаясь в язычество, теософию и спиритизм, в мистику, Каббалу, в тайны «Братства Розы и Креста» и Тамплиеров, в астрологию и алхимию, Пессоа как будто испытывал собственно культовый потенциал всех этих «систем», стремясь выявить как будто воплощенную в их символическом опыте возобновляемую связь имманентного и трансцендентного⁷⁵. В этом же пространстве стремится к самоосуществлению литературный смысл, преображая и отражая иные культурные и культовые смыслы согласно своим собственным литературным устремлениям.

В символическом инициационном диалоге может заново выстроиться жанрово-родовая иерархия словесности, найдя себе аналогию в эзотерической иерархии степеней посвящения в тайное знание (неофита — адепта — мастера): «Неофит, проходящий через соответствующие ступени, в сущности остается учеником; путь, который ему необходимо пройти, приводит к полноте знаний внешней сферы. Ступени посвящения Адепта состоят в объединении знания и жизни. Мастер же должен, — говорят, что должен, разрушить достигнутое единство ради единства иного — высшего <...> Предположим, что целью инициации является создание великой поэзии. В степени Неофита путь к ней окажется овладением элементами культуры, с помощью которых поэт сможет лидировать, написав свое произведение — аналогия здесь точная: он будет овладевать ступень за ступенью: 0) грамматикой, 1) общей культурой, 2) литературной культурой в ее специфике. Степень Адепта, согласно принятой аналогии, будет заключаться в следующем: 5) писание простой лирической поэзии, 6) создание сложной лирической поэзии, 7) создание программной (*ordenada*) или философско-лирической поэзии, такой, как ода. Степени Мастера будет соответствовать следующий процесс: 8) создание эпической поэзии, 9) создание драматической поэзии, 10) слияние (*fusão*) всей лирической, эпической и драматической поэзии в нечто запредельное <...> Слияние всей поэзии — лирической, эпической, драматической, выводящее за пределы этих трех родов, превосходит границы нашего понимания»⁷⁶. А творческий процесс, способный подойти к этим пределам и преодолеть их, находит себе аналогию в алхимической трансмутации: «Гений <...> — это алхимия, — пишет Пессоа в 1932 г., размышляя о Гете. — Алхимический процесс делится на четыре стадии: 1) путрефикация (*putrefação* — разложение); 2) альбация (*albação* — отбеливание); 3) рубификация (*rubificação* — покраснение); 4) сублимация (*sublimação* — возгонка). В первую очередь необходимо вызвать разложение ощущений; умерев, они отбеливаются с помощью памяти; затем они алеют — с воображением; наконец возносятся (*se sublimam*) — с выразительностью»⁷⁷. Алхимические аналогии, в свою очередь, обеспечивают вхождение в литературную сферу; вписываясь в непрерывность поэтических размышлений о поэтическом смысле, они указывают на возможную всеобщую взаимосвязанность поэтических открытий, возможное сообразование алхимии Гете с «припоминаемой эмоцией» Вордсворта, метафор Шекспира с образами Гюго.

В основе поэзии как таковой, по мысли Пессоа, лежит «кристаллизованное чувство»: сохранение (для читателя) музыкальной гармонии эмоции возможно в том случае, когда письмо становится математически точным, постоянно выверяется соответствие всякого слова и звука (tom)⁷⁸: «Поэма — это результат умственного труда. Эмоция всегда в разладе с разумом, и, чтобы она стала интеллектуальной, т. е. воспринимаемой, она должна быть пережита сознательно, переосмыслена. Интеллектуальность эмоции — это оживление ее разумом, воспоминание о ней, которое только и может сохранить мою эмоцию для другого»⁷⁹. Интеллектуализация эмоции практически тождественна процессу драматизации поэзии, художественная концепция которого наиболее полно представлена во фрагментах эссе «Уровни лирической поэзии» (1930 г.)⁸⁰. Первый — низший уровень лирической поэзии отличается жанрово-тематической монотонностью и является эмоциональной рефлексией или непосредственным отражением переживания. В лирику второго уровня привносится проблемно-тематическое разнообразие, но и она пишется в «одном ключе», для ее автора характерно ощущение себя как цельной, неделимой личности. На третьем уровне начинается процесс, называемый Пессоа «деперсонализацией» лирического высказывания (слово «деперсонализация» начинает фигурировать в личных заметках Пессоа с середины 1910-х гг.). Автор мысленно отделяет себя от героя и выражает эмоции и ощущения не потому, что их испытывает, но потому, что способен разобрать сам механизм того или иного переживания. Четвертый уровень — окончательная драматизация; на этом уровне разница между лирикой и драмой, по мнению Пессоа, не ощущается: их разделение может производиться только по определенным формальным признакам, — будут ли отдельные монологи объединены в сюжетно-композиционное целое некоей пьесы или останутся самостоятельными произведениями, выговоренными, созданными некими «авторами» — носителями той или иной точки зрения на свое «Я» и на мир. Естественно, стили таких произведений (стили, как функции возникших у новых субъектов речи поэтических миров) практически не будут пересекаться. Далее следует еще один — «возможный» — уровень «деперсонализации»: «Представим себе некоего поэта, — пишет Пессоа, — избегающего драмы, но делающего еще один шаг к деперсонализации. Некие состояния души осмысленные, но не пережитые, то есть пережитые только имажинативно (в воображении) и, таким же образом, прожитые, стянутся (tendem) для этого поэта в определении некоей мнимой личности (pessoa fictícia), которая могла бы въяе пережить и прожить все это...»⁸¹.

Развитие «возможного» мира возможной идеальной деперсонализации обрывается многоточием, может быть, молчаливо соответствуя тому «немыслимому» и «непредставимому» единству родов поэзии, которое вырисовывалось при сопоставлении уровней поэтического и инициационного посвящения: недоговоренности Пессоа часто исподволь связаны с неким сокровенным уровнем, умалчиваемым оккультным смыслом (сверх сказанного — выговариваться нельзя). Но, принимая версию эзотерического умолчания, осознавая постоянность взаимных соответствий эзотерического, культового и собственно эстетического планов, остановимся на смысле высказанном. В цитируемом фрагменте, выводящем к высшему «итогу» развития лирики, напоследок выговоренное собирает в себе более чем значимые в мирах поэта слова-концепты. Постоянная в заметках Пес-

соа погруженность в собственное родовое «имя» (pessoa) здесь непосредственным образом встречается с идеей «вымысла» (ficticia), а с этой встречей невольно (или намеренно) заново возникает всеобщность — ничейность классической риторики. Творение фигуры вымышленного «искреннего» субъекта оборачивается реализацией тропа — фигуры олицетворения — «fictio personae», по Квинтилиану. Возникновение иносубъектной реальности в процессе предельной фационалистской деперсонализации и проживания воображаемого ощущения, мерцающее единение деперсонализации и персонификации у Пессоа обозначено глаголом «tender». Глагол этот указывает на некий специфический вид созидания всеобщих взаимосвязанностей и протяженностей: португальское слово «tender» — восходит к индоевропейскому *ten-/*ton- *tn (как и в русском — слова «тон-тянуть-тяжесть»). Значения португальского «tender» объединены идеей динамической связности: протягивать, растягивать, наполнять, стремить, но в португальский оттенок индоевропейских смыслов актуально включается идея «создания хлеба»: tender — «месить тесто», в синхронии метафорически, а в диахронии мифопоэтически соотношенная с идеей творчества. «Внутренняя форма» слова объединяет всеобщее мифопоэтическое безличие архаики и личностно-безличностную актуальность творческого метода поэта.

Изобретение литературного смысла

Обновляя «сумму этимологических гипотез» индоевропейского пракорня *ten-/*ton- *tn в связи с мифом о Тантале (в связи с именем этого «перворешника») В.Н. Топоров в указывал: «Действие, кодируемое элементом *ten-/*ton-, является одним из исходных и основных космологических и космогонических актов; благодаря ему образуется пространство и время как формы существования вселенной и звук-тон (собственно натянутое — tonos) как элемент акустического, звукового кода, описывающего вселенную в ее пространственно-временном аспекте. <...> Это исходное *ten- — действие и символизирующий и до инструментального (рука) уровня доведенный жест отсылает к аспекту связей в мире, коммуникации, способов и путей “правильного”, “законного” обмена между разными локусами в пределах целого, установления меры»⁸². Исследование многообразных литературно-философских проявлений мироустроительного «*ten- — языка» (в выражении В.Н. Топорова), естественно превышает наши теперешние задачи. Но напомним, что язык этот всегда занимал особое место в самоосмыслении культуры (религиозной, философской, художественной), искавшей в «протяженности» меру духовного преодоления человеком его временности изнутри времени, и меру постижения Слова в его бытийности. Не случайно Св. Августина казалось, что «время есть не что иное как растяжение, <...> может быть самой души»⁸³, а Данте, выстраивая иерархию смыслов Писания, находит стремление к горнему в анагии⁸⁴.

В XX в., воссоздавая мир Данте, О. Мандельштам укоренил свое восприятие «Божественной комедии» в стремительной «протяженности»: «Поэму насквозь пронзает формообразующая тяга. <...> Дантовские сравнения <...> всегда преследуют конкретную задачу дать внутренний образ структуры, или тяги»⁸⁵, — пишет он, подчиняясь дантову смыслу, внезапно преображая родственную соб-

ственным стихам «тяжесть» в «тягу», чтобы в итоге воссоздать «порывообразование»⁸⁶, властвующее у Данте. А М. Хайдеггер усмотрел в вопрошающем и волящем «натяжении» бытийный смысл поэтического слова Р.М. Рильке⁸⁷.

Н.А. Бердяев, разграничивая в «Смысле творчества» религиозный опыт западной и восточной ветвей христианства, укажет: «Католический религиозный опыт есть вытягивание человека ввысь к Богу. Католическая душа готична <...> Православный опыт есть распластание перед Богом, а не вытягивание. Храм православный, как и душа, так противоположен готике. <...> Православная энергия не переливается на путь истории. Сытость православного опыта не творит во вне, человек не напрягается и не вытягивается. В этом различии путей религиозного опыта скрыта великая тайна. И оба пути — подлинно христианские»⁸⁸. Правда, то время, когда велись духовные поиски Бердяева, весь смысл «готического взыскания», или, в образном восприятии О. Мандельштама, «хорошей стрелы готической колокольни» — это «уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто»⁸⁹. Слова Н. Бердяева вспоминаются П. Флоренским в заметках к циклу «Философия культа» в контексте кратчайших отсылок к проблеме мистицизма и творческого «титанизма»: «Обязательно сделать введение на тему последней лекции курса по «Введению» в историю античной философии о вытягивающемся мистицизме. Сказать о католицизме по характеристике Н.А. Бердяева (вытягивающееся к небу). Еще: О благородстве. Это вытягивающееся начало Бетховена и титанизм»⁹⁰. Титаническое, по Флоренскому, есть стихийное (дионисическое) начало человека, самораскрывающееся «безликое» («чистая мощь, в которой начало вещей», «рождающая мощь рода»), «слепой напор»: «Это начало реализации, эта полнота бытийственных потенций называется *usia*»⁹¹. В титаническом — «сокровища» человека — «мощь, творчество и жизнь». Определяя титаническое как потенцию всякой деятельности, Флоренский помещает его «по ту сторону добра и зла» и, цитируя Гете («Оно часть тьмы, которая вначале всем была и свет и мрак произвела»), замечает: «Это оно пленяло Байрона и Лермонтова. Это на нем возросла античная трагедия»⁹². Путь антроподицеи проходит, по Флоренскому, через Люциферову титаническую борьбу с истиной, и именно на титаническое начало в человеке направлены таинства: «Если евхаристия направлена на умягчение именно титанического начала в человеке, то, значит, и вся иерургия имеет не иную цель, хотя бы это непосредственно и не было видно с полной ясностью»⁹³. Верховный Смысл на титаническом пути «дается как сущность наглядная, конкретно», как «телесность». «Смыслы, встречающиеся здесь, даны не понятиями, а наглядными созерцаниями, воплощенными образами, вещно. И Верховный Смысл встретится здесь как телесность», но таковая встреча дается, согласно Флоренскому, только по участию в культе церковном. Если же не «по причастию, а самосущностно, — человек имеет в себе <...> напоминание о своей потере: это бесконечность стремлений, Прометея ли, Фауста ли, Манфреда или <...> не все ли равно, каким символом изображена она? Заперт прямой путь вверх. В зеркальности же сознания дразнит близостью мнимый фокус собственной абсолютности»⁹⁴.

Художественное философствование Пессоа оказывается особым образом укорененным в теп-«связях». Напомним: именно к «*теп- — языку» Пессоа обращается, дебютируя, — рассуждая о «зародыше» тенденций (то есть о возможных

простертых в будущее связях-натяжениях литературного смысла), усматривая высшее единство литературного течения в его «однозвучии» — общем «тоне»⁹⁵. Глагол «tender» сцепляет между собой мысли гетеронимов и ортонимного Пессоа-эссеиста, всякий раз проявляясь в значении «стремления» — «протяжения к совершенству», «восхождения». Идея протяженности участвует в иерархии наук и искусств: «Абстракция — это высшее состояние науки. Она стремится (tende) стать математикой... На уровне абстракции искусство и наука, возвышаясь, объединяются, как две дороги на вершине (в апогее, на пике — *píncago*), к которой они обе стремятся (tendam)⁹⁶. Это же значение сохраняется в эссеистике Кампоса, правда, почти неуловимо указывая на уже возникшую в мышлении вымышленного субъекта условность нового порядка: «Я назову метафизикой не искусство, но возможную науку (*uma ciência virtual*), ибо она тянется (tende) к знанию, еще знанием не обладая»⁹⁷. «Высокий» литературный смысл — вымысел Пессоа стремится и к натяжению бытийных струн, и к новому изобретению титанического порыва и порыва мистического. Ищет в себе и в вымышляемых «других» художественной настроенности на постижение трансцендентной реальности. Но, усомнясь в самой возможности трансцендентного смысла, вновь и вновь переживая утрату Бога, замирает в границах «остановленной протяженности» (*extensão parada*)⁹⁸.

Гетеронимия, сопряженная с «олицетворением» граней многомерного сознания, с сотворением «возвышенного» вымысла-образа, вписывая в себя и сама вписываясь в изобретаемые и реальные поэтические школы, соотнесенная с эзотерическими системами, становится своего рода моделью совмещения — стягивания — всевозможных художественно-образных, философских, религиозных моделей. Или, в конечном итоге, гетеронимия может рассматриваться как метамодель литературы. Создание литературного мира — напряженный творческий процесс, в котором участвует множество многомерных творческих сознаний.

Именно идея процесса стягивает кажущиеся разрозненными личностные и общекультурные моменты. Движение психики, биография, становление творческих «я», моменты развития жанрово-родовых значений, вхождение новой системы в пространство традиции, чтение — восприятие возникающего «вымысла», суть «процессы», в комбинации которых всякий раз по-разному выстраивается художественная многомерность, подразумевающая в свою очередь взаимную открытость литературных уровней друг другу. Гетеронимия строится на постоянном соположении смыслов: мифопоэтических и литературных, архаических и современных. Гетеронимия — это динамическая система, где оказывается возможным наложение различных культурных перспектив, в числе которых особую роль играет перспектива культовая. Семантика культа, по Пессоа, подразумевает и культы традиционных религий, и культы тайных сообществ, сакральные смыслы стягиваются в идеальном сообществе гетеронимов, сакральным смыслом наделяются изобретаемые Пессоа школы и направления литературы. Литературный культ становится неотъемлемым звеном литературного процесса в понимании Пессоа.

¹ Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. III. Porto, 1986. P. 1424. Это первое опубликованное объяснение гетеронимии под названием «Библиографический указатель» (“*Tábua*

bibliográfica”) было сделано по просьбе издателей журнала «Презенса». («Presença», 1928, № 17 — декабрь). Слово «гетероним» (*heterónimo*), в португальском языке имеет следующие словарные значения: «Автор, публикующий книгу под настоящим именем другого человека; книга, опубликованная под именем человека, не являющегося ее автором» (*Grande dicionário da Língua portuguesa*. Lisboa, 1978. Vol. 2. P. 28); во французском языке «гетеронимы» — это «слова-эквиваленты разных языков» (*Larousse de la langue française*, lexis. Paris, 1979. P. 899). Р. Якобсон употребляет это слово в работе «О лингвистических аспектах перевода» для характеристики неполного совпадения значений единиц кода (Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 362–363).

² Pessoa F. *Obra poética e em prosa*. Vol. III. P. 1426.

³ Jakobson R., Stegagno Picchio L. *Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa* // Jakobson R. *Questions de poetique*. Paris, 1973, P. 243.

⁴ «Диарио де Лижбоа», 3.11.1924, интервью о журнале «Афина». Цит. по: Pessoa F. *Obra poética e em prosa*. Vol. II. Porto, 1986. P. 1335.

⁵ Марио Саа — «Нашествие иудеев» (1925). Цит. по: Martins Garcia J. *Fernando Pessoa «Coração despedaçado»* (*Subsídios para um estudo da afectividade na obra poética de Fernando Pessoa*). Ponta Delgada, 1985. P. 37. А в отклике на смерть Пессоа М. Саа утверждал: «И даже если нам это кажется абсурдом, но Он, тот самый Фернандо, заново родится после смерти всех нас, родится точно таким, каким был он в момент своей смерти» (Pires de Lima I. *Introdução a um texto de Mário Saa sobre Fernando Pessoa* // *Persona*. N 4. P. 28).

⁶ «Диарио де Лижбоа», 14.12.1934. Интервью «Десять минут с Фернандо Пессоа», посвященное поэме «Послание». Цит. по: Pessoa F. *Obra poética e em prosa*. Vol. II. Porto, 1986. P. 1338.

⁷ «Тайным (oculto) гением» назвал Пессоа К. Кейрош (Queiroz C. *Homenagem a Fernando Pessoa*. Coimbra. Ed. Presença, 1936. P. 15).

⁸ Crespo A. *Estudios sobre Pessoa*. Barcelona, 1984. P. 277.

⁹ Martins Garcia J. *Fernando Pessoa «Coração despedaçado»*. P. 21.

¹⁰ Lurdes Belchior M. de. *Os homens e os livros*. Vol. II. Lisboa, 1980. P. 130.

¹¹ Проблема фикционализма подробно разработана А.П. Ураковой в главе, посвященной Э. По (см. соответствующий раздел настоящего труда).

¹² См.: Ревзин И.И. Субъективная позиция исследователя в семиотике // *Труды по знаковым системам*. Vol. Памяти В.Я. Проппа. Тарту, 1971. С. 334–344.

¹³ Цит. по: Pessoa F. *Obra poética e em prosa*. Vol. III. Porto, 1986. P. 1381. Ср. также: «Письмо к Фернандо Пессоа» Ж. де Сены // *Иностранная литература*. 1997. № 9.

¹⁴ «Как если бы я был метафорой и только, написанной в неосновательную книгу античного поэта, с иными гаммами души», — говорится в Седьмом сонете из Цикла 1915 г. «Крестный путь» («*Passos da cruz*»). — Pessoa F. *Obra poética e em prosa*. Vol. I. Porto, 1986. P. 1098.

¹⁵ Ср. высказывание молодого Выготского: «В житейском обиходе воображением или фантазией называют все то, что нереально, что не соответствует действительности и что, таким образом, не может иметь никакого практического серьезного значения. На деле же воображение как основа всякой творческой деятельности одинаково проявляется во всех решительно сторонах культурной жизни, делая возможным художественное, научное и техническое творчество. В этом смысле все решительно, что окружает нас и что сделано рукой человека, весь мир культуры, в отличие от мира природы, — все это является продуктом человеческого воображения и творчества, основанного на этом воображении. “Всякое изобретение, — говорит Рибо, крупное или мелкое, прежде чем окрепнуть, осуществившись практически, было объединено только *воображением* — постройкой, введенной в уме посредством новых сочетаний или отношений”. <...> Все предметы обыденной жизни, не исключая самых простых и заурядных, являются, так сказать, *кристал-*

лизованным воображением». — Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте (1930) // Выготский Л.С. Мышление и речь. Сборник. М., 2008. С. 501–502.

¹⁶ Библер В.С. М.М. Бахтин или поэтика культуры. М., 1991. С. 40.

¹⁷ Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. I. P. 567. См. также: Gaspar Simões J. Uma explicação da vida e da obra de Fernando Pessoa // Gaspar Simões J. Heteropsicografia de Fernando Pessoa. Lisboa, 1973. P. 32.

¹⁸ Знакомство с 19-летней О. Кейрош (сотрудницей компании «Феликс, Вальядас и Фрейташ», корреспонденцией которой занимался Пессоа) состоялось в конце 1919 — январе 1920 гг. «Странные» чувства выразились в двух эпистолярных циклах: с 1.03 по 29.11.1920 г. и с 11.09.1929 по 11.01.1930 г.

¹⁹ Эзотерический пласт творчества Пессоа раскрывался (с разных позиций) самими представительными исследователями. Психологический ракурс проблемы был в 1951 г. обозначен в первой «романизированной» биографии поэта, созданной Ж. Гашпаром Симозншем: Gaspar Simões J. Iniciação esotérica // Gaspar Simões J. Vida e obra de F. Pessoa. Lisboa, 1987. P. 475–530. Соотношение поэтического и инициационного символизма рассматривалось Г.Р. Линдом: Lind G.R. A iniciação do poeta e o caminho alquímico // Lind G.R. Estudos sobre Fernando Pessoa. Lisboa, 1981. P. 257–304. Многомерность метафизики поэта, особенности его философско-эзотерической диалектики стали предметом анализа А. Пины Козльо: Pina Coelho A. Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa. Lisboa, 1971. Общие смыслы герметической перспективы выявлялись в трудах И. Центено: Centeno Y., Reckert S. Fernando Pessoa. Tempo-Solidão-Hermetismo. Lisboa, 1978; Centeno Y. Fernando Pessoa: O Amor, A Morte, A Iniciação. Lisboa, 1985; Centeno Y. Fernando Pessoa e a filosofia hermética. Lisboa, 1985. Эзотерика в контексте христианской темы исследовалась Д. Перейрой да Кошта: Pereira da Costa D. O esoterismo de Fernando Pessoa. Porto, 1978. Взаимосвязи с символистским мистицизмом разрабатывались в книгах Т.Р. Лопеш: Lopes T.R. Fernando Pessoa et le théâtre de l'Être. Paris, 1985. Процессуальные аспекты темы были представлены в систематизирующих работах А. Куадроша: Quadros A. Fernando Pessoa — Vida, Personalidade e Génio. Lisboa, 1984.

²⁰ Lind G.R. A iniciação do poeta e o caminho alquímico // Lind G.R. Estudos sobre Fernando Pessoa. Lisboa, 1981. P. 262. К 1907 г. относится и устрашающий «договор» Серча (позже Пессоа зачислит его в полугетеронимы) с неким «Жакобом Сатаной». Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. Lisboa, 197-. P. 10–11.

²¹ Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. Lisboa, 197-. P. 7–8.

²² Pessoa F. A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada // Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. II. P. 1146.

²³ Pessoa F. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico // Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. II. P. 1183.

²⁴ Ibid. P. 1190.

²⁵ Ibid. P. 1179–1180. У Пессоа проявляется характерное и существенное, как для романтизма, так и для символизма, мифопоэтическое ощущение самораскрытия духовной сферы в слове-имени «тон» (см.: Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки. М., 1993), указующего, как и иные слова того же корня, на особую налично данную, но незримую (музыкальную) связность горнего и дольного. Ср. у В.Ф. Эрн: «Страх Божий, как начало мудрой, то есть моральной жизни, вера, как ее необходимое и живое условие, любовь как ее венец, завершение и цветение — все это понятия тонические». Эрн В.Ф. Борьба за Логос. Минск; Москва, 2000. С. 552.

²⁶ Древний чин царского миропомазания, сакрализуя властителя, то есть изымая его из социума, заканчивался возгласом «Свят!». См.: Флоренский П.А. Философия культа. М., 2004. С. 205. Заметим, что для Пессоа «выделенность» принципиально связана с посвящением — с инициацией: «Отделенность (afastamento) от других характеризует ини-

циацию»: Pessoa F. Três espécies de iniciação // Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. III. P. 434 (Заметка без даты).

²⁷ Pessoa F. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico // Op. cit. P. 1180, P. 1189.

²⁸ Напомним: в системе Гегеля обнаруживалась родственность приобщения к художественному шедевру и религиозного (высочайшего в человеческом духе) опыта, общение с «совершенством и великолепием» шедевра, по Гегелю, «должно быть духовной купелью, светским крещением, дающим душе первый и неизгладимый тон и тинктуру вкуса». Гегель Г.В.Ф. Эстетика в 4-х томах. Т. 4. М., 1973.

²⁹ Завершала публикацию заметка: «Из «Книги Неуспокоенности» в работе». Много позднее книга эта будет приписана полугетерониму Бернардо Соарешу. Но на момент публикации о гетеронимии никакой речи нет (ни в дневниковых записях, ни, тем более, в каких бы то ни было публичных заявлениях).

³⁰ Исследователями обозначается возможная связь «паулизма» с французскими источниками, в том числе, с текстом А. Жида «Болота» (Paludes, 1897 г.). См.: Gaspar Simões J. Uma explicação da vida e da obra de Fernando Pessoa // Gaspar Simões J. Heteropsicografia de Fernando Pessoa. Porto, 1973. P. 27.

³¹ Статья «Карикатуры Алмада Негройроша» («Агиа», 1913 г., II серия, № 16). Цит. по: Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. II. P. 1233.

³² Pessoa F. Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. Lisboa, 197-. P. 35; Saraiva A. Modernismo brasileiro e modernismo português. São Paulo, 2004. P. 95.

³³ Pessoa F. Como nasceu «Orpheu» (1916–1977?) // Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. II. P. 1324. Ср. также письма Са-Карнейро Пессоа (лето 1914 г.) в: Sá-Carneiro M. de. Correspondência inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa. Lisboa, 1980. P. 60.

³⁴ Были подготовлены материалы к изданию третьего номера, но он не был опубликован — сначала не хватало средств, а затем произошло трагическое самоубийство одного из главных вдохновителей проекта М. де Са-Карнейро.

³⁵ «Интерсексионизм» — это еще одно из изобретений Пессоа, причем разрабатывая принципы этой «школы» (поэтика ее близка кубизму), поэт открыто говорил о своем желании быть ее лидером, вскоре, однако эти амбиции были сознательно отвергнуты. Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. P. 136.

³⁶ Бразильское участие ограничилось поэзией Карвальо (первый номер) и Э. Гимарэнса (второй номер).

³⁷ Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. II. P. 200–201.

³⁸ Montalvor L. de. Introdução // Orpheu. 2ª reed. do V. I. Lisboa, 1971. P. 11.

³⁹ Заметка, условно датируемая 1914 г. Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. I. P. 804.

⁴⁰ Письмо от 19 января 1915 г. Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. II. P. 178.

⁴¹ Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. P. 209.

⁴² Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. II. P. 340–342.

⁴³ См.: Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 46–48.

⁴⁴ Заметим, что в первой половине XX в. особое место принадлежит историко-антропологической (в т. ч. в трудах Л. Вайзер и О. Хефлера, Ж. Дюмезиля) реконструкции древних культовых объединений, подчас непосредственно сопоставлявшихся с различными новыми союзами и сообществами. В построении таких аналогий особое место отдавалось как «протестным», в том числе, «авангардным» группировкам (в этом контексте авангардный «разрыв» с традицией мифологизировался, находил себе соответствие в ритуальной упорядоченности архаических культовых сообществ), так и архаическим подосновам формирования тоталитарных структур; в 1920–1930-е гг. ставится проблема влияния «неоязычества» (понимаемого и обобщенно, и этнически конкретизированно) в

тоталитарных социумах: нацистской Германии и СССР. См., напр.: Гинзбург К. Германская мифология и нацизм // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы. М., 2004. С. 242–273. Возведение современных сообществ к архаическим осуществляется и в контекстах, исключая культово-вероисповедательные связи, на место которых ставятся иные объединительные принципы: «Направления в современной лирике, которые намеренно остаются эзотерическими и главной целью своего творчества полагают зашифровать смысл в слове, оказываются <...> до конца верными сущности своего искусства. Вместе с узким кругом читателей, который понимает их язык, <...> они образуют замкнутую культурную группу весьма древнего типа», — писал Й. Хейзинга в 1938 г. (Хейзинга Й. *Homo ludens*. М., 1992. С. 156), в отделении поэтических смыслов от вероисповедательных («Уже Гомер не был верующим»). С. 150) по сути, сакрализовались игровые принципы культуры, наследуемые, с точки зрения Хейзинги, современностью.

⁴⁵ Машинописная заметка 1930 г., озаглавленная «Взгляд [Предисловие к проектируемому собранию сочинений]». Pessoa F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. P. 98–99.

⁴⁶ Pessoa F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. В особенности: P. 156–159; 175–177. При этом следует помнить, что понятие «течения» для Пессоа (со времени первых публикаций в «Агиа») сопряжено с наличием в нем особого типа «тонической» связности, отождествляемой с религиозным смыслом.

⁴⁷ Предисловие Алв. де Кампоша к предполагаемой «Антологии поэтов-сенсационистов», оригинальный текст на англ. яз.; сентябрь 1916. Pessoa F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. P. 148, 155.

⁴⁸ Заметка, условно датируемая 1916 г., по всей видимости, принадлежит ортонимному Пессоа. Pessoa F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. P. 169. Впрочем, предтечей течения Пессоа все же считает одного реального поэта — Сезарио Верде, фигурировавшего среди актуальных предшественников группы «Орфея».

⁴⁹ Проблема единства литературного дела и метафизики, заявленная Пессоа в первых эссе в связи с тематикой новой португальской поэзии, в иных его размышлениях выводит к общему единству поэтики: «Литературное течение обладает определенными метафизическими границами (*Uma corrente literária não passa de uma metafísica*). Метафизика есть мироощущение, <...> способное <...> приобрести религиозный характер». Pessoa F. *Obra poética e em prosa* Vol. III. P. 351. Заметка «Прологомены», условно датируемая 1916 г.

⁵⁰ Pessoa F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. P. 160

⁵¹ Рукопись «Сенсационизм — Прологомены». Pessoa F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. P. 169, 171.

⁵² Машинописная заметка на англ. яз., условно датированная 1916 г. — Pessoa F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. P. 208. (Порт. перевод: p. 214).

⁵³ См.: Pessoa F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. P. 188–190.

⁵⁴ Ibid. P. 221–222.

⁵⁵ Ibid. P. 223–224.

⁵⁶ См.: Ibid. P. 224.

⁵⁷ Pessoa F. *Obra poética e em prosa*. Vol. I. P. 737.

⁵⁸ Сквозь призму язычества Анхелем Креспо выстраивалась вся концепция гетеронимии. См.: Crespo A. *El paganismo de Fernando Pessoa (Para una interpretación de los heterónimos)*; *El paganismo y el problema de los heterónimos en el “Libro del desasosiego”* // Crespo A. *Estudios sobre Pessoa*. Barcelona, 1984. P. 95–140; 185–210. См. также: Креспо А. Поэты-гетеронимы и португальское язычество Фернандо Пессоа // *Иностранная литература*. 1997. № 9.

⁵⁹ См.: Ярхо В.Н. Поэзия культового содружества: Сапфо и Алкей // *Ранняя греческая лирика*. СПб., 1999. С. 129–191.

⁶⁰ Во всяком случае, в том его образе, который в свое время восстанавливал А.Ф. Ло-

сев: Лосев А.Ф. Судьба // Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. М., 1994. С. 342–346.

⁶¹ Эккерман И.-П. Разговоры с Гете (16.02.1827). Ереван, 1988. С. 220.

⁶² Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. P. 276, 278, 282, 283. Заметка без даты.

⁶³ Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. P. XVIII–XIX.

⁶⁴ Ср. формулировку Г.Р. Линда: «Творческий релятивизм Пессоа» — заглавие введения к кн.: Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação.

⁶⁵ Pessoa F. Textos filosóficos. Vol. I. Lisboa, 1968. P. 4.

⁶⁶ Письмо А. Кортешу Родригешу от 19.01.1915. Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. II. P. 178.

⁶⁷ Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. P. 186–187.

⁶⁸ Ср. этимологическую версию: *aug- > ... aumento / autor< — Dictionnaire des racines des langues européennes. Paris, Larousse, 1948. P. 11. Предпринятые этимологические экскурсии в какой-то мере оправданы настроенностью самого Пессоа (свойственной, впрочем и его современникам — П. Валери, В. Хлебникову, Р.М. Рильке) на этимологические разыскания. См., напр.: Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. III. P. 363.

⁶⁹ Обозначено как заметка Антонио Мору от 1915 г. (возможная датировка). Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. P. 116.

⁷⁰ В современной градации, принятой в трансперсональной психологии, различаются такие возможности как временное и пространственное расширение сознания, причем последнее непосредственно связано с (внеархетипической) межличностной идентификацией. Изложение концепции (в т. ч. Grof S. The adventure of Self-Discovery. 1988) см.: Налимов В.В. В поисках иных смыслов. М., 1993. С. 78.

⁷¹ Pessoa F. A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada // Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. II. P. 1145.

⁷² Сам себя Кампош называет «Уолтом Уитменом, с сокрытым внутри греческим поэтом». Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. P. 149.

⁷³ Бернардо Соареш, «полугетеронимный» автор «Книги беспокойства» неустанно повторял: «Когда родилось мое поколение, оно нашло мир лишенным основы для ума и для сердца. Я принадлежу тому поколению, которое унаследовало неверие в христианскую веру и сотворило неверие во все иные веры».

⁷⁴ В конце жизни Пессоа писал: «Я христианин-гностик, противостоящий любой официальной церкви, в особенности — Римской. Я верен <...> Тайной Традиции Христианства, глубинно связанной с Тайной Традицией Израиля (Святой Каббалой) и с тайной сущностью Массонства» Pessoa F. Nota biográfica. 30.03.1935 // Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. III. P. 1428.

⁷⁵ Согласно П.А. Флоренскому: «Первое, основное и прочнейшее определение культа <...> таково: он выделенная из всей реальности та ее часть, где встречается имманентное и трансцендентное, долнее и горнее, здешнее и тамошнее, временное и вечное, условное и безусловное, тленное и нетленное» / Флоренский П.А. Философия культа. М., 2004. С. 30.

⁷⁶ Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. III. P. 448–449. Описание третьего и четвертого уровней отсутствует в тексте Пессоа.

⁷⁷ Pessoa F. Páginas de estética e de teoria e crítica literárias. Lisboa, 1973. P. 121.

⁷⁸ Ibid. P. 34.

⁷⁹ Ibid. P. 72.

⁸⁰ Ibid. P. 67–69.

⁸¹ Ibid. P. 69.

⁸² Топоров В.Н. Миф о Тантале (об одной поздней версии — трагедия Вяч. Ивано-

ва) // Палеобалканистика и Античность. М., 1989. С. 70. Тантал — нарушитель «коммуникативной» меры: «выражаясь *tep- — языком, он с-тянул у богов бессмертие и протянул богам принесенного в жертву и расчлененного им самим сына, и потому, по закону возмездия, он не может уже осуществить и «законного» *tep- — действия: протягивание руки к положенной Танталу пище оказывается безуспешным» // Там же.

⁸³ Блаженный Августин. Исповедь (11, XXVI). Минск, 2006. С. 262.

⁸⁴ «Littera gesta docet, quid credes allegoria // Moralis quid agas; quo tendas, anagogia» (Буквальный смысл учит о произошедшем; О том, во что ты веруешь, учит аллегория; / Мораль наставляет, как следует поступать; Твои стремления открывает аналогия). Данте Алигьери. Малые произведения. Пир. М., 1968. С. 528–529, примечания.

⁸⁵ Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990. С. 225.

⁸⁶ Там же. С. 254.

⁸⁷ Хайдеггер М. Петь — для чего? // Рильке Р.М. Прикосновение. М., 2003. С. 179–235.

⁸⁸ Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 508–509. Сходную типологию находим и в морфологических метафорах О. Шпенглера: «Вся фаустовская этика есть некое “вверх”, совершенствование Я, нравственная работа над Я, оправдание Я верой и добрыми деяниями, уважение Ты в ближнем ради собственного Я и его блаженства, от Фомы Аквинского до Канта, и наконец, высочайшее бессмертие Я. Именно это кажется настоящему русскому чем-то суетным и достойным презрения. <...> Помышлять о ближнем ради себя, нравственно возвышать себя любовью к ближнему, каяться ради себя — все это выглядит ей знаком западного тщеславия и кощунством, как и мощное взыскание неба наших соборов в противоположность установленной куполом кровельной равнине русских церквей». Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. С. 489.

⁸⁹ Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Мандельштам О.Э. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990. С. 143.

⁹⁰ Флоренский П.А. Философия культа. М., 2004. С. 459.

⁹¹ Там же. С. 133.

⁹² Там же. С. 136.

⁹³ Там же. С. 456.

⁹⁴ Там же. С. 142–143.

⁹⁵ По ходу статьи мы старались давать слова этого корня, употребляемые Пессоа в оригинале.

⁹⁶ Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. II. P. 1211.

⁹⁷ Pessoa F. Textos filosóficos. Vol. I. P. 11.

⁹⁸ Pessoa F. Obra poética e em prosa. Vol. I. P. 413.

**Жертвоприношение субъекта письма
в литературных произведениях Жоржа Батая**

Творчество и общественная деятельность французского писателя и мыслителя Жоржа Батая (1897–1962) довольно рано стали предметом рефлексии в кругах культуры французского авангарда и представителей крайне левой интеллигенции. В 1920-е гг. Батай, скромный служащий Национальной библиотеки Франции, опубликовал лишь несколько небольших научных статей о древних медалях, статью «Исчезнувшая Америка» и перевод книги Л. Шестова «Добро в учении Толстого и Ницше», над которым он работал вместе с Т. Березовской-Шестовой, напечатал подборку средневековых поэтических произведений «Фатразии» для № 6 журнала «Сюрреалистическая революция» (1926), но вообще никак не подписал ее, а также издал ничтожно малым тиражом в 134 экземпляра неприличную повесть «История Глаза», вышедшую в свет подпольно в 1928 г. под псевдонимом Лорд Ош. Батай написал в 1920-е много других текстов, но в то время они еще не увидели свет.

Но как только в 1929 г. начинает выходить журнал «Документы», в основании которого он принимал активное участие, Батай оказывается в центре литературной полемики в авангардной среде: он удостоивается жесткой критики со стороны вождя сюрреалистов Андре Бретона во «Втором манифесте сюрреализма» (1929), причем по принципиально важному вопросу эстетики — вопросу о прекрасном. Разумеется, в обвинениях Бретона присутствовала большая доля обиды за то, что в журнал «Документы» ушло немало его бывших соратников, чье участие в сюрреалистическом движении было отнюдь не таким мимолетным, как в случае с Батаем. Но эта бурная критика предвосхитила последующую судьбу культурной репутации Батая. Его творчество никогда не станет предметом массового чтения и массового восприятия со стороны журналистов и научных исследователей во Франции, однако те немногие, кто обращал на него внимание, были сами весьма значительными деятелями культуры (Ж.-П. Сартр, А. Мальро, А. Кожев, М. Бланшо, Р. Кайуа, М. Лейрис, П. Клоссовски и др.), и этого оказалось достаточно для того, чтобы Батай пользовался определенной известностью и даже славой при жизни, и — в особенности — после смерти. Механизмы формирования известности (даже в определенной степени, славы) Батая довольно сложны. Но в них несомненно присутствует элемент волюнтаризма — будучи маргиналом не только по отношению к основному культурному полю, но и по отношению к его окраинам (каковой можно считать культуру авангарда и, в ча-

стности, сюрреализм), Батай всю жизнь пытался создавать и создавал вокруг себя сообщества единомышленников, такова группа журнала «Документы», группа «Контр-Атака» (оставшаяся в конце концов только в проекте), тайное общество «Ацефал», группа «Коллеж социологии» и, наконец, довольно разнообразное и широкое сообщество, возникшее вокруг основанного им после Второй мировой войны журнала «Критию» (с 1946 г., продолжает выпускаться и в наше время). Вместе с тем, создавая все эти группы и сообщества, Батай не претендовал на роль абсолютного лидера, в отличие, скажем, от Андре Бретона. Его роль — это роль харизматического Учителя, который сам себя таковым не считает. И именно благодаря этой роли он создавал среду, где его мысли были поняты, а в некоторых случаях и продолжены. Эффект «нового открытия» творчества Батая, возникший через несколько лет после его кончины, объясняется не только историческими причинами (нарастание революционных настроений в 1960-е гг. и разочарование, наступившее после 1968 г.), но и тем, что его друзья и философские соратники продолжали его дело — Ролан Барт, Филипп Соллерс, Мишель Фуко, Жак Деррида, Жан-Люк Нанси и др.¹

Если рассматривать вопрос о культурной репутации, то она формируется как сложный конгломерат творчества и личности. Речь идет не о банальной обусловленности, но о неразделимости того и другого в силу особенностей субъекта как философского, так и литературного дискурса Батая. При этом надо учитывать, что творчество Батая отличается междисциплинарной «неклассифицируемостью»², а субъективный его аспект вообще трудно уловить — Батай доводит до пароксизма идею жизнетворчества, превращая ее в то, что можно было бы назвать «смертетворчеством», переводя ее в низменный, подчас непристойный регистр и одновременно превращая ее в энциклопедию самых разнообразных знаний. В сущности, можно говорить не столько о культе творчества Батая, сколько о культе Батая. Но речь, разумеется, идет не о биографии, а о специфическом смещении в представлении о «личности» представлений о творчестве.

В настоящей статье мы рассмотрим один из аспектов формирования того, что можно условно назвать культом Жоржа Батая, попытаюсь ответить на вопрос, каким образом в литературных текстах функционирует субъект письма — его соотношение с «я» Батая, проблема его «целостности», связь с философскими и мифологическими источниками, идея своеобразной драматизации пишущего «я» и открытие перспектив трагедии и комедии, проблема имени и псевдонимии. Мы касаемся в основном проблемы «я» в художественных произведениях, его ролей, метаморфоз, скольжений.

В центре нашего внимания будут повести и романы «История глаза», «Небесная синь» и «Невозможное»: в них мы видим наиболее яркие и разнообразные проявления специфического «я» автора и его взаимодействия с другими субъектами письма. Наверное было бы преувеличением утверждать, что именно эти тексты принесли Батаю мировую славу — все-таки самым читаемым произведением является его философская книга «Внутренний опыт», — но именно здесь Батай соединяет свои духовные искания с литературой, пересоздавая в специфической форме образ экстатического самоуничтожения, обозначенный им в философских трудах. Разумеется, наше деление на «литературу» и «философию» в случае с Батаем носит условный характер — за этим творцом, как уже указыва-

лось, давно закрепились слава «неклассифицируемого» автора, не определяемого в какой-либо одной сфере знаний и, тем более, в пределах какого-либо литературного жанра.

Одним из самых капитальных вопросов применительно к художественной прозе Батая — «кто говорит»? Дело в том, что почти в каждом художественном произведении Батая существует некое «я», играющее роль повествователя и в некоторой степени намекающее на свою тождественность биографическому «я» Батая. Казалось бы, перед нами типичный случай «функции-автора», если использовать термин Мишеля Фуко. Напомним слова Фуко: «Было бы равным образом неверно искать автора как в направлении реального писателя, так и в направлении этого фиктивного говорящего; функция-автор осуществляется в самом расщеплении, — в этом разделении и в этой дистанции»³. На самом деле, Батай радикализирует подобное расщепление для того, чтобы в той или иной форме подвергнуть сомнению авторскую функцию как таковую.

Первая редакция «Истории глаза» (1928) состоит из двух частей: первая называлась «Повествование», вторая — «Совпадения». Она хранит явный отпечаток сеансов лечебного общения с психоаналитиком Адриеном Борелем, проходивших в 1925 г., что подтверждается как высказываниями Батая 1961 г., так и последующими исследованиями его рукописей⁴. В структуре книги четко выделяется план «наполовину вымышленного», как пишет Батай, повествования (или повести — *récit*), четко отделенного от плана «реальности», который является ничем иным, как психоаналитическими исследованиями, вдохновленными его другом — врачом, не названным в повести по имени (но это был, разумеется, А. Борель). План повествования в этом произведении Батая — это прежде всего история, цепь событий, авантур, отличающихся грандиозной жестокостью и непристойностью и одновременно крайне инфантильных.

Батай подчеркивает разделение обоих планов в первом абзаце «Совпадений», который он уберет из последующих редакций: «В то время как я сочинял эту повесть, наполовину вымышленную, меня поразили некоторые совпадения, и поскольку мне показалось, что они косвенным образом раскрывали смысл того, что я написал, я считаю нужным их здесь изложить»⁵. Таким образом, четко обозначается позиция повествователя, который сначала «сочинял» (здесь используется глагол «composer») свою повесть, а потом стал ее анализировать. То есть повествователь оказывается еще и критиком, а вторая часть — мета-текстом по отношению к первой части: речь идет о позиции всемогущего автора, повествователя и критика в одном лице. Но здесь Батай предлагает неожиданную трактовку традиционной позиции всемогущего творца: хотя мета-текст второй части призван «раскрывать смысл», он не раскрывает логики происходящего, но наоборот, подчеркивает его алогизм, случайность. Раскрытие смысла — это случайное «совпадение», а не результат предумышленного усилия автора. При этом литературная составляющая соотносится с вне-литературной — психоаналитической, и именно процесс психоанализа оказывается точкой отсчета произведения. В подобной концепции можно увидеть параллели с сюрреалистическими произведениями, в особенности с повестью «Надя» и трактатом «Сообщающиеся сосуды» Бретона, где разрабатывается идея «автоматического» построения текста как соединения работы повествователя с последующими включениями в текст «реаль-

ности», которая оказалась в ситуации «совпадения» с повествованием, к чему добавляются случайные интерпретации, объясняющие смысл или создающие новый. Но при этом необходимо учитывать время написания «Истории глаза» — до или одновременно с произведениями Бретона.

Во второй редакции 1940-х гг. Батай убирает четкое деление на две части (и, соответственно, снимает названия «Повествование» и «Совпадения»), превратив вторую часть в последнюю главу и дав ей новое заглавие «Реминисценции». Разумеется, психоаналитическая составляющая не исчезла, но стерлась грань между жизнью и литературой, обозначенная в первой редакции. Вторая редакция «Истории глаза» более непосредственна. «Я» в «Реминисценциях» — не столько автор-аналитик, сколько некое автобиографическое, исповедальное «я», что и читателя побуждает к более непосредственному восприятию всего произведения.

Так, первая фраза, простота которой в контексте «Повествования» соотносилась с лаконичностью эротического дискурса в духе маркиза де Сада, во второй редакции выглядит как свидетельство откровенности и прямоты, и позволяет заподозрить нечто автобиографическое: «Я рос в одиночестве, и с тех пор, как себя помню, меня тревожило все сексуальное. Мне было около шестнадцати, когда я повстречал на пляже в Х. Симону, мою сверстницу»⁶. Безыскусность такого начала подталкивает читателя к тому, чтобы он воспринимал все происходящее как рассказ о реальности. Хотя это, разумеется, не реальность, о чем Батай пишет в начале «Реминисценций», вспоминая о фотографиях, детской прогулке в горы и корриде — зрелищами, которые «совпали» с образами, описанными в «Истории глаза». Добавление во второй редакции упоминания о творчестве Хемингуэя в связи с корридой, только усиливают план своеобразной культуры в противовес реальности.

Но дальше воспоминания переходят в сферу кошмарной исповеди об отношении автора к отцу и матери, жестокость которых превосходила все описанное ранее. Хотя мотив разговора с другом-врачом остался таким же, как в первой редакции, включение этих воспоминаний в континуум всего текста усиливает исповедальное начало в повествователе. Игровое начало, свойственное первой редакции, где подчеркивается условность происходящего в первой части, уступает место неопределенности: реальность вроде бы отличается от кошмарно-бредового вымышленного повествования, но сама по себе оказывается еще более кошмарной и непристойной. Переработав текст, Батай усугубил путаницу: где кончается вымысел и начинается реальность, где настоящие страдания «я», где вымышленные. И последний абзац, представляющий собой видимость поучительного объяснения («Обычно эти воспоминания недолго беспокоят меня. Прошли годы, и они утратили способность меня поражать: время их нейтрализовало. Они ожили лишь неузнаваемо деформированными, приобретя в ходе этой деформации непристойный смысл»⁷), оказывается лишь формально-ироническим завершением — в сущности, признанием невозможности завершить текст.

Обратим еще раз внимание на автобиографический аспект «я» в «Истории глаза», который только усилился во второй редакции. Воспоминания о родителях, в подлинность которых Батай заставлял верить, давая интервью Мадлен Шапсаль незадолго до своей кончины, и в тексте повести выглядят как подлинные, хотя их присутствие имеет и совершенно логичную психоаналитическую

мотивировку. Эти воспоминания окажутся началом персонального мифа Батая о матери, проходящим через многие его художественные и философские произведения. В этом мифе, непристойность которого можно легко объяснить ассоциацией с эдиповым комплексом, Батай подчеркивает идею запретного влечения к матери, возникающее или в связи со смертью (ср. кошмары Троппмана о «материнских ступнях» в «Небесной сини», видения героев в «Невозможном»), или в связи с темой детства (ср. роман «Моя мать»). Степень «автобиографичности» и фантастичности образа матери в разных произведениях различна, но в любом случае мать — один из сквозных персонажей батаевской литературы, всегда обозначающий что-то глубоко личное.

Роман «Небесная синь» (1935, 1957), опубликованный под именем Жоржа Батая, начинается с предисловия, в котором автор рассуждает о «повествовании», или «рассказе», а также о жанре «романа» и его обновлении или вечном продолжении. В отличие от автора «Истории глаза», где Батай стирает грань между литературным творчеством и психоаналитическим сеансом, в предисловии к «Небесной сини» автор выступает именно в роли автора литературного произведения, связанного с определенной традицией, обозначенной в перечислении книг, близких ему по духу — «Грозовой перевал» Э. Бронте, «Процесс» Ф. Кафки, «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Красное и черное» Стендаля, «Эжени де Франваль» Д.А.Ф. де Сада, «Смертный приговор» М. Бланшо, «Саразин» О. де Бальзака и «Идиот» Ф.М. Достоевского. Он также описывает судьбу своего текста, который он написал в 1935 г. и не посчитал возможным опубликовать, но впоследствии решил все же напечатать его по совету друзей.

Первый абзац предисловия свидетельствует о стремлении к глобальному замыслу, в котором должна отразиться «истина жизни»: «Кто больше, кто меньше, но каждый человек привязан к рассказам, к романам, которые открывают ему многоликую истину жизни. Лишь эти повествования, прочитанные порой с ужасом, определяют его место перед лицом судьбы. Следовательно, мы должны страстно стремиться узнать, чем может быть повествование и куда направить усилие, обновляющее роман, вернее, вечно его продолжающее»⁸.

Казалось бы, перед автором открывается пространство для осуществления его гордых замыслов. Но Батай мыслит иначе. Его литературная амбиция не в том, чтобы создать обновленный роман и открыть истину жизни, а в том, чтобы подчиниться необходимости, или, даже «нужде»⁹ писать книгу, в которой «только невыносимое, перехватывающее горло испытание представляет писателю средство достичь того далекого видения, которого ожидает читатель, уставший от близких границ, навязанных условностями»¹⁰. То есть автор — не всесильный создатель, он подчиняется своим переживаниям: опыт эксцесса вынуждает его к письму: «Какой смысл задерживаться на книгах, к которым автор явно не был принужден?»¹¹. Более того, он всячески подчеркивал ничтожность своей роли, утверждая, что в основе романа — его личные страдания, терзавшая его мука, которые сам он и не собирался предавать гласности. Отказ от публикации он объяснял еще и тем, что настоящая трагедия испанской революции и Второй мировой войны затмили события, предвещающие их, — те самые, которые нашли свое отражение в романе. Более того, автор всячески снимает с себя ответственность за издание, дважды подчеркивая, что напечатал роман, доверяясь мнению

друзей. Таким образом, воля автора подвергается двойному сомнению: автор словно и не желает писать свой роман, но делает это «вынужденно», а решение о публикации оказывается несамостоятельным, но оправдывается вмешательством друзей.

Авторское предисловие служит также и для обозначения дистанции по отношению к герою, от лица которого ведется повествование. Впервые этот герой по имени Троппман появляется во «Вступлении», где описывается одно из мест действия романа (номер в лондонском отеле «Савой») и намечается эротическая история (бессильные, тяжелые, невозможные взаимоотношения между страстно любящими друг друга Троппманом и Дирти), апофеоз которой приходится на финальную сцену романа.

Само название первого эпизода — «Вступление» — настраивает читателя на традиционный лад: перед ним экспозиция, в которой персонажи испытывают острые и не очень понятные для читателя страдания, это первое, но в то же время уже достаточно полное представление о действии, типичном для романа в целом¹². Тем загадочнее выглядит «Первая часть» романа, состоящая из полутора страниц текста от первого лица вне всякого событийного контекста, кроме единственной культурной ассоциации — упоминания о Командоре, перед которым «я» (играющее в данном случае, очевидно, роль Дон Жуана) ощущало себя «отбросом». Наиболее логичной интерпретацией этой «Первой части» могла бы быть следующая: перед нами кошмарный сон Троппмана, который ощущает за собой вину и предчувствует, что «подохнет в позоре»¹³.

Искушенный читатель увидит в «Первой части» плагиат, хотя и достаточно невинный, потому что Батай использует свой же собственный текст, но уже неоднократно публиковавшийся — в журнале «Минотавр» (№ 8, 1936) под названием «Небесная синь» и в третьей части книги «Внутренний опыт» (1943). От этого текста происходит название романа, этот текст обозначает величайшую точку напряжения и именно здесь заключена квинтэссенция смысла всего произведения. Если вернуться к проблеме «я» в «Первой части», то оно выбивается из стилистики троппмановского повествования, что Батай дополнительно подчеркивает, печатая этот текст курсивом, то специально выделяет его графически. Столь же выделенное, особое положение этот текст занимает и во «Внутреннем опыте», где «я» функционирует совершенно в другом контексте и не может соотноситься с персонажем Троппманом. Во «Внутреннем опыте» речь идет о «я», в котором присутствует большая доля исповедальности. Субъект философского дискурса сближается во «Внутреннем опыте» почти до полного отождествления с личностью автора, с его жизнью. Правда, при этом нельзя забывать о религиозных параллелях: философская книга «Внутренний опыт» написана от первого лица по аналогии с «Духовными упражнениями» Игناسия Лойолы, а также средневековых мистиков, и «я» включено здесь в переживание сакрального опыта (пусть и далеко не христианского).

Субъект повествования в «Первой части» — некое иное «я», по сравнению с «я» Троппмана-рассказчика. Оно не тождественно «я» автора предисловия, ибо пребывает вне вопросов о письме. Главный его признак — как раз отсутствие каких-либо внятных объяснений по поводу того, кому оно может принадлежать, кроме как Дон Жуану — мифологическому персонажу. Упоминание о «декора-

ции трагедии» («Несколько дней назад я приехал — реально, а не в кошмаре — в город, напоминающий декорацию трагедии») усиливает впечатление нереальности видений, в которых Дон Жуан предстает и как жертва («я был отбросом» — в цитируемом переводе: «я был щепкой»), и как убийца, чьими жертвами были упомянутый Командор и старец. Театральная декорация оказывается местом жертвоприношения, после которого «я» ощущает экстаз: «Счастье в секунду опьяняет меня, я хмелею. Я кричу во все горло, я пою. В моем идиотском сердце идиотство поет во все горло. Я ТОРЖЕСТВУЮ!». Именно это, ослепительно блаженное, счастливо хмельное состояние принципиально отличает батаевского Дон Жуана и от автора, ощущающего на себе давление необходимости, и от Троппмана, тяжело преодолевающего постоянную депрессию. Вместе с тем, это отличие служит, в конечном счете, для обозначения той цели, к которой откровенно стремится Троппман и которую подспудно имеет в виду автор предисловия — ощутить экстаз ужаса, уничтожения, смерти.

В романе «Небесная синь» со всей очевидностью проявляется черта, характерная для следующих за ним литературных и философских произведений — дискурс ведется от лица персонажа, обладающего признаками *alter ego* Батая. Именно личности Батая — «неклассифицируемого» мыслителя, а не традиционного литературного «автора», ибо он позиционирует себя не столько в рамках какой-либо литературы или философии, а в открытом поле «опыта»: стихии жизни и смерти, переживания экстаза, в непосредственность и истинность которых он заставляет верить своего читателя. То есть для выражения своих идей Батаю совершенно необходимо то, что Жиль Делез и Феликс Гваттари называли «концептуальным персонажем»¹⁴. Но создав свой прообраз «концептуального персонажа», Батай тут же его и разрушает, внося в него что-то сугубо личное, надрывное. Именно в этом смысле «я» «Небесной сини» оказывается не определяемо: конструктивное начало, выраженное в обозначении ролей «я» (автор, Троппман, Дон Жуан), сопровождается стиранием различий, что усугубляется еще и тем, что имя Троппман Батай уже использовал в качестве имени автора, подписав им «Предисловие к “Истории глаза”», которое вошло в книгу «Маленький» (1934, 1943). Этому стиранию способствуют и ассоциации, и многозначная игра слов, связанные с именем персонажа Троппмана. Жан-Батист Троппман был известным преступником, казненным в 1870 г. Батай называет своего героя Анри — так звали одну из жертв преступника, тем самым подчеркивая неоднозначность своего персонажа — он и жертва, и палач одновременно. Исследователи обращали внимание на всевозможные игры слов, возможные с этим именем — и ассоциацию с выражением Ницше «слишком человеческое» (“*trop humain*”), и с выражением «человек, утонувший в словах» (латино-немецкое “*Trope-Man*”), и с идеей «лишнего», «чрезмерного человека» (франко-немецкое “*Trop-Man*”, “*Man-Trop*”), а также «мало-человека» (франко-немецкое “*Trop-peu-man*”)¹⁵. Подобное разнообразие — еще один прием, обеспечивающий «неуловимость» смысла, который несет в себе этот персонаж, его растворенность во множестве самых разных и противоречивых значений.

В 1947 г. Батай выпускает книгу под названием «Ненависть к поэзии», которую переиздает в немного измененном виде в 1962 г., назвав ее «Невозможное» и добавив «Предисловие ко второму изданию»¹⁶. Как и в случае с «Небесной си-

ную», предисловие пишется от лица автора, рассуждающего о романе, реализме, истории создания книги, поэзии, а также о новом понятии «невозможного», с которым, «соприкасаются»¹⁷ представленные в книге повествования. Хотя речь в предисловии идет о писательских принципах, они явно мало интересуют автора, описывающего их очень приблизительно: «Вымышленное романное повествование — к этому жанру можно отнести нижеследующие тексты (по крайней мере, первые два из них), которые вовсе не чужды стремлению живописать истину». В письме автор видит способ реализации мистического опыта: «Мне даже кажется, что в каком-то смысле мои рассказы совершенно явственно соприкасаются с невозможным. Это скорее заклинания — на самом деле невыносимо тяжелые заклинания. И тяжелы они, вероятно, оттого, что ужас обретал подчас в моей жизни абсолютно реальное присутствие. И возможно, только благодаря этому ужасу, пусть даже достигнутому в сфере вымысла, мне удавалось иногда избежать чувства пустоты от всеобщей лжи». Рассуждение о методе приводит автора к провозглашению энергии как одной из высших ценностей: «Реализм кажется мне просто ошибкой. Только насилие способно преодолеть ту убогость, которой веет от реалистических опытов. Только смерть и чувственное желание обладают энергией, от которой сжимается горло и перехватывает дыхание. Только чрезмерность, присущая желанию и смерти, позволяет достичь истины». Но в конечном счете, автора интересует не истина, а нечто совершенно иное: постижение того, что возникает с исчезновением истины и что он обозначает, не скрывая приближенности найденной им формулы, понятием «невозможное».

Роман «Невозможное» состоит из трех частей, написанных от первого лица. Первая часть — «Крысиная история» — является дневником персонажа по имени Дианус. Вторая — «Дианус» — это «заметки из записных книжек Монсиньора Альфа», третья — «Орестея» представляет собой сборник поэтических и прозаических текстов-медитаций, написанных от первого лица. Отметим, что Батай считал продуктивной форму усложненного дневника, в котором были бы совмещены несколько дневников: интересную конструкцию из дневников он создает в «Аббате С.» (1950)¹⁸, где разыгрывается идея бесконечного повторения и взаимоотражения.

Вернемся к «Невозможному». Дианус — очередное alter ego Батая, имя которым он подписывал свои произведения с начала Второй мировой войны. Батай подписывает именем Дианус первую часть своей повести «Виновный», к которой приступает 5 сентября 1939 г. Причем с самого начала главная черта Диануса — это смерть. В начале «Виновного» Батай так прямо и говорил: «Названный Дианусом написал эти заметки и умер. Он сам обозначил себя (это антифраза?) именем виновного»¹⁹.

В 1947 г. отдельной книжкой выходит «Аллилуйя, катехизис Диануса», который впоследствии будет переиздаваться вместе с «Виновным». Для Батая имя Дианус изначально является преобразованием одного из любимых мифологических героев Ницше — Диониса. Батай заимствует это имя из книги Джеймса Джорджа Фрэзера «Золотая ветвь», где приводится миф о Дианусе, жреце храма Дианы в Немийском лесу. Дианус — жрец-убийца, который получил место священнослужителя, убив своего предшественника. Причем должность жреца подразумевала и титул царя Немийского леса²⁰. Древнеримский миф как нельзя бо-

лее соответствовал философским исканиям Батая 1930-х гг., где центральное место занимали проблемы насилия, жертвоприношения и власти (или, в терминологии Батая, «суверенности»). Дианус, облеченный божественной властью, — должен быть а priori виновным в смерти своего предшественника. Этический вопрос о виновности, связанный с упомянутой философской проблематикой, был усилен в творчестве Батая и чисто жизненными обстоятельствами — прежде всего его отношениями с Лаурой (превдоним Колеетт Пеньо), которая умерла от туберкулеза в 1938 г. Батай чувствовал себя не только философски, но и буквально «виновным». В мифе о Дианусе он увидел в какой-то мере совпадение с собственной судьбой. К тому же Дианус, как писал Фрэнк, часто отождествлялся с двуликим Янусом²¹ — образом, вообще воплощающим концепцию личности у Батая — личности, которая никогда не равна сама себе. Батай пишет «Виновного», о чем свидетельствуют его черновики, в течение 1939–1943 гг.

В 1943 г. к личным ассоциациям Батая прибавится еще одна — он встретит и полюбит женщину по имени Диана Кочубей де Богарнэ, которая впоследствии станет его женой. Еще одно совпадение — по приведенным у того же Фрэнкера мифам, Немийский жрец был возлюбленным Дианы. Таким образом, мрачный миф о «виновном», обретет некие просветленные оттенки надежды, благодаря той удаче, тому «шансу», каким оказалась его реальная встреча с Дианой.

Образ Ореста из последней части «Невозможного» тоже может быть генетически связан с Дианусом, поскольку, согласно мифологии, Орест — основатель храма Дианы (Артемиды) в Немийском лесу и, таким образом, «первый Дианус». Общий мифологический план «Ненависти к поэзии» объясним с помощью «Золотой ветви». Тем любопытнее, что к нему оказывается «примешана» трагедия Расина «Андромаха». Дианус в «Невозможном» — это, разумеется, еще один Дионис: оргия, смерть, возрождение. И одновременно это расиновский Орест, чье безумие уже не чревато никаким возрождением. Наконец, если возвращаться к «автобиографическим» чертам героя, то Орест — это не просто очередной виновный герой, но фигура, симметричная другому мифологическому персонажу — Эдипу, столь любимому психоаналитиками. Однако вопрос о том, кто «я» последней части, остается не совсем решенным. Одну из подглавок Батай называет «Быть Орестом», стремясь представить свой текст как способ выхода за свои пределы. «Я» в этой части — одновременно неопределенное поэтическое «я», создающее стихи и рассуждающее о поэзии, и «я» Ореста из самых разных вариантов бытования мифа, но по преимуществу из трагедии Расина. Именно здесь можно увидеть иллюстрацию к идеям «Внутреннего опыта»: для Батая «быть Орестом» представляет собой некое мистическое вживание в образ и буквальное становление им, а значит испытание экстатического откровения, наподобие тех, что по-разному испытывали героини эпитафий к «Невозможному» — Святая Екатерина Сиенская и Святая Тереза Авильская.

Монсеньор Альфа, повествователь второй части, пишет после смерти Диануса. Разумеется, его размышления представляют собой некий внешний ракурс по отношению к Дианусу, но их цель — вовсе не характеристика Диануса, а выражение собственных переживаний Монсеньора Альфы перед лицом смерти, в ситуациях страстной любви, жестокости и бессилия. Подобно тому, как во второй части трудно провести грань между героинями-любвицами Б. и Э., создается впечат-

ление, что речь идет об одной и той же героине, так и образы Монсиньора Альфы и Диануса если не сливаются, то проявляют много сходных между собой черт. Хотя говорить о прототипах персонажей этого романа не очень продуктивно, тем не менее они существовали, и художник Альберто Джакометти изобразил их на своих рисунках: Дианус — Батай, Монсиньор Альфа — философ Александр Кожев, Б. — Диана Кочубей де Богарнэ. К этому можно добавить еще одну биографическую подробность, нарушающую четкое разграничение персонажей — Монсиньором называли Батая, а придумал ему этот титул не кто иной, как Кожев.

Если в «Истории глаза» и «Небесной сини» Батай представлял рассказчиков, пребывающих между литературой и психоанализом, экстазом, мистическими медитациями, то в «Невозможном» он специфическим образом конфигурировал смерть персонажа, бывшего субъектом письма и в какой-то степени продолжающего им быть уже после смерти, как в лице своего «двойника» Монсиньора Альфы, так и в мифологическом образе Ореста. Именно здесь Батай буквально тематизирует письмо смерти, оказывающееся одновременно описанием экстатических оргий и размышлениями о Расине, Рембо, Нервале, и, наконец, стихами, которые должны были воплотить «ненависть к поэзии»²².

Тематизация смерти происходит в специфическом контексте: здесь преобладают аллюзии на трагедию и театр, где она потенциально могла быть представлена. Например, во Второй части Монсиньор Альфа говорит: «Как театрально было, держа в руке восковую свечу, — опять наступила тьма — идти к мертвецу, лежащему в цветах, где аромат жасмина смешался со стерильным запахом смерти!»²³ Сам персонаж мог воплощать собой этот трагический театр, ужасающий своей пустотой, как в последней части: «Тупею. Не могу лечь в постель, несмотря на время и усталость. Я сказал бы о себе, как сто лет назад Кьеркегор: “В моей голове пусто, словно в театре, где отыграли спектакль”»²⁴. Любопытно, что Батай опустил в цитате главное слово — «В моей голове пусто и мертво...». Еще одним пространством в «Невозможном», воплощающим театр смерти, является «крыша храма»²⁵, которую Батай интерпретирует как место жертвоприношения.

В литературных произведениях Батая субъект письма и в особенности тот его аспект, который связан с фигурой автора, лишен целостности. Более того, в нем сложно найти четко выраженную индивидуальность²⁶, она или оказывается слитой с другими, или пребывает в состоянии бесконечного отражения (ср. роман о братьях-близнецах «Аббат С.»).

С проблемой неустойчивого статуса (множественного) автора связана еще одна черта творчества Батая — постоянное использование в нем псевдонимов. В сущности, это простейшее и буквальное представление себя другим. В контексте творчества Батая очевидна еще одна функция псевдонима, о которой писал В.А. Подорога в связи с псевдонимами С. Кьеркегора, — его связь со смертью, псевдонимия как некронимия: имя умершего нельзя произносить, а «некроним дает возможность его произносить, не оглашая тайны смерти»²⁷. Уточним, что смысловой акцент у Батая (в отличие от Подороги) стоит не на примиряющем результате (некроним как преодоление или обман смерти), а наоборот, на стремлении к обнажению смерти, к глубинному переживанию опыта смерти.

Можно выделить две тенденции в формах этих псевдонимов. Батай начинает с неприличного — подписывая «Историю глаза» псевдонимом Лорд Ош. Как объ-

янял сам Батай, «Имя Лорд Ош напоминает об обычаях одного моего друга: когда он был раздражен, он говорил не “au chiottes!” (“в сортир!”), а сокращал это выражение до “au ch”. Lord — по-английски означает “Бог” (В Священном Писании): Лорд Ош — «это Бог, справляющий нужду»²⁸. Другую свою непристойную повесть «Маленький» (1934, 1943) он подписывает псевдонимом Лун Трант — изобретая никогда не существовавшего короля Людовика Тридцатого. Эротическую книгу «Мадам Эдварда» он выпускает сначала тоже под псевдонимом — «Пьер Анжелик» — «Пьер Ангельский», причем затем героем романов, которые должны были войти в цикл «Divinus Deus» («Моя Мать» и др.), будет тот же самый Пьер. Во всех этих случаях проявляется определенная «мания величия» автора — он ассоциирует псевдонимы с чем-то божественным или хотя бы царственным. Разумеется, в этом содержалась и большая доля иронии, и глубинная мысль о связи obscene и сакрального. Другая группа псевдонимов связана с идеей преступности и проклятости: таковы рассмотренные уже нами Троппман и Дианус, которые оказываются и именами «концептуальных персонажей»²⁹.

Субъект письма у Батая стремится к выходу за собственные пределы, к «исторжению “я” из самого себя»³⁰. При этом функция самоуничижительного письма выходит за пределы литературы — теперь оно призвано открывать особый опыт, особое экстремальное ощущение жизни. В этом ощущении может отражаться стремление страдать вместе с миром: когда Батай пишет «Я война» он, как заметил С.Н. Зенкин, производит «самоотожествление с рушащимся и страдающим миром»³¹. С другой стороны, выход за свои пределы ассоциируется и с постижением мира obscene и вообще не подлежащего разглашению. В этом смысле показательна шокирующая характеристика творчества: «Я мыслю подобно тому, как девка задирает платье»³², которая наиболее ярко воплотилась в повести «Мадам Эдварда» (1941), где персонаж Пьер Анжелик (повествование ведется от его лица) достигает состояния полной самоотдачи, растворения себя в другом. Любопытно, что в предисловии автора, добавленном к повести в издании 1956 г., почти отсутствуют рассуждения о письме — речь идет об эротике. Только в конце предисловия приводится пример адекватного выражения экстатического опыта — крик, выходящий, разумеется, за пределы привычной членораздельной речи.

Вместе с тем, вездесущее «я» любопытным образом исчезает, когда речь заходит о жанре, где оно было бы наиболее уместно, — жанре «автобиографической заметки». Правда сразу необходимо оговориться — документ этот, написанный около 1958 г., никогда не публиковался при жизни Батая. Батай пишет о себе в третьем лице. Остается только предполагать, была ли такая форма специально заказана автору (правда, при этом текст называется «Автобиографическая заметка»), или же Батай осознанно дистанцировался от самого себя, как если бы он писал некролог (но при этом странно выглядят формы настоящего времени, которые в большом количестве используются в тексте)³³.

Достаточно ли этих перечисленных черт для того, чтобы делать вывод об особой харизме писателя? И да, и нет. Батай осознанно конструирует свое литературное письмо по модели экстатического «выхода за пределы», трансгрессии³⁴, и как бы приучает читателя к определенной тематике и приемам. То есть, представляя в своих произведениях разрушение или жертвоприношение субъекта письма, буквально настраивает на алгоритм восприятия всего как результатов

каких-то сакральных действий. Но если бы это было так, то читатель отвернулся бы от слишком догматичного писателя.

Однако Батай писал еще «Я — радость перед лицом смерти»³⁵, подвергая в своих произведениях все и вся проверке иронией и специфическим «смехом». В статье «Смех Ницше», опубликованной в 1942 г., в эпоху создания книги о Ницше, Батай напоминает об идеях немецкого философа, высказанных в эпоху написания «Заратустры»: «Наблюдать за тем, как гибнут трагические натуры и *иметь возможность посмеяться над этим*, несмотря на глубокое сочувствие, волнение и симпатию, которую к ним испытываешь, все это божественно»³⁶. Согласно Батаю, выстраивающему свое рассуждение вслед за Ницше, смех является реакцией на невозможное, когда отключаются все личные переживания и когда человек как бы преодолевает самое себя. «Смеясь над постигшим меня невозможным, — пишет Батай, — смеюсь на том, как погибаю, я становлюсь богом, который насмехается над возможным, каким он является сам». Подобная реакция — нечто совершенно иное, по сравнению с аристотелевским катарсисом: «Я больше не соизмеряю свою жизнь с невозможным, чтобы увильнуть, как это делает природа в трагедии, согласно теории очищения Аристотеля. Заратустра сделал смех сакральным»³⁷. Трагедия, вызывающая смех, обозначает невозможное как абсолютную утрату, то есть утрату Бога; в крайнем своем проявлении, такая трагедия есть жертвоприношение Бога. Если Бога нет, не может быть ничего серьезного, и трагедия, при всем ужасе, должна вызывать смех.

Более того, как это логически вытекает из упомянутых рассуждений Батая, смех над трагическим не только обозначает смерть Бога, но и приводит к ней. В книге «О Ницше» (1945) Батай так и говорит: «Трансцендентность надо разрушить смехом». Но смех этот особый, в нем смешаны детская радость и смертельный ужас: «Я рассмеюсь просветленным смехом, но в той же мере, в какой я буду смеяться, я буду дрожать от страха»³⁸.

Размышления о трагическом, которые оборачиваются в конечном счете комедией, часто встречаются и в философских сочинениях Батаю, и в его литературных произведениях, превращаясь в своеобразный топос его творчества³⁹.

Вводя в свою эстетику еще один регистр, идею игры, комедии и трагедии, которые перемешались между собой, Батай приглашает читателя включиться в игру, где ужасное и комическое настолько перепутаны друг с другом, что читатель может потеряться, подобно тому, как теряются персонажи произведений французского писателя. Но именно благодаря тотальной неуловимости игра эта очень захватывающая, и как мы показывали, игра очень «личная», ибо субъективная форма письма по определению приглашает читателя к сочувствию и соучастию. В этом, как нам кажется, заключается один из механизмов формирования культа Жоржа Батая, буквально приносившего в жертву «я» — субъект письма и одновременно провоцировавшего у читателя состояние неуверенности, неопределенности, в котором тому оставалось только напряженно со-переживать и *верить*, ибо логическое решение не было возможным.

¹ См., например, Фокин С.Л. Танатография эроса. СПб., 1994.

² Неклассифицируемость — общепринятая характеристика творчества Батая. Она возникла с легкой руки самого Батая, который в 1929 г. определял изобретенное им поня-

тие «бесформенного» (*l'informe*) как «служащее для изъятия из классификации» (*servant à déclasser*) (Bataille G. *Œuvres complètes*. V. 1. Paris, 1970. P. 217, и Ролана Барта, задававшего в 1971 г. Вопрос: «К какой рубрике отнести Жоржа Батая? (*Comment classer Georges Bataille?*) Кто этот писатель — романист, поэт, эссеист, экономист, философ, мистик?» (Барт Р. Избранные работы. М., 1989. С. 415). См.: Surya M. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris, 1987/1992; Hollier D. *La Prise de la Concorde*. Paris, 1974; Georges Bataille après tout / dir. D. Hollier. Paris, 1995; Sasso R. *Georges Bataille: le système du non-savoir, une ontologie du jeu*. Paris, 1978; а также книги российских исследователей: Фокин С.Л. *Философ-вне-себя. Жорж Батай*. СПб., 2002; Тимофеева О.В. *Введение в эротическую философию Жоржа Батая*. М., 2009.

³ Что такое автор? // Фуко Мишель. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. С. 27–28.

⁴ См., например, замечания Жюль Эрнста в научном издании Bataille G. *Romans et récits*. Paris, 2004. P. 1001–1027.

⁵ Bataille G. *Ibid*. P. 102.

⁶ Батай Ж. *Ненависть к поэзии*. М., 1999. С. 53.

⁷ Там же. С. 90.

⁸ Там же. С. 93.

⁹ О специфическом понимании «нужды» в контексте словесности Батай писал в статье «Бесформенное», которая была частью «Критического словаря» в журнале «Документы» (№ 7, 1929). Bataille G. *Œuvres complètes*. V. 1. Paris, 1970. P. 217.

¹⁰ Батай Ж. *Ненависть к поэзии*. С. 93.

¹¹ Там же.

¹² Этот текст выходил отдельным изданием в 1945 г. под названием «Дирти».

¹³ Батай Ж. *Ненависть к поэзии*. С. 102. Здесь и далее Первая часть цитируется по этой странице.

¹⁴ Согласно Делезу и Гваттари: «Концептуальный персонаж — это не представитель философа, скорее даже наоборот, философ предоставляет лишь телесную оболочку для своего главного концептуального персонажа и всех остальных, которые служат высшими заступниками, истинными субъектами его философии. Концептуальные персонажи — «гетеронимы» философа, а имя самого философа — просто псевдоним его персонажей. Я — больше не я, но способность мысли видеть себя самое и развиваться через план, который в нескольких местах проходит сквозь меня. Концептуальный персонаж не имеет ничего общего с абстрактным олицетворением, символом или аллегорией, поскольку он живет, инсистует. Философ — это идиосинкрязия его концептуальных персонажей. Судьба философа — становиться своим концептуальным персонажем или персонажами, в то время как и сами эти персонажи становятся иными, чем в истории, мифологии или же повседневном быту (Сократ у Платона, Дионис у Ницше, Идиот у Кузанца). Концептуальный персонаж — это становление или же субъект философии, эквивалентный самому философу, так что Кузанец или даже Декарт должны были бы подписываться «Идиот», подобно тому как Ницше подписывался «Антихрист» или «Дионис распятый». Делез Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия*. СПб., 1998. С. 83–84.

¹⁵ См.: Bataille G. *Romans et récits*. Paris, 2004. P. 1080–1081, а также Батай Ж. *Ненависть к поэзии*. С. 581–582.

¹⁶ Более подробно о генезисе «Невозможного» см.: Bataille G. *Romans et récits*. Paris, 2004; а также мои статьи: Galtsova E. *Racine (s) de «L'Impossible. Sur la phénoménologie du non-dit chez Georges Bataille // Regards/mises en scène dans le surréalisme et les avant-gardes*. Leuven, France, Peeters, 2002. P. 149–170; Гальцова Е.Д. От Диониса к Дианусу: о некоторых аспектах восприятия эстетики Фридриха Ницше в творчестве Жоржа Батая // *Искусство versus литература. Франция—Россия—Германия на рубеже XIX–XX веков*. М., 2006. С. 386–404.

¹⁷ Батай Ж. Ненависть к поэзии. Здесь и далее цитируется предисловие к роману. С. 225–226.

¹⁸ Bosch E. L'Abbé C., de Georges Bataille: Les Structures masquées du double. Amsterdam, 1983.

¹⁹ Bataille G. Œuvres complètes. Paris, 1973. P. 239.

²⁰ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 9–18.

²¹ Там же. С. 192.

²² Поэзия и смерть, поэзия и идея уничтожения поэта — один из лейтмотивов литературного творчества Батая. Она воплощена, например в эпиграфе из У. Блейка («Свои стихи, картины проклиная я в тот миг. <...> В сырую землю зарываю гений свой, и слава моя гибнет») к роману «Аббат С.», в котором приемы мета-романа (дневник в дневнике) используются для прояснения уже не вопроса о поэзии и предназначении литературы, а проблемы этики и экстаза.

²³ Батай Ж. Ненависть к поэзии. С. 274.

²⁴ Там же. С. 296.

²⁵ Там же. С. 292.

²⁶ Зенкин С.Н. Блудопоклонническая проза Жоржа Батая // Батай Ж. Ненависть к поэзии. Указ. изд. С. 20.

²⁷ Подорога В.А. Выражение и смысл. М., 1995. С. 94.

²⁸ Bataille G. Romans et récits. Paris, 2004. С. 363–365.

²⁹ В данной статье мы не претендуем на то, чтобы исчерпать всю проблематику, связанную с именами субъекта письма у Батая. Мы наметили две тенденции, которые, несмотря на методологические различия, сочетаются в творчестве Батая: это и стремление к созданию в литературном произведении того, что Делез и Гваттари называли «концептуальным персонажем» (в духе Ницше, у которого Батай буквально заимствует персонажа Диониса), и того, что В.А. Подорога назвал псевдонимом-некронимом, приводя пример произведений С. Кьеркегора (который наряду с Ницше, был философским кумиром Батая).

³⁰ Так Батай характеризовал единственную, как он считал, но очень важную заслугу сюрреализма. Bataille G. Texte envoyé à “3 convoi” // Change. Paris, 1970. N 7. P. 101.

³¹ Зенкин С.Н. Блудопоклонническая проза Жоржа Батая // Батай Ж. Ненависть к поэзии. С. 20.

³² Bataille G. Œuvres complètes. Vol. V. P., 1973. P. 200.

³³ Bataille G. Notice autobiographique // Bataille G. Œuvres complètes. Vol. VII. Paris, 1992. P. 459–462.

³⁴ Фуко М. Предисловие к трансгрессии // Фокин С.Л. Танатография эроса. СПб., 1994.

³⁵ Bataille G. Œuvres complètes. Vol. I. Paris, 1970. P. 555.

³⁶ Цит. по: Bataille G. Œuvres complètes. T. VI. Paris, 1973. P. 311.

³⁷ Bataille G. Ibid. P. 311.

³⁸ Bataille G. Ibid. P. 71.

³⁹ См. в частн.: Sasso R. Georges Bataille: le système du non-savoir, une ontologie du jeu. Paris, 1978; Warin F. Nietzsche et Bataille. La parodie à e'infini. Paris, 1994.

«Культ личности».

Семантика персональности в истории русской мысли*

Словосочетание «культ личности» является для политической и интеллектуальной истории России XX в. своего рода культурным шифром, маркирующим целую совокупность исторических процессов, политических установок и интеллектуальных позиций. В контексте осуждения «культа личности» Сталина на XX съезде КПСС это словосочетание обросло таким слоем разнообразных негативных коннотаций, что почти уже не воспринимается вне этого контекста, продолженного в дискурсе «оттепели» и «шестидесятников» и протянувшегося до сегодняшнего дня. В рамках этого дискурса, одновременно называющего и скрывающего культурные и политические факторы исторических трансформаций, «культ личности» акцентируется как «уродливое», «негативное» явление, «нанесшее ущерб советскому обществу» и т. п., уже не порождая вопросов и размышлений, из какой позиции это явление выглядит таковым. В таком виде словосочетание отложилось и в сегодняшних школьных учебниках по истории.

Между тем, семантическая история «культа личности» содержит в себе, помимо связи с хрущевским двусмысленным развенчанием сталинизма, еще один, более глубокий пласт, связанный с тематизацией «личности» в русской интеллектуальной истории в целом. Исследователи уже обращали внимание на присутствие этого пласта в дискуссиях о культе личности, обнаруживая не только более раннее происхождение самого словосочетания, но и его значение как фактора изменений культурного и политического сознания¹. Тем самым, вырисовывается задача рассмотреть аспекты семантики «культа личности» в контексте *дискурса персональности* в русской интеллектуальной истории, проследив основные тенденции «истории понятий», определяющих и выражающих «персональность».

В обсуждении вопроса о характере и способах тематизации персональности я выберу исходным пунктом без труда фиксируемый факт столкновения и даже конфликта западноевропейской и русской перспектив в интерпретации того, какой смысл и статус имеет в истории русской культуры представление о *личности*. С одной стороны, одним из общих мест внешнего европейского взгляда на Россию является констатация, что здесь «отсутствует личность, Я и какое-то твердое ядро [человека]»². С другой стороны, столь же характерным ответным

* Первая версия статьи была опубликована в НЛО, 91 (2008).

диагнозом является почти симметричное утверждение, что, по словам Бердяева, «в России личность всегда была более выражена, чем в нивелированной, обезличенной цивилизации современного Запада, чем в буржуазных демократиях»³.

Подобные радикальные противоположности можно встретить не только на перекрестье внутреннего и внешнего взгляда, но и внутри культурно-философской дискуссии в России. Начиная с полемики между К.С. Кавелиным и Ю.Ф. Самариным о роли «германского начала личности» в русской истории и кончая дебатами о том, является ли советский период «раскрепощением личности» или окончательным порабощением ее, — именно понятия о личности, Я, индивидуальности играют роль центральных идеологем, маркирующих господствующие мировоззренческие позиции в этой полемике, которая в основе своей касается извечного вопроса об отношении России к Западу.

Итак, если ближе определить задачи исследования семантического поля, обозначенного метатермином *персональность*, то его предметом будет система категориальных различий, с помощью которых конституируется смысл и статус человеческой личности в истории русской мысли, а объектом — та серия терминов: *личность, индивидуальность, я, субъект*, с помощью которых выражается данная система различий.

Выбор данного семантического поля мотивирован двумя соображениями: с одной стороны, тем обстоятельством, что по поводу понятий, составляющих это поле, по сей день ведутся весьма ожесточенные дискуссии на перекрестье западного и российского взглядов на персональность. С другой же стороны, можно констатировать, что основной набор понятий, характеризующих персональность, складывается в истории русской культуры целиком под влиянием западных, т. е. преимущественно немецких, философских теорий, пусть даже иногда и не напрямую, а через посредство французского языка. Таким образом, эта история имеет с самого начала межкультурный, и в первую очередь, русско-немецкий аспект.

Дабы сразу обозначить ту дистанцию, которая разделяет две истории понятия — русскую и западноевропейскую, — достаточно указать на известный факт, что понятие «лица» или «личности» (*persona*) в европейских языках сформировалось под воздействием двух мощных культурных факторов, которые до сих пор являются резервуаром философской и культурной рефлексии: это *римское право* и *христианское богословие триницизма*. И как раз оба эти фактора отсутствуют в формировании понятия *личность* в русской культуре⁴.

И, тем не менее, с середины XIX столетия трудно найти автора, который бы не включал это понятие в свой активный словарь и не делал бы его в том или ином виде темой своего обсуждения, пусть даже и в негативно-критическом аспекте. Какие же тематические аспекты можно выделить в истории этого понятия?

Для ответа на этот вопрос воспользуюсь схематическим различием трех типов понимания личности, разработанных в эпоху Нового времени в процессе секуляризации проблематики христианского богословия и возрождения римского права. Я обозначу эти типы как «автономия», «идентичность» и «индивидуальность». Данные типы намечают скорее общие тенденции употребления понятий и могут вступать в разнообразные комбинации в работах отдельных авторов. Тем не менее, их различие как самостоятельных типов имеет эвристическую цен-

ность, поскольку они задают различные наборы признаков понимания личности. Можно зафиксировать также, что данные наборы признаков коррелируют с рядом других семантических полей (*свободы, собственности, сознания* и др.) в области права, искусства, психологии или политической теории, т. е. что они задают когнитивную рамку структурирования культурного опыта.

Модель «автономии», содержание которой ассоциируется с именем Канта, задает понимание личности как абстрактного свойства человека быть *субъектом своих поступков*. Причем здесь в рассмотрение принимается не отдельный индивид как таковой, но человек как «разумное существо» или «субъект свободы». Это абстрактное свойство «субъектности» в отношении своих действий означает также, что личность и только она является субъектом вменения и ответственности.

Модель «идентичности», подробно развитая Локком, фокусирует понимание личности на другом аспекте. Здесь *личность* — это постоянство пребывания в изменяющихся состояниях сознания, гарантируемое рефлексивным единством памяти. Лишь сознание обеспечивает единство личности, поскольку лишь посредством рефлексии в сознании я могу обратиться к своим прежним ментальным состояниям и идентифицировать их как принадлежащие мне. Иначе говоря, *личность* — это способность приписывать себе свои прежние состояния как принадлежащие одному и тому же сознанию и памяти (отсюда — «тождество»).

Наконец, третья модель понимания личности — «индивидуальность» — восходит к монадологии Лейбница, но наиболее популярную для современности формулировку получает в немецком романтизме. Центральный мотив в ней составляет идея независимости и неповторимости творческого индивидуума⁵. *Личность* здесь — тот, кто непохож на других, кто создает себя актом творческого самоопределения и различия, достигая тем самым подлинно индивидуальной жизни. Личность — не общее свойство разумной природы человека, равное для всех, и не структурная характеристика всякого сознания, а неповторимое отличие одного человека от других.

Если рассмотреть дальнейшие спецификации названных моделей, то обращает на себя внимание различие тех бинарных оппозиций, которыми в них характеризуется личность. В модели «автономии» противоположностью личности выступает *вещь*, то есть все виды реальности, которым не присуще начало субъектности. В модели «идентичности», противоположностью выступает *тело*, или в терминологии Локка «естественный индивидуум», т. е. сущее, не обладающее признаками рефлектирующего сознания. Напротив, в модели «индивидуальности» противоположностью личности является *безличность*, т. е. состояние или среда, у которой отсутствует различие. Ей не свойственны признаки творческой активности, и в силу этого она, выступая под разными наименованиями — общество, толпа, масса — враждебна личности. Характерно, что в этой связи «личность–безличность» отношение может быть и обратным. Иначе говоря, без труда мыслимы дискурсивные позиции, с которых своеобразие и индивидуальная неповторимость приписывается именно таким коллективным целостностям, по отношению к которым отдельный индивид выступает как абстрактный, несамостоятельный и мешающий фактор.

Если теперь в контексте предложенных типов понимания персональности, возвратиться к поставленному выше вопросу о тематических приоритетах в рус-

ской истории понятия *личность*, то можно высказать гипотезу, что таким приоритетом является в подавляющем большинстве случаев именно тип «индивидуальности» со всей его внутренней диалектикой обостренного персонализма и столь же радикального антиперсонализма. Другие типы понимания и выражения персональности выступают в истории понятия *личность* в русском языке как маргинальные вкрапления, не изменяющие основную доминанту. Дело осложняется еще и тем, что само слово *личность* используется для перевода сразу нескольких философских терминов Person, Persönlichkeit, Individualität (Герцен словом *личность* переводит даже термин Subjektivität). Т. е. оно призвано передавать и значение абстрактного лица (в смысле автономии), и единства сознания (в смысле идентичности), но при этом сохраняет свое основное значение *отдельного индивидуума*.

Это наблюдение подтверждается также и анализом того, как воспринимаются и интерпретируются семантические признаки, формирующие представление о *личности* в русской мысли в остальных ее типах. Кантовский принцип *автономии* то и дело подвергался критике за его слишком формальный характер и его «полицейскую функцию». А понятие и слово *субъект* имеет в русском языке специфическую семантику, которая по своим основным признакам даже противоположна *личности*. Если *личность* включает признаки активного, творческого начала, то «слово *субъект* применяется к лицам страдательным, пассивным, неразвитым, ограниченным и т. д.». Уже к концу XIX в. складывается стабильная форма употребления слова *субъект* «для обозначения человека отрицательных свойств, низменных качеств»⁶.

Напротив, модель «индивидуальности» входит в систему категориальных различий русской культуры почти одновременно с появлением ее в западноевропейской и прочно обосновывается в ней. Уже в переводах с французского, сделанных Карамзиным в 1789 г. для журнала «Детское чтение для сердца и разума», слово *личность* встречается в значении «индивидуальности», т. е. «отличительных черт» и «особенностей» человека, как перевод французского *personnalité*⁷. С середины XIX в. *индивидуальность*, *особенность*, *неповторимость* как основное значение *личности* укрепляется в русском языке под влиянием публицистики Белинского, который адаптировал на русском языке идеи немецкого идеализма. И уже у Белинского мы можем встретить почти полный набор семантических признаков, которые полтора столетия сопровождают историю понятия «личность» в русской культуре. Так что, говорить в данном случае о какой-либо *истории* вообще можно с некоторой долей условности, потому что значительных семантических трансформаций в ней не происходит.

Белинский описывает *личность* как невыразимое и сокровенное в человеке, как вечную нетождественность и творческое различие, благодаря которым человек приобретает неповторимое своеобразие или оригинальность. «Но что же эта личность, которая дает реальность и чувству, и уму, и воле, и гению и без которой все — или фантастическая мечта, или логическая отвлеченность? Я много мог бы наговорить вам об этом, читатели, но предпочитаю лучше откровенно сознаться вам, что чем живее созерцаю внутри себя сущность личности, тем менее умею определить ее словами. Это такая же тайна, как и жизнь: все ее видят, все ощущают себя в ее недрах, и никто не скажет вам, что она такое»⁸.

В этой адаптации гегельянства обращает на себя внимание, с одной стороны, существенная редукция семантики персональности. Если у Гегеля она охватывает широкий тематический спектр от феноменологии до философии права и религии, причем основным мотивом в ней продолжает оставаться кантовский принцип автономного субъекта, то Белинский, вслед за Бакуниным, видит в ней исключительно лишь проблематику эстетической и исторической индивидуальности. Его терзания по поводу «примирения с действительностью» и протест против «гегелевской *Allgemeinheit*»⁹ во имя судеб «субъекта, индивидуума, личности» наглядно демонстрируют, что персональность понимается им не как универсальное свойство всех людей, а как конкретное своеобразие отдельного индивидуума.

Такая романтическая индивидуализация семантики персональности характерна, впрочем, не для одного лишь Белинского, но для всего поколения нарождающейся русской интеллигенции. Оппоненты Белинского — славянофилы — с готовностью перенимают эту семантику, только у них *личность* — та же индивидуальность, но с противоположным знаком, т. е. нечто обособленное, исключительное и замкнутое в себе.

Яркой иллюстрацией дискурсивной однородности позиций является уже упомянутый спор славянофилов и западников по поводу тезисов К.Д. Кавелина об отсутствии в русской истории «начала личности». И Ю. Самарин и С. Шевырев сразу сужают тематику спора о том, как понимать это «начало личности», до роли «отдельной личности» в истории, тем самым производя редукцию, аналогичную той, что произвел Белинский в отношении Гегеля. «Вы, ведь, — обращается Шевырев к Кавелину, — конечно, вступаясь за права личности против всей Русской Истории, разумели не личность вообще, а олицетворяли ее в личностях А, В, С и т. д., разумели личность не в одной логике, а и в жизни»¹⁰. Характерно, что и сам Кавелин, первоначально отстаивавший универсальное правовое понимание «лица», в своем мемуарном воспоминании об этом споре принимает такую редукцию и говорит о «начале обособленной индивидуальности, личности»¹¹.

Таким образом можно видеть, что в полемике 1840–1860-х гг. складывается некая дискурсивная формация, проходящая сквозь тексты авторов даже самых противоположных течений (как, напр. Герцен и К. Леонтьев) и буквально диктующая им семантику личности в смысле индивидуальности. На каждом шагу мы встречаем замену рассуждения о *личности* рассуждениями о *личностях*, причем всякий раз с ударением на эпитетах «живая», «конкретная», «творческая», «индивидуальная». И такие рассуждения неизменно сопровождает противопоставление личности мещанству, пошлости, буржуазности, безличной среде.

Такой тип дискурса, который марксист Туган-Барановский назвал «конкретным индивидуализмом», точно применив к нему определение «аристократический»¹², встречается даже в народническом сознании служения общественному благу, поскольку народники, пропитанные публицистикой Михайловского с его «Борьбой за индивидуальность», с завидным постоянством воспроизводят представление о личности как критически-мыслящем индивиде, творящем историю силами избранного меньшинства. В этом поколении 1870–1880-х гг. сменилась почти вся философская оснастка идейных понятий. Вместо Гегеля и немецкого

идеализма появились Спенсер, позитивизм и биологическая теория общества. Но, несмотря на эти новые теоретические предпочтения вся семантика творческой личности, которая находит свое неповторимое отличие в противостоянии обществу и среде, и в то же время целиком зависит от них, сохраняется у народников в их, так называемой, субъективной социологии. А марксистская полемика с ними о «роли личности в истории» вообще застряла в семантике еще почти на столет, отложившись в словарях и учебниках по марксизму-ленинизму.

Примечательно, что и следующее поколение «критических марксистов», сделавшее своим основным лозунгом утверждение социальной науки против народнического субъективизма и провозгласившее устами Петра Струве *личность* «ничтожной величиной», вернулось в русле так наз. «этического идеализма» начала XX в. к той же творческой индивидуальности, почти официально признав метафизическую правоту народнического индивидуализма.

Казалось бы, в этом интеллектуальном движении, кульминацией которого стал сборник «Проблемы идеализма» 1902 г., намечается некий семантический сдвиг. Тут впервые заговорили о *правах личности*, вспомнили о Канте, об этике автономии и о том, что достоинство личности — это универсальный атрибут, а не свойство образованного творческого меньшинства. Но характерно, что и здесь Кант постоянно сочетается с Ницше, а этика автономии сливается с апологией творческой личности. В результате воспроизводится тот же набор проблем, категориальных различий и ценностных предпочтений, что и в романтическом индивидуализме XIX в. «Никто не будет спорить, — утверждают, например, Струве и Франк в их программной статье «Культура и личность» (1905 г.), — что Шекспир или Пушкин в культурном отношении выше будочника Мырцецова, что за одного Пушкина можно было бы отдать многих Мырцецовых и не остаться в накладе. И все же, чтобы взрастить Пушкина, мы не имели бы права убить Мырцецова. Оба они суть *человеческие личности*. Это есть, пожалуй, единственное, в чем они тождественны, но этого вполне достаточно, чтобы признать их морально равноценными»¹³. Но дальше происходит красноречивая подстановка и вместо одного понятия личности возникает другое: «Кто действительно серьезно считается с этой моральной заповедью, тот, по-видимому, должен отказаться от всякого культурного творчества», потому что «личность и одна только личность творит культуру»¹⁴.

Можно до бесконечности множить примеры из источников начала XX в., т. к. в этот период *личность* становится основной идеологемой всего публичного пространства. И как раз в этом контексте возникает и распространяется выражение «культ личности». Его семантика сочетает в себе те же тенденции концептуализации персональности: это, с одной стороны, провозглашение «индивидуальности» высшей самодостаточной ценностью¹⁵ и, вместе с тем, апелляция к «конкретной», «живой личности», воплощенной в отдельном индивидууме. Вследствие этого коннотации словосочетания «культ личности» приобретают одновременно и негативный оттенок критики «буржуазного идеализма» и позитивный аспект утверждения приоритета «конкретной личности», а само словосочетание выступает в дискуссии начала XX в. своеобразным терминологическим шарниром. Оно может быть и обвинительной формулой, как в марксистской и народнической риторике (да и не только в ней)¹⁶, или описательной характери-

стикой исторических эпох¹⁷, или, напротив, лозунгом культурного обновления во имя все той же «личности»¹⁸.

В литературных, эстетических и философских дискуссиях понятие «личности» появляется в бесчисленных комбинациях с творчеством, культурой, индивидуальностью. А многочисленные политические течения, преимущественно левые (от кадетов до анархистов), не обходятся без провозглашения его верховным принципом, как, например, в воззваниях известного идеолога анархизма Алексея Борового, который лаконично заявляет в своем программном сочинении: «анархизм есть философия творчески самоопределяющейся личности»¹⁹. И даже в юриспруденцию проникает та же идеологема, что мы видим в текстах социалиста и правоведа М. Вишняка, провозглашающего в своей брошюре «Личность в праве», что целью права является «гармоническое развитие личности»²⁰.

Поэтому когда «Вехи», критикуя русскую интеллигенцию, вдруг снова заговорили об идеале личности, о приоритете творческого самосознания, о личном самоусовершенствовании, то вовсе не удивительна та волна всеобщего возмущения, хлестнувшая им в ответ — ведь вроде бы ни о чем, другом, кроме как об идеале личности русская интеллигенция никогда и не говорила.

Можно заострить это наблюдение в виде тезиса: *творческая индивидуальность — это основной дискурс русской интеллигенции с момента ее зарождения в середине XIX в. и до сегодняшнего дня, когда мы являемся свидетелями ее распада*. Через это понятие личности интеллигенция определяла себя в отношении к народу и власти, культивируя свое творческое превосходство над ними и, вместе с тем, требуя от них признания собственной неповторимости. И испытывала жесточайший кризис самосознания, когда ей в этом признании отказывали. Так, Шпет с ужасом обнаруживает для себя в 1920 г. (в дневниковых записях), что новая власть бесчеловечна. Причем, заключает он это не из опыта красного террора и военного коммунизма, а из того, что «мы ей не нужны», «ей не нужна культура и мысль, а только техника, медицина и гос. чиновники»²¹. Так, позднее Пастернак с горечью замечает, что Сталин в отличие от Хрущева, больше уважал творческую личность, и «считал не ниже своего достоинства исполнять мои просьбы о заключенных и по своему почину вызывать меня по этому поводу к телефону», а с Хрущевым даже по телефону говорить не о чем²².

В этих примерах обнаруживается парадокс, характерный для логики романтической индивидуальности. Творческая личность в этом дискурсе персональности — не автономна. Она зависит в своем существовании от контрагента, который должен оттенять ее индивидуальное своеобразие и признавать его, оставаясь при этом лишенным различия — безличным. В конечном счете, она зависит от некоего целого, внутри которого она только и может найти свое отличие.

Надо ли специально говорить, что такой дискурс по своей внутренней структуре в высшей степени аристократичен и элитарен, сколь бы ни были демократическими личные убеждения его участников. Для него существует лишь одна ценностная иерархия — с творческой личностью на вершине и лишь один нормативный образец — великие герои человеческой культуры и истории.

Продолжая перечисление общих характеристик дискурса персональности, конституирующего сознание русской интеллигенции, следует обратить внимание на то, что *личность* в этом дискурсе — всегда *проективное понятие*. Она не су-

шествует как данность, но ее всякий раз нужно обретать. Потому она, как в признании Белинского, столь неуловима. С рубежа XIX–XX вв. и весь советский период этот дискурс постоянно индуцирует бесчисленные императивы, требующие «развивать», «сформировать», «воспитывать», «найти в себе» личность и проч. Девиз «личностью становятся», который является прямо-таки системообразующим для советской психологии периода оттепели, также имеет своим истоком дискурс русской интеллигенции рубежа веков. Потому-то столь значительное внимание уделяется здесь педагогике, психологии воспитания и, особенно, эстетическому воспитанию с идеалом «целостной», «гармонической» и снова «творческой личности»²³.

Интересно отметить в этой связи, насколько стабильным является этот дискурс персональности в русской интеллектуальной истории. Попытки протеста против его господства всякий раз оказываются лишь кратковременными. О раннем марксизме конца XIX в. я уже упоминал. Но столь же кратковременной оказалась и волна протеста, поднявшаяся после революции 1917 г. Антисимволистские манифесты левовцев «Против творческой личности», превращение формалистами личности в речевую конструкцию и борьба с самим языком персональности литературе и литературной теории (П. Коган) — все эти явления теперь достаточно хорошо известны, чтобы на них специально останавливаться.

Важнее, однако, другое обстоятельство — то, что с укреплением советского тоталитарного режима традиционный дискурс персональности возвращается на круги своя. Сначала в форме ортодоксально-ленинского концепта «роли личности в истории», о чем свидетельствуют официальные тексты, наподобие «Краткого курса Истории ВКП(б)». Затем в виде возобновления метафорики, вроде «творчества масс». И, наконец, в почти полном восстановлении языка персональности в период после развенчания теперь уже сталинского «культ личности».

Те тонны монографий, сборников и журнальных статей, что носили заглавия «Социализм и личность», «Проблемы управления процессом формирования личности», «Проблемы личности в теории научного коммунизма», «Проблемы социальной активности личности» и тысячи им подобных, вышедших в период с 1960 г. до конца советского режима, способны повергнуть в уныние любого исследователя. Тем более, что они обладают весьма малой степенью разнообразия, варьируясь, пожалуй, лишь в наборе признаков, составляющих определение личности. Одни собирают столь богатый набор атрибутивных признаков личности, что порой возникают сомнения, относят ли авторы сами себя к области, задаваемой их дефинициями. Так, например, в книге «Социология в СССР» признаками личности объявляются «самостоятельность мысли, определенность оценок и взглядов, оригинальность чувств, сила воли, внутренняя собранность и страстность»²⁴. Другие, наоборот, ограничиваются перечислением известных признаков, вроде «творческой активности», «всесторонней развитости» или «гармонического сочетания индивидуальных особенностей». Но и те, и другие твердят об «отдельном человеке» как предмете социально-педагогического воздействия.

Мы, видим, таким образом, что и здесь с незначительными вариациями воспроизводится дискурс персональности, фокусирующего все категориальные различия на понятии «конкретного индивидуума».

Вероятно, самым главным, даже не семантическим, а институциональным отличием позднесоветского дискурса является мощная экспансия в него проблем, подходов и понятий психологии, в рамках которой выдвигается претензия на создание дисциплинарно-научного языка понятий личности. Этот процесс тем более важно упомянуть, что в настоящее время в России этот психологический дискурс является, пожалуй, монопольным, оттеснив философские, правовые и прочие способы тематизации личности на периферию. Даже в «Новой философской энциклопедии» 2001 г. в статье «Личность» мы находим лишь краткий очерк истории термина, за которым следует обширное обозрение психологических теорий.

Известно, что различные направления психологии личности, отправляющиеся от трудов С.Л. Рубинштейна, Л. Выготского, А. Леонтьева и других, интенсивно развиваются именно в период «оттепели» и последующие годы. В ходе этих процессов достигается значительная терминологическая дифференциация, формулируется серия специально-научных проблем, связанных с теориями социализации и проч., возникают многочисленные дискуссии о том, что первичнее — «индивидуальность» или «личность». Но, странным образом, основные предпосылки дискурса личности в целом остаются практически без внимания, на что в свое время сетовал М. Мамардашвили. Столь же неизменной остается и ценностная иерархия, цементирующая этот дискурс — на вершине ее пребывает все та же «творческая личность». Потому и напоминают центральные формулы дискуссии, вроде «индивидом рождаются, личностью становятся, индивидуальность оттаивают» (Асмолов), скорее манифесты романтической эстетики, нежели научные гипотезы. А вполне научный вопрос о критериях определения личности выглядит как обсуждение производственного романа: критерий личности — «быть Человеком с большой буквы», «победа нравственного, этического начала в человеке» (С. Рубинштейн), «полная реализация творческого потенциала» (Ананьев), «социальная продуктивность», «создающая новые формы общественной жизни» (Давыдов), «достижение индивидом вершин своих возможностей»²⁵.

Осталось лишь вспомнить, и здесь мы уже вступаем в историю «недавнего прошлого», что распад советской системы также происходил под лозунгом «творческой личности». В свете сказанного это может выглядеть как парадокс, но, тем не менее, он подтверждается историческими свидетельствами. Его можно понять, выражаясь метафорически, как попытку «перезагрузки» старой «матрицы», с соответствующим изменением акцентов.

Так, на рубеже 1980–1990-х гг. философ Эрих Соловьев, говоря о «возрождении персоналистической философии в сегодняшней России» перед швейцарскими коллегами, в очередной раз изображает современную философскую ситуацию в проективных понятиях²⁶. Вся оттепельная история советских теорий предстает в ретроспективном взгляде как последовательность редукций личности к совокупности социальных ролей. Напротив, в персоналистической философии будущего, общество будет выступать проекцией личности, а не наоборот.

Какая философия будущего намечалась на этом последнем витке дискурса личности, мы поймем, если вспомним, что 1990 г. стал годом наивысшей популярности философии Бердяева, у которого ведь тоже творческая личность

стоит выше бытия и действительности, а общество рассматривается как часть личности, а не наоборот. Никогда, ни до, ни после 1990–1991 гг. количество его журнальных книжных и газетных публикаций не поднималось выше восьми. И только в 1990 г. оно достигло 32 (в 1991–1995), включая публикации в таких журналах, как «Молодой коммунист». А учитывая тогдашние гигантские тиражи журналов, вроде «Нового мира» и «Вопросов философии», или книжных изданий Политиздата и Науки (100 тыс.), можно вполне говорить об «эпидемии» интереса к Бердяеву. Разумеется, в возникновении такого интереса участвовали весьма различные факторы, в том числе и близость Бердяева идеям «социализма с человеческим лицом» и его мировая известность. Но для истории дискурса персональности существенно, что «возрождение персоналистической философии», при всех апелляциях к Канту и идее моральной автономии, снова возникало в категориях «творческой личности»²⁷. Свидетельством этого является и перестроенный альманах гуманитарной интеллигенции «Одиссей», вышедший в том же 1990-м году с заглавной темой «Об индивидуальности и личности в истории».

Можно сказать, что это было последней точкой в истории понятия *личность* в русской интеллектуальной истории. Рухнувший Советский Союз похоронил под своими обломками и весь традиционный для русской интеллигенции дискурс персональности. И современные наблюдатели на разные лады констатируют этот факт. Выберем, почти что наугад, два свидетельства, представляющиеся характерными для такого диагноза. «Общество с развитыми гражданскими и юридическими институтами не так нуждается в *личностях*», как тоталитарное (М. Чудакова)²⁸. «Было когда-то время ясных понятий, когда была личность, были классы, нации, национальные государства <...> Понятия постепенно вырождались и в конце концов отмерли, сейчас просто нет ни личности, ни классов, ни наций в том смысле, в котором эти понятия вводились первооткрывателями подобных социальных реалий. Вместо личности теперь узел в системе коммуникаций. То есть что смотришь, что читаешь, тот ты и есть» (С. Кордонский)²⁹.

Данные констатации можно из перспективы нашего сюжета заострить до тезиса — *с крушением Советского Союза для русской культуры кончился девятнадцатый век*, или, выражаясь менее патетически, — закончился дискурс персональности, центральный для образа мира русской интеллигенции³⁰. Вся система категориальных различий, из поколения в поколение использовавшаяся для структурирования культурного и социального опыта, перестала функционировать. Дискурсивная матрица «творческой индивидуальности» исчерпала себя.

Что приходит на смену этому дискурсу? В каких понятийных различиях способна артикулироваться персональность в настоящем? В методологическом горизонте истории понятий на этот вопрос ответить весьма сложно, в силу недостаточной временной протяженности корпуса источников. Можно лишь отмечать некоторые, как говорят юристы, «косвенные улики», по контрасту с завершившейся историей. На основании таких «косвенных улик» можно отметить, что на смену модели «индивидуальности» приходит модель «идентичности» — в своей основе психологическая, конституирующая признаки *личности* на основе единства сознания и памяти³¹.

Эта модель лишена той ценностной иерархии, которая была присуща дискурсу творческой личности, поскольку в понятии идентичности неважно, каким

образом конституируется единство сознания. (По цит. выше формулировке — то, что ты смотришь и читаешь, тот ты и есть.) Дело здесь в постоянстве приписывания себе определенных ментальных свойств, а будет ли это творчество культурных благ или просмотр футбола по телевизору — дело сугубо личного выбора.

Иначе говоря, модель идентичности в ее существенных характеристиках — постоянстве во времени — прямо противоположна модели «творческой индивидуальности», которая описывалась как раз через «неидентичность», «непостоянство» и различие. Вместе с тем, здесь открывается новое поле семантических различий и проблем, связанное уже не с проективной метафорикой, а с аспектами ретроспективного обращения на себя, собственное прошлое и воспоминание о нем. Потому что идентичность — это данность, а не заданность, хотя и данность не всегда ясно осознаваемая, а, следовательно, и требующая специальных «поисков».

Каким образом будет складываться этот новый язык персональности в дальнейшем — окажется ли он в состоянии интегрировать в себя и семантику автономного правового субъекта или же, наоборот, нас ожидает очередное возрождение «вождей» и их «писателей» — по этому поводу можно строить лишь догадки. Историческая и критическая рефлексия понятий лишь помогает обнаружить прежние идейные стереотипы, а, тем самым, возможно и содействует их демонтажу.

¹ Ср.: Хархордин О.В. Обличать и лицемерить: генеалогия российской личности. СПб., 2002; Фельдман Д.М. Терминология власти. Советские политические термины в историко-культурном контексте. М., 2006. С. 17–35.

² Hehn Vol. De moribus ruthenorum. Zur Charakteristik der russischen Volksseele. Tagebuchblätter aus den Jahren 1857–1873. Osnabrück, 1966. S. 150. Об этом см.: Goldt R. Freiheit in Einheit? Persönlichkeit und Kollektiv als kulturelle Schlüsselkonzepte russischen Denkens // Berner K., Hattenbach A. (Hrsg.). Individualität in Rußland und Deutschland. Münster; Hamburg; London, 2003. S. 19–42.

³ Бердяев Н.А. Личность и общинность (коммунотарность) в русском сознании // Он же. Истина и откровение. СПб., 1996. С. 236.

⁴ Научная рецепция и разработка римского гражданского права как «права лиц» приходится в России лишь на конец XIX — начало XX вв. Но даже и в этот период, когда основной комплекс вопросов римского права уже был введен в юридическое образование и теорию права, понятие «граждански-правоспособной личности» или субъекта права охватывало в законодательстве далеко не все «классы русских граждан». В христианском богословии, которое в России до начала XIX в. преподавалось на латинском языке, какие-либо значительные попытки выразить в русском языке проблематику триединства или христологии можно наблюдать лишь с середины века. Причем характерно, что язык богословских трактатов следует за языком светской публицистики, ориентируясь, как в случае работ архимандрита Феодора (Бухарева) на язык Белинского и журнала «Современник». Иными словами, понятие личность претерпевает своеобразный процесс десекуляризации, от обозначения человеческого индивида трансформируясь в обозначение божественных ипостасей, что особенно заметно и в эволюции языка богословов XX столетия — Флоренского, Булгакова или Вл. Лосского.

⁵ Ср. тезис Фр. Шлегеля: «Как раз индивидуальность есть изначальное и вечное в человеке. Персональность не имеет особого значения» (“Grade die Individualität ist das Ur-

спрüngliche und Ewige im Menschen; an der Personalität ist so viel nicht gelegen. Die Bildung und Entwicklung dieser Individualität als höchsten Beruf zu treiben, wäre ein göttlicher Egoismus»». Schlegel F. Ideen // Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. 1. Abt. Bd. 2. München, 1958. S. 262).

⁶ Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка в 30–90 годы XIX века. М.; Л., 1965. С. 437.

⁷ Левин В.Д. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в. Лексика. М., 1964. С. 171.

⁸ Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Он же. Собр. соч.: В 3 т. Т. III. М., 1948. С. 28.

⁹ «Судьба субъекта, индивидуума, личности важнее судеб всего мира и здоровья кита́йского императора (т. е. гегелевской "Allgemeinheit")» — провозглашал он в знаменитом письме к В.П. Боткину (1 марта 1841 г.). «Субъект у него [Гегеля] не сам себе цель, но средство для мгновенного выражения общего, а это общее является у него в отношении к субъекту Молохом, ибо, пошеголяв в нем (субъекте), бросает его, как старые штаны».

¹⁰ Шевырев С.П. Очерки современной русской словесности / Москвитянин. 1848. № 1. С. 33–34.

¹¹ Кавелин К.Д. Московские славянофилы сороковых годов // Он же. Наш умственный строй. М., 1996. С. 350.

¹² Туган-Барановский М.И. Герцен и Чернышевский // Он же. К лучшему будущему. М., 1996.

¹³ Струве П.Б., Франк С.Л. Очерки философии культуры. 2. Культура и личность // Струве П.Б. Сочинения. М., 1999. С. 141. (Статья вышла в журнале «Полярная Звезда». № 3. 30 декабря 1905.)

¹⁴ Там же. С. 147.

¹⁵ Ср.: Фельдман Д.М. Терминология власти. Указ. соч. С. 19. Справедливо указывая на такой аспект семантики «личности», как «провозглашение личности как таковой, индивидуальности — высшей ценностью», автор замечает, что «использование термина культ личности по отношению к Сталину, противоречило и противоречит русской культурной традиции». С данным выводом вряд ли можно согласиться, учитывая, что словосочетания, вроде «личность Пушкина», вполне распространены в «русской культурной традиции» и более того, сам термин «личность» имеет преимущественное значение «конкретного», «отдельного» индивида, отличного от других.

¹⁶ Ср. замечание Кареева в защиту концепции личности Лаврова: «В самом начале его теоретическая философия, вращавшаяся около своего центра, равным образом встретила отрицание со стороны молодого поколения в лице Писарева, собственная философия которого сама, однако, была культом личности» (Кареев Н.И. Теория личности П.Л. Лаврова. СПб., 1907. С. 6). Ср. также суждение Г.В. Флоровского: «Романтический культ личности, неповторимой, автономной и самодовлеющей, которая сама себе предписывает законы, фихтеанский пафос свободы морального творчества, гениальный эстетизм Шеллинга, шлейермахерова религия чувства и настроения <...> — все это слишком хорошо известно. И весь этот ряд завершается гегельянством, где личная свобода, свобода творческого самоопределения становится основной темой космического развития. И, вместе с тем, в этих индивидуалистических системах, строго говоря, личность... исчезает, для творческой личности не оказывается места» (Флоровский Г.В. Смысл жизни и смысл истории // Он же. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 105–106).

¹⁷ Ср.: «Для Петрарки вся жизнь разрешается в вопросы личности. Индивидуализм господствует в нем над всем. Классическая литература подсказывает ему очень эффективные формулы культа личности, целую философию индивидуализма, еще несвободную от

противоречий и еще не вполне отрешившуюся от средневековых оговорок, но очень характерную для своего времени» (Дживилигов А.К. Начало итальянского Возрождения. М., 1908).

¹⁸ Ср. комментарий публициста С. Лурье по поводу сборника «Вехи»: «Кульм личности, не зависимой от форм политического и общественного быта, обращение сознания внутрь, укрепление расшатанных связей между сознанием и волею — неотложнейшая задача настоящего момента» (Лурье С. О сборнике «Вехи» [1909] // Вехи: pro et contra. Антология. СПб., 1998. С. 287).

¹⁹ Боровой А. Революционное творчество и Парламент (Революционный синдикализм). 2-е изд. М., 1917. С. 80–81.

²⁰ Вишняк М. Личность в праве. М., 1917. С. 58.

²¹ Щедрина Т.Г. «Я пишу как эхо другого...» Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004. С. 248.

²² Волков С. Шостакович и Пастернак // Чайка (Seagull). Owings Mills. № 21(32) от 5 ноября 2004 г.

²³ Очень характерна в этом отношении фигура философа и педагога Моисея Рубинштейна, прошедшего интеллектуальный путь от неокантианского идеализма с его «автономным субъектом» к философии «конкретной личности», которую он операционализировал в педагогике, в том числе и в советский период.

²⁴ См.: Социология в СССР. М., 1966. С. 431–432.

²⁵ Абульханова-Славская К.А. Развитие проблем психологии личности в 80–90-е годы // Психологическая наука в России XX столетия: проблемы теории и истории. М., 1997. С. 331–367.

²⁶ Solov'ev E.J. Die Entstehung einer personalistischen Philosophie im heutigen Rußland // Studies in Soviet Thought. 44 (1992):193–201.

²⁷ Следует заметить, что семантика понятия «личность» в текстах Э. Соловьева действительно инновационна по отношению к прежнему дискурсу, поскольку он выдвигает на первый план идею «личных прав» и апеллирует к кантовскому пониманию персональности. Однако, эта семантическая новация остается единичной на фоне широкого потока текстов, актуализирующих прежнюю семантику «индивидуальности».

²⁸ Чудакова М.О. Обвал поколений // НЛЮ. № 77. 2006.

²⁹ Средства осмысливания жизни // Отечественные записки. № 4. 2003.

³⁰ В момент своего возникновения он был свидетельством радикальной модернизации сознания общества XIX в., но в своей радикальности оказался фрагментарным. Ему недоставало противовеса в виде идеи автономии правового субъекта и рефлексивного единства личности.

³¹ Характерно, что и сама семантика идентичности — явление сугубо постсоветского времени. Прежнее словоупотребление знает идентичность только как совпадение двух разных предметов (напр. «идентичность труда и капитала» Г. Плеханов), тогда как современный массовый узус сформировался под влиянием психологических и социологических теорий идентичности, восходящих к теориям У. Джеймса.

С.Н. Зенкин

От текста к культу

Будем исходить из двух взаимосвязанных постулатов.

Первый постулат: литературный культ — понятие дисциплинарно «нечистое», главным образом оно функционирует не в научном, а в газетно-журнальном дискурсе, где культовым могут назвать кого и что угодно, без всякой заботы о точности термина; здравым методом размышления о данном феномене будет очищение, сужение понятия, отбрасывание лишнего. Поэтому речь пойдет не столько о том, как культура в своих прямых журналистских, критических или даже научных высказываниях определяет понятие культа, то есть не о ее самосознании, а о тех реальных механизмах, которыми она этот культ формирует; последние, скорее всего, окажутся иными, чем представления, бытующие в самой культуре: культура много чего о себе наговорит...

И второй постулат. Понятие культовой литературы связано с социологией культуры, и естественно мыслить его с помощью социологических категорий; однако здесь будет применяться главным образом филологический подход — иными словами, литература будет мыслиться не столько как совокупность авторов, сколько как совокупность текстов, произведений. Каким образом литература производит культовые *тексты* и что она с ними делает, что нужно делать с текстом, чтобы он был культовым?

Если искать в светской культуре явления аналогичные религиозному культу и имеющие отношение к художественной словесности, — а, собственно, таково буквальное значение выражения «литературный культ», — то они найдутся далеко за пределами того, что так или иначе называют «культовой литературой». Примеры почитания, поклонения выдающимся лицам, представителям светской и религиозной власти, бесчисленны и уходят в глубокую древность, однако лишь с относительно недавних времен такие почести начинают оказывать творческим людям, поэтам, философам, художникам, писателям: их начинают приветствовать аккламациями, брать у них автографы, ставить им памятники в публичных местах, собирать, часто по крохам, их наследие, организовывать мемориальные музеи, совершать паломничества к местам, связанным с их жизнью. Такие проявления, сближающие светских культовых писателей с персонажами собственно сакральными, в западной цивилизации наблюдаются главным образом в новоевропейскую эпоху. Еще Данте Алигьери, окруженный благоговейным почитанием уже при жизни, воспринимался меньше всего как знатный *поэт*: даже более столетия спустя после его смерти, в «Жизни Данте и Петрарки» Леонардо Бруни

(1436) «вместо жизнеописания Данте-поэта <...> выходит жизнеописание Данте-гражданина»¹.

Культовое отношение к памяти великих поэтов возникает лишь позднее и обретает наиболее интенсивные, привычные нам формы в XIX в. Симптоматична в этом смысле книга Томаса Карлейля «Герои, культ героев и героическое в истории» (1841), где из числа «героев», которых должно чтить человечество, исключены властители и завоеватели, зато среди них фигурируют творческие люди, включая поэтов (таких как Мильтон).

Понятно, однако, что при столь широком понимании культа мы еще никоим образом не ухватываем понятие культовой литературы. Последнее имеет более узкое содержание. Действительно, те «герои» художественной культуры, кому ставят памятники на площадях, — это, как правило, не культовые авторы, а *классики*.

И классическими, и культовыми авторов и тексты *назначают*. Ни то ни другое качество не является имманентным свойством писателя или текста, заключенным в нем самом; это качество приписывается им извне, социальной силой коллектива. Это уместно сравнить с социологическим пониманием религиозного культа: как писал еще Эмиль Дюркгейм, сакральное качество (если угодно, культовое качество) придается предмету произвольно: «Сакральный характер, которым облекается та или иная вещь, не заложен во внутренних ее свойствах, он налагается на нее»². Это не зависит от внутренних качеств самого предмета, любая деталь, любая мелочь может стать сакральной (положительно или отрицательно сакральной). Сходным образом и «сакрализация» литературы — это усилие общества, прилагаемое к тому или иному автору или тексту. Но есть разница между сакрализацией классики и культовой литературы.

Выше уже сказано, что понятия культовой литературы и культового автора встречаются главным образом в рекламной и газетной практике, то есть в дискурсах, которые в традиционном понимании считаются неофициальными. Они отделены от общепризнанной, публичной власти. Напротив того, национальная классика учреждается именно институтами официальной власти, хотя эти институты могут быть разными. Таково собственно государство — в лице королевского двора или тоталитарного ЦК; профессиональные объединения — например, академии, которые присваивают премии за выдающиеся произведения и принимают в свои члены выдающихся людей; школы и университеты, которые преподают и передают из поколения в поколения классические произведения; даже некоторые научные учреждения, которые занимаются изучением этих произведений (скажем, Институт мировой литературы имени Горького). Все они занимаются институционализацией классической литературы, определением того, что есть классика и что следует изучать в качестве таковой. Напротив того, пресса и реклама не могут создать классика как такового; зато они могут создать культовую фигуру или модного автора, а для того, чтобы он сделался классиком (что может произойти позднее), необходима санкция публичной власти.

Теперь можно сделать следующий шаг: фигура культовой литературы и культового автора связаны с той или иной *субкультурой*. Культовый автор, который стал таковым для всей нации в целом (а это может произойти только с санкции публичной власти), — уже не культовый автор, а классик. Культовым же он

остается лишь до тех пор и лишь постольку, поскольку не все разделяют восхищение им, поскольку у него есть определенный круг поклонников (группа, движение и т. д.), идентифицирующих себя с ним. Выражаясь метафорически, литературный культ — всегда местный, локальный, в нем всегда проявляется некий культурный политеизм.

Какие же действия осуществляет культура по отношению к текстам (именно текстам), которые она признает культовыми?

Прежде всего, всякое наделение текста высоким квазисакральным достоинством является одновременно его деструкцией. Именно потому, что сакральное качество текста приписывается ему извне, а не выводится каким-то логичным способом из его внутренних свойств, превращение текста в классический или культовый текст всегда включает в себя элемент разрушения, отрицания. Такой текст подменяется чем-то другим. Однако процедура этой подмены опять-таки различна в случае классики и в случае литературного культа.

Это различие не в равной степени касается всех операций, осуществляемых над классическими и культовыми текстами и включающих в себя изменение, частичное отрицание исходного текста. Скажем, такая типичная операция, как массовое печатное тиражирование (всегда с неизбежными изменениями — хотя бы просто в силу того, что рукопись или кустарно выполненная распечатка отличается от типографской книги или журнала по скорости, а значит и способу ее чтения), имеет место в обоих случаях. Неспецифичны и такие операции, как перевод на иностранные языки или «переводы» на языки других искусств — иллюстрирование, инсценировки, экранизации и т. д.: все это можно делать и фактически делают как с классическими, так и с культовыми текстами. Более любопытный процесс — раздергивание текста на цитаты: в результате него вместо целостного произведения в памяти публики образуется более или менее зыбкая туманность ситуаций, фраз, ярких словечек и т. п. Эта процедура в большей степени применяется к культовой литературе, чем к классике, потому что классику, конечно, тоже цитируют, но с меньшим вкусом и удовольствием, чем писателей культовых. Щегольнуть цитатой из «своего», не всеми признанного автора может доставить говорящему (если, конечно, слушатели правильно опознают цитату) чувство принадлежности к определенному сообществу, что более соблазнительно, чем педантски цитировать хрестоматийные стихи и максимы, возможно взятые из какого-нибудь словаря. Можно привести два примера культовых в этом отношении произведений из русской литературной традиции. Одним из них стало в свое время «Горе от ума», о стихах которого Пушкин писал, что из них «половина должна войти в пословицу»³, — и это действительно случилось; правда, сегодня, два века спустя, стихи-пословицы из комедии Грибоедова уже не сами собой циркулируют среди публики, а целенаправленно внедряются в ее память школьным обучением: культовый некогда текст сделался классическим. Другой, еще более любопытный пример — романы Ильфа и Петрова об Остапе Бендере, которые тоже стали культовыми и разошлись на цитаты, причем не в эпоху своего написания, а значительно позже, в переломный исторический момент «оттепели», окончания сталинской эпохи и кризиса созданного ею классического канона. В такой общественной обстановке могли и должны были возникнуть альтернативные этому канону литературные культы — ведь они по определению неофи-

циальны, их может быть много, и их не спускают в приказном порядке по ступеням бюрократической иерархии⁴. Именно после окончания тоталитарной эпохи в нашей стране появилась возможность образования литературных культов, и сразу же появились ряд культовых писателей. Из зарубежной литературы это были Ремарк и Хемингуэй, а из отечественной — прежде всего Ильф и Петров (за ними и другие). Творчество всех этих авторов в разных модальностях было оппозиционно идее тотальной власти. У Ремарка и Хемингуэя трагические герои-одиночки противостоят обществу (включая государство), а Ильф и Петров и вовсе поэтизируют асоциального персонажа, жулика. Таким образом, культовая литература находится в исторически дополнительных отношениях с абсолютной властью, которая умеет создавать классиков, но не терпит культовых авторов. Литературный культ — это продукт более или менее демократического состояния культуры.

Вернемся к тому, как культура деформирует те тексты, которые она выделяет в качестве культовых. Существует еще один, не упомянутый выше способ деструктурировать произведение, разрушить его как целое, чтобы в своем новом состоянии оно начало особенно эффективно воздействовать на общественные практики: это нарушение границ между вымыслом и реальностью. Всякое художественное произведение, и особенно романное повествование, обычно оформляется как некое завершенное целое: вот книга, у нее есть начало и конец, внутри книги — более или менее вымышленный мир, снаружи — наша реальность. Все мы прекрасно понимаем границу между обеими областями. Однако встречаются случаи, когда содержание внутреннего мира произведения как бы перехлестывает границы текста и прорывается в реальную действительность. Формы такого процесса могут быть различны. Одна из них — усвоение и применение на практике *идей*, которые высказывались в произведении. Культовое произведение может оказывать прямое социальное действие своими идеями; в XIX в. такая ситуация встречалась не раз, когда, например, «Парижские тайны» Эжена Сю не просто были модным романом, который читали все, но еще и вызывали дискуссии в парламенте — о преобразовании пенитенциарной системы согласно предложениям, которые высказывал писатель в своей книге (спустя несколько лет, после революции 1848 г., он и сам был избран членом парламента). Сходным образом функционировал в России роман Чернышевского «Что делать?», который позднее, по историческому недоразумению, был признан классическим и долго входил в школьные программы; в XIX же веке он являлся предметом вполне серьезного культа среди русских революционных «нигилистов», поведение его персонажа Рахметова служило многим из них образцом для подражания.

Возможны и другие модальности подражания героям культовых текстов. Одним из исторически ранних проявлений такого подражания еще в конце XVIII в. был случай Гете. Сам Гете, по-видимому, не был культовым писателем, скорее он еще при жизни был признан *классиком*, чему, кстати, способствовала его государственная, административная карьера министра. Но по крайней мере одно из его произведений стало культовым в том смысле, что породило волну подражаний в жизни, — это «Страдания молодого Вертера». Как известно, у этого романа быстро образовалось множество поклонников, которые выражали свое поклонение в разных формах: кто в ношении синего фрака и желтого жилета⁵, а

кто и в таких крайних формах, как самоубийство в подражание самоубийству Вертера. Существенно, что это было подражание конкретному герою конкретного произведения как таковому, а не в качестве иллюстрации какого-то общего морального принципа. В качестве контрольного примера «некультового» подражания можно привести случай, разобранный Ю.М. Лотманом в статье «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века»: самоубийство Радищева⁶. Лотман показал, что этот поступок был в каком-то смысле «подражательным» и «литературным», воспроизводя самоубийство Катона Утического из одноименной трагедии Аддисона. Но это не означает, что трагедия Аддисона была для Радищева культовым или даже классическим произведением. Как показывает Лотман, поступок русского писателя не просто служил повтором, репликой самоубийства римского героя в английской трагедии, но и осмыслялся в рамках рефлексии Радищева о правомерности или даже необходимости в некоторых случаях самоубийства для свободного, философски мыслящего человека — рефлексии, которая отразилась во многих высказываниях Радищева, сделанных по многим поводам, в связи с разными ситуациями и произведениями. Акт самоубийства, пользуясь терминологической оппозицией из другой статьи Лотмана⁷, был в данном случае подготовлен и обоснован общим концептуальным *метаязыком*, свойственным той традиции Просвещения, к которой принадлежал Радищев, а не *метатекстом*, то есть не конкретным, отдельным текстом, который бы вбирал в себя всю суть этой рефлексии. Лотман противопоставлял метаязык и метатекст как базовые понятия рационалистического и мифологического мышления. С этой точки зрения превращение текста в предмет культа (например, в случае «Вертера», но не в случае Радищева) — это его мифологизация, в том смысле что поступки его героя могут превратиться в программу поведения, которой дальше подражают, иногда в игровых, а иногда и в самых серьезных формах.

Итак, подражание культовому тексту и его герою может выражаться в мифологизации и коллективной идентификации. Поклонники того или иного произведения могут организовываться, собираться вместе и образовывать нечто вроде сект. В этом смысле «толкинизм» XX в. — образцовый пример возникновения культовых сетей, которые более или менее «понарошку» воспроизводят и разрабатывают мотивы исходного порождающего текста. Немаловажно, что в подобных случаях подражатели, поклонники, участники литературного культа не просто воспроизводят образец, но и привносят в него что-то свое. Здесь еще одна линия противостояния между классикой и литературным культом, которая глубже всего затрагивает собственно текстуальные практики. Действительно, отношения к классике и к культовым текстам противоположны: из классики *черпают*, а культовые тексты *дополняют*.

Главный принцип отношения к классике — это убеждение в том, что она неисчерпаема, что ее тексты можно снова и снова перечитывать и находить в ней новые и новые богатства. Это можно связать с первоначальной этимологией латинского слова *classici*, которое, прежде чем обозначать «тех, кого изучают в классах», являлось названием податного сословия в древнем Риме (в отличие от неимущих *proletarii*). Классики — это те, у кого можно нечто взять, у кого все время можно брать что-то новое. Напротив того, культ в прямом, религиозном смысле слова означает некоторое приношение, пожертвование, даяние, совер-

шаемое верующим по отношению к божеству. Классика предполагает центробежный процесс заимствования, а культ — также и центростремительный процесс дополнения; литературный культ есть феномен коллективного сотворчества по отношению к тому тексту, что является его предметом.

Каковы же могут быть текстуальные формы этого сотворчества? Мы видели, что культовое действие в отношении литературного текста не всегда само носит текстуальный характер: скажем, самоубийство в подражание литературному герою — это не текстуальное, а вполне ответственное жизненное деяние. Тем не менее в литературных культах выделяется один аспект, особенно интересный для литературоведов, когда сотворчество принимает формы создания и трансформации текстов. Некоторые из них совпадают в случае культового и классического образца: таковы, скажем, комментирование, составление словарей — вообще всевозможная металитературная деятельность. Классическая и культовая литература сближаются между собой тем, что их охотно обсуждают, поясняют, анализируют⁸. В случае классики есть, например, словарь языка Пушкина, шекспировская энциклопедия и т. д. А в случае литературного культа есть созданный толкинстами словарь «эльфийского языка» (кажется, даже не один), — тоже металитературная кодификация материала, хотя, видимо, в иных целях.

Но есть и более специфичная форма — продолжение или клонирование текста. Действительно, и культовым и классическим текстам можно и даже полагается *подражать*. Но классике обычно подражают двумя способами: либо в виде творческого состязания, либо в виде пародийной перелицовки. В обоих случаях из классического произведения выделяется более или менее абстрактная структура, например «стиль», и воспроизводится (либо в почтительных, либо в полемических целях) на каком-то другом материале, например на другом сюжете. А по отношению к культовому тексту возможна иная модель подражания: текст расширяется, отпочковывается вперед, назад, иногда вбок (в развитие побочных линий повествования), создаются дополнительные, не написанные самим автором тома повествования — так называемые «сиквелы» и «приквелы» («что случилось потом» и «что было раньше»). Опять-таки эпопея Толкина чрезвычайно богата попытками продолжать ее в разные стороны, создавая дополненные версии тех же событий; но это отнюдь не единственный пример. В средневековой литературе известен пример «продолжения» одним автором (Жаном де Меном) текста, не дописанного другим (Гильомом де Лоррисом), — это «Роман о Розе»; но в данном случае трудно говорить о классическом или культовом статусе первой части произведения. Более любопытный случай связан с первым знаменитым новоевропейским романом — «Дон Кихотом» Сервантеса, который изначально представлял собой пародию на своеобразный литературный культ, на модный жанр рыцарского романа, но и сам стал функционировать аналогичным образом, потому что к нему очень быстро, еще при жизни автора, приписали фальшивое продолжение. В 1825 г. формально сходную процедуру предпринял Ламартин в отношении «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрона⁹. В тот момент, сразу после своей смерти, Байрон был самым настоящим культовым писателем, прежде чем сделаться классиком; Ламартин написал продолжение его поэмы, изложив последние странствия байроновского героя (фактически самого Байрона), и постарался привести героя к экзистенциальной коллизии, показывающей ошибоч-

ность его безбожных взглядов, — то есть продолжение «Чайльд-Гарольда» стало идейной полемикой с его автором. Сегодня практика написания продолжений к культовым или даже просто коммерчески успешным романам широко распространена, и обычно она вовсе не преследует столь серьезных идеологических целей, как у Ламартина, но ее существование симптоматично для современной культурной ситуации, порождающей различные феномены литературного культа.

Чтобы четче объяснить разницу этих двух видов литературного подражания — классического и культового, — могут быть использованы два понятия теории литературы. Одно из них — понятие вторичной фольклоризации литературного текста. Известна оппозиция фольклора и литературы, которую сформулировали в свое время П.Г. Богатырев и Р.О. Якобсон в статье «Фольклор как особая форма творчества»¹⁰, назвав главным признаком фольклора его ориентацию на соссюрковский «язык», а признаком литературы — ориентацию на соссюрговскую «речь». В первом случае имеет место серийная продукция, ориентированная на соблюдение устойчивых правил, в другом случае — создание уникальных, ни в чем не сравнимых друг с другом высказываний. В современную эпоху высокая словесность исповедует литературную, а не фольклорную модель творчества (оттого она и разделилась с фольклором), стремится к новизне, уникальности и оригинальности каждого текста; соответственно в явлении литературного культа, в читательском сотворчестве, создании новых версий, продолжений и т. д., может проявляться обратный процесс, когда литературное произведение возвращается обратно в фольклорную стихию воспроизведения, варьирования и подражания. Подражание классикам происходит лишь под строгим надзором критики, тогда как подражать культовому автору может каждый, это общедоступная практика, и тексты поклонников культовых произведений, высокомерно игнорируемые институциональной критикой и размещаемые на специальных сайтах в Интернете, образуют богатый пласт современного *письменного фольклора* (или «постфольклора», как его иногда называют). Второе понятие, которое также может оказаться полезным для объяснения феноменов литературного культа, — это понятие литературного быта. Возникнув в литературной теории русского формализма, это понятие имело там две версии¹¹. По одной из них, разработанной Б.М. Эйхенбаумом, литературный быт — это институциональная среда, в которой существует литература, — скажем кружки или журналы; по другой версии, которая встречается у Ю.Н. Тынянова, литературный быт — это околотитулярные, «бытовые» жанры, которые окружают литературное творчество и могут при известных условиях включаться в него, становиться «литературным фактом»; они образуют текстуальный резерв собственно литературы, осуществляют с нею обмен. Текстуальные практики, связанные с литературным культом, — вариации, подражания, сиквелы и т. д., — могут оказаться довольно близки к тыняновскому пониманию литературного быта. Это неофициальная, как бы «неполноценная» литература, официальные литературные институты смотрят на нее свысока, никому не приходит в голову давать за ее произведения премии и воздавать их авторам (нередко вообще неизвестным) какие-либо почести, но это своеобразная демократическая текстуальная среда, в которой отражается высокая литература и откуда она, быть может, однажды вновь выйдет в обновленном виде. С другой стороны, институциональное понимание литературного

быта тоже может послужить для объяснения литературного культа, потому что, как уже сказано, поклонники культового автора или текста могут создавать свои сообщества, секты и т. д., располагающиеся в том же ряду явлений, что и литературный кружок или салон, толстый журнал или союз писателей.

¹ Иванова Ю.В. Жизнеописания в гуманистической литературе // История литературы Италии. Т. 2. Кн. 1. М., 2007. С. 169.

² Durkheim E. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris, 1998. P. 328.

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М.; Л., 1949. С. 121–122.

⁴ Кстати, «культ личности Сталина», несмотря на сходное название (данное в ту же пору, но задним числом и в качестве эвфемизма, политического компромисса, что не способствует точности термина), не имеет касательства к рассматриваемой теме — не потому, что он имел политический характер, а именно потому, что он принудительно насаждался государственной властью, то есть в значительной мере усилиями самого «героя».

⁵ «Этот перверсивный костюм под именем “костюма à la Вертер” носили по всей Европе поклонники романа» (Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999. С. 406).

⁶ См.: Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин, 1992. С. 262–266.

⁷ См.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф — имя — культура // См.: Лотман Ю.М. Цит. соч. С. 58–75.

⁸ Сказанное относится не только к литературной и художественной классике или к каноническим религиозным текстам, но и к некоторым классическим произведениям философии и гуманитарных наук, служащим предметом напряженного толкования. См. об этом нашу статью: Зенкин С.Н. Гуманитарная классика: между наукой и литературой // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. М., 2009. С. 281–293.

⁹ См.: Зенкин С.Н. Французский романтизм и идея культуры. М., 2002. С. 162–163.

¹⁰ См.: Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 369–383.

¹¹ См.: Зенкин С.Н. Открытие «быта» русскими формалистами // Лотмановский сборник 3. М., 2004. С. 821–826.

Искушение иконоклазма:

«Страдания юного Вертера» Гете в историко-культурной перспективе

Книга, автор, читатель

Роман «Страдания юного Вертера» вышел из печати в 1774 г., как раз к осенней книжной ярмарке в Лейпциге. Издатель книги, И.Ф. Вайганд, и автор были знакомы со сложившейся к тому времени рыночной стратегией: новинки, которые могли рассчитывать на достаточно серьезный успех, подгадывали к весенним или осенним ярмаркам¹. В этом случае оба ожидали удачи. Гете она была нужна в том числе и по соображениям чисто экономическим, «Гетца фон Берлихингена» он издал незадолго до того за свой счет, так что в этот раз он предполагал все финансовые дела полностью переложить на издателя. И удача пришла — «книжица» (Büchlein), как Гете ее называл и тогда, и позднее, в своих воспоминаниях «Поэзия и правда» («die Wirkung dieses Büchleins war groß, ja ungeheuer») — «воздействие этой книжицы было большим, даже грандиозным»), — быстро разошлась в количестве полутора тысяч экземпляров (тираж по тем временам вполне почтенный), чем поспешили воспользоваться книжные «пираты». В течение 1775 г. вышло по крайней мере семь незаконных публикаций «Вертера», а Вайганд в том же году переиздал роман, удвоив тираж и снабдив его примечанием: «Второе, подлинное (zweyte, ächte) издание». Всего с допечатками только законный тираж книги в первые годы ее существования составил не менее девяти тысяч экземпляров, что примерно вдвое превосходило тиражи популярных книг того времени. С учетом всех переизданий «Вертер» оказался самым распространенным и самым успешным сочинением Гете при жизни автора².

Роман, со всей очевидностью передававший атмосферу немецкого общества того времени, сразу же перешагнул границы немецкоязычного мира, и уже в первые годы был переведен на девять европейских языков³. В результате «Вертер» оказался не просто популярной книгой, но и, в сущности, первым немецким сочинением, ставшим общеевропейским культурным явлением. Складывавшаяся в это время новая «общеевропейская» литература (уяснявшаяся как часть «мировой литературы») — понятие Weltliteratur сформировалось позднее при участии Гете), благодаря «Вертеру» быстрее обретала контуры.

Несмотря на молодость, Гете уже обладал опытом литературного успеха (его «Гетц» был одной из наиболее популярных книг 1770-х гг.). Знакомство с немецкой и европейской литературой сентиментализма, временное сближение с дви-

жением «Бури и натиска» давали ему преставление о наиболее напряженной, новаторской области творческой деятельности. Тогда, как и позднее, вопрос о способности Гете «запрограммировать» успех, даже организовать своего рода «маркетинговую стратегию» (как предполагает Ф. Гутбротт)⁴ в настоящее время не может получить определенного ответа (возможно, определенный ответ уже и не может быть дан). В какой степени сделанное в «Поэзии и правде» замечание о том, что «книжица» писалась без особого сознания ее значимости, а ее оглушительный успех оказался неожиданным, следует считать расчетливым риторическим ходом автора, очевидно начавшего строить «памятник самому себе» и полагая такие действия частью общей писательской стратегии живого классика?

Вертерова горячка

Важно, однако, что восприятие «Вертера» не ограничилось только необычайной его популярностью. «Грандиозность» воздействия книги заключалась и в размерах аудитории, и в том, что роман смог организовать специфическое поведение читателей, сформировав определенный социокультурный феномен, который почти сразу же был осознан обществом и даже получил краткое и выразительное наименование «*Вертерова горячка*» (Werther-Fieber)⁵. Момент нездорового ажиотажа и болезненной привязанности, отраженный в этом обозначении, был частью общей тогдашней дискуссии, посвященной разнообразным модным веяниям и нездоровым привязанностям, которые рассматривались как патологические отклонения от нормы, маниакальные эксцессы. Среди этих общественных патологий было и нездоровое увлечение чтением (преимущественно романов), заслужившее наименование «*чтениемания*» (Lesesucht).

У «Вертера» сразу же сложился прочный круг поклонников, объединенных специфической читательской привязанностью к книге. Они словно вняли призыву фиктивного «издателя» книги, сделанному в предисловии: «Пусть эта книжечка станет твоим другом» (“laß das Büchlein deinen Freund seyn”). Эмотивный момент и в самом деле стал необходимой составляющей поведения «истинного» читателя и почитателя «Вертера». Чтение (как правило перечитывание, нередко в присутствии другого лица или нескольких лиц) носило аффективный характер, доходивший до рыданий — этот надрыв вполне соответствовал общему социокультурному контексту сентиментализма, в котором находились в тот момент и автор, и читатели. Проливающая слезы девушка была изображена и во втором издании Вайганда, парадоксальным образом воспроизводившем не только само произведение, но и читательскую реакцию. Находившееся на грани, а то и за гранью патологии состояние читателя можно было считать зеркальным отображением патологического состояния героя. Согласно гуморальным представлениям, сохранявшим свою значимость и в XVIII в., меланхолия была не просто душевным настроением, но и прямой, физической патологией, вызываемой нарушением циркуляции жидкостей в организме⁶. Не исключено, что в поведении Вертера современники прочитывали и другие патологические проявления. Такая привязанность, погруженность читателя в мир, изображенный в книге, не ограниченная только временем аффективного чтения, но и продолжающаяся за его пределами, свидетельствует о высокой степени отождествления читателя с героем и

событиями его жизни. Читатели ощущали себя персонажами книги и в то же время обнаруживали в герое, его чувствах и мыслях чрезвычайно близкие черты. Переживания близости, тождества с героем (героями) книги и составляли основу «Вертеровой горячки».

Самоотождествление с героем книги и ее миром находило отражение и в предметном мире. Поклонники «Вертера» облачались в его наряд: желтая жилетка и голубой фрак, ботфорты, мягкая круглая шляпа. Пожеланиям читателей шли навстречу деятели изобразительного и прикладного искусства, предлагая иллюстрации и портреты героев, представленные в гравюрах, а также размноженные на фарфоровой посуде и других предметах домашнего обихода. В этом визуальном сопровождении «Вертеровой горячки» принял участие значимый художник того времени Д.Н. Ходовецкий, признанный мастер литературной иллюстрации и жанровых сцен. Читатели в своих попытках материализовать мир Вертера устраивали паломничество на могилу К.В. Йерузалема, послужившего в определенном смысле прототипом Вертера, почитая эту могилу как «могилу Вертера». Само удвоение реальности, желание ощутить непосредственно событийную материю повествования сказалось и на отношении к Шарлотте Буфф-Кестнер, которая была прототипом Лотты и во многом с ней отождествлялась. Крайним следствием самоидентификации читателей с героем романа стали самоубийства, совершенные с явным указанием на подражание герою романа. Следует, правда, заметить, что исследования последнего времени показывают: в реальности такие эксцессы были единичны (некоторые исследователи вообще сомневаются в их реальности), представление о том, что молодые люди массами уходят из жизни, схватившись, как и Вертер, за пистолет, было в значительной мере сформировано консервативной журналистикой, для которой роман в силу его социального радикализма представлялся крайне опасным явлением⁷. Тем не менее, издатель уже во «втором, подлинном» издании 1775 г. был вынужден добавить в книгу предостережение от попыток повторить поступок героя.

Реакция читателей и почитателей «Вертера» во многом напоминает явления, которые в наше время связывают с понятиями культовых произведений — культовых книг, кинофильмов. Так что нет ничего удивительного в том, что сейчас, так сказать задним числом, «Старания юного Вертера» нередко называют «первой культовой книгой» и даже зачисляют Гете в прародители поп-культуры. Второе скорее всего следует считать передержкой, а вот сравнение восприятия «Вертера» с современными проявлениями литературных культов можно принять как достаточно оправданное. И дело, разумеется, не в том, считать ли «Вертера» первой или не первой культовой книгой, не исключено, что дальнейшие исследования покажут что-либо иное. Важно установить, как формировались механизмы культовости «Вертера» и почему — если мы готовы признать существование этих механизмов — они проявились именно в то время. Собственно, попыткой ответа на эти вопросы и будет дальнейшее рассуждение.

Культ, общественность, коммуникация

Начало творчества Гете приходится на знаменательное время в истории европейской культуры. Середина XVIII в. — своего рода «шарнирное время», точ-

ка перелома в модернизационном процессе. В Европе завершается формирование «общественности», публичной жизни в новом понимании, отражающем структуру модернизированного секуляризованного общества с его экономикой, общественно-политической и социокультурной составляющими⁸. Эти процессы захватили все стороны жизни, включая литературу. Активно складывается книжный рынок⁹, формируется новая модель литературы как общественного института с его составляющими: технической базой (совершенствование печатной техники, бумажной промышленности), авторами, издателями, литературной прессой, критикой, организованной читательской публикой (читательские общества, публичные библиотеки).

Культурная составляющая, наиболее сложная и отличающаяся зачастую весьма тонкими и далеко не всегда очевидными связями, остается и сейчас наименее исследованной и осмысленной в процессе модернизации (в сравнении с экономическими, социальными и политическими процессами). Разумеется, сложность и диффузность предмета многое объясняет, однако такое положение сильно усложняет в том числе и решение конкретных проблем, подобных рассматриваемой здесь критической точке возникновения литературного культа (и художественного культа вообще). Например, достаточно очевидно, что общеевропейское движение Просвещения, как и локальное движение «Бури и натиска» во многом были отражением модернизационных процессов. Однако как именно осуществлялись эти процессы через названные движения — проблема еще настолько дискуссионная, что говорить о каком-то консенсусе в ученом мире по этому поводу можно только в самых общих чертах. Это обстоятельство проявится — к сожалению в негативном смысле — и в дальнейшем рассуждении, когда придется затронуть роль сентиментализма в возникновении и распространении «Вертеровой горячки».

Культовые явления в искусстве и литературе — феномен с достаточно давними традициями. Первая попытка создания культа связана с латинскими поэтами-лауреатами (лавр как дерево Аполлона, покровителя поэзии, был в этой функции вполне понятен; сам обычай увенчания поэта лавровым венком родился ранее в Греции); римское общество было вообще настроено на порождение новых культов и культовых фигур (в первую очередь, разумеется, речь идет об императоре). Возрождение звания Poeta laureatus происходит в позднем Средневековье, наибольшей широтой и значимостью оно пользуется в период Возрождения и барокко (XVI–XVII вв.). Однако именно к середине XVIII в. этот обычай теряет свою силу и стремительно распадается¹⁰. С одной стороны, поэтов-лауреатов становится слишком много; в особенности это касается раздробленной Германии, где каждое княжество стремилось поддерживать локальные поэтические культы. С другой стороны — и это более важно — политическая власть как судья и законодатель в области искусства, суверен как ключевая фигура художественного и литературного процесса теряют силу. Автор, художник уходят из-под прямой опеки суверена, уходят в рынок, на книжную ярмарку и в художественный салон, где их отношения с доминирующими общественно-политическими, экономическими и культурными силами приобретают иной, динамический характер. Субстанциальный, традиционный культ уходит ровно тогда, когда формируются условия для нового, функционально обусловленного культа и когда этот

культ уже появляется в своих первых феноменах. Осененный властью лавровый венок утрачивает свое действие. Культ более не может гарантироваться удостоверяющим предметом, сохраняющим свое действие независимо от контекста.

Процессы секуляризации, стремительно нараставшие в XVIII в. (их идеологическим обеспечением и мотором было движение Просвещения и родственные ему явления), существенным образом затронули и коммуникативные процессы. Все более активным участником этих процессов становится третье сословие, бюргерство, из которого формируется новоевропейское гражданское общество. Грамотность, чтение идут в массы (конкретике «читательской революции», происходящей в это время в Германии, посвящено исследование «Бюргер как читатель» Р. Энгельзинга)¹¹. Меняется — во взаимодействии со становлением книжного рынка — социокультурная роль чтения и читателя. Правда, до всеобщей грамотности еще достаточно далеко: бюргерское движение дало примерно 25% читающих от общего населения, однако тенденция в данном случае оказывалась более значимой, чем абсолютные цифры.

«Человек читающий» существенно меняет свое поведение: если до того чтение было *интенсивным*, то есть читатель имел доступ к ограниченному числу книг и постоянно перечитывал их, то теперь чтение становится *экстенсивным*: читатель стремится прочесть как можно больше книг, ставших доступными благодаря развитию издательского дела и расширению круга авторов. Читатель ориентируется на *книжную новинку* — эта категория литературы и книжного дела становится ведущей в условиях активного становления книжного рынка.

Принципиальное изменение ситуации чтения, поведения читателей не осталось незамеченным современниками. Во второй половине XVIII в. в Германии разворачивается дискуссия об уже упомянутой «чтениемании», охватившей, по мнению консервативных наблюдателей, общество¹². Критики «чтениемании» выражают недовольство стремлением широкой публики читать как можно больше, не сопровождая чтение рефлексией; проблемной считается и склонность воспринимать чтение как источник получения удовольствия, как развлечение. Наиболее уязвимыми для новой мании считались женщины и подростки — по мнению консерваторов, более слабые, не обладающие твердым самосознанием группы общества. Наиболее вредным признается чтение романов, поскольку именно роман стимулирует аффективное чтение, эксплуатирующее эмоциональную сторону личности в ущерб рациональной. Неумеренное увлечение романами, полагали критики, приводит к утрате чувства реальности, неадекватному поведению либо апатии (обвинения романа в способности разрушения чувства реальности имели к тому времени давнюю историю, достаточно вспомнить «Дон Кихота» Сервантеса).

Есть основания полагать, что и в условиях «читательской революции», с ее сдвигом от интенсивного чтения к экстенсивному, часть читателей все же сохраняет потребность в чтении интенсивном, но в новой ситуации для интенсивного чтения требуются новые условия и новая мотивация. Со стороны авторов поиски выразились, в частности, в разного рода экспериментах сентиментализма и близких ему явлениях. *Со стороны читателей одной из реакций и стало, очевидно, возникновение культового отношения к избранным книгам, что открывало возможность для удовлетворения сохранившейся, хотя и в трансформированном*

виде, потребности в интенсивном чтении. Это один из парадоксов читательской революции Нового времени, культурная жизнь которого достаточно богата парадоксами.

Чтобы оценить новую функцию культа в условиях проходящего модернизацию общества, следует обратиться к эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936). Анализ трансформации произведения искусства Беньямин ведет в широком *функционально-коммуникативном контексте*, и в этом его отличие от предыдущих теоретиков, рассматривавших как правило лишь один из фрагментов контекста, а именно либо произведение искусства как таковое, либо автора. Беньямин предложил взгляд на художественный процесс как на *производство* (см. в частности одно из его основных теоретических сочинений «Автор как производитель» — “Der Autor als Produzent”), в котором средства производства (понимаемые в данном случае достаточно широко) играют важнейшую роль. Беньямин исследует художественный процесс и как *коммуникативную деятельность* (также понимаемую достаточно широко), многочисленные составляющие которой (автор, техника коммуникации, коммуникативный и ситуативный контекст, произведение искусства, публика) представляют собой сложную динамическую комбинацию, изменяющуюся по мере трансформации общих социокультурных условий коммуникации как всеобщего человеческого феномена.

Обращаясь к феноменологической эволюции произведения искусства в функционально-коммуникативном контексте, Беньямин выделяет два «полюса» коммуникативного бытия искусства: одни из полюсов — культовая ценность произведения, другой — его экспозиционная ценность¹³. Как и полагается полюсам, движение в сторону одного из них означает удаление от другого: если усиливается культовая значимость произведения, то ослабляется его экспозиционная значимость (в качестве крайней ситуации Беньямин указывает на то, что в ряде случаев включенные в культовый контекст произведения могут быть намеренно закрыты для публики¹⁴). В то же время усиление экспозиционного момента означает отдаление от культового полюса, поэтому, например, перенос культового (в традиционно-религиозном понимании) произведения искусства в музейное или иное секулярное экспозиционное пространство делает практически невозможным использование его в изначальной ритуальной функции¹⁵. Точно так же освобождение произведения от ритуального контекста означает расширение его экспозиционных возможностей (с. 31).

Беньямин обнаружил в бытовании произведения искусства скрытый культовый момент, обозначенный им с помощью понятия *ауры*¹⁶. В процессе постепенного высвобождения произведения искусства из первоначального ритуального контекста возникает «профанный культ служения прекрасному», служащий своего рода замещением ритуала и отражающий инерционные стремления сохранить первоначальные функционально-коммуникативные характеристики искусства; музей как «храм прекрасного (или искусства)» оказывается секуляризованным вариантом ритуального пространства, нерелигиозным (или квазирелигиозным) святилищем. Попытки сохранения в какой-либо форме ауры произведения искусства продолжаются и в наше время, несмотря на множество сдвигов, произошедших в общем функционально-коммуникативном контексте существова-

ния искусства. Этот момент сохранения культового значения произведения искусства в трансформированном, превращенном и скрытом виде, обнаруженный Беньямином в ходе его исследований, представляется чрезвычайно важным для изучения литературного культа.

Как полагал — и не без оснований — Беньямин, «сегодня произведение искусства становится, из-за абсолютного преобладания его экспозиционной ценности, новым явлением с совершенно новыми функциями» (с. 32). В то время, когда начинал свой долгий творческий путь Гете, эта тенденция для большинства была не только не очевидной (очевидной она для большинства не является и сейчас), но и еще не обозначившейся с достаточной определенностью, в первую очередь из-за отсутствия важнейших технических средств, которыми стали позднее фотография и фонограф. В то же время развитие полиграфии, становление прессы и активные поиски возможности репродуцирования произведений искусства (не случайно это время — время расцвета гравюры как средства тиражирования произведений изобразительного искусства, развития техники книжной иллюстрации) достаточно ощутимо сдвинули общий функционально-коммуникативный контекст искусства и литературы в сторону экспозиции и обращенности к публике.

Однако — и здесь надо учитывать, что Беньямин разрабатывал свою теорию в тридцатые годы прошлого века, к тому же сознательно разрабатывал ее как теорию «временную», предварительную, поскольку и процессы, находившиеся в центре его внимания, были далеки от завершения. Он предполагал необходимым отложить окончательные выводы до того времени, когда начавшиеся социокультурные и художественные процессы завершатся или по крайней мере достигнут полного воплощения. Было бы сложно утверждать, что мы можем считать себя находящимися в положении, позволяющем сделать такие выводы. Тем не менее, некоторые дополнительные и корректирующие замечания с учетом полученного опыта возможны. Анализируя феномен экспозиционной ценности, Беньямин не мог не заметить появления новых культовых и квазикальтовых моментов в процессе создания и существования произведения искусства. «Кино отвечает на исчезновение ауры созданием искусственной “personality” за пределами съемочного павильона. Поддерживаемый кинопромышленным капиталом культ звезд консервирует это волшебство личности, уже давно заключающееся в одном только подпортившемся волшебстве ее товарного характера» (с. 42). Беньямин не может не видеть сохраняющуюся — при всех трансформациях — значимость личностного, персонального момента в этих «неокультовых» явлениях, смыкающихся со множеством других неокультовых проявлений в культуре XX в. — от футбольных фанатов до политических культовых фигур.

Что касается непосредственно литературы и искусства, то одним из ранних проявлений замещающего культа было становление понятия классики. Разрыв старого и нового мира, обозначившийся в литературной сфере на рубеже XVII–XVIII вв. в *Querelle des Anciens et des Modernes*, в «Споре старых и новых» (культурно-историческую значимость этого события первым структурировал Х.-Р. Яусс)¹⁷, означал осознание *существования разных литератур*. Это нашло отражение в различных литературных процессах XVIII в., в частности, одним из симптомов изменения литературной ситуации стал последовательный и мас-

штабный перевод произведений античной литературы (которая и была до того «классикой» для всех и потому не нуждалась в переводе) на новоевропейские национальные языки. Одновременно каждая литература получила право на свое культовое ядро, на «свою» классику, формируемую соответственно конкретным историческим условиям и ценностным установкам общества. В определенном смысле классика в ее новоевропейском понимании и функциональном оформлении выступает своеобразным заместителем традиционного культового оформления произведения искусства, позволяет в некотором роде сохранять его «ауру».

С учетом сказанного, появление в XVIII в. признаков литературного спонтанного культа можно считать прологом к дальнейшему активному формированию технологизированной сферы культурной коммуникации. Новая культовая форма *становится ответом на массовый и в значительной мере деперсонализированный, серийный характер культурного производства*. Личное начало, возможность отождествления с героями произведения или автором (который может сливаться с героями), эмотивная связь с произведением, возможность сохранения интенсивного чтения в ситуации господства экстенсивного чтения — все это предстает своего рода компенсацией утраты прежнего культового характера произведения искусства, прежнего аффектированного переживания его ауры, возможности прикосновения («причащения») к обладающему особым статусом предмету. Автор «Вертера» и его (по)читатели удивительно точно уловили раннюю фазу этого процесса, читатели и в самом деле, как это советовал автор, превращали книгу в «своего друга», наслаждаясь возможностью постоянного близкого общения.

Сентиментализм

Одним из собственно литературных проявлений процессов, о которых шла речь в предыдущем разделе, в XVIII в. стал сентиментализм и близкие ему явления в различных европейских странах. Упреждая надвигающиеся процессы модернизации, сентиментализм педалирует личный, эмоциональный момент, доходя в раскрытии персонального мира до эксцесса и патологии. В определенном смысле можно говорить даже о жестокости сентиментализма, хотя в своем первичном импульсе он очевидно стремился компенсировать недостаток теплоты. Аффетивности и эмотивности как принципиальным коммуникативным установкам сентиментализма соответствовали и специфические формы, среди которых письма, реальные или фиктивные, играли важную роль¹⁸, особое значение приобретал исповедальный характер писем, как и дневниковых записей, а также отражающие живой процесс общения диалоги.

Связь «Вертера» с сентиментализмом очевидна, хотя роман и не может считаться «стандартным» сентименталистским сочинением. Упоминание Клопштока — основного представителя сентиментализма в Германии, прямые отсылки к «Новой Элоизе» являются достаточно ясными тому свидетельствами. Не менее значима форма романа в письмах, условность которой в «Вертере» дополняется своеобразной формой скрытого дневника¹⁹, а дневниковая форма также соответствовала установкам сентиментализма. Характерно, что работа Руссо над «Исповедью» (опубликована она была позднее) совпадает по времени с работой Гете

над «Вертером». С учетом исповедально-патографических моментов, присущих обоим произведениям, можно говорить о еще одной линии, связывающей «Вертера» и его автора с сентиментализмом.

Что касается создания фигуры главного героя, то здесь персоналистский момент романа Гете находится на пересечении сентименталистской социокультурной ориентации и феномена спонтанного компенсационного культа. Вертер совершенно явно предстает в романе как человек общности, которой в реальной Германии его времени еще нет. Этот утопический момент в книге, воплощенный в фигуре главного героя, заслуживает дальнейшего исследования. Утопизм (часто в скрытой форме) является, с одной стороны, частью модернизаторского подхода к реальности, а, с другой стороны, *утопизм представляет собой необходимый компонент любого — как традиционного, так и нетрадиционного — культа*. Порожденный утопизмом экцесс также оказывается упреждающей реакцией искусства на предстоящие драматические события в жизни общества.

Фридрих Николаи — «пруссский просветитель»

В первой волне литературных откликов на «Вертера» особое место занимают пародийные сочинения Ф. Николаи. Первичные литературные реакции на роман Гете были резко поляризованы: это были либо положительные, подражательные или пытающиеся «продолжить» роман сочинения, либо антивертеровские, критические, пародийные, пасквильные сочинения²⁰. И если среди первых не оказалось сочинений, достойных упоминания не только в общем ряду «Вертерианы» как историко-литературного явления, то Николаи удалось подняться над всеми остальными.

Фридрих Николаи (Friedrich Nicolai, 1733–1811) был чрезвычайно значимой фигурой в культурной жизни Пруссии и Германии кон. XVIII — нач. XIX вв. Автор различных сочинений (художественных, философских, публицистических), издатель, общественный деятель, Николаи был одним из наиболее ярких представителей так называемого «пруссского Просвещения». Это направление, в отличие от Просвещения французского, выводило за скобки наиболее острые социально-политические моменты, занимая охранительную позицию по отношению к существующей власти. Просветительский пафос «пруссского Просвещения» смещался в область морали и культуры, являя во многом вариант «протестантской этики», который обеспечивал трудовое участие рационально мыслящего индивида в жизни общества на тех этажах социального устройства, которым он соответствовал. Жесткий рационализм и нарастающая со временем неприязнь в отношении новых явлений в философии, литературе, искусстве привели к тому, что целый ряд известных современников оказался в противостоянии Николаи, что приводило порой к достаточно жесткой полемике. Самым известным и ярким литературным выпадом против «пруссского Просвещения» стал «Крошка Цахес» Э.Т.А. Гофмана: изображенное в сказке государство, из которого были изгнаны все волшебники, представляло собой пародийную картинку идеалов этого течения мысли.

Наиболее известным и значимым трудом Николаи была «Всеобщая немецкая библиотека» (Allgemeine deutsche Bibliothek), публикацию которой он начал в

1765 г. Это рецензионное издание давало постоянный обзор состояния книжного рынка в Германии. Николай руководил журналом на протяжении всего периода его существования, печатая в нем и собственные обзоры. За несколько десятилетий работы «Библиотеки» и продолжившей ее «Новой всеобщей немецкой библиотеки» (среди ее сотрудников числились многие известные представители немецкой культуры) было опубликовано около 80 тысяч (!) рецензий. Издание было приостановлено в 1806 г. из-за резко ухудшившегося состояния здоровья Николаи.

*Ответ Николаи на «Вертера» —
пародия или трансформация механизма?*

Парадоксом оказывается тот факт, что Николай, полностью вовлеченный в жизнь книжного рынка, в своих общих взглядах на литературу и общество оказывался противником тех новых явлений, которые в значительной мере этим самым рынком и были порождены. Он последовательно полемизировал с критической философией И. Канта и И.Г. Фихте, идеями «Бури и натиска», с ранними романтиками. При этом он не отказывался от идеалов Просвещения, включающих прогресс, однако понимание прогресса и новаторства у него оказывалось явно суженным, сведенным к локальным улучшениям и не предполагающим фундаментальных сдвигов.

Помимо эстетического и — в определенной мере — социокультурного консерватизма, была еще одна фундаментальная и чрезвычайно важная в данном случае причина, по которой Николай не мог не откликнуться на «Вертера». Как последовательный рационалист эпохи Просвещения, Николай был твердым противником культа во всех его проявлениях. Выступая за секуляризацию общества, он отстаивал свободу от необходимости совершать немотивированные или мотивированные внешними соображениями ритуальные действия и почитать культовые ценности независимо от возможности их основательного анализа или переоценки. В романе Гете и в особенности в реакции на него, «Вертеровой горячке», Николай чувствовал возможность зарождения нового культа, и по этой причине вступал в полемику.

Уже в 1775 г. появилась небольшая книжка (без указания авторства) с двойным заглавием «Радости юного Вертера. Страдания и радости Вертера, ставшего зрелым мужем». Сюжетные сочинения, входящие в книгу, обрамляются назидательными диалогами. В небольшом сочинении «Радости юного Вертера» Николай удается достичь того, к чему стремились почитатели гетевского «Вертера» и что представлялось в силу сюжетной основы романа невозможным: дать книге продолжение. В «Радостях юного Вертера» Альберт разгадывает план Вертера и срывает попытку самоубийства. Более того, он отказывается от Лотты ради друга, так что влюбленные играют свадьбу и благополучно начинают счастливую семейную жизнь. Играя на ожиданиях поклонников, Николай в то же время резко снижает аффективность судьбы Вертера, превращая его в обычного обывателя, не нуждающегося более ни в мечтаниях, ни в литературных опытах. В целом эта небольшая книга написана корректно, она достаточно явно и удачно пародирует эмотивную сторону «Вертера» и его попытку отразить непосредственную, спон-

танную речь. «Радости» оказались единственным анти-вертеровским сочинением, которое удостоилось отклика Гете. Он написал чрезвычайно раздраженное стихотворение «Николай на могиле Вертера», которое, в отличие от сочинения Николай, было чистой инвективой. Немногом лучше были другие эпиграмматические отклики поэта. Раздражение и беспомощность говорили о том, что Николай попал в точку: вывернув наизнанку механизм образования и поддержания литературного культа, он поступил так же, как просветители обычно поступали по отношению к культу традиционному. В этом была явная сила полемической и пародийной позиции Николай.

Безнадежность иконоклазма

И все же Гете напрасно раздражался. Иконоклазм — вообще занятие безнадежное. Если общество — по крайней мере его достаточно активная часть — испытывает потребность в иконе, то она будет существовать. Так же и «Вертерова горячка» пришла и ушла независимо от публикаций реакционных журналистов и просветителей-рационалистов. Все их соображения (не лишённые порой здравого смысла), все их предупреждения, преувеличенные страхи и реальные опасения не могли повлиять на тех, кто в силу сложившихся обстоятельств был готов влиться в культовое увлечение книгой и ее героями. Аргументы в таких случаях бессильны, они чаще всего находят понимание у противников, которым они, однако, не нужны или нужны лишь для поддержания уверенности в собственной позиции.

Неуязвимость литературного культа в его новоевропейском варианте связана с обстоятельством, на которое указал Вальтер Беньямин: переход от культовой к экспозиционной ценности. Если главной оказывается экспозиционная сторона, то *любое общественное проявление, любая реакция работает скорее на культ, чем против него*. Это парадокс постсубстанциального, функционального существования художественных, как и других социокультурных ценностей. Культ Вертера предвосхищал современную медийную ситуацию, когда известность личности или явления является причиной их еще большей известности, так что в результате медийные «профессионалы» готовы на любую общественную реакцию, даже негативную, поскольку единственным неприемлемым вариантом для них оказывается отсутствие всякой реакции и, как следствие, сокращение экспозиционных возможностей. Ситуация «Вертера» в момент первичного его восприятия была, конечно же, лишь первым, пусть и ярким, намеком на парадоксы развитого медийного пространства.

*Эпilog: культ субкультурный и культ официальный.
Поздняя рецепция*

Разумеется, в своей острой форме «Вертерова горячка» не могла продолжаться долго. Однако эмотивный характер сочинения все же способствовал тому, что на протяжении жизни Гете роман вызывал живой отклик читателей. Когда в 1816 г. в Веймар прибыла Шарлотта Буфф-Кестнер, послужившая основным прототипом Лотты, жители города восприняли это событие как продолжение

«Вертериады». Шарлотту именовали не иначе как «Вертеровой Лоттой» (“*Werthers Lotte*”; “*das Original der Lotte*”) и настойчиво пытались разглядеть в ней героиню романа. Анекдотичность такой реакции, как и самой встречи сорок с лишним лет спустя, не могла не сказаться на тоне романа Томаса Манна «Лотта в Веймаре» (1939), основанном на этом историческом эпизоде. Элемент пародийности и анекдотичности, вызвавший отторжение у некоторых читателей, понятен, если учесть накопившуюся к тому времени рецептивную патину на фигуре Гете и на его романе. Спонтанный культ, сопровождавший «Вертера» и его автора, давно исчез, сменившись культом официальным: превращение в классика стало для Гете, как и для любого автора, серьезным испытанием. Томас Манн явно следовал демонтажу официального культа, начатому Германом Гессе в «Степном волке».

Интересно, что после значительного перерыва (единственным серьезным событием девятнадцатого века была опера Ж. Массне «Вертер») в XX в. роман породил достаточно большое количество произведений, включая двенадцать (!) экранизаций. Действительно значимыми оказались два литературных произведения: уже упомянутая «Лотта в Веймаре» и «Новые страдания юного В.» Ульриха Пленцдорфа (пьеса и роман, 1972–1973 гг.). В обоих случаях подрывной потенциал «Вертера» оказался применимым в новой исторической обстановке. В особенности это касается Пленцдорфа: предложенный им вариант «Вертериады» был воспринят как социально-политическая критика режима ГДР (также как и снятый несколькими годами позднее в ГДР «Вертер» режиссера Э. Гюнтера с М. Тальбах в главной роли).

«Страдания юного Вертера» с полным основанием могут рассматриваться как раннее проявление литературного культа. Временная дистанция, с которой мы сегодня воспринимаем и изучаем это произведение, позволяет в отчужденном виде наблюдать некоторые феномены, ставшие частью нашей социокультурной реальности и потому не ощущаемые как требующие анализа или обоснования. В то же время длительная литературная жизнь романа Гете дает возможность изучения происходящих в ходе исторического процесса трансформаций произведения искусства, отражающего ранние модернизационные процессы в европейской культуре и совершающего дальнейшие преобразования в общем социокультурном и медийном контексте XIX–XX веков.

¹ О становлении книжного рынка в Германии см.: Kiesel H., Münch P. (Hrsg.). *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert: Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland*. München, 1977.

² О пиратских изданиях, тиражной политике и подражаниях «Вертеру» см.: Hagen W. *Goethes Werke auf dem Markt des deutschen Buchhandels* // *Goethe-Jahrbuch*. 1983, Bd. 100. S. 11–58; Jäger G. *Die Leiden des alten und neuen Werther*. München, 1984; Engel I. *Werther und die Wertheriaden. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte*. St. Ingbert, 1986; Gutbrodt F. *The Worth of Werther: Goethe's Literary Marketing* // *Modern Language Notes*. 110, 3 (1995): 579–630; Бент М.И. «Вертер, мученик мятежный...». Биография одной книги. Челябинск, 1997.

³ Материалы восприятия «Вертера» в России см. в издании: Гете И.В. *Страдания юного Вертера* = *Die Leiden des jungen Werthers*. СПб., 1999.

⁴ Gutbrodt F. *Op. cit.*

⁵ Это обозначение было пушено в оборот Эрнстом Аугустом фон Геххаузенем, именно так назвавшим свое антивертеровское пародийно-критическое сочинение, вышедшее в 1776 г.

⁶ Социокультурное измерение меланхолии в более раннее время было раскрыто В. Беньямином в его «Происхождении барочной драмы»; таким образом, культурно-медицинская традиция, в которую оказался включенным Вертер, была достаточно длительной и разнообразной.

⁷ См.: Mellmann K. Das Buch als Freund — der Freund als Zeugnis: Zur Entstehung eines neuen Paradigmas für Literaturrezeption und persönliche Beziehungen, mit einer Hypothese zur Erstrezeption von Goethes *Werther* // *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Tübingen, 2006. S. 201–204.

⁸ Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt/M., 1990.

⁹ Hellmuth E., Piereth W. Germany, 1760–1815 // Press, Politics and the Public Sphere in Europe and North America 1760–1820. Cambridge, 2002. P. 69–92; Kiesel, H., Münch P. (Hrsg.). Op. cit.; Wittmann R. Geschichte des deutschen Buchhandels. München, 1999.

¹⁰ Пережитки этой традиции существовали достаточно долго, а в Великобритании звание придворного поэта-лауреата сохранилось до сих пор, хотя оно и не имеет никакого влияния на литературный процесс, но вполне соответствует британской тенденции сохранения нефункциональных реликтов прошедших эпох.

¹¹ Engelsing R. Der Bürger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800. Stuttgart, 1974.

¹² Erming G. Das Lesen und die Lesewut. Bad Heilbrunn, 1974; Göpfert H.G. (Hrsg.) Buch und Leser. Hamburg, 1977.

¹³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости и другие эссе. М., 1996. С. 29–30. Ссылки на это издание далее даются в тексте статьи.

¹⁴ К примерам Беньямина можно было бы добавить и средневековый обычай окладов и других «аксессуаров», предназначенных для того, чтобы подчеркнуть культовую значимость произведений искусства, однако делавших эти произведения по сути недоступными для восприятия.

¹⁵ Примечательны в этом отношении происходящие в современной России полемические столкновения относительно местоположения ряда культовых в своей основе произведений, включенных затем в секулярное экспозиционное и функциональное пространство: в условиях, когда функциональные социокультурные сферы утрачивают стабильность, принятые ранее ориентиры оказываются недостаточными, и стремление «вернуть» позиции выражается в том числе и в притязаниях на предметы культа, выведенные за пределы ритуального контекста.

¹⁶ «...Уникальная ценность “подлинного” произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение» (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости и другие эссе. С. 26).

¹⁷ Jauß H.R. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M, 1997.

¹⁸ Voßkamp W. Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen: Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert // *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 1971. Jg. 45. S. 80–114; Dotzler B.J. Werthers Leser // *Modern Language Notes*. 144, 3 (1999): 445–470.

¹⁹ Dotzler. Op. cit.

²⁰ Engel. Op. cit.; Scherpe K. Werther und Wertherwirkung. Bad Homburg, 1970.

«Вирус» Сада

Когда в 1956 г. французский издатель Жан-Жак Повер был привлечен к суду за издание книги маркиза де Сада, выступавший в его защиту академик Морис Гастон, сказал, обращаясь к прокурору: «Ваша честь, как заметил Жан Кокто, Сад — философ, и тем самым моралист». Прокурор опешил: «И это, правда, сказал Кокто?».

На том же процессе другой защитник Повера рассказал историю о молодой девушке, которая, прочтя книги де Сада, ушла после того в монастырь. Прокурор спросил: «И Вы считаете, что это хороший результат?» — «Это возможный результат», — последовал ответ¹.

История почти анекдотического характера (какой бы нравственно тяжелой она ни была для самих участников процесса) на самом деле вскрывает то, что можно было бы назвать амбивалентностью одновременно и феномена маркиза де Сада, и того культового отношения, объектом которого он, как известно стал.

Существует расхожее представление, что Сада, фундаментально забытого и изгнанного от литературы XIX столетия, в XX в. заново открыли сюрреалисты, после чего он уже мощно вошел в культурное сознание новой эпохи. Характерно, что данное клише воспроизводит даже не по слуху знающий историю французской литературы Филипп Солерс в книге «Сад против Высшего бытия»².

Такое представление, хоть и базируется на действительно существовавшем в XIX в. цензурном запрете на садовские книги, далеко не точно воспроизводит ситуацию. Дело в том, что, во-первых, некоторые книги Сада им же самим были опубликованы именно в начале XIX в., И даже оказавшись под запретом, они в дальнейшем имели хождение, будучи распространяемы в литературных кругах. И, во-вторых, именно XIX век, когда имя Сада было под запретом, дал немало случаев в самом прямом смысле слова культового ему поклонения. Приведем лишь некоторые примеры.

Уже в начале 1840 гг. французский поэт и критик Сент-Бев назвал Сада «вдохновителем современной литературы»: «нельзя потерять тот ключ, который представляет собой творчество Сада, если хочешь добраться до тайных альковов новейшей литературы»³.

Тот же Сент-Бев назвал Флобера, после публикации его «кровавого» романа «Саламбо», учеником Сада. И это, по всей видимости, не случайно. Известно, что 18-летний Флобер просил одного из своих друзей «добыть» ему произведения

Сада. А уже зрелый Флобер имел привычку класть своим гостям экземпляр «Философии в будуаре» на ночной столик — для чтения на ночь.

Бодлер нередко повторял: чтобы понять зло, надо «вернуться к Саду»⁴. Верлен сравнивал бодлеровские «Цветы зла» со «странными стихами, которые бы написал маркиз де Сад, если бы он знал ангельский язык»⁵. Рембо тщетно пытался получить произведения Сада в Национальной британской библиотеке.

В Англии приблизительно в то же время автографы Сада собирал Чарльз А. Суинберн, планируя осуществить, наконец, и издание романа «Жюстина, или Новое несчастье добродетели». Называя Сада «титаном», «образцовым денди», который, согласно бодлеровскому афоризму, «все повидал и никогда не удивился», он посвятил Саду по-французски написанное стихотворение «Шарантон в 1810 году»⁶. Свое «имение» он назвал Дольмансе-коттедж (по имени одного из героев Сада), одна из аллей парка также носила имя Сада. Как и Флобер, он любил «угощать» своих гостей книгами маркиза (впрочем, когда в 1868 г. он положил своему гостю Ги де Мопассану на ночной столик «Жюстину», «украшенную» свежее отрезанной рукой лондонского убийцы, Мопассан поспешно бежал из Дольмансе-коттедж в Париж⁷).

Произведения Сада читали и в кругу прерафаэлитов. Особенно им увлекался Данте Габриэль Россетти⁸.

К концу XIX в. Сад воспринимается как своего рода предвосхищение эпохи «fin de siècle». Жан Лоррен в рассказе «Долмансе» говорит о «божественном маркизе» — формула, которую потом припишут сюрреалистам. В 1886 г. газета «Декадент» публикует статью с характерным названием «Sadités». Чуть позже та же газета напечатала выдержки из романа «Маркиз де Сад» популярного автора того времени мадам Рашильд, в котором само декаденство было отождествлено с Садом (а исторически — с Нероном).

В «библии декаданса», романе «Наоборот» Гюисманса имя протагониста прочитывалось как зашифрованное в палимпсесте имя Сада: FloresSAs DEs Esseintes, а черновики романа свидетельствовали, что ключевым для Гюисманса была «Философия в будуаре», которую он на фабульном уровне процитировал (дез Эссент ведет юношу в бордель, чтобы пробудить в нем вкус к греху)⁹. Чуть позже этот же мотив воспроизведет и Оскар Уайльд в «Портрете Дориана Грея». Ницше, в конце своей сознательной жизни, выписывает из Бодлера цитату, в свою очередь являющую собой отсылку к Саду: «Единственное и высшее сладострастие любви состоит в причинении зла»¹⁰ (интересно, что и Лу Андреас-Саломе называла Ницше «садомазохистом над самим собой»).

Следы чтения Сада обнаруживаются в черновиках Пруста (эпизод из «В поисках утраченного времени», когда Марсель наблюдает за лесбийский парой, совершающей «садистский ритуал»). А прототипом герцогини Германтской становится герцогиня де Ноай, урожденная Лора де Сад, известная не только своей деятельностью по реабилитации творчества Сада (субсидировала издание Сада, осуществленное М. Хейне), но также и попыткой воскрешения в своем замке Иер празднеств в духе ее знаменитого предка (она же вместе с мужем финансировала фильм Бюнюэля и С. Дали «Золотой век», где появлялся один из героев Сада герцог де Бланжи, по-садовски кошунственно выступавший в роли Иисуса).

О том, что Сад одновременно с Гегелем провозгласил конец истории, будет

рассказывать в 1930-е гг. в своих лекциях в Сорбонне Александр Кожев студентам, среди которых — Жорж Батай, Андре Бретон, Реймон Кено, П. Мондьярг, Жак Лакан¹¹. Одним из главных экзегетов Сада станет Ж. Батай, вместе с Бретоном, Пьером Клоссовски и Морисом Хейне сформировавший группу «Контр-Аттак», одна из подгрупп которой носила имя «Сад».

О том, что в XX в. именно сюрреалисты подняли Сада на небывалую высоту, писалось очень много¹². Возможно, что от них пойдет любовь к Саду у Арто, Р. Шара, Р. Барта, П. Мондьярга и многих других. В сущности, перечень тех, кого, уже после сюрреалистов, продолжал заражать «вирус» Сада на протяжении XX в., можно было бы продолжать до бесконечности. Но при этом возникает закономерный вопрос: действительно ли тот, кого сюрреалисты называли своим предшественником, тот, кого Сент-Бев назвал предвестником литературы нового времени, полностью «выбивался» из своей эпохи? Или было все же нечто, что его с ней глубоко связывало?

Возвращаясь к оценке Сада Жаном Кокто, которую вспомнил Морис Гастон и о которой уже шла речь в начале статьи («Сад — философ»), заметим, что оценка эта основывалась отнюдь не на названии одного из центральных текстов Сада — «Философия в будуаре», — не только жанрово претендующего на роль философского трактата, но и отвечающего ему по своему содержанию. Признаемся, что подавляющее большинство и других романов Сада носит философский характер, во всяком случае, если исходить из того, как понималась философия в XVIII в. Но при всем своеобразии Сада, надо сказать, что это свойство давать «разврату» философское основание, скорее сближало его с многими своими современниками-либертенами, нежели отдаляло его от них.

И в самом деле, когда читаешь эту литературу XVIII в., которую в основной ее массе легко принять за эротически-порнографическую, трудно не изумиться явно выраженной в ней тенденции к философствованию. Тенденция эта просматривается даже и в названиях романов: «Тереза-философ» маркиза Жана-Батиста Буайе д'Аржанса, анонимная «Исповедь куртизанки, ставшей философом». Иногда создается впечатление, что герои, даже и «занимаясь любовью», развратничая, распутничая, только на самом деле и ждут, чтобы остановиться и начать «философствовать», как это, собственно, и делают герои маркиза де Сада. Философствование становится и почти обязательной прелюдией соблазнительных сцен. Так, героиня романа «Фелиция, или мои проделки» Андреа де Нерсья, одного из самых откровенных текстов своего времени, описывает историю своего «падения»: «Философия, довольная, что с таким успехом вмешалась в сферу удовольствия, задвинула занавес и оставила нас»¹³. Перефразируя известное высказывание Н.Я. Берковского, сравнившего когда-то романы Новалиса со способом изображения людей в древнем Египте — непомерно большие головы, посаженные на плечи¹⁴, — можно было бы сказать, что в романе либертинажа непомерно большие органы деторождения (которые как раз и не выполняют своей функции, но их описание нередко представляется формой гиперболы) уравниваются столь же непомерно большими головами. Более того, в философских размышлениях «развратников», «распутников», — одним словом, либертенов, — изумляет обилие рассуждений на тему порядочности (*honnêteté*) и «порядочного человека» (*honnête homme*), — понятий, ориентированных на, казалось бы, совершенно

противоположные ценности — «идеал нравственной и социальной жизни», совершенство души и ума, честность, незаинтересованность, преданность, откровенность¹⁵.

К тому же вспомним, что первой исторической формой либертинажа во Франции был именно либертинаж философский, нередко принимавший формы атеизма, деизма и прочих религиозных и идеологических инакомыслий, характерный в первую очередь для XVII в.¹⁶, лишь позже переродившийся в либертинаж социальный, сформировавшийся уже в XVIII в. и подразумевавший отказ от разного рода социальных условностей, а также и от традиционной морали, что в конечном счете привело к устойчивой ассоциации либертинажа с распутством и дебошем. В этом смысле, литературную, равно как и бытовую позу де Сада можно было бы истолковать как доведенный до логического предела и отраженный словно в кривом зеркале предреволюционного времени «гнусный дебош» философов XVII в. Ноде и Гассенди в компании оппозиционно настроенного парижского врача Ги Патена, описанного последним как «ужин, за которым не пили почти спиртного, но тем более свободно текла философическая беседа»¹⁷.

Давно уже замечено, что в XVIII в., пользуясь репутацией одного из самых развращенных и распутных веков в истории человечества, проблема заключалась вовсе не в том, что распутничали в это время более, чем когда бы то ни было, — но в том, что на эту тему много рассуждали, пытаясь найти самым изощренным удовольствиям философскую основу, а сами удовольствия привести в четкую систему¹⁸. Начиная с эпохи Регентства отношения между полами стали основным объектом помыслов «привилегированного класса»: лишенный реальной власти и вынужденный искать ей паллиатив, класс этот находит новую область, в которой может реализовывать свою потребность социальной активности и завоеваний. И этим новым «континентом» оказываются «чувство и секс»¹⁹. В то время, как философия критического рационализма и материализма утверждает примат природы и ее законов в области мысли и теорий государственного управления, аналогичные принципы декларируются авторами-либертенами (соответственно, и получающими статус философов) в области человеческих отношений, и прежде всего — отношений между полами. Разными путями утверждается, таким образом, одна и та же модель — естественной морали, основанной на жизненных инстинктах человека.

Так, например, П.Л.М. де Мопертюи, будучи математиком, пытается применить математические принципы к основополагающим понятиям либертинажа, каковыми являются «удовольствие» и «боль»: «Я называю удовольствием всякое ощущение, которое душа предпочитает испытать, нежели не испытать. Я называю болью всякое ощущение, которое душа предпочитает не испытывать, нежели испытывать»²⁰. Тем самым, в отличие от Бейля, он заново открывает, что душа и тело составляют некоторое неделимое единство.

Аналогично, и Ж.О. де Ламетри, — и даже в еще большей степени, — проповедовал подчиненность души физическим потребностям. В своей «Речи о счастье», которая содержит развернутую теорию удовольствия, проводя различия между разными типами удовольствия (грубого и тонкого, длительного и кратковременного), он доказывал принципиальную важность чувственного счастья для сохранения человеком нравственного равновесия. Он даже высказывал некото-

ую снисходительность в отношении к жестокости (что, в некотором смысле, уже предвещало маркиза де Сада), поскольку жестокость, как он считал — врожденное свойство человеческой природы. Тем самым наиглавнейшим принципом у него становилась «Природа, мать Философии», в то время как «Мораль, дочь Политики», определялась как противоестественная (равным образом и угрызения совести определялись им как ложное чувство, проистекающее из противоестественного воспитания)²¹. Так, удерживая равновесие между Разумом и Природой, которые для него были синонимами, но не закрывая при этом глаза на жестокость и зло, свойственные человеческой природе, Ламетри открывал в сексуальном наслаждении «социальное задание», существенно превышавшее дело продолжения рода.

Характерно, что и барон Гольбах во «Всеобщей морали», отбросив соображения религиозного или метафизического свойства, основывался на человеческой природе, и потому считал главным двигателем общества «интерес», а финальной целью существования — счастье (что на общественном уровне может быть приравнено к «удовольствию» Ламетри). Политика, право и прочее становятся производными данного понятия. Маркиз де Сад сам признавал, называя Гольбаха своим учителем, что в основе его собственной эротологии лежала философия природы Гольбаха, утверждавшая, что единственная правда — это движение мира и тела в его естественном, природном движении и самовыражении. Именно эту истину и пытаются донести опытные либертены у Сада своим жертвам (или своим ученицам, что часто бывает одно и то же). Однако именно здесь намечается та грань, что отделяет Сада от его так называемых учителей, предшественников и современников. Ведь инициация юных героинь, их вхождение в храм любви — он же храм природы, — происходит у него скорее путем *неестественным*, перверсивным. Но при этом содомский грех, к которому Долмансе в «Философии в будуаре» приобщает юную Эжени, будучи «неестественной» формой любви, вместе с тем природно оказывается вполне возможным: безразличная ко всему природа позволяет и эту форму отношений.

От этой своеобразной псевдо-апологии природы, постыдно равнодушной к добру и злу, Сад идет еще дальше, открывая ту тайную связь, что существует «между сексуальностью и деспотизмом». Удовольствие (*plaisir*), основное алиби и «raison d'être» либертенов, становится у Сада источником зла, готовым вспыхнуть в любой момент («сама природа содеяла так, что к высшей форме наслаждения мы приходим через боль»²²). Именно это заставит его скептически увидеть в политических выступлениях революционной эпохи, но также и во всех убийствах, грабежах и насилии — не Политику, не Общественный интерес, но саму Природу, игральное поле темных и страшных сил, скрывающуюся каждый раз за новым обликом. «Нас возбуждает не объект похоти, а сама идея зла», — утверждает Сад²³.

Фраза эта объясняет также и глубоко скептическое отношение Сада к вопросу об «очистительных возможностях» революции. «Остерегайтесь слишком увеличивать народонаселение», — говорит либертен Долмансе в программном тексте «Философия в будуаре», написанном в годы террора (1795)²⁴, воспроизводя при этом логику, в частности, анонимного романа «Исповедь куртизанки, ставшей Философом», написанного десятью годами ранее (1784), в котором, в преддверии

исторического кризиса, проводилась параллель между ложным путем проституции и ложными путями нации²⁵. Так же, как куртизанка раскаивается в том, что поддавалась соблазну, но не может уже ничего изменить, так и Франция уже не в состоянии сойти с дороги зла. Каждый частный дебош с необходимостью создает массу общественного дебоша, который, в свою очередь, провоцирует частный.

Как писал в своей замечательной и по сей день не потерявшей актуальности статье «Сад и революция» Пьер Клоссовски, «Революция, переживаемая старой и разложившейся нацией, никоим образом не может дать ей надежду на возрождение; не может быть и речи о том, что начнется счастливая эпоха обретенной естественной невинности, поскольку эта нация освободилась от аристократии. Режим, основанный на свободе, по Саду, должен стать и в действительности станет ни больше, ни меньше, как разложением монархии, доведенным до предела. <...> уровень преступности, до которого ее довели бывшие властители, сделает эту нацию способной пойти на цареубийство с целью установления республиканского правления, то есть социального порядка, который в силу свершившегося убийства короля вызовет к жизни еще более высокий уровень преступности»²⁶. Каковы бы ни были движущие силы революции, будь то разум или культ добродетели, все они, считает Сад, открывают дорогу одной лишь тирании, которая, в свою очередь, оказывается субверсивна и — как любое принуждение и ограничение — порождает новую потребность зла (так смертная казнь толкает на преступление, а сексуальные запреты — на сексуальную вседозволенность)²⁷.

Возможно, что именно поэтому де Сад, считающий, что настоящая революция должна совершаться не вне, а внутри человека, не может простить политике именно то, что сам он вполне приемлет как закон Природы, именно в своем природном качестве непогрешимый. Когда в его секции обсуждается проблема смертной казни, гражданин Сад, недавно еще вышедший из тюрьмы, складывает с себя полномочия секретаря, выдвигая в качестве аргумента — бесчеловечность, казалось бы, странно звучащую в его устах. Однако при ближайшем рассмотрении логика становится понятна: убийство как природное прегрешение, у Сада оправдывается: возможное для индивидуума, оно, с точки зрения маркиза, непозволительно для государства как политического института.

Не это ли *не снимаемое* противоречие между Политикой и Природой делает Сада столь современным всем (без исключения) последующим эпохам, включая и век девятнадцатый, и двадцатый и нашу сегодняшнюю современность? Предваряющим теорию и практику перманентных революций, совершаемых в мире внешнем? И объясняющим, парадоксально и фантазмагорически, те революции, что совершаются в человеческом теле (оно же — душа), Природой обреченном на метания между Злом и Добром? Те метания, о которых очень точно и афористично, сказал однажды Леон Блуа, — один из тех многих, кого заразил «вирус» Сада: «Человек, покрывший себя преступлениями, всегда интересен. Он — вернейшая мишень для милосердия».

¹ Zweifel St., Pfister M. Sades Leben — Eine surrealistische Anachronologie / Sade surreal. Der marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild. Zürich, 2001. S. 160–161.

- 2 Sollers Ph. Sade contre l'être suprême. Paris, 1996. P. 11.
- 3 Sainte-Beuve Ch.-Aug. Quelques variétés sur la situation en littérature // Revue de deux mondes. Juillet. 1843.
- 4 Baudelaire Ch. Oeuvres complètes. Paris, 1961. P. 520.
- 5 Verlaine P. Oeuvres poétiques complètes. Paris, 1962. P. 876.
- 6 New Writings by Swinburne. N. Y., 1964. P. 10.
- 7 Приключение Мопассана у Суинберна было впоследствии описано в рассказе «Долмансе» Жана Лоррена.
- 8 Ср. свидетельство Суинберна: «Россетти прочитал сцену вивисекции нежной Розалии ее отцом, врачом Роденом из "Новой Жюстины", а также финал этого очаровательного эпизода, и я до сих пор себя спрашиваю, почему наш гомерический хохот не разбудил весь дом?» (Swinburne A.Ch. Letters. Vol. 1. New Haven, 1959. P. 54).
- 9 Zweifel St., Pfister M. Sades Ueberleben — Die graue Eminenz der Dekadenz // Sade surreal. S. 167.
- 10 Nietzsche F. Saemmtliche Werke. Kritische Ausgabe: 15 Bde. Muenchen, 1980. Bd 13. S. 647.
- 11 Ср.: «Конец истории констатировался в одно и то же время тремя головами: Гегелем, Садом и красавчиком Браммелом» (La quinzaine litteraire. N 53. 1968.).
- 12 См., напр.: Delon M. Les vies de Sade. Vol. 2: Sade apres Sade. Paris, 2007.
- 13 Nerciat A. de. Félicia ou Mes fredaines // Romanciers libertins du XVIIIe siècle. Paris, 2005. P. 763.
- 14 Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 50.
- 15 Все выше перечисленные свойства были описаны в трактатах, составивших на разных этапах антологию поведения «порядочного человека». См., например: Faret. L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour (1630); Chevalier de Méré. Conversations (1668); Chevalier de Méré. Discours (1677). Среди общих работ на эту тему см.: Magendie M. La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France, au XVII siècle, de 1600 à 1660: 2 vol. Paris, 1926; Baustert R. L'honnêteté en France et à l'étranger: étude comparative de quelques aspects // Horizons européens de la littérature française. Tübingen, 1988. P. 257–265.
- 16 См. издание: Libertins du XVIIe siècle. Paris, 1998.
- 17 Denis J. Sceptiques ou libertins de la première moitié du 17 siècle. Caen, 1884. Цит. по: Fischer C. Education erotique. Pietro Aretinos "Ragionamenti" im libertinen Roman Frankreichs. Stuttgart, 1994. S. 37.
- 18 См. об этом: Mauzi R. L'idée du bonheur au 17 siècle. Paris, 2007. P. 22.
- 19 Ibid. P. 28.
- 20 Maupertius [P.-L.M. de]. Essai de philosophie morale // Maupertius [P.-L.M. de]. Oeuvres. Lyon, 1756. T. 1. P. 193.
- 21 La Mettrie J.-O. de. Discours sur le bonheur // La Mettrie J.-O. de. Oeuvres complètes. Vol. 2. Paris, 1987. P. 314–315.
- 22 Sade marquis de. La philosophie dans le boudoir. Paris, 1976. P. 58.
- 23 См.: Рыклин М.К. Комментарии // Маркиз де Сад и XX век... С. 236.
- 24 Sade marquis de. La philosophie dans le boudoir. Paris: Gallimard, 1976. P. 108.
- 25 См.: Confessions d'une courtisane devenue philosophe. Londres, 1784. P. 12–22. Интересно, что подобную же логику преступления перед семьей, понятого как преступление перед нацией, продемонстрирует впоследствии и гейдельбергский романтизм в Германии. О том, как эта логика обусловила сюжетное построение романа Ахима фон Арнима «Бедность, богатство, вина и покаяние графини Долорес» см.: Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 197–210.
- 26 Клоссовски Пьер. Сад и революция // Маркиз де Сад и XX век. М., 1992. С. 31.
- 27 См.: Sade marquis de. La philosophie dans le boudoir. P. 156–157.

Достоевский во Франции: «Подпольный дух»

Трудно переоценить влияние «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского на мировую культуру XX в. И странный анти-герой, обнажающий перед читателем самые потаенные и постыдные уголки своего сознания и бессознательных импульсов; и вовлекающее читателя в игру сочувствия и отторжения повествование от первого лица, ставящее вопрос о степени «автобиографизма»; наконец, фрагментарность письма, обусловленная самой формой «записок», — все это как нельзя лучше соответствовало самым разным, в том числе и совершенно радикальным, поискам нового, характерным для XX в. «Записки из подполья» переводились множество раз на иностранные языки, создавалось множество театральных постановок, радиоспектаклей, кинофильмов.

Мировая слава Достоевского начинается благодаря Франции, где с середины 1880-х гг. его произведения интенсивно переводятся, изучаются и адаптируются для театра. Начало было положено книгой Эжена Мельхиора де Вогюз «Русский роман» (1886) и предшествующей ей статьей о Достоевском в журнале «Ля Ревю де Монд», 15 января 1885 г. Эти статью и книгу современники воспринимали как настоящую культурную революцию. Один из современников де Вогюз — Шарль Симон вспоминает, что «в конечном счете, именно г-н де Вогюз создал у нас русское и славянское направление. Именно он приобщил нас <...> к произведениям столь отличным от известных нам фактурой, композицией и психологией; к столь мощным талантам — Гоголю, Достоевскому, Толстому, которые предстали перед нами как новаторы, тогда как в своей стране они были известны уже давно»¹.

«Записки из подполья» были предметом пристального научного изучения и служили для многих писателей эстетическим и этическим эталоном². Особую роль во французской истории рецепции «Записок из подполья» сыграл их самый первый перевод, вышедший под названием «Подпольный дух» («L'Esprit souterrain») в 1886 г., на заре французской моды на творчество Достоевского. Переводчиками были уроженец Российской империи, специалист и популяризатор русской литературы Илья Гальперин-Каминский и французский писатель и поэт-символист, один из теоретиков символизма Шарль Морис. Переводчики не только не скрывали, но подчеркивали, что эта книга была вольной «адаптацией», а вовсе не точным переводом: под этим названием были объединены два произведения, написанные Достоевским в разное время, — «Хозяйка» (1847) и «Записки из подполья» (1864). Книга эта многократно переиздавалась по крайней мере до

1929 г., когда вышло «исправленное» (на самом деле, исправлений там очень мало) переиздание с предисловием Гальперина-Каминского³; причем этот факт показателен, ибо к тому времени уже были сделаны другие переводы «Записок из подполья»: перевод Ж.-В. Бинштока (под названием, выглядящим в обратном переводе как «Подполье», 1909), Б. де Шлоцера («Подпольный голос», 1926), А. Монго и М. Лавала («Мемуары, написанные в подполье», 1926)⁴. Но и на этом история «Подпольного духа» не остановилась. Несмотря на большое количество новых переводов («Из глубины подполья», 1934; «Заметки из пополья», 1972, «В моем подполье», 1973, «Подпольный человек», 1979 и др.)⁵, в 1979 г. появилось еще одно его переиздание, обработанное Тьерри де Шатреттом⁶, поклонником творчества, на этот раз, не столько Достоевского, сколько самого Гальперина-Каминского; при этом соавтор Гальперина-Каминского Шарль Морис не вызывал у редактора большого интереса. Подобная «экзегуза» отнюдь не самого удачного перевода свидетельствует о перемещении внимания с произведений русского автора на историю их вхождения во французскую культуру (но справедливости ради заметим, что, судя по предисловиям, Тьерри де Шатретт в большей степени энтузиаст, нежели специалист, он допускает фактические неточности при описании творчества Достоевского и вдобавок придумывает имя Гальперину-Каминскому — Евгений).

Показательно, что именно «Подпольный дух» Гальперина-Каминского и Мориса оказался первым произведением русского автора, которое прочитал Фридрих Ницше. Как пишут В.В. Дудкин и К.М. Азадовский, ссылаясь, в свою очередь, на статью немецкого исследователя В. Геземана, «впервые имя русского писателя упоминается в его письме к Овербеку 12 февраля 1887 г.»: «До недавнего времени, — пишет Ницше, — я даже не знал имени Достоевского. <...> В книжной лавке мне случайно попалось на глаза произведение "L'Esprit souterrain", только что переведенное на французский язык»⁷. Судя по описаниям Дудкина, Азадовского и Геземана, Ницше различал перевод «Хозяйки» и собственно «Записок из подполья», но текстология его не интересовала — главными были духовная близость или некий психологический параллелизм с героем «Записок из подполья», которые ощущал немецкий мыслитель.

Название «Подпольный дух» фигурирует в лекциях А. Жида, произнесенных им в парижском театре Вьё Коломбье, которые впоследствии вошли в его книгу «Достоевский» (1923), где он полемизирует, в частности, и с де Вогиюз, и с Ницше. Напомним, что пишет Жид о повести Достоевского: «В этой маленькой книжке <...>, которая, как мне кажется, означает кульминационную точку его пути, является как бы замком свода его творчества — или, если вам будет угодно, ключом к его мыслям... Эта <...> книжка <...> — от начала до конца — монолог, и, право, мне кажется несколько смелым утверждение, высказанное недавно нашим другом Валери Ларбо, что изобретателем этой формы повествования является Джеймс Джойс, автор "Улисса". Это значит забыть Достоевского...»⁸. Заметим сразу: Жид использует название адаптации Гальперина-Каминского и Мориса, но он не пишет о книге в целом: его внимание к внутреннему монологу свидетельствует, что он не принимал в расчет текст «Хозяйки», написанный от третьего лица. Книга А. Жида оказала большое влияние на восприятие Достоевского во Франции, и упоминание в ней перевода Гальперина-Каминского и Мо-

риса имеет большое значение, но этого было бы недостаточно для гарантии столь долгой судьбы, уготованной «Подпольному духу». Отметим, что Жид ругает обычай вольно адаптировать текст, который был в ходу у первых переводчиков Достоевского⁹.

Книга «Подпольный дух» (1896, 1929 — издержки адаптации)

Гальперин-Каминский не скрывает вмешательства в произведения Достоевского, объясняя свою принципиальную позицию в предисловии к переизданию 1929 г. Здесь же он заодно настаивает на том, чтобы почти ничего не менять в переиздании 1929 г., по сравнению с первоначальной публикацией 1886 г. Главный аргумент — сложность, перегруженность текстов Достоевского для французского читателя. В подтверждение своей идеи он приводит отрывки из писем Достоевского к Страхову, где писатель говорит о том, что в «Бесах» по сути дела заключен не один роман, а несколько — Гальперин-Каминский предлагает представить себе, каково будет неискушенному французу воспринимать такой текст. Поэтому адаптатор, по мнению переводчика, действует в интересах автора. Этот аргумент служил для оправдания купюр, сделанных в «Записках из подполья»¹⁰. Но, словно по иронии судьбы, при всей своей сложности, текст «Записок из подполья» оказался переводчикам слишком коротким для того, чтобы быть опубликованным в виде отдельной книги, но вместе с тем, они не хотели делать из повести часть сборника, «где объединились бы страницы самого различного стиля». Именно этот технический аргумент и был, по признанию Гальперина-Каминского, причиной присоединения «Хозяйки», которую, как он упоминает, очень ценил Белинский, видевший в Ордынове прототип Раскольникова¹¹, и которая, будучи опубликована отдельно, «доставила бы меньше удовольствия нашим читателям»¹². В своем предисловии Гальперин-Каминский не претендует на литературоведческий анализ, его цель — оправдать свою «адаптацию», в которую при переиздании он внес очень мало изменений. Но его аргументы «в пользу» «Хозяйки» говорят о стремлении выстроить книгу как свидетельство преемственности характеров ранних произведений Достоевского в его более позднем творчестве, к которому относятся «Записки из подполья».

Обратимся к книге «Подпольный дух». Авторы перевода изменили структурное деление обеих повестей на части и главы, создав свою разбивку на главы, которые были просто пронумерованы и лишены названий: тем самым была достигнута однородность формального членения двух разных произведений. Первая часть «Подпольного духа» под названием «Катя» соответствует тексту «Хозяйки», а часть «Лиза» соответствует в целом «Запискам из подполья». Объединение двух разных сюжетных линий стало возможно благодаря сквозному герою по имени Василий Ордынов. У Достоевского Ордынов — герой «Хозяйки», у героя «Записок из подполья» имени нет, но переводчики-адаптеры представили его Ордыновым и добавили в текст Достоевского небольшие объяснения.

Для того, чтобы оправдать изменение структуры повествования (в «Хозяйке» повествование ведется от лица всеведущего автора, в «Записках из подполья» — от лица героя), переводчикам-адапторам пришлось изобрести историю о том, откуда взялась рукопись Ордынова, а также представить вкратце дальней-

шую судьбу героя. Вымышленная связка двух повестей занимает первые четыре страницы «Лизы». Приведем основные части этой преамбулы: «Это меланхолическое приключение безнадежной и неизлечимой любви должно было оказать на характер и на жизнь Ордынова печальное влияние. Это пламенное сердце, эта душа поэта стали ожесточенными и бесплодными; он жил никому не нужный и сам для себя невыносимый, и умер в шестьдесят лет, в одиночестве, бедности, оставив у своих редких знакомых воспоминание о себе как о человеке чудном, — и это было наихудшее ругательство у честных людей, — чудном и даже странном, то есть капризном и своенравном, короче говоря, очень неприятном <...> Некоторое время ему пришлось работать, но потом небольшое наследство, на которое он вовсе не рассчитывал, вернуло ему независимость. И его жизнь с того момента прошла мрачно и серо до последнего дня. Однако у него было еще одно приключение, вторая попытка любви. Но он больше не мог любить! И впрочем, какую печальную любовь предлагала ему судьба!.. Он сам описал эту мучительную историю. Я знал о его привычке записывать мысли — просто для себя — и потом он бросал эти бумаги в ящик. Однако я не рассчитывал на то, что передо мной окажется столь подробный рассказ, и я был очень удивлен, открыв рукопись, которую я купил у Аполлона. — (Аполлон был слугой Ордынова. Ордынов ненавидел его, и наверное именно поэтому сделал его своим наследником)»¹³.

История рукописи — банальный литературный прием, служащий решительному дистанцированию автора произведения от «я» героя, от имени которого ведется повествование. По замыслу переводчиков, эта история должна была придать большую целостность и даже понятность произведению другой культуры; но ее внедрение в повествование неизбежно привело к изменениям в системе персонажей и отношений между рассказчиком и читателем. В истории рукописи усиливается роль слуги из «Записок из подполья» — Аполлона. Хотя и случайно, но именно он оказывается первым получателем рукописи произведения, а затем именно он станет буквально (в качестве продавца рукописи) посредником между Ордыновым и читателем. История покупки рукописи у слуги оказывается серьезным нарушением смысловой организации изначального текста, и, в особенности, статусов рассказчика и автора. Напомним, что Достоевский предупреждает в сноске, предвещающей произведение, что автор записок и сами «Записки» — вымышлены, хотя они могут или даже «должны» существовать в тогдашнем обществе. Достоевский настаивает на вымышленности своего героя, хотя и допускает в принципе существование подобных явлений; такая позиция неоднозначна, и может навести читателя на отождествление автора и героя, которое Достоевский явственно отрицает в конце повести, в заключительном авторском замечании: «Впрочем, здесь еще не кончаются “записки” этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал дальше. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться». Причем, его «тоже», относящееся к последней фразе автора записок («Но довольно; не хочу я больше писать “из Подполья”...»), снова оставляет возможность предположить некое сообщничество между автором и вымышленным героем-рассказчиком.

Адапторы потеряли нюансы смысла, связанные с обыгрыванием статуса реального или вымышленного персонажа-рассказчика, и возникающую неоднозначность отношений между рассказчиком и автором. История покупки исклю-

часть вымысел — тем самым, и герой, и его записки получают статус определенной реальности; автору же отводится чисто техническая роль издателя, получившего чужую рукопись. Как нам кажется, французские адаптаторы придерживались здесь логики раннего Достоевского, который обозначал некоторые свои рассказы как «записки неизвестного» (например «Честный вор», «Елка и свадьба»), что вполне может подразумевать историю некоей «найденной» рукописи. Статус же героя-рассказчика «Записок из подполья» принципиально иной: речь идет, если так можно выразиться, о «скользящем» статусе, который перемещается между вымыслом и реальностью и отличается неоднозначным соотношением с автором всего произведения.

Достигнутая в адаптированном переводе ясность отношений между автором и героем должна была сосредоточить внимание читателя на герое. Вместе с тем, четкое разделение автора и героя, как нам кажется, должно было подталкивать искушенного читателя как раз к поиску «автобиографического» начала в герое, тем более, что немногочисленные в 1880-е гг. литературоведческие статьи о Достоевском были посвящены рассказам о болезни и неуравновешенности русского писателя. Таким образом, безответственность «автора» — покупателя рукописи могла восприниматься как обратная сторона того факта, что он-то как раз тождественен своему герою. Это вполне соответствовало тем тенденциям в первом французском восприятии Достоевского, когда его художественные произведения интересовали критиков и читателей одновременно с документальными свидетельствами судьбы русского писателя, которую воспринимали как настоящий роман. Из «слишком человеческого» восприятия героя следует и особое сопереживание, испытываемое читателем: читатель мог легко соотнести себя именно с таким однозначным героем, каким он стал в адаптированном переводе. Смысловой сдвиг, осуществленный адаптаторами, мог хотя бы косвенно усиливать ту тенденцию самоидентификации с героями Достоевского, которая была характерна и для позднего Ницше, читателя «Подпольного духа».

Итак, в адаптации происходят некоторые изменения в интерпретации сюжета. Раз безымянный герой «Записок из подполья» отождествляется с героем «Хозяйки», с Василием Ордыновым, получается, что он становится будущим палачом Лизы из «Записок из подполья». Если в части «Катя» он все-таки скорее жертва, то затем Ордынов станет палачом. С другой стороны, жестокое поведение героя из части «Лиза» получает дополнительную мотивировку, благодаря предыдущей истории с Катериной, то есть становится более объяснимым. Получив имя Ордынова, герой «Записок из подполья» вовсе не «индивидуализируется». Даже фамилия его звучит по-французски как воплощение чего-то общего, не-индивидуального — Ordinov от слова «ordinaire» — «ординарный», «заурядный», «обыкновенный»; хотя при этом сохраняется ассоциация с колоритным, особенно для французов, словом «орда». Фамилия оказывается скорее средством показать некую «родовую» особенность героя, который должен, по замыслу адаптаторов, восприниматься как собирательный образ, типичный герой Достоевского: человек страдающий и неадекватно ведущий себя в обществе, сосредоточенный на своих экзистенциальных переживаниях, одержимый таинственными страстями, не находящий трансцендентного смысла бытия и оказывающийся вне законов морали.

При объединении двух повестей, написанных в разные периоды, действительно проявляется преемственность определенных идей в эволюции творчества русского писателя: в обеих представлен некий персонаж, занятый переживанием своего бытия, вне общепринятых законов общества и религии. В Ордынове можно увидеть отдаленного предшественника «подпольного героя», или «анти-героя»: его созерцательное отношение к миру, в котором он не видит смысла, сосредоточенность на себе оказываются помимо его воли разрушительны как раз для той, что, может быть, ему более всех дорога — для Катерины. Но у Достоевского Катерина, с ее странной судьбой, является движущей силой развития катастрофического сюжета. Во французской адаптации установление связи между Ордыновым и «подпольным героем» усиливает тему вины Ордынова, а Катерина переходит в разряд пассивных его жертв, наподобие Лизы. «Хозяйка» — загадочная повесть молодого Достоевского — обретает большую значимость, превращаясь в логическую предпосылку «Записок из подполья».

С другой стороны, происходит прояснение «Записок из подполья». Раз их героем оказывается Ордынов, то становится понятно, откуда взялась меланхолия героя — из-за несчастной любви к Катерине. Поэтому во второй части перевода доминирует новая любовная история, о чем свидетельствует и ее название «Лиза». Что же касается пространных рассуждений героя из части «Подполье», то они подвергаются большому сокращению. Объединение повестей создает некую эволюцию Ордынова как человека пишущего. В «Хозяйке» упоминается о том, что он писал набросок истории церкви, а затем он же оказывается автором далеко не церковных записок из подполья. Таким образом усиливается мысль о духовной деградации героя.

Адапторам пришлось слегка скорректировать возраст героя и сместить акценты в рассуждениях о возрасте в тексте. У Достоевского в ретроспективной части «По поводу мокрого снега» герою 24 года. В адаптации — 30 лет; ретроспекция сохраняется, но возраст изменен. Согласно замыслу переводчиков Ордынов уже пережил очень важную историю, после которой должно было пройти время. Что касается возраста рассказчика, которому в начале «Записок» Достоевского сорок лет, то в адаптации он сохранен. У Достоевского рассуждения о возрасте приводят к неразрешимым вопросам в воображаемом диалоге с читателем в последней главке «Подполья» (XI), которые подверглись некоторым сокращениям в адаптации, но само число сорок оказывается частью патетического заключения всей французской книги: «Впрочем, теперь все кончено. Катя! Лиза! — и сорок лет!»¹⁴ В адаптации сорокалетний возраст героя входит в сюжет обеих мелодрам, выпадая частично из философских рассуждений. Новый контекст придает назидательность «Запискам из подполья». Достоевский ограничивает свое авторское вмешательство предваряющим примечанием о различии между автором и героем, который является плодом вымысла, а также заключительным абзацем, в котором говорится о необходимости записок «остановиться». При этом статус «вымышленного» героя во вводном примечании и в заключительном абзаце представляется не очень проясненным. В конце текста кажется, что герой, пишущий записки, обрел самостоятельную, неподвластную автору реальность, и его невозможно остановить иначе, как волевым жестом некоего «мы» (тождественного, вероятно, Достоевскому). Авторская позиция выражена неоднозначно, а

сам герой, раздираемый противоположными чувствами, среди которых есть, в том числе, и раскаяние, пребывает в одном и том же состоянии: описанные события совершенно не меняют его отношение к себе и окружающим. Иное дело Ордынов из «Подпольного духа». Он сам заканчивает свои записки, восклицая, что больше не желает писать из своего подполья, и вспоминает не только о Лизе, но и о Кате. Он словно сам выносит себе приговор в упоминавшейся уже последней фразе.

Таким образом, адаптаторы перевели «Записки из подполья» в разряд мелодраматического повествования, не только нарушив соотношение между рассказчиком и автором, но принципиально изменив статус подпольного героя. У Достоевского это собственно и не герой как таковой, то есть не образ, но то, что М.М. Бахтин называл «чистый голос»¹⁵. Культура французского символизма могла бы уловить эту особенность текста Достоевского, как отчасти сделал немного позже А. Жид; но она словно прошла мимо внимания Шарля Мориса, поэта-символиста, который, если бы он переводил непосредственно (а не по подстрочнику Гальперина-Каминского) с русского языка, наверняка мог бы почувствовать некую параллель с поэтической речью, с поэтическим «голосом». Тогда вряд ли бы возник герой по фамилии Ордынов и вымышленная история рукописи.

Наибольшему сокращению в адаптации подверглись именно рассуждения подпольного героя. Если о переводе «Хозяйки» можно сказать, что он относительно точен, то «Записки из подполья» предстают после адаптации в сильно измененном виде. Перечислим наиболее заметные купюры. В части «Подполье» вырезан последний абзац III главки, в полтора раза сокращена V и VI главки, главка VIII сокращена до двух небольших абзацев, главка IX сокращена в полтора раза, X главка сокращена до 5 строк, XI главка сокращена в два раза. В части «По поводу мокрого снега» с целью более четкого выделения событийного ряда объединены первые две главки до начала рассказа о Зверкове, при этом их объем сокращен в два раза, конец II соединен с половиной III главки, а вторая половина III (начиная со слов «Но потому-то я и бесился, что наверно знал, что поеду...») выделена в отдельную главку; IV главка переведена довольно близко к тексту, V и VI (где происходит первая встреча с Лизой) объединены и тоже переведены относительно точно, VII переведена близко к тексту, и VIII, и IX — тоже; X главка переведена довольно точно до последней страницы (до фразы об анти-герое включительно), далее — купюра, перевод фразы «Но довольно; не хочу больше писать "из Подполья"» отсутствует, а приведенные выше слова «Впрочем теперь все кончено. Катя! Лиза! — и сорок лет!», заканчивают текст адаптации.

По этому краткому перечислению можно судить об общих принципах адаптации Гальперина-Каминского и Мориса. Размышления героя о себе и о миропорядке подверглись изменениям в значительно большей мере, чем описания событий. Но, несмотря на многочисленные сокращения, нельзя утверждать, что размышления вообще исчезли из произведения. Особенно после текста «Хозяйки» перевод «Записок из подполья» выглядит очень «теоретизирующим», несмотря на купюры: разумеется, так он выглядит для тех, кто не читал оригинала. Незначительные изменения в структуре событийных глав должны были служить вероятно для большей драматизации сюжета.

«Исправленный» вариант адаптации, вышедший в 1929 г., не отличается принципиальным образом от книги 1886 г. Но, что самое главное, здесь переводчик Гальперин-Каминский в своем довольно обширном предисловии совершенно ясно объяснил структуру книги, состоящую из двух разных произведений Достоевского, и принципы основных сокращений. При этом Гальперин-Каминский настаивал на том, что данный перевод не стоит принципиальным образом менять.

После сверки текстов мы обнаружили, что, действительно, были слегка (в большинстве случаев, это была стилистическая правка) модифицированы около двадцати переводческих сносок, где преимущественно разъяснялись русские реалии (слова «щи», «баба», «тулуп», «раскольники» и т. п.); в очень небольшом количестве случаев были заменены некоторые формы глаголов. Гальперин-Каминский восстановил возраст героя в ретроспективной части — 24 года. Что же касается купюр, то они были принципиальным образом восстановлены в XI, заключительной, главке «Подполья» (таким образом, было добавлено около трех страниц текста). Правда, при этом один абзац Достоевского все равно выпал¹⁶. Вторым случаем существенного восстановления купюр были последние абзацы книги, которые стали полностью соответствовать заключительному тексту «Записок из подполья».

Название, превосходящее само произведение

Название книги играет не просто важную, но, вероятно, и решающую роль. «L'Esprit souterrain» можно понимать и как «Подпольный разум», и «Подпольная душа», и «Подпольный дух». В «Историческом вестнике», где речь шла о первой театральной постановке этого произведения, дается романтический вариант перевода — «Гений подполья» (1912, № 7, с. 369). В предисловии к переизданию 1929 г. Гальперин-Каминский настаивает на демонической интерпретации слова «дух»: здесь он спорит с философом Львом Шестовым, переводившим в своих трудах название повести Достоевского как «Подпольный голос» (“La voix souterraine”)¹⁷. «Голос», или «глас» (по-французски это одно и то же слово), по мнению Гальперина-Каминского, ассоциируется с «гласом божественным», что противоречит замыслу автора. Гальперин-Каминский настаивает на невозможности переводить название буквально, а перевод Бинштока «Подполье» считает сбивающим с толку, так как в нем слишком просвечивает смысл «жизнь низов общества», что, по мнению Гальперина-Каминского, не соответствует замыслу Достоевского. Отстаивая правильность своего перевода названия, Гальперин-Каминский опирается в переиздании и на рассуждения отнюдь не дружественного ему «большевистского» критика — Л.П. Гроссмана, автора книги «Путь Достоевского» (Л., изд. Брокгауз—Эфрон, 1924).

Удача переводчиков в выборе названия может быть объяснена тем, что они опирались не столько на содержание произведений, сколько на характерные для того времени общие представления о Достоевском и русской культуре; с легкой руки де Вогюз они характеризовались как «загадочная русская душа» (душа в данном случае — l'âme). В одной из своих более поздних статей Гальперин-Каминский возьмет в качестве эпиграфа слова де Вогюз, которые можно считать

квинтэссенцией французского мифа о русской душе: «Если бы вы знали, как низко она может опускаться! Если бы вы знали, сколь высоко она может вспарить! И какие беспорядочные рывки!»¹⁸ Загадочная русская душа, частью которой являлся и неподвластный картезианскому уму подпольный разум или дух, была не просто колоритным казусом — она обладала определенным идеологическим смыслом, который, согласно де Вогиюз, мог бы показать путь для преодоления характерного для французской культуры пессимизма. За кажущейся «наивностью» этих первых переводов стояла четкая идеологическая программа адаптации произведений Достоевского в том ключе, какой был предложен де Вогиюз¹⁹.

Напомним вкратце, о чем идет речь. Русская литература, со свойственными ей духовными исканиями, согласно де Вогиюз, оказалась способной преодолеть пессимизм «конца века», характерный для Франции, и, в частности, для литературы натурализма. Проводя грань между «гением абсолюта» «латинских» народов и «расами Севера — славянскими или англо-германскими», для которых характерен «гений относительности», Вогиюз пишет: «В отличие от нашего четкого и ясного духа, всегда стремящегося к ограничению исследовательского поля, у этих народов широкий и смутный дух, потому что он видит одновременно много вещей»²⁰. Рассуждения де Вогиюз о «русской душе» проецируются и на принципы построения романа. Прежде всего, речь идет о непривычной для французской литературы композиции. Продолжая мысли о «широком и смутном» славянском духе, де Вогиюз переходит непосредственно к роману: «Точно так же происходит с романскими композициями; терпеливые читатели этих стран не боятся запутанного, философского романа, перегруженного идеями, которые заставляют работать его ум, подобно книге по точным наукам»²¹. О втором принципе, касающемся создания характера персонажа, де Вогиюз не говорит напрямую, — этот принцип логически выводится из его рассуждений о «молодости» русской цивилизации, в которой личностное начало еще не выделилось из коллективных связей. И именно это «коллективное» начало совпадает с тенденциями современной де Вогиюз культуры. «Новое искусство стремится подражать природе в ее бессознательности, безразличии к морали, отсутствию выбора; оно выражает победу коллективного над индивидуальным, толпы над героем, относительного начала над абсолютным»²². Если экстраполировать эти рассуждения на принципы создания персонажа, то получается, что герой должен быть носителем некоей «коллективности», «бессознательного» и «относительного» начала. При всей своей русской «колоритности», герой может быть вполне заменен другим, подобным, что, разумеется, не является обязательным правилом, но некоей вполне логичной возможностью, которой, например, и воспользовались Гальперин-Каминский и Морис. От Э.М. де Вогиюз Гальперин-Каминский заимствует и идею идентичности между Достоевским и его героями. Так, в одной из статей 1920-х гг., посвященной замыслу биографического романа «Житие великого грешника», Гальперин-Каминский пользуется случаем, чтобы снова подчеркнуть, как истинный ученик де Вогиюз, что все, созданное Достоевским имеет прямое отношение к реальным событиям, упоминая при этом и «Записки из подполья», в которых он видит «сцены из реальной жизни» автора²³.

15 июня 1912 г. в парижском театре ужасов Гран-Гиньоля состоялась премьера драмы в двух актах Анри-Рене Ленормана «Подпольный дух». В программе спектакля обозначалось, что драма была написана по адаптации Гальперина-Каминского и Шарля Мориса. К 1912 г. Ленорман имел опыт написания пьес для Гран-Гиньоля, в 1905 г. он создал «Белое безумие», в 1909 г. — «Большую смерть» (совм. с Жаном д'Агюзаном). Совершенно очевидно, что пьеса была написана в связи с постановкой в 1911 г. «Братьев Карамазовых» Ж. Копо, где роль Смердякова играл Шарль Дюллен, которого пригласил на главную роль режиссер Гран-Гиньоля Макс Морэ.

Интерес к Достоевскому со стороны театра ужасов неудивителен. Один из его ведущих драматургов Андре де Лорд, имевший особый вкус к психиатрической тематике, впоследствии писал: «У русских Страх остается почти мистическим, поэтому его невозможно сравнивать с реализмом Эдгара По»²⁴. Приводя в антологии «Мастера Страха» отрывок из «Преступления и наказания», он подчеркивал: «Не многие психологи могли бы взглянуть глубже в тайные складки человеческого сердца»²⁵. Нам известны два текста ленормановской пьесы. Первый — это чистовая рукопись, хранящаяся в фонде Ронделя Национальной Библиотеки Франции. Она была сделана специально для постановки и соответствует в целом тому тексту, который был показан на сцене. Второй — опубликованный в «Фейетон де Комедиа» в 1913 г., как утверждал автор, это более расширенная версия²⁶. Сначала мы рассмотрим театральный текст.

За основу Ленорман взял часть книги «Лиза». Список действующих лиц более или менее соответствует переводу Гальперина-Каминского и Мориса: Ордын — «служаший», Симонов — «чиновник», Аполлон — «слуга Ордынова», Лиза — «публичная женщина». В тексте рукописи возникает еще один персонаж — Настасья Ивановна, которая в рукописи пьесы никак не охарактеризована; в программках спектакля она уже не называется по имени-отчеству, ее обозначает слово «Patronne» — хозяйка публичного дома. Что касается Ордынова, то его социальный статус приближен к «Запискам из подполья», ибо в «Хозяйке» Ордын — дворянин. Это может восприниматься как свидетельство того, что Ленорман был знаком с оригиналом не только по адаптации Гальперина-Каминского и Мориса. Ленорман изменил место действия — оно происходит в одной и типичных для Гран-Гиньоля обстановках — в публичном доме, что также соответствует месту действия главы VI второй части «Записок из подполья». Это заведение у Ленормана обладает некоторым французским колоритом: «Комната, как в заведении "У Адриенны". Диван, на нем лежит Лиза. Кресло, в котором сидит Ордын. Он курит. На столике рядом с кроватью горит огарок свечи». В этой первой ремарке обозначается также атмосфера страха и дурных предчувствий: «Когда поднимается занавес, за перегородкой начинают вопить часы, словно их кто-то ломает или душит, затем они издают какой-то нетипичный резкий пронзительный звук»²⁷.

В первой сцене участвуют Ордын и Лиза. Ордын спрашивает, который час, и узнав, что два часа ночи, не хочет уходить. Выясняется, что здесь до него побывали его друзья. Затем появляется хозяйка публичного дома и напоминает

Ордынову, что он заплатил слишком мало, чтобы оставаться на ночь. Все усугубляется тем, что он не желал заказать французского шампанского. Лиза тоже недовольна им и просит хозяйку дать «барину» другую девушку. И — тут происходит нарастание лубочного колорита — хозяйка предлагает ему «черкешенку», которая может еще и играть на балалайке, и всего за пять рублей. Но Ордынов хочет остаться с Лизой, и после небольшого торга с хозяйкой остается за два рубля.

После этого, не имеющего ничего общего с «Записками из подполья» эпизода, начинается разговор Ордынова с Лизой, в котором можно все же найти отголоски повести Достоевского. Ордынов говорит о том, что он, наверное, кажется Лизе отвратительным, и она его боится: Лиза же, не зная, кто находится перед ней, рассказывает ему об унижении, которое причинили «друзья» некоему Ордынову. Далее идет сцена знакомства с Лизой, переходящая в воспоминания о гробе, который выносили из подвала и чуть не уронили, и про грязь, и мокрый снег, а затем возникает тема умершей проститутки — все это в отдаленном, но все же соответствии с текстом Достоевского. В таком же духе построено продолжение диалога, в котором Ордынов морально терзает девушку, рассказывая о семейной жизни, маленьких детях, а Лиза все больше и больше впадает в истерику, а затем герой просит у нее прощения и зовет к себе домой. Однако конец сцены у Ленормана другой, нежели у Достоевского. Напомним, что Лиза Достоевского показывает герою любовное письмо, полученное ею от студента. У Ленормана Ордынов назначает точное время свидания и уходит, а на сцене появляется хозяйка заведения, ругает Лизу и приводит ей следующего клиента. Первое действие представляет собой смесь клишированных сцен в публичном доме, которые связаны в основном с образом хозяйки заведения (и у Достоевского, и в адаптации Гальперина-Каминского и Мориса, это второстепенный персонаж). Хозяйка публичного дома в первом акте — некий «стабилизирующий» для жанра фактор: именно она являет собой главный признак скандального места действия пьесы, о котором обязательно надо напомнить зрителю. Диалог главных героев, в целом соответствующий тексту Достоевского, выглядит странно и нестандартно для пространства публичного дома, в котором он произносится. «Стабилизирующее» начало проявляется также и в том, что Настасья Ивановна, при всей жестокости своей роли, вносит элементы комизма в мрачную атмосферу пьесы (упоминание о черкешенке, балалайке, тарифах, о которых всегда можно в конце концов сговориться и т. д.). Отметим, что в самом диалоге Ленорман проявляет относительную верность тексту Достоевского, насколько это вообще было возможно, имея в качестве источника описанную нами «адаптацию».

Второе действие происходит в «темной и бедной» комнате Ордынова с обоями, покрытыми плесенью. Оно начинается при звуках чтения псалмов за перегородкой. Их читает Аполлон, слуга Ордынова, «импозантный» человек, весь сияющий «невыразимым самодовольством»²⁸. Аполлон, как и полагается слуге, герой комический, по контрасту с трагическим — Ордыновым. В ремарке Ленорман использует начало размышлений героя о своем слуге, которые затем будут превращены в диалог Ордынова и Аполлона. В этой сцене Ленорман почти не использует диалога Достоевского, но преобразует в диалог внутренний монолог героя. Диалог начинается с препирательств по поводу псалмов: Ордынову

особенно неприятно это погребальное чтение нараспев, и он просит Аполлона хотя бы читать потише. Так Ленорман пытается передать то странное двойственное отношение героя к своему слуге, которого он ненавидит, но по-мазохистски терпит. Ленорман соединяет в один диалог размышления героя о том, что на этот раз он все-таки не даст денег Аполлону, и самое первое описание Аполлона у Достоевского, где говорится, что Аполлон, заботившийся о красоте своей прически, смазывал волосы постным маслом (у Ленормана постное масло превращается, разумеется, в оливковое, запах которого сильно раздражает Ордынова).

Создавая этот диалог, Ленорман использует элементы текста Достоевского, но в конце сцены совершенно отходит от текста. Дело в том, что разгневанный Ордынов начинает «запинаться, пораженный нервным приступом»²⁹: такое проявление нервной болезни должно было напомнить зрителю, что перед ним — типичный герой Достоевского (то есть эпилептик, как князь Мышкин) — русского писателя, о тяжелом недуге которого много говорили и писали во Франции. Любопытно, что Ленорман игнорирует тему палача, столь характерную для диалога в повести Достоевского. Вероятно, на сцене театра ужасов прямые рассуждения о «палаче» в фигуральном смысле этого слова, звучали бы слишком банально и вызывали бы «неправильные» ассоциации, приписывая Аполлону вовсе не ту роль, которую он должен будет сыграть.

В следующей сцене с Симоновым впервые возникает слово «подполье». Симонов говорит герою: «Вы делаете ошибку, погружаясь в глубь самого себя, как в подполье». На что Ордынов отвечает: «Подполье, да, наверное. <...> Но особенность этого подполья в том, что чем больше в него погружаешься, тем яснее видишь. <...> Да, чем больше касаешься темных проблем, чем больше углубляешься в потемки мысли, чем больше копаешь, тем лучше видно правильное сознание»³⁰. Симонов в конце концов делает вывод, что Ордынов вовсе не злой, он просто «беззащитный мечтатель». При создании этого диалога Ленорман пользовался монологами Ордынова, драматизируя их, Симонов при этом как бы занимается анализом души героя. В заключительной сцене, когда Лиза, подобно Симонову, начинает жалеть Ордынова, последний хватается за горло и душист, в лучших традициях театра Гран-Гиньоля. Осознав, что убил ее, он начинает биться в конвульсиях и зовет Аполлона. И для Ленормана Аполлон оказывается очень важным персонажем, как у Гальперина-Каминского и Мориса, именно к Аполлону будет обращена последняя трагическая реплика Ордынова: «Эти руки невиновны... все это сделала мысль <...> мысль, мысль!»³¹. Такой финал, лишенный всякой загадочности, должен был вызывать катарсис у зрителей, напряженно следившими за сложными душевными мучениями странного героя на протяжении спектакля.

Осознавая полное несоответствие текста спектакля замыслу Достоевского, Ленорман напечатал в «Фейетон де комеди» более полный текст. В газетной публикации пьесы Ленорман вернулся к оригиналу, ввел еще нескольких персонажей — Трудюлюбова, Зверкова, Ферфичкина, и связанные с ними новые сцены. Что же касается финала, то Лиза остается жива, героиня уходит от Ордынова со словами «Я тебя прощаю! Мне жаль тебя! Я люблю тебя», что несколько смягчает жестокую мелодраму³².

Пьеса Ленормана и спектакль в Гран-Гиньоле интересны прежде всего как

свидетельство той легкости, с какой достаточно сложное произведение оказывается предметом тривиального театрального переложения. Хотя репертуар Гран-Гиньоля отличался очень большим разнообразием и изобилием, в том числе и адаптаций прозы, интерес именно к «Подпольному духу» кажется нам примечательным. Почему, скажем, не «Преступление и наказание», а именно «Подпольный дух», причем в переделанном виде? Здесь явно «сработала» магия названия — загадочная и заведомо мрачная формула должна была привлечь зрителя, а русское имя писателя, о психических проблемах которого было известно столько же, сколько о его творчестве, — стать предвестием психологической драмы. В Гран-Гиньоле стремились не столько передать замысел Достоевского, сколько создать спектакль в духе психиатрической миниатюры (жанре, который был в этом театре очень успешным³³) с экзотическим колоритом, для воплощения которого необходимы были внешние атрибуты. Спектакль был принят публикой и критикой благосклонно, но большого успеха не имел, поэтому довольно быстро сошел со сцены. Казалось бы, на этом история «Подпольного духа» должна закончиться. Но название снова оказалось «сильнее» содержания пьесы.

*Радиопьеса «Подпольный дух» (1946).
Вместо заключения*

19 июня 1946 г. на волнах Радио франсез звучала драматическая переработка (“La dramatique”) «Записок из подполья», принадлежащая перу Жоржа Батая и его кузины Мари-Луиз Батай, под названием «Подпольный дух». Для Батая создание драматургических текстов не было основной деятельностью, хотя он и пробовал время от времени писать для театра и кино, и вопрос о доле его участия в создании текста остается открытым³⁴.

«Записки из подполья» были одним из любимейших произведений Ж. Батая. В 1935 г. он упоминает этот текст как один из источников романа «Синь небес». Главный герой Троппман — несомненно наследник безымянного героя Достоевского³⁵. Считается, что с «Записками из подполья» Батая впервые ознакомил в начале 1920-х гг. Лев Шестов, написавший книгу «Философия трагедии, Достоевский и Ницше» (напомним, что у Шестова был свой вариант перевода названия, с которым спорил Гальперин-Каминский). Судя по библиотечным спискам, Батай читал перевод 1909 г., который назывался «Подполье». В основе пьесы — вторая часть «Записок из подполья». Авторы, с одной стороны, сохранили многое из текста Достоевского, но при этом ввели нового героя — Доктора. Таким образом, в радиопьесе было 4 персонажа — «Человек из подполья», «Доктор», «Аполлон, слуга Человека из подполья» и Лиза. Авторы усилили драматизм действия, которое происходит в нищенской комнате умирающего Человека из подполья, «бывшего чиновника, пятидесяти четырех лет»³⁶. Реальный план представлен ложем умирающего, который рассказывает о своей жизни Доктору. В этом рассказе возникают сцены воспоминаний, переданных в форме диалогов между Человеком из Подполья и Лизой, где участвует также и Аполлон (на этот раз в качестве действительно служебного персонажа). Сцены воспоминаний предстают как бы на грани реальности и ирреальности, что подкрепляется и звуковым сопровождением появлений/уходов Лизы, когда начинают звучать рус-

ские песни. Это намек на некую «ностальгию», разумеется, с «французским акцентом», ибо Человек из подполья оказывается как бы изначально дистанцирован от «русскости», возникающей только при воспоминаниях о Лизе.

Персонаж Доктора позволял драматизировать нарратив повести Достоевского — то, что было монологом, стало диалогом. Совершенно очевидна психоаналитическая подоплека такой формы: в данном случае Доктор — явный психотерапевт по профессии, он выявляет бессознательные импульсы героя. Прием не нов для Батая, который ввел психиатрическую тематику еще в «Историю глаза» (1928), где процесс письма служил аналогом лечения у психиатра. В «Подпольном духе» выявляется как раз психиатрическая составляющая (это как бы «История глаза» наоборот). В конце пьесы эффект психотерапии явно усиливается в признании Человека из подполья: «И все же <...> после стольких лет <...> и у меня возникает странное чувство <...> да-да странное ощущение, когда я говорю о ней»³⁷.

Почему адаптаторы выбрали название «Подпольный дух»? Ведь их пьеса не имеет ничего общего с произведением Гальперина-Каминского и Мориса, что очевидно из одной только системы персонажей (здесь больше нет Ордынова!). Вместе с тем, очевидно, что они знали об этой книге, которая многократно переиздавалась. Мы предполагаем, что название оказалось той самой формулой, которая резюмировала и произведение Достоевского, и связанное с ним культурное представление о России вообще, причем это представление, как нам кажется, само по себе пребывает на грани осознанного и бессознательного. Недаром Батай и его кузина вводят в пьесу русские песни. К тому же для Батая «Записки из подполья» — не просто художественное произведение с интересным героем, но одна из основ его собственной морали и философии, основанной на идее «ничтожения». Отсюда и предпочтение к названию, как бы обобщающему внутренний опыт героя, который оказывается не просто автором «записок», но воплощением некоего философского «духа». В этой связи не исключена и неосознанная ассоциация с гегелевской системой «феноменологии духа», которую Батай внимательно изучал в 1930-е гг. Но, все-таки, наиболее вероятной причиной выбора названия, как нам кажется, является как раз то, что мы называли бы максимальной суггестией — будучи обремененным разными культурными ассоциациями, оно открыто для читателя как некая казалась бы очевидная, почти банальная формула. Любопытно, что найдена эта формула была в 1886 г., как бы с «первого раза».

Случай с «Подпольным духом» демонстрирует, что для обеспечения себе «долгой жизни» в рамках чужой культуры, верность оригиналу вовсе не обязательна, и более того, она даже противопоказана. В случае с адаптациями «Записок из подполья» от произведения осталось только имя, но оно оказалось настолько привлекательным, что периодически возникало в французской культуре в течение почти целого века, вопреки стремлению к точности в познании иных культурных миров. Усвоенное в конце XIX в. название «Подпольный дух» прижилось, несмотря на «работу над ошибками», предпринятую переводчиками и комментаторами. Харизма, исходившая от имени произведения, заставляла время от времени возвращаться — то к названию (за которым уже скрывалось другое содержание), то к переизданию оригинала. Разумеется, нельзя утверждать, то

только этот, аберрационный путь, был единственным в освоении «Записок из подполья». Так, в 2009 г. был опубликован еще более точный, по всей вероятности, не последний перевод «Записок из подполья». С. Уэллет под названием «Camets du sous-sol»³⁸, что свидетельствует о стремлении преодолеть «харизму». Но продолжающаяся борьба с харизмой лишь свидетельствует о ее силе.

¹ Simond C. Préface // Vicomte E.-M. de Vogüé. Dostoïevsky. Paris, 1891. P. 398.

² Приведем здесь два высказывания. Мишель Лейрис: «Я не уверен, но кажется в тот первый период нашей дружбы [около 1924 г.] Жорж Батай дал мне прочитать произведения, которые сам считал капитальными: «Записки из подполья» Достоевского, книгу, где (как мы знаем) герой и предполагаемый редактор поражает своим упрямством в том, чтобы быть тем, что, пользуясь простым языком, мы называем, «невозможный» человек, человеком смехотворным и ужасным, выходящим за рамки каких-либо границ». Leiris M. De Bataille impossible à l'impossible documents // Critique, 1963. N 195–196. P. 685–693. Натали Каррот: «Только в одном из его рассказов — и рассказ этот единственный из всех исполнен полной безнадежности, отчаяния, — в «Записках из подполья», находящемся как бы на границе, в конечной и наивысшей точке всего творчества Достоевского, совершается окончательный разрыв». Каррот Н. Эра подозрения // Каррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. М., 2000. С. 176.

³ Dostoïevski F. L'Esprit souterrain. Adaptation revue et précédée d'une préface par E. Galpérine-Kaminsky. Paris, 1929. Первое издание — Dostoïevsky Th. L'Esprit souterrain. Traduit et adapté par E. Halpérine et Ch. Morice. Paris, 1886.

⁴ Dostoïevski F. Le Sous-sol. Trad. J.W. Bientstock. Paris, 1909; La voix souterraine. Trad. Boris de Schloezer. Paris, 1926; Dostoïevski F. Mémoires écrits dans un souterrain. Trad. Henri Mongault et Marc Laval. Bordeaux, Cadoret — Paris, 1926 (rééd. 1949, 1955).

⁵ Du fond du souterrain, 1934; Notes d'un souterrain, 1979; Dans mon souterrain, 1973; L'Homme souterrain, 1979.

⁶ Dostoïevsky F.M. L'Homme souterrain (précédé de «La Logeuse»). Trad. de Evgueni Halperine-Kaminski et Thierry de Chatrette. [Tarascon-sur-Ariège]. 1979.

⁷ Дудкин В.В., Азадовский К.М. Достоевский в Германии // Литературное наследство. Ф.М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М., 1973. Т. 86. С. 681. Цитируется на основании статьи: Gesemann W. Nietzsches Verhältnis zu Dostojewskij auf dem europäischen Hintergrund der 80-er Jahre // Die Welt der Slevlen. Weisbaden. Jg. 6. 1961. N. 2. S. 131. См. также статью: Дудкин В.В. Достоевский в немецкой критике (1882–1925) // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978. С. 175–219; а также книгу: Дудкин В.В. Достоевский—Ницше: (Проблема человека). Петрозаводск, 1994.

⁸ Цит. по: Жид А. Достоевский. Эссе. Томск, 1994. С. 106

⁹ Случай с книгой «Подпольный дух», далеко отошедшей от оригинала, не был уникальным. Как замечает современная французская исследовательница Карен Аддад-Вотлинг, концепция перевода в ту эпоху приближалась к принципам адаптации. Она приводит слова Жана Флери, одного из первых французских критиков, писавших о Достоевском в 1881 г.: «Для того, чтобы понравиться французской публике, романы Достоевского необходимо перестроить и довести до формального совершенства, как мы это уже делали с некоторыми эрудированными произведениями немецкой культуры». Haddad-Wotling K. L'illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée. Paris, 1995. P. 38. В библиографии к книге приводятся выходные данные статьи Флери: Fleury J. Deux romanciers russes contemporains: Dostoïevski et Pissemski // La Revue Bleue, 26 février 1881.

¹⁰ Мы осознанно допускаем здесь анахронизм, цитируя высказывания Гальперина-Каминского 1929 г., ибо он переиздает перевод, так и не восстановив купюры, сделанные почти за 40 лет до этого.

¹¹ И наряду с Белинским, Гальперин-Каминский цитирует еще и Гроссмана, солидарного с Белинским.

¹² Halpérine-Kaminsky E. En guise de préface. Comment on a dû traduire Dostoïevsky // Dostoïevski F. L'Esprit souterrain. Adaptation revue et précédée d'une préface par E. Galpérine-Kaminsky. Paris, 1929. P. XXVII.

¹³ Dostoïevsky Th. L'Esprit souterrain. Traduit et adapté par E. Halpérine et Ch. Morice. Paris, 1886. P. 153–155.

¹⁴ Ibid. P. 298.

¹⁵ Как писал Бахтин о Достоевском—авторе «Записок из подполья»: «Он строит героя не из чужих слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не образ героя, а именно с л о в о героя о себе самом и о своем мире. Герой Достоевского не образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, — мы его слышим; все же, что мы видим и знаем помимо его слова, — не существенно и поглощается словом как его материал, или остается вне его, как стимулирующий и провоцирующий фактор». Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 2. М., 2000. С. 50.

¹⁶ «Наконец: мне скучно, а я постоянно ничего не делаю. Записывание же действительно как будто работа. Говорят, от работы человек добрым и честным делается. Ну вот шанс, по крайней мере». Достоевский Ф.М. Записки из подполья. Полн. Собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 123.

¹⁷ Chestov L. Les Révélations de la mort: Dostoïevsky et Tolstoï. Paris, 1923. Напомним, что таким же образом переводил название и Борис Шлоцер в 1926 г.

¹⁸ Цит. по: Halpérine-Kaminski E. Dostoïevski annonciateur du bolchévisme // Revue Hebdomadaire, octobre 1922. P. 131.

¹⁹ Хотя в целом переводческая деятельность Гальперина-Каминского проходит «в духе» Мельхиора де Вогию — борца с «нигилизмом», это не означает, что он разделяет все его вкусовые пристрастия. Например, из текста «Русского романа» можно сделать вывод о неприятии Мельхиором де Вогию французского натурализма. Гальперин-Каминский же, благодаря своим переводам Л. Толстого, косвенным образом «поддерживает» в особенности Золя и Мопассана.

²⁰ Voguë E.M. de. Le Roman russe. Paris, 1886. Ibid. P. XXXVIII.

²¹ Ibid. P. XXXIX.

²² Ibid. P. XIV.

²³ Halpérine-Kaminski E. La vie d'un grand pêcheur de Dostoïevski // La revue de Paris, sept. 1922. P. 117.

²⁴ Lorde A. de, Dubeux A. Les Maîtres de la Peur. Paris, 1927. P. 12.

²⁵ Ibid. P. 71.

²⁶ Feuilleton de Comoedia, 10 fév. 1913.

²⁷ Здесь и далее цит. по: Dostoïevsky Th. L'Esprit souterrain, pièce en 2 actes de H.R. Lenormand. Collection Rondel, BNF. M. Re. 234. P. 3.

²⁸ Dostoïevsky Th. L'Esprit souterrain. P. 18.

²⁹ Ibid. P. 20.

³⁰ Ibid. P. 39.

³¹ Ibid. P. 25.

³² Более подробно о постановке см. нашу статью: «Записки из подполья» в парижском театре ужасов Гран-Гиньоль // От текста — к сцене. М., 2006. С. 29–48.

³³ Как, например, пьеса Олафа и Пало «Сдвинутые», ставшая знаменитой благодаря ее описанию в повести «Надя» А. Бретона.

³⁴ Более подробно см. статью: Moscovotz C. Bataille et l'Homme du sous-sol // L'Infini, 75 (2001): 46–52.

³⁵ Более подробно см.: Marmande F.; L'Indifférence des ruines. Paris, 1985.

³⁶ Здесь и далее цит. по: Bataille G., Bataille M.-L. Adapt. L'Esprit souterrain (Dostoïevski) // L'Infini, 75 (2001): 53–79.

³⁷ Bataille G., Bataille M.-L. Adapt. L'Esprit souterrain (Dostoïevski). P. 79.

³⁸ Dostoïevski F. Carnets du sous-sol. Trad. S. Ouellette. Paris, 2009.

**Дракула Брэма Стокера:
от персонажа романа к герою масскульта**

Роман английского писателя Брэма (Абрахама) Стокера (1847–1912) «Дракула» (первое изд. 1897) рассматривали как пример «неоготической» литературы ужасов¹, как сублимацию подавленной сексуальности², как роман о «фактах из жизни самого Стокера»³, как своего рода исторический роман о валашском господаре Владе Цепеше⁴, как оккультный роман о чернокнижнике⁵ и т. д. Однако этот роман, прежде всего, — образцовое произведение массовой культуры. Образцовое до такой степени, что снова и снова приходится доказывать (и не всегда убедительно) наличие у автора художественного таланта, а в романе — наличие признаков высокой литературы. Однако, изучение романа «Дракула» открывает возможность описания текста, представляющего не столько собственно литературу, сколько массовую культуру и «культуемость».

I

Одно из условий приобретения литературным текстом масскультавого статуса — читательский успех. Литературный триумф стокеровского «Дракулы» наглядно иллюстрируется историей его российской рецепции.

Роман достиг России в 1900-е гг., причем, это были первые его переводы на иностранный язык⁶. До Октябрьского переворота 1917 г. роман переводили неоднократно, явно воспринимая как бульварное сочинение. В одном из изданий «Дракула» был даже приписан Мери Корелли, известной русским читателям в качестве автора мистико-приключенческих романов, а в 1912–1913 гг. «Дракула» вышел в серии приложений к еженедельнику «Синий журнал» — типичному примеру массовой журналистики. М.Г. Корнфельд, издатель еженедельника (выпускавший также юмористический журнал «Сатирикон» и детский журнал «Галчонок») очевидно тяготел к паралитературе. Потому, решив, наряду с прочими средствами привлечения читателей, прибегнуть к изданию библиотеки-приложения, он включил в серию не только авантюрные романы (К. Фаррер, А. Конан-Дойл), но и, как гласила реклама, «литературу из области таинственных и неизвестных миров и необыкновенных событий». Жемчужиной серии, опять же согласно рекламе, надлежало стать «самой страшной книге мировой литературы» — «Граф Дракула (Вампир)» Стокера.

Работавшая для «Синего журнала» переводчица Нина Сандрова (псевд. Надежды Яковлевны Гольдберг) произвольно исключала или кратко пересказывала сцены, которые, по ее мнению, не содержали “action”, да к тому же были сложны с языковой точки зрения. Так, бессвязная речь Ренфилда в главе XVIII: «Вы должны гордиться вашим состоянием и высоким положением. Признание их Соединенными Штатами является прецедентом», — отнюдь не должна обнаруживать безумие пациента дома умалишенных: слово “state”, переведенное как «состояние», в данном случае значит «штат», и Ренфилд говорит о штате Техас, откуда родом его собеседник, неожиданно демонстрируя удивительные для англичанина познания в истории Северной Америки. В результате такого рода вольностей особенно страдали эпизоды, где Стокер использовал просторечие, — а эти эпизоды принципиальны для понимания романа. Например, по вине Сандровой из главы VI выпали рассуждения чудаковатого старого моряка, поведавшего историю самоубийцы, в могиле которого позднее нашел первое убежище Дракула, высадившись на английский берег: с исчезновением упоминания о самоубийце исчез и намек на «родство» самоубийц и вампиров.

Однако формату развлекательной библиотеки «Дракула» Нины Сандровой отвечал и в качестве паралитературного романа нашел в России подражателей. В том же «Синем журнале» за 1912 г. Сергей Соломин (Сергей Яковлевич Стечкин) напечатал рассказ «Вампир» (№ 46), где влияние «Дракулы» ощутимо и на сюжетном уровне (своего рода история «Синей бороды», жены которого «подозрительно» умирают от малокровия), и в параллельности научных (причина смерти несчастных женщин — неизвестный вирус) и «таинственных» интерпретаций. Кстати, опубликованный несколько позже рассказ Соломина «Женщина или змея» (1912, № 48) напоминает другой роман Стокера — «Логово белого Ящера». Наконец, в 1912 г. Московской типографией В.М. Саблина была выпущена книга «Вампиры. Фантастический роман барона Олшеври из семейной хроники графов Дракула-Карди». Роман выполняет функцию предыстории (Vorgeschichte) событий, развертывающихся в произведении Стокера (обстоятельства появления вампиресс, обитающих в трансильванском замке). Сочетание «инострannого» имени и титула неизвестного сочинителя — «барон Олшеври» — правдоподобно расшифровывается с учетом принятых тогда форм сокращения (б. Олшеври) как «больше ври», демонстрируя русское происхождение и установку не столько на «область таинственных и неизвестных миров и необыкновенных событий», сколько на развлечение.

Иным было прочтение «Дракулы» русскими символистами. А.А. Блок (знавший роман по переводу 1902 г.) в письме к Е.П. Иванову (3 сентября 1908 г.) сообщал другу: «Читал две ночи и боялся отчаянно. Потом понял еще и глубину этого, независимо от литературности и т. д.»⁷.

Прервав цитирование письма, стоит напомнить запись в дневнике Блока (16 апреля 1913 г.) о его знакомой, которая «читала “Вампира — графа Дракулу” и боялась, положила горничную спать с собой. Перед окном ее спальни — дерево, любимое в Петербурге, на нем ворона сидела в гнезде. Гнездо разрушили. Утром после чтения “Вампира” ворона вращала глазами и пугала»⁸.

Теперь снова — письмо Блока Иванову: «Написал в “Руно” юбилейную статью о Толстом под влиянием этой повести. Это — вещь замечательная и неис-

черпаемая, благодарю тебя за то, что ты заставил, наконец, меня прочесть ее»⁹. В статье «Солнце над Россией», о которой идет речь в письме, Блок использовал юбилей Толстого для противопоставления писателя — царящим в России силам зла. Поэт намекал на реакционную бюрократию, последователей К.П. Победоносцева, однако «не они смотрят за Толстым, их глазами глядит мертвое и зоркое око, подземный, могильный глаз упыря»¹⁰. В связи с этим современный славист указывает: «...опираясь на отраженную в романе Стокера традицию поверий, связанных с вампирами, Блок уподобляет Толстого солнцу — его присутствие помогает сдерживать силы тьмы. Но что произойдет после заката?»¹¹. Разумеется, не сохранись цитированное письмо поэта Иванову — вряд ли удалось бы доказать, что именно роман Стокера побудил Блока написать статью о Толстом: изображение «реакционеров» и «угнетателей» в виде вампиров — «общее место» политической риторики, по крайней мере, с XVIII в. «Общим местом» было и уподобление упырю Победоносцева, которого «часто обзывают и рисуют в карикатурах "вампиром" России»¹². Переплетение мотивов «реакция», «вампиризм», «туман» встречается, например, в памфлете А.В. Амфитеатрова, обогатившего не слишком оригинальный образ вампира-Победоносцева колоритными деталями. «Вампир! В Моравии — этой классической стране вампиров — существует поверье о необычайной способности их проникать в жизнь человеческую, под видом густого зловредного тумана, в котором никто не подозревает враждебной демонической воли: все думают, что имеют дело с самым обыкновенным природным явлением, а, между тем, живой туман, выждав свой час, материализуется в грозный фантом, — свирепое привидение склоняется к постелям спящих и сосет кровь человеческую». Или: «Вездесущий, всевидящий, всеслышающий, всепроникающий, всеотравляющий туман кровососной власти, от которого нечем дышать русскому обывателю и напиваясь которым дуреет и впадает в административное неистовство русский государственный деятель, министр. Он — медленное убийство в среде правящих и медленная смерть среди управляемых»¹³.

Амфитеатров, слывший знатоком «тайнственного», вполне мог обойтись без подсказок Стокера, да и «классической страной вампиров» им объявлена не Трансильвания, а Моравия. Напротив того, Блок не столько отдавал дань публицистическому штампу, сколько визионерствовал. Такого рода «мистический реализм» в подходе к политико-социальной злободневности свойствен и другим символистам.

В дневнике М.А. Волошина пересказаны сны поэта Эллиса (Л.Л. Кобылинский). «Я знаю, что там режут студентов, — воспроизводит Волошин 25 ноября 1907 г. сон Эллиса. — Вот, знакомых студентов. Там у одного рыжая борода. Другой в очках. И я думаю: никогда не забуду! И вдруг — все такая же ночь и я стою и знаю, что забыл. <...> И я оборачиваюсь... и вдруг вижу: посмотри — вот так, на обрубленных коленях, мертвый, прямо ко мне. Хочу бежать, оттолкнуть. А вместо этого, вдруг обнимаю и целую его. А он вливается сюда, в шею, и начинает сосать... кровь. И говорит: я еще приду. Я просыпаюсь. И вижу, окно в комнате отворено и вся она полна туманов. И 8 ночей подряд он еще приходил ко мне. В разных видах»¹⁴. Здесь никак нельзя исключить влияние «Дракулы», где туман часто изображается орудием повелителя вампиров. Тем более, что поцелуй-укус страшного посетителя перекликается с любовью-кровососанием стоке-

ровских персонажей. Впечатляющий образ любовника-кровососа, сыгравший немалую роль в популярности английского романа, симптоматично рифмовался с идейными и жизнестроительными поисками «Серебряного века» (дионисийское «кровь-вино» В.И. Иванова, проблематика «обонятельного и осязательного отношения к крови у евреев» В.В. Розанова и т. п.).

Сходным образом, в интимной лирике Блока лирический герой нередко наделяется чертами вампира, как, например, в стихотворении «Я ее победил наконец...» (1909 г., впервые напечатано в 1914 г.) из цикла «Черная кровь»:

Я ее победил наконец!
Я завлек ее в мой дворец!
Гаснут свечи, глаза, слова...
Ты мертва, наконец, мертва!
Знаю, выпил я кровь твою...
Я кладу тебя в гроб и пою, —
Мгливой ночью о нежной весне
Будет петь твоя кровь во мне!

Персонаж Блока — скорее представитель породы общеромантических вампиров, лишенный специфических признаков стокеровского героя¹⁵. Зато, по замечанию авторитетного исследователя¹⁶, аллюзии на «Дракулу» — наряду со «Страшной местью» Н.В. Гоголя — угадываются в первых строках загадочного стихотворения «Было то в темных Карпатах...» (конец 1913 г., напечатано в 1915 г.) из цикла «О чем поет ветер»:

Было то в темных Карпатах,
Было в Богемии дальней...
Впрочем, прости... мне немного
Жутко и холодно стало;
Это — я помню не ясно,
Это — отрывок случайный,
Это — из жизни другой мне
Жалобно ветер напел...

Согласно реконструкции А.В. Лаврова, стихотворение первоначально задумывалось как полемический выпад против литературных оппонентов, на что указывают строки:

Что ж? «Не общественно»? — Знаю.
Что? «Декаденство»? — Пожалуй.
Что? «Непонятно»? — Пускай;
Все-таки, вечер прошел.

Стихотворение было почти манифестом: «Текст “программно” апеллирует к “своей” аудитории, которая способна оценить загадочность, непроясненность, он — заявленное право поэта на суггестивность»¹⁷.

Однако в 1916 г. — после кровопролитных боев мировой войны — Блок выстроил схему, при которой цикл «О чем поет ветер» завершал все три тома его лирики как цельное произведение. Стихотворение «Было то в темных Карпатах...» — последнее в последнем цикле — оказывалось финалом грандиозной лирической эпопеи. При этом поэт снял четыре строки, содержащих литературную полемику, и тем самым превратил стихотворение в таинственное прозрение катастроф, ожидающих (к моменту новой публикации — свершившихся) русскую армию в Карпатах.

Потому не стоит удивляться, что С.М. Соловьев (друг и родственник Блока) прямо связывал «Было то в темных Карпатах...» со сражениями на Галицийском фронте: «Оба мы были тогда поглощены войной и Галицийским фронтом.

Грусть — ее застилает отравленный пар
С галицийских кровавых полей...
Было то в темных Карпатах,
Было в Богемии дальней...

То же пелось и мне, я уезжал во Львов»¹⁸.

Завершая анализ восприятия романа Стокера символистами, соблазнительно указать на «странное сближение»: блоковское прозрение царства упырей в России 1900-х, «дракулическое» пророчество о мировой войне жутковато перекликаются с тем, что Николай II в октябре 1917 г. читал «Дракулу» (в русском переводе) — факт, зафиксированный в дневниковых записях отрекшегося самодержца¹⁹. А на исходе 1917 г. Д.С. Мережковский писал: «Когда убивают колдуна, то из могилы его выходит упырь, чтобы сосать кровь живых. Из убитого самодержавия Романовского вышел упырь — самодержавие Ленинское»²⁰.

Оригинальную — социально-утопическую — интерпретацию «Дракулы» предложил Богданов (А.А. Малиновский), врач, авторитетный большевистский лидер, философ-марксист, естествоиспытатель и автор научно-фантастической дилогии о марсианской цивилизации — романов «Красная звезда» (1907) и «Инженер Мэнни» (1912). Богдановские романы интересны не художественными достоинствами, а картинами общества будущего, построенного марсианами. Большевики положительно оценили футурологические идеи «Красной звезды». Роман многократно переиздавался после 1917 г., а в программном сборнике «Жизнь и техника будущего» (1928) Богданов — единственный русский марксист, чьи утопические проекты подробно реферируются наряду с «пророками» социализма Мором, Кампанеллой, Сен-Симоном, Фурье, Бебелем. Но второй роман товарищи оценили принципиально иначе. Ленин — к 1912 г. непримиримый противник Богданова — резко критиковал «Инженера Мэнни», а левые радикалы меньшевистской ориентации отмечали книгу как догматическую поделку.

Действие «Инженера Мэнни»²¹ разворачивается на планете Марс в условиях «развитого капитализма»: заглавный герой руководит строительством пресловутых каналов, он честен, но чрезмерно жесток в своей исключительной нацеленности на организационный аспект общественных отношений. Инженеру Мэнни идеологически противостоит его сын Нэтти, осознающий важность строгой организованности, но в первую очередь защищающий интересы рабочих при помощи

социальной доктрины «великого ученого» Ксарма (прозрачная анаграмма Маркса). В финале жестокий организатор добровольно уходит из жизни, потому что с точки зрения общественной пользы Нэтти уже вполне способен заменить отца, а с точки зрения идеологии Мэнни воплощает прошлое. Но последним обстоятельством, подтолкнувшим Мэнни к самоубийству, становится встреча с Вампиром. Сюжетный ход, казалось бы, не подходящий для автора-атеиста.

Впрочем, «вампирическая» тема вводится задолго до финала. В главе «Легенда о вампирах» Нэтти, споря с отцом, поминает упырей, а Мэнни недоумевает, причем здесь «нелепая сказка о мертвецах, которые выходят из могил, чтобы пить кровь живых людей». «Взятое буквально, — возражает сын, — это, разумеется, нелепая сказка. Но у народной поэзии способы выражать истину иные, чем у точной науки. На самом деле в легенде о вампирах воплощена одна из величайших, хотя, правда, и самых мрачных истин о жизни и смерти».

Богданов вообще охотно использовал метод «анalogии» — «перекодировки» с языка одной области человеческой деятельности (или природных закономерностей) на язык другой, и в «Инженере Мэнни», конечно же, не ограничился примитивно-публицистической редукцией вампиров к ординарным «угнетателям-кровососам»: «Это, — говорит Нэтти, — просто брань или, в крайнем случае, агитационный прием». Согласно Богданову—Нэтти, смысл «мрачной фантазии» сложнее: «Вреден и обыкновенный, физиологический труп: его надо удалять или уничтожать, иначе он заражает воздух и приносит болезни». Точно так же вреден для окружающих человек, «когда он начинает брать у жизни больше, чем дает ей. <...> Это — не человек, потому что существо человеческое, социально-творческое, уже умерло в нем; это труп такого существа».

Рассуждения Нэтти, в которых явно смешиваются «биологическое» и «общественное», основаны на тезисах, сформулированных в первом романе «марсианской» дилогии. Именно в «Красной звезде» Богданов изложил программу «обновления жизни» — способ отвоевать у природы дополнительное время для «социально-творческой» активности человека, способ, применение которого возможно только в условиях «коллективистского строя», т. е. коммунизма. Ради получения этого дополнительного времени необходимо «одновременное переливание крови от одного человека другому и обратно путем двойного соединения соответственными приборами их кровеносных сосудов. При соблюдении всех предосторожностей это совершенно безопасно; кровь одного человека продолжает жить в организме другого, смешавшись там с его кровью и внося глубокое обновление во все его ткани».

Обобщая «рецепты» обоих романов, можно сказать, что, по Богданову, если человек «слишком долго живет, рано или поздно переживает сам себя», то он либо (в коллективистском обществе) «обновится» кровью товарищей, либо (в обществе индивидуалистическом) превратится в мучимого неутолимой жадой «социального» вампира, причем «вампир, живой мертвец, много вреднее и опаснее, если при его жизни он был сильным человеком». Жертва вампиризма «идеи» должен выбирать: либо, предавшись индивидуалистической самоизоляции, совершенно переродиться, либо, раскаявшись, вернуться в лоно спасительного «коллектива»: «Иногда я думал: вот, я встречаю разных людей, — заключает Нэтти толкование «легенды о вампирах», — живу с ними, верю им, даже люблю

их; а всегда ли я знаю, кто они в действительности? Может быть, именно в эту минуту человек, который дружески беседует со мной, невидимо для меня и для себя переходит роковую границу: что-то разрушается, что-то меняется в нем — только что он был живым, а теперь... И меня охватывал почти страх».

В сюжетно-функциональном плане слова Нэтти готовят читателя к встрече Мэнни с Вампиром — последнему искушению великого организатора. Инженер Мэнни, во всеоружии «теории» сына, сталкивается с вампиром, принявшим облик некоего Маро — прислужника угнетателей, который ранее был заслуженно убит самим Мэнни. Зловещий «фантом» не скрывает своей природы: «Да, я — Вампир, не специально ваш друг Маро, а Вампир вообще, властитель мертвой жизни. Я принял сегодня этот образ, как наиболее подходящий для нашей беседы и, пожалуй, один из лучших». Не скрывает Вампир и агрессивных намерений: «Но у меня есть и сколько угодно других; а очень скоро я приобрету еще один, много лучше».

Этот созданный воображением марксиста Вампир отнюдь не аллегоричен, но демонстративно демоничен, и не удивительно, что его описание перекликается с соответствующими сценами из романа Стокера. Сходно, например, изображение первого явления Вампира. У Богданова: «В самом далеком от него (Мэнни. — *М. О.*) углу мрак сгустился и принял, сначала неопределенно, очертания человеческой фигуры; но уже резко выделялись горящие глаза», «лицо было гораздо бледнее, губы краснее». У Стокера (в переводе Сандровой): «Тень подняла голову, и со своего места я ясно различила бледное лицо с красными сверкающими глазами» (слова Мины в главе VIII). Сходно указаны некоторые атрибуты вампира. Богданов: «Фосфорические огоньки носятся вокруг, вспыхивают ярче, погасают... В колеблющемся свете изменяется пустая улыбка; оживляются пыльно-желтые черты». Стокер: «Воздух полон кружащимися и вертящимися мошками, и огоньки в глазах волка светятся каким-то синим тусклым светом».

Напоминает «Дракулу» и угроза Вампира, в первое время приводящая в смущение Мэнни: «Знай же, твоя судьба решена, ты не можешь уйти от меня! Пятнадцать лет ты живешь в моем царстве, пятнадцать лет я пью понемногу твою кровь. Еще осталось несколько капель живой крови, и оттого ты бунтуешь. <...> Но это пройдет, пройдет! Я — необходимость, и потому я — истина. Ты мой, ты мой, ты мой!» Вампир придерживается теории Нэтти: индивид не может не стать жертвой вампиризма «жизни» — это «необходимость», закон старения. Однако речи Вампира связаны и с речами Дракулы: «Мщенье мое только начинается! Оно будет продолжаться столетия и время будет моим верным союзником. Женщины, которых вы любите, уже все мои, а через них и вы все будете моими — моими тварями, исполняющими мои приказания, и моими шакалами!» (глава XX).

«Дракулический контекст» позволяет парадоксально интерпретировать исход схватки Мэнни с Вампиром. Инженер решает, что если при капитализме нельзя избежать старения, то по крайней мере можно освободиться от вампиризма «идеи» посредством самоубийства и таким образом не превратиться в игрушку сил прошлого, но открыть дорогу к социализму. Дракула тоже оставляет жертвам возможность освободиться через добровольное самоубийство, но это оборачивается очередным искушением: самоубийца окончательно попадает во

власть вампира. В системе ценностей Стокера (в полном согласии с христианской и магической традициями) самоубийство — пособничество вампиру, а по Богданову, наоборот, — акт сопротивления, что предсказуемо: радикалы любили примерять демонические личины.

После 1917 г. Богданов попытался реализовать благотворно-вампирическую программу «обновления жизни» — в масштабах, не сопоставимых с келейными опытами жизнестроительства «Серебряного века». Он по-прежнему осуждал ленинскую политику и ленинцев, а те, со своей стороны, платили «отщепенцу» недоверием, но в стремлении создать алгоритм «борьбы за жизнеспособность» их интересы совпадали. Как сообщает Богданов, в 1922 г. ему удалось «добыть необходимые средства и кое-какие приборы для этих опытов», причем оборудование получили из Англии²². С 1923 г. Богданов с несколькими врачами-энтузиастами ставит эксперименты, используя в качестве лаборатории частные квартиры. Богданов добился значительных успехов, и в результате — по инициативе И.В. Сталина, Н.И. Бухарина, наркома здравоохранения Н.А. Семашко — создается Институт переливания крови. В 1927 г. Богданов в специальной монографии суммировал итоги многолетних исследований: сопоставление «разного рода жизненных сочетаний привело меня к мысли, что и для высших организмов возможна “конъюгация” не только половая, но и иного рода — “конъюгация” для повышения индивидуальной жизнеспособности, а именно в форме обмена универсальной тканью организмов — их кровью»²³.

Богданов мечтал связать узами «кровного родства» все человечество, одолев старость и избавившись от вампиризма «жизни». Но коль скоро, по его убеждению, коллективистский строй в России — несмотря на победу большевиков — не установлен, объективные условия для полной реализации спасительной методики пока отсутствуют. В ожидании «светлого будущего» Богданов мог бы ограничиться проведением исследовательских работ, решением прикладных медицинских задач (среди исцеленных посредством обменного переливания крови — сын самого экспериментатора). Однако есть основания полагать, что он не смирился с отказом от универсальных целей. Дело в том, что особую категорию пациентов Богданова составляли «ветераны партии» (М.И. Ульянова, сестра Ленина, болезнь которой, несмотря на предсказанный кремлевскими врачами летальный исход, была излечена благодаря обменному переливанию крови и др.). Конечно, «физиологический коллективизм» функционировал в рамках системы специальных услуг высокопоставленным номенклатурным работникам. Но вместе с тем Богданов, так сказать, практиковал социалистическую магию. Ведь согласно принципам «обменного переливания крови», операция в идеале требует участия старика и юноши, а значит, «партнерами» ветеранов должны быть молодые люди. Ветераны партии передают свою «голубую кровь» подрастающему поколению, связывая «кровными узами» молодежь псевдокоммунистического государства Ленина/Сталина с проверенными борцами за истинный коллективизм. Одновременно ветераны партии, в свою очередь получая кровь, «причащались» массам, что могло придать им силы жить «по-человечески», т. е. «социально-творчески». Иными словами, как надеялся Богданов, «ленинская гвардия» получала шанс в борьбе с вампиризмом жизни, а может, и «идеи». «Дракулическая» идея магического вампиризма, использованная для нужд коммунистического

строительства, преобразована в эзотерическую доктрину, предполагающую укоренение общества будущего (на первых порах — элиты «истинных коллективистов») в «физиологическом коллективизме», где индивиды соединены цепью «кровеных» взаимообменов²⁴.

Деятельность Богданова, не раз вызывавшая нарекания со стороны «ортодоксальных» социалистов, вполне вписывалась в искания «Серебряного века». Неслучайно в поэтическом цикле ярчайшего представителя эпохи М.А. Кузмина — «Форель разбивает лед» (1927) — историки литературы²⁵ различают как рефлексы «дракулических» мотивов Блока, так и ироническую аллюзию на идеи Богданова:

Буквально вырази обмен, —
Базарный выйдет феномен.

II

Еще одно возможное условие масскультовой «раскрутки» в современном обществе — экранизация, перекодирование литературного текста на язык киноискусства.

Кинопотенциал романа Брэма Стокера был обнаружен сразу после его публикации. Насколько известно, самый ранний из сохранившихся фильмов о Дракуле — немой шедевр Фридриха Вильгельма Мурнау «Носферату, симфония ужаса» (1922), единственный законченный продукт немецкой фирмы, один из директоров которой, будучи спиритом, оценил «готические» возможности романа.

Не озаботившись проблемой авторских прав, Мурнау и его соратники создали вольную версию «Дракулы». Персонажи в фильме были переименованы, был радикально трансформирован сюжет. Имя протагониста было изменено до совершенной неузнаваемости: граф Дракула превратился в графа Орлока, а в качестве обозначения его сверхъестественной специфики (и заглавия) было выбрано слово «носферату» — упомянутое в романе румынское обозначение вампиров. Носферату граф Орлок (в исполнении Макса Шрека) был карикатурен: лыс, отвратителен, ходил медленно и тяжело, посредине рта — как у грызуна — торчали два зуба. Место действия второй части романа перенесено из Англии в Германию — в город Бремен, где в 1838 г. разразилась эпидемия чумы, и мотив эпидемии — одновременно вампирической и медицинской — стал одним из ведущих мотивов фильма Мурнау. Прибытие Дракулы в Бремен собственно и породило бедствие. В финале Эллен Хаттер (киновариант Мины Мюррей) добровольно приносит себя в жертву: Орлок, в сексуально-вампирическом экстазе припав к ее шее, медлит в объятиях героической и добродетельной девы и погибает, будучи застигнут солнечными лучами. Эпидемия прекращается.

Флоранс Стокер — вдова писателя — пришла в негодование от немецкого пиратства, и фильм Мурнау в течение долгого времени подвергался судебным преследованиям, копии уничтожались. Тем не менее, по прошествии лет «Носферату, симфония ужаса» был признан вершиной европейского экспрессионизма (художественные достоинства фильма — в отличие от английского романа —

не вызывают сомнений) и завоевал, в свою очередь, культовый статус среди интеллектуалов: авторитетный режиссер Вернер Херцог снял изысканный ремейк фильма 1922 г. — «Носферату, призрак ночи» (1978; с Клаусом Кински и с обольстительной француженкой Изабель Аджани — Эллен Хаттер), а Элиас Меридж — мистический триллер «Тень вампира» (2000), в котором Мурнау (Дж. Малкович) выбирает Макса Шрека (У. Дефо) на роль графа Орлока по той простой причине, что Шрек — действительно вампир (Дефо и создатели грима Шрека были номинированы на премию «Оскар»).

Между тем Флоранс Стокер сумела реализовать проект законной экранизации романа. Гамильтон Дин, давний приятель Стокеров, написал и в 1924 г. поставил инсценировку «Дракулы», шедшую в 1927 г. в Лондоне. Причем, Дин «нанял медсестру, которая должна была присутствовать на спектаклях и помогать зрителям, которые реагировали на пьесу головокружением или тошнотой»²⁶. В том же году «Дракула» Дина пересек океан: пьеса имела успех на Бродвее, а главную роль играл Бела Лугоши (Бела Бласко) — артист, родившийся в венгерском местечке недалеко от Трансильвании. Под впечатлением бродвейского аншлага американская студия «Юниверсал пикчерс» приобрела у Ф. Стокер права на экранизацию романа (собственно — пьесы Дина), и в 1931 г. началась демонстрация звукового фильма «Дракула» (режиссер — Тод Браунинг, исполнитель роли Дракулы — Лугоши): «Показ начался в Лос-Анджелесе без особого шума, так как “Юниверсал” была на грани финансового надлома. Несмотря на медленный старт, “Дракула” (первый фильм, от которого будут отталкиваться все звуковые фильмы ужасов) захватил воображение зрителей и стал самым кассовым фильмом года для “Юниверсал”. Впервые с начала депрессии, студия, которой угрожало закрытие, получила прибыль»²⁷. Бела Лугоши — в противоположность Шреку — создал импозантного Дракулу — утлого аристократа с европейскими манерами и иностранным акцентом.

Именно американский фильм Браунинга (а не экспрессионистский «Носферату» Мурнау) и актерская игра Лугоши создали парадигму киноприключений Дракулы. В дальнейшем мода на трансильванского вампира неуклонно возрастала, и столь же неуклонно увеличивалось расхождение новых сценариев с исходным литературным текстом. Тонкие мастера режиссуры продолжали искать оригинальные подходы к обаятельному кровососу («Бал вампиров» Романа Поланского, 1967 г.), однако доминировала тенденция коммерческой «сериализации», представленная фильмами студии «Хаммер филмз» и эмблематизированная Дракулой-Кристофером Ли.

Фильм «Дракула Брэма Стокера» (1993) Форда Френсиса Копполы, одного из самых глубоких режиссеров последней трети XX в., подвел парадоксальный итог (естественно, промежуточный²⁸) истории Дракулы в кино²⁹. Режиссер, с одной стороны, подчеркнул — в названии фильма — установку «Назад к Стокеру!», дистанцировавшись от продукции «Хаммер филмз» и т. п., с другой, — способствовал модернизации персонажа, спровоцировав предложение широкого спектра культурных услуг — от порноверсии (рискованный секс с вампиressами в замке Дракулы) до вполне достойных энциклопедий и словарей о вампирах и вампиризме³⁰. Коппола, стремясь преодолеть коммерческие шаблоны, привлекал (вслед за Д. Куртисом, режиссером телефильма «Дракула» 1973 г.) научную ин-

формацию о Дракуле, собранную в основательной монографии Р. Флореску и Р. Макнелли³¹. Но Коппола — подобно предшественникам — существенно изменил сюжет романа: Дракула Форда Френсиса Копполы ищет утраченную в XV в. возлюбленную и открывает ее в современной английской девушке Мине Мюррей.

Для творческой карьеры режиссера фильм также имел решающее значение: во второй половине 1980 — первой половине 1990-х за ним прочно закрепилась репутация «поверженного классика», шедевры которого (первая, вторая части «Крестного отца», «Апокалипсис») остались в прошлом и который казался обречен на существование в тени прежней славы. Однако «Дракула Брэма Стокера» оказался новой (и, по-видимому, последней) победой.

Формула фильма предлагала сочетание знаменитых имен: Коппола ставит «Дракулу» — режиссер *par excellence* снимает фильм о легендарном Герое Экрана. Эта формула обновляла «звездный» статус Копполы: в связке с Дракулой для массового сознания он превращался из реального режиссера с драматически складывающейся карьерой в символ кинематографа. Продвижение фильма в прокате зафиксировало чрезвычайно высокие ожидания аудитории, связанные с картиной. «Дракула Брэма Стокера», рекламировавшийся как фильм Френсиса Форда Копполы, по стартовым показателям первого уикэнда после выхода на экран оказался седьмым в истории американского кино и первым — в прокате Великобритании. Итоговые сборы не были столь впечатляющими. Картина сильно отставала от тогдашних коммерческих колоссов, но это был несомненный успех: среди фильмов Копполы «Дракулу» превзошел в прокате только первый «Крестный отец». В прологе фильма, придуманном сценаристом и корректно отсеченном от основного действия заглавным титром — «Дракула Брэма Стокера», предстает воинственный и жестокий государь XV в. Влад Цепеш. Мистериальное начало призвано объяснить, когда и почему Дракула отказался от смерти, превратившись в носферату. Образ Вампира двоится: сквозь оболочку смерти с ее непрерывными метаморфозами (Дракула по желанию меняет облик — волк, летучая мышь, зеленый туман) проступает измученный лик Отреченного, который сумел начать, но не может окончить спор с Богом. Цвета фильма (красный и синий), фиксирующие два противоположных состояния души, разводят сцены по эмоциональным полюсам. Миру крови и огня противостоит «синий ад», как его называет пленник замка Вампира, — зимний, ночной миг остывающего греха, где «немертвые» преследуют живых, а живые охотятся на «немертвых».

Коппола обратил экранную реальность в гигантский артефакт: викторианский Лондон снят на загримированной под Европу «нью-йоркской» улице студийного комплекса «Юниверсал», а горы и доли таинственной Трансильвании простираются в обширных павильонах «Сони студияз». Жестко очерченное иллюзионистскими фактурами, пространство отчетливо задает тезу видения, определяющую изобразительные структуры фильма. Коппола, традиционно отдававший предпочтение полижанровым формам, в «Дракуле» устроил настоящий калейдоскоп имитаций самых разнообразных жанров и индивидуальных режиссерских манер. Сюжет картины попеременно окрашивается в жанровые тона, репрезентативные для амплуа основных действующих лиц и характерные для их внутреннего состояния. Тщеславная Мина Мюррей грезит жестокой мелодрамой

со сказочным финалом на манер «Красавицы и Чудовища» (последний, спасительный поцелуй). Инфантильный герой-любовник Джонатан Харкер погружается в приключенческий фильм об опасном путешествии на край света (замок Дракулы среди лесов и гор Трансильвании) с элементами «мягкого» порно (атака вампиресс). Заезжему американцу Квинсли Моррису привиделся вестерн (погоня за дилижансом со стрельбой), лорду Годальмингу — салонная драма с непременным соперничеством (эпизоды светской любовной интриги). Сумасшедший «дракулопоклонник» Ван Хелсинг и его ассистент-наркоман Сьюворд, впадая в транс, созерцают психоделический видеоклип (сцена прибытия Вампира в Британию). Представлен и квазиавторский взгляд, где Коппола снимает «под Копполу» времен первого «Крестного отца»: сцена бракосочетания Джонатана Харкера и Мины монтажно сопоставлена со сценой, в которой Дракула пьет кровь Люси Вестенра, что подчеркивает контрастный параллелизм христианской свадьбы (в православном румынском храме) и вампирической свадьбы, таинства причастия и вампирического ритуала причащения человеческой крови.

Но наиболее детально было разработано видение Дракулы. Его первое впечатление от Лондона (наивный восторг провинциала) подано под кинопримитив — для этой цели использована настоящая камера «Патэ». Ночные рейды волка-оборотня с их стремительным рваным ритмом и неожиданными (в животной пластике) застываниями сделаны в анимационной технике — на стоп-кадрах, снятых через резко меняющиеся интервалы. Дракула у Копполы — это абсолют стилизатора. Он (Г. Олдмэн) не карикатурен (подобно Шреку) и не импозантен (подобно Лугоши), точнее — то карикатурен, то импозантен. Всматриваясь в окружающих, он меняет свой облик, проникая в чужие «сны». Он заново воссоздает себя в сознании каждого героя, образуя замкнутую жанровую минисистему. Социально ущербному Харкеру, чья карьера зависит от прихоти очередного клиента, он является как эксцентричный аристократ, на глазах становящийся непредсказуемо деспотичным. К Люси Вестенра, шокирующей Мину сексуальностью и увлеченной перебиранием женихов, он приходит полумужчиной-полузверем, жадно вливающимся в тело и пожирающим ее. Мину он посещает как иноземный принц, обернувшийся вдруг — «живым мертвецом».

В прологе точка зрения Дракулы представлена исторической драмой, стилизованной Копполой под «Ивана Грозного» С.М. Эйзенштейна. Это оказывается опасным: герой попадает в визуальную ловушку. Эффектно поддев на копье врага, воевода Влад ложной мотивировкой переосмысливает следующий кадр, где весь горизонт уставлен колами (читающимися как копья) с нанизанными на них телами казнимых. Место битвы превратилось в место расправы, а неустрашимый воин — в палача. Воевода посвятил свою победу над иноверными Богу, но Бог отвернулся от этой победы. И Дракула восстает на Бога. Коппола задает тему разрыва с миром при помощи символа, намеченного, но не отыгранного в романе Стокера. Имя главной героини — «Мина» (Вильгельмина) — легко поддается расшифровке при обратном прочтении: «Анима», или Душа. Она является в прологе как невеста Влада, чтобы, раскинув руки, броситься в пропасть. Дракула, потерявший Душу и в отместку погружающий человека в поток упоительных и страшных мечтаний, найдет Ее снова. Они узнают друг друга. В фильме Копполы это произойдет в помещении синемаатографа на закате XIX в. Таким образом,

III

Книжный (1) и кино (2) успех романа Стокера — это коммерческое выражение (3) семантического сдвига в восприятии Дракулы, принципиально важного для интерпретации масскульта. Рецепция (литературная, сценическая, экранная) сигнализировала о двойной автономизации образа Дракулы: во-первых, об автономизации романа «Дракула» от конкретно-исторического контекста творчества писателя Брэма Стокера и английской неоготики рубежа XIX–XX вв.; во-вторых, об автономизации заглавного персонажа от текста романа. В результате Дракула пополнил список древних (Прометей, Фауст, Дон Жуан) и новых (Питер Пен, Голем, Тарзан) персонажей, которые эффектно подтверждают «смерть автора».

Другими словами, масскультовая интерпретация Дракулы апеллирует не столько к роману Стокера, сколько к его переделкам, трансформациям:

1) в пределах от «технических» адаптаций для сцены и экрана — до *Vor- (или Nach-) Geschichte* (уже Флоранс Стокер в 1914 г. — почти одновременно с «Фантастическим романом барона Олшеври» — опубликовала рассказ своего мужа «Гость Дракулы», который изначально представлял собой изъятую главу романа, но в качестве отдельной публикации функционировал как новое произведение о Дракуле, рекламно дав название всему посмертно изданному сборнику прозы Стокера «Гость Дракулы и другие странные рассказы» (*“Dracula’s Guest and Other Weird Tales”*);

2) от *Vor- (или Nach-) Geschichte* — до совершенно новых текстов, которые практически никак не связаны с романом «Дракула» (литература, киноискусство, комиксы³²).

Кроме того, масскультовый статус Дракулы подразумевает воздействие литературного персонажа на социальное пространство. Речь идет: 1) о возникновении (особенно с последней трети XX в.) международных организаций, задавших целью (в лучшем случае) собирать информацию о вампирах; 2) о молодежной моде; 3) о проекте Богданова по «обменному переливанию крови»; 4) о формировании в посткоммунистической Румынии туристических маршрутов по местам действия романа и биографии господара Влада Цепеша (что в профанированном виде напоминает феномен средневекового паломничества, предполагавший перекодирование текста Библии на пространственный текст реальной Палестины): упорные поиски в Трансильвании замка Дракулы и т. п.

Культовый статус Дракулы неожиданно — перефразируя роман Гюисманса, «наоборот» — направляет общество к вполне солидным академическим вопросам: к истории Румынии и к источникам сведений о валашском господаре XV в. Владе Дракуле, к традиции «неоготического» романа и к фольклорным преданиям о вампирах, к биографии Стокера и к другим его романам ужасов (см. экранизацию последнего романа писателя — одноименный фильм Кена Рассела «Логово белого червя», 1988 г.), в итоге — к роману «Дракула». Показательно, что Л. Вольф подготовил амбициозное издание «Дракулы» — фототипическое воспроизведение текста 1897 г., снабженное комментариями и украшенное стиль-

ными иллюстрациями³³. Презируемое произведение Стокера предстало в облике абсолютной классики. Однако — по «обратной» логике — не «культовый» текст мотивировал интерес к персонажу, но «культовый» персонаж вернул долг автору, мотивировав интерес к тексту³⁴.

¹ См. основополагающую работу: Varma D. *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England*. London, 1957; ср. также новое исследование: Гопман В.Л. Носферату: Судьба мифа // Стокер Б. Дракула. М., 2005.

² Wolf L. *A Dream of Dracula*. Boston; Toronto, 1972.

³ См. краткий реферат доклада Т.А. Михайловой «Граф Дракула: проблема прототипа»: Уракова А. «Поэтика мифа сегодня» XIV Лотмановские чтения (М., РГГУ, 20–22 декабря 2006 г.): <Обзор конференции> // Новое литературное обозрение, № 86 (4), 2007. С. 497.

⁴ См., напр.: Florescu R., McNally R. *In Search of Dracula: A True History of Dracula and Vampire Legends*. L., 1979; Одесский М.П. Румыния в «Сказании о Дракуле воеводе» // Древнерусская литература: тема Запада в XIII–XV вв. и повествовательное творчество. М., 2002.

⁵ Одесский М.П. Миф о вампире и русская социал-демократия: Очерки истории одной идеи // Литературное обозрение. 1995. № 3; Одесский М.П. Явление вампира // Стокер Б. Дракула. М., 2005.

⁶ Bunson M. *Vampire: The Encyclopaedia*. L., 1993. P. 74.

⁷ Письма Ал. Блока к Е.П. Иванову. М.; Л., 1936. С. 66.

⁸ Блок А.А. *Дневник*. М., 1989. С. 197.

⁹ Письма Ал. Блока к Е.П. Иванову. С. 66.

¹⁰ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 302.

¹¹ Баран Х. Некоторые реминисценции у Блока: Вампиризм и его источники // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 271.

¹² Амфитеатров А.В., Аничков Е.В. Победоносцев. СПб., 1907. С. 38.

¹³ Указ. соч. С. 39, 41.

¹⁴ Волошин М.А. Автобиографическая проза. Дневники. М., 1991. С. 279.

¹⁵ Баран Х. Указ. соч. С. 276–277.

¹⁶ Лавров А.В. «Другая жизнь» в стихотворении Блока «Было то в темных Карпатах...» // Лавров А.В. Этюды о Блоке. СПб., 2000. С. 222–223.

¹⁷ Там же. С. 229.

¹⁸ Соловьев С.М. Воспоминания. М., 2003. С. 402.

¹⁹ Дневники императора Николая II. М., 1991. С. 656.

²⁰ Мережковский Д.С. Упырь // Странник. 1991. Вып. 2. С. 74.

²¹ Цитаты из романа приводятся по:

URL: http://az.lib.ru/b/bogdanow_aleksandr_aleksandrowich/text_0110.shtml 26/10/2011.

²² Богданов А.А. Борьба за жизнеспособность. М., 1927. С. 123.

²³ Указ. соч. С. 122.

²⁴ См. подробнее: Одесский М.П. «Физиологический коллективизм» А.А. Богданова: Наука — политика — вампирический миф // Проектное мышление сталинской эпохи. М., 2004.

²⁵ Гаспаров Б.М. Еще раз о прекрасной ясности: эстетика М. Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Wien, 1989. С. 91–92; Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм: Исследования и материалы. М., 1999. С. 176.

²⁶ Мелтон Дж.Г. Энциклопедия вампиров. Ростов-на-Дону, 1998. С. 173.

²⁷ Там же. С. 182.

²⁸ Из недавних «дракулических» фильмов достойны упоминания: «Ван Хелсинг» С. Соммерса (2004) как пример коммерческой линии (Ван Хелсинг — красавец-супермен, антикиллер на службе Ватикана — в первых кадрах ликвидирует монструозного мистера Хайда и затем начинает борьбу, с пальбой и поединками, против Дракулы) и «Дракула» канадского режиссера Г. Медина (2002) как пример интеллектуальной линии (роман превращен в эстетский балет, где персонажи, похожие на героев Копполы, действуют в черно-белом немом фильме, похожем на «Носферату» Мурнау, манифестируя вечное противостояние викторианской непорочности и вампирической сексуальности).

²⁹ См. подробнее: Максимов А.В., Одесский М.П. Появление Вампира: Френсис Форд Коппола и «Дракула Брэма Стокера» // Искусство кино. 1993. № 10.

³⁰ См., напр.: Bunson M. Vampire: The Encyclopaedia. L., 1993; Мелтон Дж.Г. Энциклопедия вампиров (англ. изд. 1994).

³¹ Florescu R., McNally R. Dracula: A Biography of Vlad the Impaler, 1431–1476. New York, 1973.

³² См.: Мелтон Дж.Г. Энциклопедия вампиров. С. 281–288.

³³ Stoker B. The Annotated Dracula / Introduction, Notes and Bibliography by L. Wolf. New York, 1975.

³⁴ Подход к «Дракуле» как масскультовому тексту предполагает анализ тех поэтологических особенностей романа, которые обеспечили подобный статус, однако это — задача отдельного исследования.

Двери восприятия

Культовые фигуры «выдвигаются» из общего объема культуры и «задвигаются» обратно — порой в полное небытие — по велению «духа времени». Когда художник Питер Блейк оформлял обложку битловской пластинки “Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band” (1967), выпущенной в «лето любви», он ожидал адекватной реакции публики на составленную им коллекцию идолов — предметов поклонения шестидесятников. По воспоминаниям Пола Маккартни, для обложки этой пластинки, которая с полным правом считается самым значительным рок-альбомом эпохи, каждый из битлов перечислил художнику «любимых героев, чтобы показать, кто нам нравится. Примерно тогда и оказалось, что нам нравится Олдос Хаксли. Раньше мы никогда об этом друг другу не говорили»¹. Галерея портретов включала философов, ученых, мистиков, актеров. Есть там и писатели: Эдгар По, Оскар Уайльд и Льюис Кэрролл. Думается, что лица этих авторов возникли на культовом групповом портрете не в последнюю очередь из-за того, что их фантазмагории, по некоторым версиям, были созданы в измененном состоянии сознания, что оказалось вполне созвучно XX в.

Бернард Шоу и Герберт Уэллс, возможно, вписались в картинку по причине их радикальных социалистических проектов. Осталось назвать еще двух литераторов, представленных на этом коллаже — Дилана Томаса и Уильяма Берроуза. Очевидно, что О. Хаксли (1894–1963) занимает в этой постановке промежуточное положение между утопическими резонерами, с одной стороны, и битниками и хиппи, с другой. Как известно, подобно Шоу и Уэллсу, Олдос Хаксли занимался социальным проектированием и написал важнейшие для XX столетия утопии «О, Дивный Новый Мир» (1932) и «Остров» (1962). Наркотические эксперименты Хаксли с последующим их изложением, так или иначе, открыли дорогу психоделической революции и в немалой степени повлияли на жизнетворчество, в частности, битников и хиппи. Именно эта обложка является своего рода дипломом культовости для писателя, который меньше всего жаждал стать объектом поклонения. Вторым таким дипломом стало название группы «Doors», очевидно, пожелавшей подчеркнуть культовую преемственность и потому позаимствовавшей первое слово из главного сочинения о смысле мескалинового путешествия — “The Doors of Perception” («Двери восприятия», 1954) Олдоса Хаксли.

Поэты и прозаики, повествовавшие о наркотиках, начиная с Томаса Де Куинси, не скрывали, что наркотик — средство обострения восприятия. Но ни опиум Де Куинси и Т. Готье, ни гашиш Ш. Бодлера и Э. По не вызвали появления

новых эстетических и философских идей². Лишь в XX в. движение культуры показалось немислимым без наркотиков. Первым культовым текстом радикальных интеллектуалов как раз и стали «Двери восприятия» (1954) Хаксли, а затем, пять лет спустя, героиновый «Голой завтрак» (1959) апостола бит-поколения Уильяма Берроуза. Битники, как известно, стремились обрести истину и свободу отнюдь не в социуме, а внутри себя, самоустраняясь, «выпадая» из системы контроля, общественных норм и обязательств, из банальности усредненного бытия. У. Берроуз, А. Гинзберг, Дж. Керуак и др., прежде всего, призывали своими текстами полноценно проживать каждое мгновение жизни. То, что они обратились к наркотикам (Берроуз — к героину), было вполне объяснимо, ибо представлялось им кратчайшим путем к бессознательному, к полноте переживания как жизненной дороги в целом, так и сиюминутного, преходящего.

Битники предварили появление хиппи с их психоделической революцией 1960-х, цель которой они видели в том, чтобы передать всему миру восторженное отношение к жизни. Хиппи предпочли иные вещества, ставшие культовыми в новом десятилетии: ЛСД и его аналоги постепенно сформировали образ жизни представителей Нью Эйдж. Этот исторический момент подробно описан Томом Вулфом в «Электропрохладительном кислотном тесте» (1968)³. Документальный роман Т. Вулфа — удивительный текст, где смешались ирония и восторг от увиденного им во время путешествия 1964 г. группы Веселых Проказников под предводительством знаменитого Кена Кизи на старом школьном автобусе, за рулем которого сидел заслуженный битник Нил Кэсседи (последний, как известно, был ранее выведен в образе Дина Мориарти в самом знаменитом битниковском романе «На дороге» Джека Керуака). Проказники везли значительные запасы того, что «расширяло» их сознание.

«Электропрохладительный кислотный тест» — очередное свидетельство того, насколько популярны были «Двери восприятия» Олдоса Хаксли. Пространные пассажи вулфовского «Теста», особенно глава «Невысказанная вещь», доказывают, что уроки «Дверей» были хорошо усвоены новым поколением. Но все же, от того, что делал и писал Хаксли и его друзья, «тесты» отличались кардинально, ибо были не просто коллективными действиями, а принципиально демонстративными, эпатажными и перформативными: «Кислотные Тесты принадлежат к разряду тех возмутительных событий, тех *скандальных* происшествий, которые приводят к новой моде, к новому взгляду на жизнь. Все кудахчут, кипят от злости, скрежещут зубами по поводу безвкусицы, распушенности, наглости, вульгарности, ребячества, безумия, жестокости, безответственности, а сами при этом приходят в такое возбуждение, в такой эпитасис, так бессмысленно брызжут слюной, что избавиться от этого состояния уже не в силах. Оно превращается в форменное наваждение»⁴.

Карнавалы — именно так следует определить суть фестивалей, организованных Проказниками — были выражением особой перформативной энергетики Нового Века, посвященного экстазу непрерывного познания-ощущения «здесь и сейчас». Все концентрировалось на ВОСПРИЯТИИ (это было ключевое слово) фронта сознания, и — вслед за Хаксли — устремлялось к Иному Миру. Проказники и их сподвижники, в отличие от Хаксли, действительно, хотели познать с кислотой всех обитателей земного шара. Бесплатная раздача в бумаж-

ных стаканчиках «электропрохладительного напитка» с изрядной долей ЛСД была, как ни странно, не только провокацией (большинство гостей совершенно не подозревало о наличии особого ингредиента в коктейле), но и широким жестом Проказников, добродушно приглашавших любого проверить себя на способность раскрепоститься и разделить с ними восторг единения. Так они надеялись изменить мир, трансформировав его восприятие максимальным количеством людей.

Когда Кизи выдвинул теорию «выхода за Пределы Кислоты», предложив то же самое, о чем за десять лет до него говорил Олдос Хаксли — научиться открывать двери с помощью «химического ключа» — процесс уже нельзя было остановить. Ему возражали: толпы молодых людей «открыли двери своего разума, о существовании которых и не подозревали, и это прекраснейшая вещь, а потом они читают в газетах, что человек, которого они всегда уважали, вдруг велит им остановиться»⁵. ЛСД стала для целого поколения образом жизни, психоделическая утопия осознавалась тогда как экзистенциальная необходимость. Кислота была основой контркультуры эпатажного коммунального жизнестроительства и карнавализации индуцированного безумия. Впрочем, Кизи впоследствии заявил в книге «Кизи распродает имущество» (*Garage Sale*, 1973), что психоделическая революция так и не достигла поставленных целей, оставшись развлечением и своего рода студенческими каникулами.

Но обратимся к истокам. Рассуждая о роли Хаксли в становлении психоделического культа, следует иметь в виду, что писатель в данном своем увлечении исходил, прежде всего, из научных интересов, в частности, стремясь совместить искусство и науку в едином пространстве художественного текста. В произведениях энциклопедически образованного писателя мы сталкиваемся с невероятным количеством естественно-научных гипотез и фактов.

Причины интереса писателя к наркотическим веществам объясняет он сам: кроме «Дверей восприятия» (1954) и «Рая и ада» (1956) в нашем распоряжении имеются многочисленные статьи, доклады и богатая переписка Хаксли с ведущими психологами, психотерапевтами и фармакологами. Бесценны воспоминания его второй жены, Лауры Арчеры, которая, будучи практикующим психотерапевтом, успешно использовала психоделические препараты в работе с пациентами. Она и в 2000-е гг. проявляла неумеренный энтузиазм по поводу слухов о возможном возобновлении ЛСД-терапии для лечения алкоголизма и невроза. Лаура Хаксли, любезно согласившаяся обсудить со мной эту тему в Голливуде летом 2004 г. в том самом доме, где умер Олдос, расценивала закрытие проектов по исследованию терапевтических свойств психоделических препаратов как серьезную ошибку. Очевидно, в ее личной практике отсутствовали примеры индуцированной наркотиком шизофрении. А ведь таких примеров было немало!

Первое «теоретическое» знакомство Хаксли с наркотиками состоялось в 1931 г., когда он прочитал «Фантастику» немецкого фармаколога Луиса Левина (*Phantastica: Classic Survey of the Use and Abuse of Mind-Altering Drugs*, 1924). Тогда же, в написанном по свежим впечатлениям, кратком «Трактате о наркотиках» (1931) Хаксли признавался, что особенно его заинтересовали физиологические и психологические изменения, вызываемые этими «сладостными ядами». Писатель уже тогда понимал: простым запретом ничего не добиться, и полагал,

что задача науки — дать эффективный, но здоровый заменитель этих «восхитительных» ядов. «Тот, кто изобретет подобное вещество, будет считаться величайшим благодетелем страждущего человечества»⁶.

В том же 1931 г. Хаксли параллельно с работой над «Дивным Новым Миром» пишет эссе «Требуется: Новое удовольствие», в котором замечает, что, будь он миллионером, он нанял бы группу ученых для создания идеального наркотика. Такое вещество могло бы на пять-шесть часов в день избавлять человека от одиночества, объединять людей в радостном приятии друг друга и делать жизнь сказочно прекрасной и более значительной⁷. В момент создания своей первой литературной утопии он не подозревал, что и наркотическая утопия хотя бы частично осуществима. Неизменно критичный Хаксли видел и оборотную сторону будущего фармакологического чуда. Как прямо заявлено в позднем авторском предисловии, предпосланном роману в 1946 г., заменитель алкоголя и других наркотиков может быть пригоден только для того, чтобы привить людям *любовь к рабству*. «К чему весь тарарам, прими-ка сомы грамм», «сомы грамм — и нету драм» — так гласила народная мудрость, сформированная новомирским обусловливанием (conditioning). Спустя три десятилетия примерно так — вульгарно и с простодушной надеждой — стала относиться к дешевым и широкодоступным наркотикам Америка.

Лишь в конце жизни в «Парижском интервью» 1963 г. Хаксли обратил внимание увлекшихся психоделикой слушателей на то, что сома в «Дивном Новом Мире» — выдумка, не имеющая никакого аналога в реальности. Невольный автор «соматического культа» в конце жизненного пути разяснял, что придуманная им сома, хоть и желанна, но совершенно невозможна с точки зрения здравого смысла. В самом деле, каким образом психофармакологический препарат, описанный в романе, может одновременно стимулировать, успокаивать и расширять сознание? Придуманная писателем таблетка счастья — метафора небывальщины. Седативное средство, стимулятор и психоделик «в одном флаконе» выглядят не менее абсурдно, чем скатерть самобранка, заодно выступающая в роли ковра-самолета и молодильного яблока. Едкая ирония Хаксли так и осталась незамеченной большинством читателей. В конце 1950-х гг. производители галлюциногенов, экспериментаторы и высоколобые апологеты удивительных снадобий обещали наивным потребителям столь многое, что вера в чудо постепенно стала превращаться в тотальное наваждение. Доверчивые творцы решили, что сома даст им вдохновение, истерики возлагали надежды на ее седативный эффект, а страдающие депрессией — на эйфорию.

Между тем, еще в эссе «Писатели и читатели» (1931) Хаксли предсказывал, что в будущем главными чародеями, но главное — мастерами пропаганды, скорее всего, будут химики и физиологи⁸. Автор ошибался: главными пропагандистами «чудо-вещи» стали отнюдь не ученые, а писатели вроде него самого. Именно писатели направили творческую энергию на то, чтобы передать «сокровенный смысл» и очарование благодати, дарованной природой (кактусы или грибы) или фармакологией (мескалин и ЛСД).

Радикальные перемены во взглядах Хаксли наступили в результате его эзотерических увлечений и изучения мистицизма. Он предположил, что галлюциногенные наркотики могут сыграть роль посредников между миром людей и миром

Божественной Сущности, стать способом слияния с бесконечностью путем преодоления границ эго. Однако он все же полагал, что возможность подобного краткого духовного преображения, мимолетной трансценденции, происходящей химическим образом, не должна рассматриваться как подлинное богоявление. В то время Хаксли рассуждал, основываясь исключительно на умозаключениях, на опыте мистиков, а не на пережитом им самим.

Кроме трудов писателей, повествовавших о своих путешествиях в искусственный рай или ад, ему были хорошо известны мнения таких философов и психологов, как У. Джеймс, А. Бергсон, Ф. Майерс, З. Фрейд и К.Г. Юнг, о пограничных или измененных состояниях сознания, в том числе и вызываемых наркотическими веществами. Предложенные ими трактовки предопределили ожидания не только ученых, «по долгу службы» проводивших эксперименты с веществами, расширяющими сознание, но и писателей вроде Олдоса Хаксли, который волею судьбы стал одним из главных подопытных в сфере исследований психоделиков.

Заметим, что пятидесятилетнему Хаксли, решившему в 1952 г. первый раз принять мескалин, были не нужны наркотики, притупляющие сознание. Не нужны ему были и галлюциногенные препараты, вызывающие зависимость. В то же время, он был готов принять галлюциноген, способный вызвать состояние, похожее на безумие, ибо хотел сам увидеть сверхреальные картины, а может быть, и вспышки Божественного Света, о которых знал из трудов мистиков и которые сам описывал в двух историко-биографических книгах «Серое преосвященство» (1941) и «Демоны Лудена» (1952). Мог ли Хаксли, искавший мистического озарения, но имевший амбиции ученого-испытателя, психолога-экспериментатора, пропустить шанс, обещавший ему визионерский и психологический, а, возможно, и мистический опыт? Очевидно, характер Хаксли и общая направленность его исканий не оставляли никаких шансов для отказа от такой возможности.

За несколько лет до «химического причастия» О. Хаксли медики стали использовать с терапевтической целью мескалин, а также ЛСД — кислоту, синтезированную еще в 1938, но до середины 1940-х гг. не проходившую клинических испытаний.

В начале 1950-х гг. Хаксли оказался среди тех немногих, кто заинтересовался биохимической концепцией шизофрении и концепцией «смоделированного психоза», авторами которых были канадцы Абрам Хоффер, Джон Смизис и Хамфри Осмонд. Не удивительно, что Хаксли, всегда пристально следивший за развитием наук о человеке, проявил столь сильную заинтересованность этими новыми исследованиями.

С первых же страниц «Дверей восприятия» читателю очевидно, что проблема психической нормы и особенно этиология душевного расстройства были одними из главных вопросов, волновавших Хаксли в период написания трактата: «Неужели душевный хаос обусловлен хаосом химическим? И обусловлен ли химический хаос, в свою очередь, психологическим недомоганием, поражающим надпочечник?».

Писатель также усматривал и другое направление в экспериментах с мескалином: собрав информацию о самых разнообразных переживаниях, можно, как он считал, попытаться найти механизмы развития эмпатии, преодоления границ личного сознания. Это дало бы возможность ощутить, «как именно видят нас

другие». По мнению Хаксли, это был путь к победе над одиночеством. Вопросы, задаваемые им в то время — те же самые, что волновали и продолжают волновать любого из нас: Является ли то, что мы воспринимаем, внешним или внутренним? Попадает ли человек под воздействием галлюциногенов в некую специфическую область пространства сознания? Получает ли он при этом допуск к каким-то сферам коллективного бессознательного? Чем отличается и отличается ли вообще химический экстаз от мистического? Является ли визионерский опыт мистическим? Хаксли прекрасно осознавал исключительную сложность этой психофармакологической и шире — философской — проблематики. Ответы на эти вопросы зависели и по-прежнему зависят не только от объективности оценки полученных результатов и правильного построения опыта, но и от позиций наблюдателя и испытуемого.

Итак, познакомившись со статьей Осмонда и Смизиса «Шизофрения. Новый подход» (1952)¹⁰, Хаксли оценил революционность новой концепции, согласно которой причиной шизофрении является нарушение адреналинового метаболизма, и первым написал Осмонду, приглашая его к себе в Калифорнию. С этого момента начались их сотрудничество и многолетняя переписка, в основном сводившаяся к обмену идеями. В своих письмах Хаксли часто пускался в пространные рассуждения о необходимости реформировать существующую систему воспитания и образования, под воздействием которой, по его наблюдениям, человек утрачивает способность ощущать целостность мира. Считая, что цена, уплаченная за биологическую адаптацию, неоправданно высока, Хаксли делает следующее предположение: мескалин или его аналог мог бы предоставить молодым людям возможность «ощутить и увидеть» то, о чем они знают лишь из священных книг.

Осмонд стал проводником писателя в мире под- и сверхсознательных явлений. 6 мая 1953 г. Хаксли убедился, что мескалин — не только средство выхода, как он выразился, «за пределы душного, потного эго», но и ключ к технике «прикладного мистицизма». По завершении опыта Хаксли решил заставить мир поверить в невероятные возможности снадобья, которое способно принести облегчение, а возможно, и духовное спасение человечеству, задавленному цивилизацией. Вскоре объединив свои усилия, ученые и писатель вообразили себя храбрыми естествоиспытателями, героями психофармакологического фронта.

Писатель посвятил свои фармакологические, мистические и литературные опыты не наркотикам вообще, а именно психоделическим препаратам. Осмонд и Хаксли упражнялись в словотворчестве, опробуя изобретаемые ими термины для обозначения галлюциногенных веществ, расширяющих сознание. Сначала Осмонд предложил название *психотомиметики*. Затем они пришли к выводу о том, что придуманные Осмондом *психЕделики* звучит гораздо лучше. Хаксли упорно писал *психОделики*. Последний вариант, как известно, стал широко употребляться в русском языке.

Значение психоделиков, по мнению Хаксли, состояло в том, чтобы, не вызывая привыкания, расширять и изменять сознание с высшей целью, а именно с целью достичь визионерского восприятия, и самое главное — получить представление о трансцендентальном Чистом Свете. Впоследствии стало ясно, что писатель подвергал себя значительному риску. Не случайно Осмонд позднее вспоми-

нал: «Меня вовсе не радовала перспектива — пускай сколь угодно малая — стать тем, кто свел с ума Олдоса Хаксли»¹¹. Осмонд, должно быть, благодарил судьбу за то, что в данном случае психика испытуемого оказалась вполне устойчивой.

Надо заметить, что Осмонд понимал, что психотомиметики, несмотря на широту открывающихся горизонтов, не самые удобные инструменты. Они порождают больше вопросов, чем ответов. Так, например, кто может с уверенностью оценить, не сломается ли психика испытуемого от переживаемого им во время сеанса страха распада личности, «под давлением реальности более огромной, чем может вынести разум, привыкший жить большую часть времени в уютном мире символов» («Двери». С. 48)? Странно не то, что Хаксли, не будучи профессиональным ученым, не увидел противоречия в психотомиметической проблематике. Удивительно, что сами авторы методики явно игнорировали данный парадокс.

Осмонд полагал, что нужно изменить стиль размышлений над этими вопросами, изобрести новый язык описаний. Вполне логично, что в свете такой проблематики он захотел прибегнуть к помощи профессионала, чье назначение как раз и состоит в том, чтобы изобретать новые языки, новые способы описания неизведанного. Не удивительно, что увлекшийся данной тематикой профессиональный литератор показался Осмонду ценным «сотрудником».

Хаксли, как и битники, был первопроходцем, проводником на неведомых территориях сознания. Географическая метафора стала с его легкой руки определяющей в описаниях «поездки». Писатель не пошел обычным путем, избежав описания фантастических пейзажей исключительно. Не стремился он и одухотворить природу. Впервые попав в иное «пространство-время» сознания, он обратил внимание на тривиальное, бытовое. Так, вместо того, чтобы предложить Осмонду и Марии поехать с ним в пустыню Мохаве, на океанский берег, в живописные горы и долины, до которых рукой подать из Голливуда, он предпочел посмотреть на вопиюще банальное сооружение — Самую Большую Аптеку. В самом деле, не все ли равно, на что взирать с открытым сознанием? Оно неизбежно и способно расцветить все, что угодно.

Последовавшие за первым визитом Осмонда к Хаксли дружба и интенсивная переписка дали толчок к их многолетним индивидуальным и совместным экспериментам в этой области. Надежды Осмонда на то, что профессиональный художник слова сможет найти яркий понятный язык описания и объяснения поразительных видений, полностью оправдались: «Двери восприятия» и «Рай и ад» — бесспорно, оригинальные и яркие тексты. Писатель, со своей стороны, обнаружил в Осмонде идеальный тип ученого, порождающего революционные теории, которые, как им тогда обоим казалось, открывают новые горизонты для эволюции человечества.

Довольно скоро группа Хоффера и Олдос Хаксли были вынуждены признать концепцию «смоделированного психоза» ошибочной. И все же, невзирая на отказ медицинского сообщества от данной теории, немало психиатров вплоть до середины 1960-х гг. продолжали прибегать к ЛСД для экспериментов над собой, надеясь откорректировать понимание природы психозов¹².

То, что далеко не все ученые отвергли идею использовать психомиметики в психофармакологических исследованиях, подтверждается важнейшим эпизодом

одной литературной биографии. Без научных опытов, на которые согласился Кен Кизи, его знаменитый роман «Пролетая над гнездом кукушки» (1962), скорее всего, представлял бы собой совершенно другое произведение¹³. Известно, что в первоначальном варианте первые страницы романа (монолог Вождя Бромдена) являли стенограмму спонтанного потока сознания, записанного Кизи после принятия большой дозы пейотля.

К моменту завершения работы над трактатом «Двери восприятия» Хаксли все больше был склонен приравнивать психоделическое переживание не только к шизофреническому опыту, но и к художественным прозрениям гениальных живописцев, полагая, что эти типы переживаний имеют сходную психофизическую природу. Немаловажно и то, что Хаксли считал, что мистический экстаз — следствие химических и метаболических изменений в организме мистика и визионера. Писатель декларировал, что, химически изменив психофизику организма, можно достичь экстатического (а, быть может, и религиозно-экстатического) состояния. Нетрудно заметить путаницу в терминологии: Хаксли, похоже, избегает четкого различения экстазов, ибо и сам пока не разобрался, в чем же заключается разница между ними. Вскоре Хаксли поделился своими идеями по поводу психоделиков с Джеральдом Хердом¹⁴, подключив того к своим экспериментам. Херд воспринял опыты с еще большим энтузиазмом, чем Хаксли, сочтя психоделические переживания едва ли не первым этапом грядущей «психологической стадии» эволюции, о которой он писал уже более двух десятилетий. Херд, в свою очередь, посвятил в галлюциногенное таинство Била Уилсона, основателя Общества Анонимных Алкоголиков, а также (вместе с Олдосом Хаксли) — Хьюстона Смита (р. 1919), в будущем и всемирно известного специалиста по сравнительному религиоведению. Смит стал сотрудничать с Тимоти Лири¹⁵, когда тот еще работал в Центре по изучению межличностной психологии, и впоследствии принял участие в Гарвардском психоделическом проекте¹⁶.

Влияние Херда может иметь то же самое объяснение, что и воздействие Хаксли. Херд (как и Хаксли), по общему мнению, имел обширнейшие познания в многочисленных областях науки и культуры, был великолепным оратором, обладавшим безусловным личным обаянием. Еще один пример «заразительности» Херда — Оскар Янигер (1918–2001) — калифорнийский психиатр, прославившийся в дальнейшем своей активной пропагандой психоделиков среди людей творческих специальностей. Херд поведал ему о чудесных возможностях психоделических препаратов, утверждая, что ЛСД — дар Божий. В результате, в частности, голливудская богема постепенно влилась в психоделическое движение. Так и происходило «распахивание дверей». Все, по существу, можно свести к следующей схеме: «ученые → Хаксли и его друзья → ученые → богема → все прочие».

Сразу после публикации «Дверей восприятия» у Хаксли нашлись серьезные оппоненты, в числе которых были и близкие друзья, говорившие, что Хаксли скатывается в пучину дешевого мистицизма¹⁷. Томас Манн писал о безответственности «дилетантских высказываний» Хаксли. Автор «Волшебной горы», увы, оказался прав, предсказав, что «окрыленные убедительными рекомендациями знаменитого писателя, многие юные англичане, и тем более американцы, пойдут на эксперимент, ибо книга имеет большой спрос. Между тем, она не то чтобы

аморальна, но совершенно безответственна, потому и внесет свой вклад в оглушение мира, в неспособность разума справиться с жизненно важными проблемами нашего времени»¹⁸. Трудно сказать, знал ли Хаксли о мнении Манна. Можно, однако, с уверенностью утверждать, что Хаксли был прекрасно осведомлен об аналогичной реакции критиков «Индиан ревью», «Твентис сенчури», а также, своего самого серьезного оппонента — Р. Ззнера¹⁹.

Впрочем, были и те, кто положительно оценил революционный труд Хаксли. Так, Джульетта, жена его брата Джулиана Хаксли, знаменитого биолога, первого директора ЮНЕСКО, написала о первом трактате писателя: «Возможно, шестьдесят с лишним страниц «Дверей восприятия» гораздо больше говорят об ищущей, вопрошающей натуре Олдоса, чем все его книги вместе взятые». С ее точки зрения, книга помогает уловить «непостижимую Тайну, которую он хотел разгадать всю свою жизнь»²⁰. Джулиан Хаксли, в свою очередь, не находил ничего опасного или ненаучного в экспериментах брата и в научных разработках в этой области. Об этом свидетельствует сам факт публикации статьи этого знаменитого ученого в одном из номеров «Психеделик ревью»²¹.

Нельзя не увидеть, что Хаксли вложил в «Двери» не только громадные познания, талант наблюдателя и словотворца, но также и всю свою энергию убеждения. Отрицательные отзывы и прямые обвинения несколько не повлияли на решимость Хаксли и дальше исследовать секреты психоделиков, участвуя в опытах и придумывая новые направления изысканий для своих друзей-профессионалов. Например, он предложил выяснить, как именно мескалин воздействует на людей разной конституции и темперамента, визуального и невизуального типа. О. Хаксли также приглашал Осмонда поразмыслить над тем, будут ли отличаться реакции математиков и философов, логических позитивистов от неотомистов? Вопрос отнюдь не праздный, ибо дальнейшие опыты показали, насколько важен предварительный опыт, а также, по всей видимости, система мировоззрения для содержания галлюцинаторных переживаний.

Центральным понятием «Дверей восприятия» является *очищенное восприятие*. Хаксли полагал, что оно обеспечивает баланс между постоянным, ежесекундным знанием об имманентной инаковости Вселенной и всех ее составляющих (внешнего и внутреннего ее миров), с одной стороны, и обычным психическим здоровьем, той нормальностью, что позволяет нам выживать так, как выживает животное, и здраво и систематически рассуждать, как это присуще человеку, с другой. Он, разумеется, осознавал сверхсложность достижения очищенного восприятия. Хаксли мечтал о подобном балансе, но, сохраняя здоровый скептицизм, понимал, что *существование в озарении* вряд ли возможно: следует сначала воспитать человека нового типа, обученного преимущественно невербальному познанию. Цель просветления — научиться смотреть на мир *непосредственно*, т. е. освободившись от написанного и произнесенного слова.

Важно подчеркнуть, что в тот период писатель не приравнивал мескалиновое «озарение» к истинно религиозному преображению. Он вновь и вновь подчеркивал, что мескалиновый опыт является *даровой благодатью*, не обязательной для спасения. Одно вовсе не приводит к другому. Писатель полагал, что мескалиновый опыт особенно важен для интеллектуала, целиком находящегося во власти слов и концепций. В стремлении Хаксли отойти от вербальности нельзя

не заметить вопиющего парадокса и, более того — отчаянного порыва к свободе от всего того, что составляло суть его жизни. В самом деле, не странно ли, что профессиональный писатель столь упорно и постоянно декларировал свое желание не только выйти за пределы литературы как таковой (в науку или мистику), но и избавиться от гнета вербального осмысления?!

Уже в середине 1950-х гг. исследователи психоделиков не ограничивались внутрицеховым и кулуарным обменом информацией. Так, например, в феврале 1955 г. Х. Осмонд выступил на канадском радио. Его выступление называлось «Однажды майским утром в Голливуде». Расшифровку радиовыступления Осмонд отослал герою своего рассказа. В ответ он получил письмо, из которого следует, что Хаксли не счел такого рода публичность избыточной. Более того, писатель предложил расширить сферу исследований, включив в нее проекты по изучению гениальности и одаренности, философии и религии — и все это с помощью мескалина и сходных препаратов (*Letters*. P. 723)²². Энтузиазм Осмонда и его коллег, совсем забывших об осторожности, подогревался письмами и трактатами Хаксли. Так, они активно обсуждали создание смешанной междисциплинарной комиссии по изучению веществ, расширяющих сознание. Вот как Хаксли определял собственную роль: «Как человек, чья книга вызвала такой интерес к мескалину, и который несет за это большую ответственность, я надеюсь поучаствовать в работе этой комиссии» (*Letters*. P. 720).

В 1955 г. размышления Хаксли о значении психоделического опыта получили неожиданный поворот. В одном из октябрьских писем к Осмонду, где он рассказывает о своем последнем эксперименте, содержатся два тезиса. Первый — об осознании главного космического факта — Любви. Второе откровение Хаксли: он больше не боится Смерти. Это заставило писателя задуматься о высшей ценности подобного опыта, который, как ему казалось, стоит выше любого сколь угодно «научного» эксперимента. Он предостерегает психологов от ошибочных и банальных истолкований мистических откровений испытуемых с точки зрения традиционной психиатрии. Очевидно, что в тот момент Хаксли уже не сомневался, что приобрел своего рода религиозный опыт. Пытаясь разрешить видимые противоречия между экспериментом как видом научной деятельности и экстазом, Хаксли пришел к мысли о том, что в идеале непосредственный опыт переживания на каждом уровне требует последующего ясного рационалистического истолкования. Ему казалось, что таким образом можно соединить интуицию, мистическое озарение с разумом и наукой. Этим надеждам писателя, скорее всего, не суждено было сбыться, ибо он предложил совершенно утопический проект соединения эмпирического, теоретического и интуитивного.

Во втором трактате «Рай и ад» есть принципиально новое пожелание участнику психоделической сессии — наличие спасительной веры и доверительной любви, которые способны защитить верующего в «добродетельность всего сущего» от ужасов адских видений. Нельзя не заметить, что указанное условие блаженного визионерского переживания не может быть соблюдено намеренно, разве что для опытов будут отобраны глубоко верующие испытуемые. Но, спрашивается: зачем человеку, верующему в добродетельность всего сущего, может потребоваться психоделическое причащение? Подобным вопросом, надо думать, не задавались последователи Хаксли, не видевшие никаких этических преград в по-

строении психоделической утопии, которая стала жизненной программой целого поколения шестидесятников в Соединенных Штатах. А между тем, Хаксли настаивал на том, что *мистическое переживание* доступно лишь тому, кто *философски и этически к нему подготовлен* («Рай». С. 131). Ясно, что лишь ничтожное количество участников психоделической революции имели такую подготовку.

Хаксли знал, что восприимчивость мозга, как показали известные ему опыты, можно изменить химически. Значит, через открытые «химическим ключом» двери в сознание может проникнуть «трансцендентальный мир Бытия, Знания и Блаженства» («Рай». С. 129). Так почему бы — спрашивает писатель — в наши дни «честолюбивому мистiku» не обратиться за «технической помощью к специалистам — по фармакологии, биохимии, по физиологии и неврологии, по психологии, биохимии и парapsихологии» («Рай». С. 133). Как видим, Хаксли уже не считает подобную «техпомощь для честолюбивых мистиков» профанацией.

Хаксли, разумеется, не был первым писателем, желавшим понять суть измененных состояний психики, почувствовать, на что похоже сознание шизофреника, и попытаться представить шизоидные состояния в текстах. Подобные состояния сознания привлекали множество писателей и художников, например, Достоевского, Кафку, Беккета и пр.

На первый взгляд, совет в конце Приложения II «Рая» кажется абсурдным: ученым следует обратиться к «художнику, сивилле, визионеру и мистiku <...>, ко всем тем, кто испытал переживание Иного Мира, и кто по-своему знает, как поступить с этим переживанием» («Рай». С. 133). Однако психологи, и в самом деле, все чаще апеллировали к художественным изображениям измененных состояний сознания. В этом смысле поистине революционной работой, написанной в том же десятилетии, стала знаменитая книга Роберта Лэйнга «Разделенное Я»²³. Пример Лэйнга, одного из основателей движения антипсихиатрии, здесь не случаен, ибо, подобно Осмонду, Лири и др., он воспользовался ЛСД для своих экспериментов по развитию эмпатии и расширению сознания²⁴. Лэйнг предполагал, что через двери психотического состояния в переживание входит трансцендентный или религиозный опыт. Как показывает этот пример, философские и психологические вопросы, более всего интересовавшие Хаксли в 1950-е гг., совпадали с рядом новаторских направлений профессиональной психологии тех лет.

Хаксли не был единственным или даже первым писателем, пустившимся в психоделическое путешествие вместе с ученым. Так, например, в 1951 г. создатель ЛСД, швейцарский химик Альберт Хофманн (1906–2008) совершил такую «поездку» с Эрнстом Юнгером, о чем рассказывает в своих воспоминаниях²⁵. Цель ученого состояла в том, чтобы увидеть в немедицинской обстановке, как ЛСД действует на творческую личность, тем более что Юнгер был уже знаком с воздействием наркотиков, как ясно из его романа «Гелиополис» (1949)²⁶. А. Хоффер и Х. Осмонд еще вначале сотрудничества с писателем осознали, что популярность Хаксли и его вес в обществе могли бы обеспечить поддержку их исследованиям. И действительно, Хаксли стремился привлечь как можно больше известных ему профессионалов к опытам с психоделиками.

Несмотря на то, что при участии Хаксли популярность психоделической проблематики возростала, он отказался в 1956 г. принять участие в съемках (или

хотя бы написать сценарий) телефильма про галлюциногены, опасаясь нежелательной известности: «Будь у меня сколько угодно свободного времени, я бы скорей всего, как следует, подумав, отказался от проекта. Мескалин <...> и странные аспекты сознания — это темы, о которых стоит писать для небольшой аудитории, а не обсуждать это на телевидении в присутствии огромного количества баптистов, методистов и простых граждан, и вдобавок огромного количества сумасшедших маргиналов, жаждущих поведать тебе об *их откровениях*, а заодно и, при случае, достать дозу» (*Letters*. P. 801). Всяческого рода безумцы, и в самом деле, забрасывали его письмами, прося рекомендательных писем, жизненных советов, делясь делириозными откровениями. Были корреспонденты, заявлявшие, например, что мескалин помогает им при экземе. Количество одержимых возрастало, и именно поэтому Хаксли старался держаться подальше от СМИ. Свою сдержанность он объяснял еще и тем, что люди склонны слышать то, к чему они больше всего предрасположены, а вовсе не то, что на самом деле происходит. В этом, по всей видимости, и состоит психологический механизм суггестии: для профанации всегда найдется благодарная некритическая масса. Но, увы, Хаксли опоздал, ибо ящик Пандоры был уже открыт, и мало кто из участников проектов по исследованию психоделиков понимал, какой берет на себя грех.

В 1956 г. Хаксли прочитал доклад «История напряженности» на конференции, посвященной мепробамату и прочим веществам, используемым в терапии психических расстройств и организованной Нью-Йоркской Академией наук. Доклад заканчивался пророчеством о фармакологической революции, которая по своему значению много радикальней и важней для индивидуума, чем открытия ядерной физики. Однако писатель задал вопрос: «Будет ли это хорошо для человека и общества? Будет ли это плохо? На эти вопросы у меня ответа нет»²⁷.

Анналы Нью-Йоркской Академии наук параллельно с докладом Хаксли, печатали и статью Х. Осмонда «Обзор клинических эффектов психотомиметических средств». Осмонд оказался гораздо радикальней. Высказанные им сентенции далеки от традиционно сдержанных выступлений ученых на подобного рода мероприятиях. Однако, по всей видимости, сообщество психофармакологов не только переживало своего рода эйфорию, но и — рискуем предположить — подверглось гипнотическому воздействию статей и обоих трактатов Хаксли. Точнее, мы наблюдаем в этом случае пример взаимной индукции. В самом деле, Осмонд говорит то же, что Хаксли: психоделики помогают исследовать нашу собственную природу, понять, что, мы «часть главного», часть процесса творения, манифестация Атмана и Брахмана, проявление вечного и трансцендентного Бога в нас и вне нас. И более того: «Полагаю, что эти вещества сыграют свою роль в выживании нашего биологического вида, ибо это выживание зависит от нашего восприятия наших братьев и нашего самовосприятия»²⁸. Впрочем, ученый, призывавший коллег к самым смелым действиям, все же указывал на то, какая на них лежит ответственность, сколь многое будет зависеть от глубины их таланта и от верности этических установок.

В 1958 г. Хаксли пишет статью «Вещества, формирующие сознание» в «Сэтурдей ивнинг пост» (18 окт. 1958), свидетельствующую о новом витке его психоделического радикализма: «Церковным властям придется примириться с существованием модификаторов сознания. "Возрождение религии", о которой столько

времени говорят, произойдет не в результате евангелических массовых сборищ или выступлений фотогеничных проповедников по телевидению. Оно будет следствием открытий биохимиков, которые дадут возможность большому числу людей достичь радикальной трансценденции и понимания природы вещей»²⁹. После публикации «Вещств» Хаксли получил письмо от католического священника Томаса Мертона, прямо объявившего, что ценность подобного религиозного опыта представляется ему весьма сомнительной. Мертон, безусловно, имел все основания для критики позиции Хаксли. У непредвзятого читателя также возникает целый ряд вопросов. Можно ли считать наркотические видения и экстазы чем-то большим, нежели химически индуцированными фантазмами? Будет ли вера новообращенного с помощью ЛСД отличаться от веры того, кто обрел ее с помощью другого препарата? Как может быть достигнута хотя бы минимальная объективность при сравнении этих переживаний? Каким образом, не обладая ни поэтическим даром Данте, ни колоссальной эрудицией Хаксли, испытуемый может адекватно увиденному описать суперреальные пейзажи, архитектурные чудеса и пережитые эмоции? Лишь спустя два месяца Хаксли написал Мертону ответное письмо. Очевидно, стараясь писать максимально искренне, он признает исключительную сложность затронутой корреспондентом темы. Он убежден, что поиск решения должен вестись на практике и с помощью фактов. Решив оперировать фактами, он сразу переходит к конкретным примерам положительного эффекта психоделиков.

В полемике с Мертоном Хаксли использует и личный опыт, поясняя, что и сам он вначале имел чисто эстетические переживания, на смену которым пришли совершенно иные ощущения, прояснившие ему суть множества таинственных высказываний как христианских, так и восточных мистиков. Далее он приводит перечень своих переживаний, которые, с его точки зрения, следует расценивать не иначе, как составляющие *мистического* опыта. Перечислим, следуя за Хаксли, эти «ингредиенты»: 1. Чувство огромной благодарности за предоставленную возможность жить; 2. Трансценденция субъектно-объектных отношений; 3. Ощущение победы над смертью; 4. Чувство единения со всем миром живых существ; 5. Убеждение в правильности мироустройства, несмотря на присущие жизни грязь, боль и страдания; и, наконец, 6. Понимание того, что Бог есть Любовь. Хаксли утверждает, что человек, переживший подобное, получает религиозный опыт, преобразующий его существо совершенно и фундаментально.

Отвечая Мертону, Хаксли не забывает упомянуть об опасности: у тех, кто испытал мистическое чувство во время психоделического сеанса, возникает желание постоянно вызывать химико-мистический экстаз. Писатель с необычайной легкостью отгоняет от себя эти страхи, говоря, что на практике «подобные желания вроде бы не проявляются». Он даже «выписывает рецепт»: препарат можно применять ежегодно или каждые шесть месяцев. Как известно, деятелям психоделического движения эта схема показалась неоправданно умеренной³⁰. Разумеется, Мертон не был единственным, кто критиковал Хаксли. Многие справедливо усмотрели в таком подходе к экстазам профанирование религиозных тайн. Так, Р. Зэнер, оксфордский профессор, специалист по восточной мистике и наиболее серьезный обвинитель писателя, в очередной раз объявил, что Хаксли выдает желаемое за действительное. Позиция Зэнера состояла в следующем: непременно

ной составляющей подлинного мистического опыта является личный контакт с Богом. В качестве аргумента против химического способа озарения автор книги «Священный и мирской мистицизм» (1957) привел результат собственного психоделического путешествия, в конце которого он оказался в мире полной бессмыслицы³¹. Этот факт вынуждает задать следующий вопрос: Разве противоположность этих отчетов не является лишним доказательством крайней субъективности галлюциногенного опыта?

О действительности и действенности религиозного преобразования можно и должно судить лишь по его устойчивым последствиям для субъекта. В противном случае, галлюциногенные опыты подобны бумажным деньгам в период инфляции. Такую позицию сразу занял Дж. Кришнамурти, который отказывался признавать религиозную ценность психоделических экспериментов писателя³². Кришнамурти полагал, что под воздействием психоделика происходит не расширение сознания, а, напротив, сужение его вокруг некоего центра, что этот процесс, скорее всего — проникновение в подсознание, где ум находит лишь то, что соответствует его собственным искажениям. «Тотальная революция», к которой призывал Кришнамурти, требует ничего не исключаящего внимания, целостности: «Дверь может открыться для нас только благодаря постоянному осознанию и вниманию»³³.

Аргумент в свою защиту Хаксли предоставил в «Острове»: хотя мы не знаем, как именно психоделики стимулируют «молчащие области мозга», важно то, что эти препараты их стимулируют, порой предоставляя возможность получить (ни больше, ни меньше!) «полнокровный мистический опыт»³⁴. Как бы то ни было, читателю и критику не миновать следующего вопроса: На чем основывался Хаксли, никогда, насколько нам известно, не имевший чистого мистического (нехимического) откровения, когда приравнивал химико-мистический экстаз к подлинному мистическому опыту?

Свою позицию Хаксли объясняет следующими словами — надо заметить, что это самый внятный ответ, который нам предоставил писатель: «Духовный опыт, как и музыка, ни с чем не сопоставим. Обращение к нему способно исцелить и преобразить вас. И все это, возможно, происходит только у вас в мозгу. Сугубо частное явление, которое объясняется не через нечто привходящее, но в пределах физиологии личности. Какая нам разница? Мы должны просто считаться с фактом, что определенный опыт заставляет человека прозреть и делает его жизнь благословенной» («Остров», С. 180). Подчеркнутая нами фраза указывает на то, что система координат «целей и средств», некогда расчерченная писателем, в данном случае нарушена. В самом деле, если не важно, чем именно будет вызвано «духовное преобразование» человека, то получается, что для такой цели все средства хороши. Заметим также, что в «Острове» мокша-терапия все же не является лишь религиозной церемонией. Действие мокши, психоделического препарата, изучается в курсах дисциплин, преподаваемых на Пале: фармакологии, социологии, физиологии, аутологии, нейротеологии, метахимии, микомистицизме. Как следует из этого перечня, палийцы осознают, что проблема взаимоотношения религии и психофармакологии должна решаться в рамках междисциплинарных исследований. Эта идея писателя получила развитие в главном медийном органе сторонников изучения и использования психоделиков «Психоделик ре-

вью» ("Psychedelic Review"), один из номеров которого был в 1964 г. посвящен памяти Хаксли. Писатель, несмотря ни на какие контраргументы, до самого конца остался жарким сторонником применения ЛСД в психиатрии и психотерапии³⁵.

В 1960-х гг. Хаксли часто выступает с лекциями на обоих побережьях США, равно как и в Фонде Меннингера в Топике (Канзас) — святая святых американской психиатрии. Популярность его лекций невероятна, что не в последнюю очередь объясняется психоделической темой. В интервью Хансу Бирману, которое Хаксли дал в Топике, писатель безоговорочно восхваляет психоделики: «Такие доступные нам сегодня новые препараты, как псилоцибин и ЛСД, могут чудесным образом вызвать духовные состояния, в которых душа способна познать превосходство Духа над материей. Именно так человек чувствует, <...> что он более не отдельная, сконцентрированная на себе личность, а орудие вечного духа». Вот так! Ни больше, ни меньше! На вопрос, не считает ли он, что препараты извращают реальность, и не думает ли, что гораздо лучше достигать этих состояний без наркотиков, Хаксли решительно заявляет: «Большинству людей интеллект не позволяет в полной мере осознать богатство обыденного существования»³⁶. Писатель, разумеется, имел в виду вовсе не недостаток интеллекта, а, напротив, его избыток. Однако, в знаменитом «Пэрис ревью» 1963 г., отвечая на вопрос о возможном влиянии ЛСД на творческие способности и качество прозы, Хаксли заявляет, что сомневается в том, что наркотик может оказать психологическую помощь или стать источником вдохновения, добавив, что «литература — это результат постоянного труда»³⁷. Заметим, что в отличие от французских сюрреалистов или Кена Кизи, Хаксли никогда не пробовал сочинять, находясь под действием психоделиков.

В 1960 г. состоялось историческое знакомство Хаксли с психологом Тимоти Лири, возглавлявшим тогда Гарвардский проект по изучению психоделиков. Олдос Хаксли, очевидно, понимал, что имеет дело с серьезным исследователем, но пока не подозревал, что Лири окажется столь безответственным. Познакомившись с Хаксли, гарвардские психологи стали с готовностью прислушиваться к писателю, не без влияния которого постепенно трансформировался и обогащался идеями их проект. Хаксли вызвался присутствовать на пленарных заседаниях лаборатории. Он с готовностью заявил, что и сам будет участвовать в экспериментах. Ученые, несмотря на предупреждения Хаксли, нисколько не стремились скрывать свои изыскания от широкой публики. Так, Лири, не желая слушать писателя, призывавшего ограничиться узкими исследовательскими кругами, выдвигал аргументы популистского толка. Он говорил, что сведения о психоделиках не должны оставаться «информацией для избранных», и что «народ имеет право на знание». Особую роль в решении популяризировать психоделики сыграл и битник Аллен Гинзберг, занявший эгалитаристскую позицию и заявивший о необходимости защищать «пятую свободу» — право управлять собственной нервной системой. Тогда, по признанию Лири, и было принято историческое решение отказаться от «плана Хаксли», т. е. перейти от умеренных действий к радикальным и тотальным акциям³⁸. А Хаксли в то же самое время писал Осмонду, что хвастовство Лири в открытой печати может оказаться опасным и, возможно, приведет к запрету психоделиков и, следовательно, к появлению нового черного рынка. Хаксли оказался прав. Но Лири все подобные аргументы казались неубе-

дательными. Весть о химическом чуде, расширяющем сознание, мгновенно распространилась в университетской среде. Никакие меры не смогли остановить моды на ЛСД и на наркотики в целом. Джинн был уже на воле. «Двери восприятия» и «Рай и ад», несмотря на то, что О. Хаксли меньше всего хотел войти в историю как «мистер ЛСД», стали настольной книгой студентов, аспирантов и многих профессоров. Одним из тех, кто продолжал популяризировать психоделики как орудие просветления, был Алан Уоттс, приятель Хаксли, опубликовавший в 1962 г. книгу «Радостная космология. Приключения в мире химии сознания»³⁹. В первой же строке книги Уоттс говорит о «Дверях восприятия». Видимо, стремясь снять с себя ответственность, Уоттс подчеркивал, что именно Хаксли еще раньше «выпустил kota из мешка», написав «Двери». В итоге тексты Хаксли, Уоттса и Лири стали восприниматься как инструкции по применению научного мистицизма.

С середины 1960-х гг. в последнем романе «Остров» стали видеть очередное практическое руководство к жизнестроительству. Буквально все стороны жизни, изображенной в неожиданно дидактическом «Острове», стали идеальными ориентирами эпохи Нью Эйдж: естественность, спонтанность, групповая и индивидуальная гештальт-терапия, тантризм, дзэн и махаяна-буддизм, тотальная экологичность и антитехнологичность. Обрела художественную форму и антипсихиатрическая концепция нормы: бихевиористский тезис «психическое заболевание есть неудача адаптации» был высмеян и отвергнут. Особая роль отводилась и придуманной Хаксли мокше — веществу, расширяющему сознание. Эксперименты с психоделиками поставили перед Хаксли множество когнитивных, эстетических и религиозных вопросов. Занимаясь этой темой, он надеялся, в частности, осуществить свою давнюю творческую утопию — совместить искусство и науку в едином пространстве художественного текста, соединить эмпирическое, интуитивное и теоретическое, а также выйти — как это ни парадоксально для писателя — за пределы вербальности. Получив благодаря двум трактатам, посвященным психоделикам, широкую известность, к которой он вовсе не стремился, Хаксли, так или иначе, способствовал укреплению веры в фармакологическое чудо. Несмотря на предупреждения писателя об оборотной стороне «чудовещи», публика с восторгом погналась за ОЩУЩЕНИЕМ, СОКРОВЕННЫМ СМЫСЛОМ, БЛАГОДАТЬЮ, ЕДИНЕНИЕМ и пр. Книги Хаксли оказали гипнотическое воздействие на ученых, занятых «расширением сознания».

Дальнейшее развитие событий доказало правоту Томаса Манна, предупреждавшего о том, что убедительные, но безответственные тексты Хаксли внесут свой вклад в оглушение мира. Так и вышло: доверчивая аудитория быстро нашла простейшие ответы на те вопросы, над которыми, кроме Хаксли, бились экспериментаторы и теоретики. Вопрос о том, является ли специфическое состояние, вызванное психофармакологическим воздействием, «религиозной трансценденцией», получил у профанов однозначный ответ: Да, является!

Пользуясь инструкциями, «вычитанными», в частности, у Хаксли, хиппи сочли, что их наконец-то подпустили к источнику тайного знания. Двери открылись без предварительных условий: самодисциплины, многолетнего и углубленного образования, духовных упражнений, о необходимости которых неоднократно говорил Хаксли. В массовом сознании укоренилась мысль о том, что сому и последующее

просветление можно получить по сходной цене. Психоделическая революция, как и всякая революция, извратила серьезность психосоматической и религиозной проблематики, вылившись в массовый перформанс, в карнавал, демонстрацию, эпатаж, стала экзистенциальной программой целого поколения, его образом жизни. Этому немало способствовали, в частности, «Двери восприятия» и «Остров», именно потому, что приобрели статус культовых текстов и воспринимались как практические инструкции по жизнестроительству.

¹ Mitgang I. It Was Twenty Years Ago Today... // Associated Press Wire, Albuquerque Journal. June, 1 (1987). Цит. по: Dunaway D.K. Huxley in Hollywood. New York; London; Toronto, 1989. P. 383.

² См.: Hayer A. Opium and the Romantic Imagination. Berkeley; Los Angeles, 1970 (особенно заключение, The Buried Temple. P. 331–341).

³ Подробнее об истории психоделического движения, например в: Watts A. The Joyous Cosmology. New York, 1962; Lee M., Shlain B. Acid Dreams: The Complete Social History of LSD: The CIA, the Sixties, and Beyond. New York, 1985; The Varieties of Psychedelic Experience. New York, 1966; Stevens J. Storming Heaven: LSD and the American Dream. Boston, 1987. Также см: www.druglibrary.org/schaffer/lsd/stevens1.htm 10/20/2003.

⁴ Вулф Т. Электропрохладительный кислотный тест. СПб., 1996. С. 297.

⁵ Там же. С. 40.

⁶ Huxley A. A Treatise on Drugs // The Chicago Herald and Examiner (Oct. 10, 1931). Перепечатан в 1932 г. Под названием "Drugs" в Nash's Pall Mall Magazine (March 1932): 54.

⁷ Huxley A. Wanted A New Pleasure // Huxley A. Music at Night, and Other Essays. London, 1931. P. 248–257.

⁸ Huxley A. Writers and Readers // Huxley A. The Olive Tree and Other Essays. London, 1931. P. 29–30.

⁹ Хаксли О. Двери восприятия. Рай и ад: Трактаты. СПб., 2002. С. 9. Далее «Двери» или «Рай» соответственно. Цитаты из дан. изд. приводятся в тексте.

¹⁰ Osmond H., Smythies J. Schizophrenia: A New Approach // Journal of Mental Science. 98 (April, 1952): 309–315.

¹¹ Aldous Huxley, 1894–1963: A Memorial Volume. New York, 1965. P. 118.

¹² История ЛСД-терапии наиболее полно изложена в: Grof S. LSD Psychotherapy. Alameda (Ca), 1980. См. также: Psychedelics: The Uses and Implications of Hallucinogenic Drugs. New York, 1970.

¹³ В 1960–1961 гг. стэнфордский друг Кизи, аспирант Вик Лоуэлл, работавший тогда в Госпитале ветеранов войны (Менло-Парк), привлек писателя в качестве добровольного участника экспериментов с галлюциногенами. Суть экспериментов заключалась в том, чтобы искусственно вызвать у подопытных состояние острого психоза и узнать о внутренних переживаниях душевнобольных «из первых рук». Заметим, что все испытуемые были психически нормальны. Самого Кизи, по его словам, привлекала возможность расширить рамки собственного сознания. Так состоялось знакомство Кизи с «драконами». Напомним, что в посвящении к «Пролетая над гнездом кукушки» написано: «Вику Лоуэллу, который сказал мне, что драконов не бывает, а потом привел в их логово».

¹⁴ Джеральд Херд (1889–1971) — британский философ, историк, популяризатор науки, первый ведущий научно-популярных передач на радио Би-Би-Си, автор более 35 книг. Начиная с 1930-х гг. пропагандировал теорию осмысленной эволюции, направленной на развитие сверхсознания. Основал Трабуко Колледж (Калифорния), где проводились сравнительные исследования религий и практиковались разнообразные духовные упражнения.

ния. Один из лидеров Общества Веданты Южной Калифорнии. Можно утверждать, что Херд ответственен за «обращение» Хаксли-нигилиста, написавшего «О, Дивный Новый Мир», в мистика, создателя «Вечной философии».

¹⁵ Тот факт, что Тимоти Лири (1920–1996) впоследствии стал одним из гуру психоделической революции, подарив ей небезызвестный лозунг “Turn on, Tune in and Drop out” («Заведись, настройся, отключись!»), привел к тотальному забвению его прошлых научных заслуг: пионерских исследований в области межперсональной диагностики, теории личностного роста, коммуникативных игр и групповой психотерапии, т. е. тех областей психологии, которые позже стали ассоциироваться с именами К. Роджерса, Ф. Перлза, Э. Берна и др.

¹⁶ Об этом Х. Смит написал книгу «Очищение дверей восприятия» (Smith H. *Cleansing the Doors of Perception: The Religious Significance of Entheogenic Plants and Chemicals*. New York, 2000).

¹⁷ Об этом и о прочих перипетиях галлюциногенной страницы жизни О. Хаксли см., в частности, в подробной биографии: Dunaway D.K. *Huxley in Hollywood*. New York; London; Toronto, 1989. А также в: Sawyer D. *Op. cit.*; Woodcock G. *Shadows in the Void: A Study of Aldous Huxley*. New York, 1972; Conrad P. *Psychedelic America: Aldous Huxley in California // Imaging America*. Oxford (MA), 1988. P. 236–275.

¹⁸ Mann Th. *Letters 1948–1955*. Frankfurt, 1965. P. 332.

¹⁹ См. отзывы на «Двери восприятия»: Maini D.S. // *Indian Review* (July, 1953): 294; Sutherland A. *Aldous Huxley's Mind at Large // The Twentieth Century*, 155 (May, 1955): 446–447; Zahner R.C. *The Menace of Mescaline // Blackfriars*, 412 (June, 1954): 323.

²⁰ Huxley J. *Leaves of the Tulip Tree*. London, 1986. P. 225.

²¹ Huxley J. *Psychometabolism // Psychedelic Review*, 2 (Fall, 1962): 183–204.

²² Huxley A. *Letters*. New York; Evanston, 1969. Зд. и далее письма Хаксли цитируются в тексте. P. 720

²³ Laing R. *The Divided Self*. London, 1959.

²⁴ Движение антипсихиатрии, так или иначе, совпадает с появлением двух основных «антипсихиатрических» литературных текстов — «Пролетая над гнездом кукушки» (1962) К. Кизи и «Заводного апельсина» Э. Берджесса (1962).

²⁵ См.: Hofmann A. *LSD, My Problem Child*:

URL: www.lycaeum.org/books/books/my_problem_child/chapter8.html 10/20/2003. Одна из глав посвящена Эрнсту Юнгеру. В ней приводится его переписка с Хофманном. В одном из писем (17 декабря 1961 г.) Юнгер отмечает, что не согласен с мыслью Хаксли о том, что трансценденцию можно с помощью наркотиков нести массам. Глава 8 книги Хофманна целиком посвящена Олдосу Хаксли. В ней исследователь признается, что, прочитав «Двери восприятия» и «Рай и ад», «приобрел более глубокое понимание своих собственных экспериментов с ЛСД». Таким образом, и в данном случае перед нами пример «взаимной индукции» ученого и писателя.

²⁶ См. главы «Беседы в вольере» и «Ночь лавра» (Юнгер Э. *Гелиополис // Гелиополис. Немецкая антиутопия: Романы*. М., 1992), где говорится об Антонии Пери, обладателе некоего наркотического эликсира, потребление которого усиливает как интуитивные, так и суггестивные силы.

²⁷ Huxley A. *History of Tension // Huxley A. Moksha: Writings on Psychedelics and the Visionary Experience (1931–1963)*. New York, 1977. P. 128.

²⁸ Osmond H. *A Review of Clinical Effects of Psychotomimetic Agents // Annals N.Y. Acad. Sci.* 1957, March 14. См.: www.druglibrary.org/schaffer/lsd/osmond2.htm 10/20/2003.

²⁹ Huxley A. *Drugs That Shape Men's Mind // Adventures of the Mind*. New York, 1959. P. 101–102.

³⁰ «Как-то вечером Кизи проглотил около 1500 микрограммов, некоторые другие

Проказники довольствовались дозами поменьше, они улеглись на пол и затеяли передачи Гуманоидного Радио <...>. В их намерения входила попытка попасть в тот диапазон, в тот режим, который позволил бы выйти на связь с обитателями других планет, других галактик <...>» (Вулф Т. Электропрохладительный кислотный тест. Указ. соч. С. 232–233).

³¹ Очередной раз Эзнер выступил с критикой «Дверей восприятия» в статье: Zaehner R.C. Mescaline and Mr. Aldous Huxley // *The Listener* (April 26, 1956). В ней он приводит пример собственной отвратительной и бессмысленной мескалиновой поездки, предпринятой им в одном из колледжей Оксфордского университета. Более подробно он изложил свое отношение к подобным экспериментам, которые, с его точки зрения, не имеют никакого отношения к обретению веры через трансценденцию, см. в: Zaehner R.C. *Mysticism Sacred & Profane: An Inquiry into Some Varieties of Preternatural Experience*. Oxford, 1957.

³² Джидду Кришнамурти (1895–1986) — всемирно-известный британско-индийский философ, публицист и проповедник (называл себя анти-гуру) новой интегральной, неизбирательной и неконцентрированной медитации, направленной на деидеологизированное и безусловленное готовыми формулами понимание мира и самовосприятия. Много лет провел в Охай (Калифорния), где тесно общался с О. Хаксли, К. Ишервудом, Дж. Хердом. Под влиянием Хаксли начал записывать и публиковать свои лекции и беседы. Там же открыл небольшую среднюю школу совместного обучения, получившую название Школы Счастливой Долины (Happy Valley School). Школа финансировалась Ассоциацией Счастливой Долины. Среди первых попечителей был Хаксли. Наиболее известными являются книги «Первая и последняя свобода» (1954) с предисловием Хаксли, «Свобода от известного» (1969), «Единственная революция» (1970).

³³ Кришнамурти Дж. Свобода от известного. Киев, 1991. С. 21.

³⁴ Хаксли О. Остров. СПб., 2000. С. 179. Далее цитаты из дан. изд. приводятся в тексте.

³⁵ *The Psychedelic Review*. Aldous Huxley Memorial Issue, I, 3 (1964). В нем статьи Дж. Херда, Т. Лири, Х. Смита, Г. Вассона, А. Хофманна и др. В статье Лири провозглашается: «Многовековая проблема “выхода за пределы себя” наконец-то решена. Биохимический мистицизм — продемонстрированный факт» (Р. 270).

³⁶ Beerman H. An Interview with Aldous Huxley // *The Midwest Quarterly*. V, 3 (April, 1964): 229.

³⁷ Aldous Huxley // *Writers at Work*. The Paris Review. Second Series. New York, 1963. P. 204–205.

³⁸ Подробнее об этом см.: Stevens J. Op. cit. P. 133.

³⁹ Алан Уоттс (1915–1973) — американский теолог, востоковед, толкователь дзэн-буддизма, даосизма и др. восточных религий. Автор множества книг, из которых наиболее известны «Путь Дзэн» (1957), «Психотерапия. Восток и Запад» (1961). Переболев психоделическим недугом, Уоттс изрек знаменитое «получил сообщение — повесть трубку!» URL: http://www.erowid.org/culture/characters/watts_alan/watts_alan.shtml

Паломничество в Йокнапатофу

Российскому историку литературы, и не только американской, возможность включить имя Уильяма Фолкнера в список культовых авторов XX века интуитивно понятна. К советскому читателю 1960-х гг. Фолкнер был допущен на правах «прогрессивного» писателя, чей «художественный метод» признавался «реалистическим», и хотя раму для настенного портрета он уступил Эрнесту Хемингуэю, которого любили больше, Фолкнера в СССР знали и читали с благоговением. В Европе, начиная еще с 1930-х гг., Фолкнера открывали А. Камю и Ж.-П. Сартр, что надолго обеспечило его книгам «привкус» экзистенциализма — явления самого по себе культового. Латинская Америка славил Фолкнера устами Г. Гарсиа Маркеса, Япония в 1955 г. торжественно принимала Нобелевского лауреата лично... Однако наибольший интерес — не в последнюю очередь, в силу обилия материала, — представляет собой американская рецепция творчества Фолкнера, к которой понятие литературного культа кажется наименее применимым. Исторический аспект этой проблемы и составляет предмет настоящей статьи.

Литературный культ, как бы он ни определялся, выстраивается «от читателя» и представляет собой один из режимов актуальности литературных произведений. В свете этого соображения, культовый статус автора, признанного у себя на родине классиком национальной литературы, проблематичен: интерес читателей в данном случае поддерживается институционально (например, через систему образования, музенификацию и т. п.). Классика стремится к «вечности» или маскируется под нее, тогда как культ возникает и исчезает в исторической изменчивости; можно говорить о культовых книгах такого-то периода. Поэтому выявить и датировать культ писателя-классика в национальной культуре оказывается сложнее, чем в инонациональной. Во-первых, известно, что Фолкнер не всегда был классиком, во-вторых, «институты», отвечающие за классику (академическое литературоведение, критика, преподавание литературы), сами складываются из читателей и эмпирически образуют читательскую среду, пусть и наделенную некими «законодательными» полномочиями. Временами эта среда вполне может выступать инициатором литературного культа, обнаруживая (для себя) актуальность канонических текстов.

То, что Уильям Фолкнер — классик американской литературы, в целом, сомнений не вызывает. Но если «классика» и «культ» — не взаимоисключающие понятия, то Фолкнеру и его текстам может быть присвоен культовый статус. Ясность первого обстоятельства и некоторая сомнительность второго возникают

при рассмотрении ситуации в целом, «вообще», в рамках синхронной модели литературной традиции на манер элиотовой, которая вышеупомянутого различия как раз и не предусматривает. «Чувство истории», служащее, по Т.С. Элиоту, основополагающим критерием при определении литературного качества, цементирует принадлежность художника традиции раз и навсегда и, тем самым, само является внеисторическим. Классика в этом смысле есть понятие самодостаточное, не требующее и не терпящее таких «дополнительностей», как «культовость», «популярность», «читаемость»: они либо лишь менее удачные синонимы классики, либо ее антонимы. Пренебречь ими в первом случае следует за ненужностью (свидетельства популярности Бальзака избыточны при определении его места в литературной традиции), во втором — в силу малой значительности предмета (популярность Сю не встраивает его в классический канон). Между тем, именно в диахронии американской литературной истории XX века приключения Фолкнера и его текстов, не только йокнапатофских, но и иных («Пилон» и «Притча»), характеризуются последовательной сменой нескольких фаз, подпадающих под разные определения культовой литературы, тогда как представлению о классике отвечает далеко не каждая из них. Фолкнер в Соединенных Штатах бывал и романтическим эстетом, пишущим исключительно для себя¹, и непризнанным мэтром, известным лишь ограниченному кругу ценителей², и «священным животным», чей авторитет Нобелевского лауреата превратил писателя в оракула, коему не страшна критика и гарантировано благоговейное внимание широкой публики³.

По мысли С.Н. Зенкина «культура деформирует те тексты, которые она выделяет в качестве культовых»⁴, деструктурируя произведение за счет разрушения границ между вымыслом и реальностью. И хотя указание на такое свойство культуры не позволяет до конца разграничить культ и не-культ, отсылая скорее к общей закономерности читательской реакции, воспитанной XIX в. и мало перевоспитанной веком XX, можно согласиться с тем, что у культовых книг это свойство может проявляться в гораздо большей степени, нежели у классических. Путать «более или менее вымышленный мир» и «нашу реальность» — игра, излюбленная не только поклонниками Толкина. Распространенная «референциальная ошибка» (А. Компаньон), нераспознавание фиктивного статуса художественной реальности, предполагает особую позицию читателя в отношении прочитанного, высокую степень его вовлеченности в вымышленный мир, совершенно не обязательную в ситуации с более «спокойной» в этом смысле классикой. Фолкнероведению известна и вторая разновидность игры, а именно, довольно заметная роль, которую сыграли фолкнеровские тексты в формировании современной системы представлений о конкретно-исторической специфике американского Юга⁵, когда тексты Фолкнера функционируют в подтверждение уайльдовскому парадоксу (Франция XIX в. придумана Бальзаком — американский Юг XIX–XX вв. выдуман Фолкнером). Подобное, хотя бы и косвенное, воздействие на общественное сознание можно также отнести к критериям культовости.

Чтобы отыскать следы литературного культа Фолкнера в Америке, сосредоточим внимание на системе взаимоотношений между читателем и вымышленным миром, — системе, обозначенной в названии статьи как *«таломничество в Йокнапатофу»*. Этот предмет имеет непосредственное отношение к культу как

особой актуальности читателя, особенность которой гипотетически такова: Фолкнера и его тексты следует причислять к феномену литературного культа в той мере, в коей его читатели (их количество в данном случае — фактор вторичный по значимости) готовы совершать вышеупомянутое паломничество, переходя (разумеется, мысленно) границы художественной реальности. Под таким углом зрения стадии фолкнеровской рецепции будут выглядеть следующим образом.

1

Период от даты рождения фолкнеровского Джефферсона, округ Йокнапатофа, штат Миссисипи в романе «Флаги в пыли» (сокращенный до версии, известной под названием «Сарторис», он был опубликован в 1929 г.) до выхода в свет «Портативного Фолкнера» (1946)⁶, — первая стадия. На этом этапе единственный, кто мог совершить паломничество и совершал его под прикрытием различных нарративных инстанций, был сам автор. Не потому, что писатель был почти неизвестен американской публике, просто у его малочисленных читателей в Америке не было ни малейшего представления о существовании (фикциональном, разумеется) какой-то там Йокнапатофы. Произведения Йокнапатофского цикла, включая самые известные впоследствии («Шум и ярость», «Когда я умираю», «Свет в августе», «Авессалом, Авессалом!», «Деревушка», «Сойди, Моисей» и др.), были написаны; в сознании автора мир Джефферсона уже оформился и отделился настолько, чтобы можно было рисовать карту (1936), но его онтологический статус не был закреплён в сфере интересубъектного (полисубъектного) опыта. Вторым рождением Йокнапатофа во многом обязана Малькольму Каули, написавшему знаменитое предисловие к собранному и отредактированному им же карманному изданию Фолкнера.

Как явствует из критических антологий⁷, Каули не был первым, кто обратил внимание на наличие «единой матрицы» художественного мира Йокнапатофской «саги» (в качестве пионера называется обычно Дж.М. О’Доннелл в связи со статьей «Мифология Фолкнера» 1939 года⁸), однако именно Каули принадлежит заслуга внедрения этого представления в широкий обиход.

Первые два романа о вымышленном округе Йокнапатофа, «Сарторис» и «Шум и ярость» (*Sartoris; The Sound and the Fury*, 1929), расходились из рук вон плохо: было продано менее двух и около трех тысяч экземпляров, соответственно. Репутация Фолкнера в тех узких кругах, где его имя все же имело некоторый вес, в 1920–1930-е гг. складывалась из двух базовых оценочных определений его творчества: патология (“morbidity”), в отношении тематики, и темнота, неясность (“obscurity”), характеризующая формально-содержательный план. Эти свойства произведений будущего классика отмечались практически во всех, даже наиболее положительных рецензиях, наряду с общей нерелевантностью сугубо «южной» проблематики романов для читателей-не-южан, тогда как самих южан такой поворот южной темы, как в «Шуме и ярости», или в скандальном «Святылище» (*Sanctuary*, 1931), устраивал и того меньше. Согласно читательским опросам и статистике продаж, южане (впрочем, разумеется, не только они) предпочитали Фолкнеру Маргарет Митчелл: в конце 1930-х гг. «Унесенные ветром» имели в

штате Джорджия большее количество читателей, «чем все произведения Колдуэлла, Фолкнера, Вулфа и Кеннета Берка, вместе взятые»⁹.

Литературная Америка 1930-х гг. шагала в ногу с Америкой социально-экономической. Годы великой депрессии вычеркнули из числа читательских привычек любованию сложными экспериментами с романной формой, вменив читателю в обязанность искать в произведении положительные ценности в духе «нового гуманизма», каковые в текстах Фолкнера, зачисленного критиками в литературную «школу жестокости», обнаруживались с трудом. «Пилон» (*Pylon*, 1935) и «Авессалом, Авессалом!» (*Absalom, Absalom!*, 1936) лишь усугубили антифолкнеровскую конъюнктуру, будучи откровенно «малосъедобными» как в тематическом, так и в формальном плане. Предметом мало-мальски вдумчивого чтения Фолкнер становился в то время либо для книжных обозревателей газетных колонок, либо для коллег-писателей. И хотя мнения о достоинствах фолкнеровской прозы, звучавшие в отзывах вторых, разделились, и многие авторы возглашают скорее хвалу, чем хулу (к числу «сторонников» Фолкнера, с оговорками, относились Айкен, Фаррелл, Р.П. Уоррен, с большими оговорками — Г. Миллер и Хемингуэй, из европейцев — Беннет, Олдингтон¹⁰, и, разумеется, Мальро, Камю и Сартр), говорить о культе Фолкнера применительно к 1920–1930-м гг., казалось бы, нет оснований. Тем не менее, в определенный момент, по его собственному свидетельству, откровенно наплевав на публику и издателей, Фолкнер продолжил свое «паломничество» в одиночку. И здесь стоит уделить внимание вопросу об *авторрецепции*: «Пока я писал эту книгу, — утверждает Фолкнер в предисловии к неосуществленному изданию романа «Шум и ярость» 1933 г., — я научился читать»¹¹.

Метафора чтения фолкнеровских романов как путешествия в Йокнапатофу — едва ли не самая естественная для описания этого чтения. Читатель «знакомится» с предметами и жителями вымышленной страны через последовательное, линейное считывание словесных знаков, «отсылающих» к воображаемой реальности; фрагментация и нарушения в сюжете по отношению к фабуле, в дискурсе по отношению к истории, указывают на нелинейный характер, многообразие и текучесть самой реальности¹², стоящей за словесными знаками. В этом смысле трудности, с которыми сталкивается читатель Фолкнера, — это трудности фундаментально семиотические: считыванию и интерпретации подлежат ведь и сами предметы реальности вокруг нас, данные нам в опыте, и в частности — в ситуации путешествия в незнакомую страну. Проблематизируя предметы посредством проблематизации рассказа о них, Фолкнер возлагает на читателя ответственность ничуть не меньшую, чем та, что лежит на авторе; себя же — «единственного хозяина и повелителя»¹³ Йокнапатофы — Фолкнер на протяжении всего своего творчества последовательно уравнивает с читателем в правах: то, что будет непонятно читателям, будет неясно и ему¹⁴. Йокнапатофа, хоть и рождается в авторском сознании, но рождается так, как если бы автор знакомился с некоторым уже существующим объектом; и, так же, как читатель, он делает это, не выходя из дома, и, так же, как читатель, — с помощью языка. Причем в вышеупомянутом предисловии к «Шуму и ярости» Фолкнер утверждает возможность такого развертывания художественной реальности, когда автор начинает творить с некоторой точки (эпизода) в воображаемом времени и пространстве, в

каждый следующий момент узнавая о реальности все больше, но не зная, что произойдет или возникнет перед его «взором» в момент, следующий после. Отсюда, в частности, тезис о «независимости» персонажей, и право автора «не знать», «не помнить» что-то о сотворенной им реальности, и не быть уверенным в том, что именно там произошло, и как к этому относиться. Написание романа как бы происходит одновременно с его чтением, а и то и другое — с непосредственно переживаемым погружением в художественный мир, когда автор-читатель-путешественник с нетерпением ждет встречи с неведомым, рассматривая в качестве контейнера воображаемой реальности вполне материальное пространство лежащей перед ним бумаги: «...пылкая и радостная вера и предвкушение удивительных вещей, которые наверняка кроются в чистом листе под пером и, внезапные, нетронутые, ждут освобождения»¹⁵.

Мы, как и сам Фолкнер, имеем дело с метафорой, развернутой и разворачивающейся, и трезвый теоретик, такой, как Жерар Женетт, не преминул бы напомнить нам об этом. В работе «Вымысел и слог» Женетт, определяя фикциональные речевые акты, заменяет формулировку Дж. Серля — метафорическую — о том, что автор романа, «притворяясь будто отсылает к реальному человеку, создает вымышленного персонажа», на «более буквальную»: «автор романа, притворяясь, будто он делает утверждения (о личностях вымышленных), делает на самом деле нечто иное, а именно создает *вымышленное произведение*»¹⁶. И если в текстах Фолкнера почти всегда обнаружатся косвенные сигналы сотворенности художественного мира¹⁷, то в паратекстах, рассуждая об этих текстах, в частности, в том же предисловии к «Шуму и ярости», автор не скрывает истинную природу произведенного им ранее речевого акта по «созданию» произведения искусства: «Я сказал себе: “Теперь можно писать. Теперь можно сработать себе вазу, подобную той, что старик римлянин поставил у своего изголовья и постепенно затем затер, исцеловал ее края”. И я, у которого никогда не было сестры и которому суждено было лишиться дочери на первом году ее жизни, — занялся ваением девочки, прекрасной и трагической»¹⁸.

Известно, что Фолкнер всю жизнь был верен эстетическим идеалам своей юности, когда его литературные вкусы формировались под влиянием поэтов-романтиков и поборников «чистого искусства»¹⁹. В только что процитированных заключительных фразах предисловия писатель, опять-таки, прибегает к метафоре, но на этот раз подчеркивает именно границы между миром, созданным в произведении, и действительностью, — те самые границы, которые были им как бы (т. е. метафорически) размыты выше, когда миру вымышленному транслировались признаки мира реального (независимость персонажей, малая предсказуемость событий и т. д.). Примечательно, что и в том, и в другом случае речь идет о «Шуме и ярости»: только этот роман, по словам Фолкнера, дал ему возможность реализовать идеальную спонтанность соприкосновения с некой воображаемой реальностью, когда, выдумывая, не знаешь, что будет выдумано в следующий момент. Именно это произведение, о котором впоследствии Фолкнер неоднократно говорил как о «неудаче»²⁰, всегда расценивалось им как идеальное творение. Культовое отношение к собственному творчеству прослеживается, таким образом, у Фолкнера даже тогда, когда служителем литературного культа был он один. Сакрализация произведения искусства в приведенной цитате очевидна.

И если в паратекстуальных высказываниях автора нет «референциальной ошибки», то референциальная игра — игра с природой и статусом вымышленного мира — присутствовала в них всегда.

Так или иначе, в романах Фолкнера 1920-х и 1930-х гг. была заложена продуктивная модель взаимоотношений читателя с художественным миром, согласно которой читатель «уравнивается» с автором и участвует в сотворении мира, метафорически признавая за ним некий статус онтологический «реального» существования. До «референциальной ошибки» здесь совсем не далеко. Этой модели, в которой своеобразная «культовость» присутствовала изначально для автора и потенциально для прочих читателей, оставалось лишь ждать своего исторического часа.

II

В 1940-е гг. репутация Уильяма Фолкнера в среде американских критиков постепенно укрепляется; однако количество его читателей долгое время остается крайне ограниченным, так что его даже называют «нашим великим нечитаемым гением»²¹. После романов «Деревушка» (*The Hamlet*, 1940) и «Сойди, Моисей» (*Go Down, Moses*, 1942) Фолкнер несколько лет не выпускает новых книг, а его старые тексты не переиздаются, так что к 1945 г. достать романы Фолкнера в Америке становится делом весьма затруднительным. «Книготорговцы, библиотекари и издатели им явно не интересовались; уверенные в том, что творчество писателя не представляет никакой рыночной ценности, работники издательства “Вайкинг” отклонили предложение Каули опубликовать “Портативного Фолкнера”²². Малькольму Каули пришлось долго штурмовать издательство, вооружившись аргументами из своего «Предисловия», пока сборник фолкнеровской прозы, наконец, не вышел в карманной серии в 1946 г. Успех этого издания, в котором фрагменты разных текстов о Йокнапатофе были приведены в соответствие с хронологией единого для разных произведений художественного мира, заставил «Рэндом хаус» перепечатать тиражи исчезнувших из продажи полных версий произведений Фолкнера. Так начинает набирать обороты фолкнеровский бум.

Причины, по которым Фолкнер оказался, в конце концов, признанным у себя на родине, вошел в сонм классиков американской литературы, получил Нобелевскую премию и стал читаемым автором, сохраняя при этом свою нечитабельность, фолкноведам хорошо известны: «После окончания [Второй мировой] войны в академический мир пришло новое поколение. <...> Вместе с новыми преподавателями <...> явились студенты в количестве большем, чем когда-либо ранее, а к 1960-м годам их число выросло в геометрической прогрессии. <...> В этой новой аудитории интерес к Фолкнеру постоянно возрастал, и основной вклад не только в изучение, но и в литературно-критическое освещение фолкнеровского творчества отныне принадлежал американским университетам (а не газетным и журнальным обозревателям, как в 20–30-е гг. — И. Д.). <...> В то же время, свою роль в этом фолкнеровском буме сыграли еще два фактора: признание современной литературы предметом, подлежащим изучению в колледжах, и подъем Новой критики»²³. Жан-Поль Сартр, в 1947 г. посетивший Соединенные Штаты с лекциями и при встрече с американскими студентами ошарашенный тем, что

большинство из них о Фолкнере и не слыхивало, также заслуживает упоминания. Не только авторитетный перст французского писателя, указующий американцам на их национального гения, но и нарастающая популярность экзистенциализма, обнаружившего свое созвучие проблематике фолкнеровского творчества еще в 1930-е гг., сыграли важную роль в наведении мостов между Фолкнером и американским читателем. Трамплином к Нобелевской премии (1949 г., вручена в 1950 г.) послужил роман «Осквернитель праха» (*Intruder in the Dust*, 1948); широкое обсуждение вопроса о гражданских правах, в котором Фолкнер вскоре принял участие уже как общественный деятель, сделало роман злободневным, а голливудский фильм по роману утвердил (или подтвердил) новый статус писателя в поле американской культуры. С ее периферии Фолкнер переместился в центр.

Наиболее высоко оцененными и востребованными оказываются при этом тексты, написанные Фолкнером в конце 1920-х — 1930-е гг. Именно за их несколько запоздалое освоение активно берется новая читательская аудитория Фолкнера — преподаватели и студенты, университетское литературоведение и академическая критика. Позднему Фолкнеру — автору второй и третьей частей трилогии о Сноупсах — «Города» и «Особняка» (*"Snopes Trilogy": The Hamlet*, 1940, *The Town*, 1957, *The Mansion*, 1959), «Реквиема по монахине» (*Requiem for a Nun*, 1951), «Притчи» (*A Fable*, 1954) и «Похитителей» (*The Reivers*, 1962) — критики и исследователи, а также научные руководители и их студенты уделяют значительно меньше внимания по сравнению с «золотым» фондом предшествующих десятилетий. Наряду с понятным в университетском контексте консерватизмом, стремлением отгородиться от предмета изучения некоей временной дистанцией, а также другими факторами, формирующими классику и литературный канон, немалую роль здесь сыграло появление в сфере общественного внимания фигуры самого автора.

Став Нобелевским лауреатом и «живым классиком», Фолкнер автоматически оказался включенным в социальное пространство, культурную жизнь Америки (и мира) «здесь и сейчас». Несмотря на то, что в своих интервью и публичных выступлениях Фолкнер в основном говорит о литературе, его «гражданская позиция», этические воззрения и частные суждения по разнообразным поводам интересуют публику не в меньшей степени и имеют куда более широкий общественный резонанс, чем взгляды эстетические. Коммуникативные ситуации, в которых оказывается писатель как публичный деятель, между тем, сплошь конвенциональны: у интервью, лекции или Нобелевской речи есть формат, выход за рамки которого означал бы радикальный отказ играть по общепринятым правилам, сознательную установку на дискommunikацию, а то и на конфронтацию с широкой аудиторией. Уильям Фолкнер не стал поворачиваться спиной к славе и к своему читателю, а значит, с неизбежностью попал в дискурсивное поле массовой коммуникации, поле шаблонных смыслов и речевых клише. Попросту говоря, с трибуны нельзя говорить голосом Квентина или Бенджи Компсонов.

При таком положении вещей со стороны университетских интеллектуалов, ориентированных в 1950–1960-е на экзистенциализм в мировоззрении и «формализм» Новой критики в своих взглядах на задачи и свойства художественной литературы, не могло не последовать разочарования в «форматном» Фолкнере. Имидж Нобелевского лауреата, призывающего молодежь вспомнить о «старых

истинах человеческого сердца», мало соответствовал образу автора таких «шедевров современной прозы», как «Шум и ярость» или «Авессалом, Авессалом!». А ведь именно к этому времени американское литературоведение оказалось готовым освоить и даже принять за эстетическую и этическую «норму» экспериментальные художественные практики 1920–1930-х гг.²⁴

Хотя на уровне литературной теории принципы Новой критики предполагают рассмотрение художественного текста в его эстетической функции, изолированно от внешних обстоятельств его создания, в том числе и от личности биографического автора, современное Фолкнеру фолкнероведение не избежало этой методологической «ереси» (в терминологии самой Новой критики). «Реквием по монахине» получает, в основном, положительные отзывы, ибо, «стоит писателю взойти на пьедестал, как некоторые критики дважды подумают, прежде чем решиться недооценить новейший продукт его творчества»²⁵; но были и отрицательные рецензии. И если романы Йокнапатофского цикла воспринимались в целом одобрительно, уже утвердилось представление о единстве художественного мира и мифа, они воспринимались как новые (и менее удачные) «серии» — сиквелы и приквелы, то «Притча», где Йокнапатофа лишь мелькает, а основная часть действия происходит во Франции времен Первой мировой войны, таким преимуществом не обладала. За этот роман Фолкнер получил две литературные премии (вторая — Пулитцеровская), и публика встретила его очень благожелательно, но чем дальше, тем больше появляется негативных отзывов со стороны университетской критики. При этом упреки в морализаторстве и банальной риторике фактически основываются на механическом переносе свойств дискурса Фолкнера-публициста на романы; критики исходят из идеи тождества авторской «монологической» позиции (в терминах Бахтина) с позицией, воплощенной в его текстах. Констатируется также снижение художественных достоинств «поздней» прозы Фолкнера.

В 1957 г. Фолкнер совершает регулярные визиты в университет штата Виргиния, где на правах приглашенного лектора встречается со студентами, отвечая на их вопросы. Именно студенты составляют большинство читательской аудитории Фолкнера, — преподавателей и критиков меньше по определению, а с момента включения режима «классики» публика за пределами университета, интересующаяся, прежде всего, новинками книжного рынка, довольно быстро классика читать перестает: «классик — это тот, кого читают в классе», гласит известное определение. Многие вопросы, заданные писателю студентами в 1957 г., касались событий и жителей его художественного мира²⁶. Формулировки вопросов позволяют установить, что «референциальная ошибка» в той или иной мере характерна для нормального восприятия фолкнеровских текстов, ибо литературный проект Фолкнера — двойное «притворство» в терминах речевых актов (перифразировав Женетта, перифразировавшего Серля: автор притворяется, что делает утверждения о реальных людях, в то время как в действительности он делает вид, будто создает мир, тогда как на самом деле он делает нечто другое: создает литературное произведение). Наученные в университете не быть настолько наивными, чтобы спрашивать у автора дорогу в Йокнапатофу, читатели убеждены, тем не менее, что перед ними — авторитет, которому известно о художественном мире больше, чем написано в книгах, ибо этот мир все же существует — в автор-

ском сознании. И многие сомнения (неразрешенные и неразрешимые в тексте Фолкнера) высказываются так, как если бы мир Йокнапатофы действительно существовал в цельнооформленном виде за пределами текста. Вопросы, адресованные автору, — это и есть своеобразное паломничество, где писателю вменяется роль «портала» для паломников и «места», куда они направляют свои стопы.

III

Датировка начала третьего этапа в нашей весьма условной периодизации предстает довольно размытой. Во-первых, потому, что и в 1980-е, и в 1990-е, и в 2000-е гг. поток фолкнеровских исследований не иссякает, и классиком классик быть не перестает, хотя манера чтения классика, как нам представляется, меняется довольно существенно. Во-вторых, потому что факторы, существенно меняющие эту манеру, непосредственно связаны с судьбой академического литературоведения в целом, волею которой оно постепенно становится социологией литературы, политэкономией литературы, — одним словом, синтетической гуманитарной дисциплиной, какой раньше была, в некоторых своих проявлениях, история литературы. Синтетичность, синкретизм, междисциплинарность, характерные для нынешнего состояния дел в методологии гуманитарных наук, зарождаются в недрах литературной теории в «эпоху» структурализма, плавно перетекающую в постструктуралистскую эру и затем в новую эру, для которой очередную приставку подобрать трудно²⁷. Американские университеты, играющие не последнюю роль в законодательстве научной моды и всегда чуткие к новым веяниям, довольно оперативно применяют теорию на практике; и если в качестве «практики» принять манеру чтения (и преподавания) литературы, то датировка применительно к нашему предмету такова: в 1980-е гг. начинается «битва за канон», и к 1990-м ее грохот доносится и до «Фолкнера в университете». Междисциплинарной теорией выступает в нашем случае теория литературного канона; практический пересмотр учебных программ по литературе затрагивает Фолкнера. При этом он не «уходит» из студенческих курсов и от читателя совсем, но в результате этого пересмотра становится другим Фолкнером.

*«Международная репутация Фолкнера, вероятно, еще никогда не была так прочна, как сегодня. И все же в американской "академии" у Фолкнера сейчас большие проблемы, <...> потому что его произведения систематически оскорбляют (на уровне репрезентации) женщин и чернокожих, и потому что они требуют (на уровне формы) таких трудозатрат при чтении, смысл в несении которых видит все меньшее и меньшее число читателей (в основном, обучающихся в вузах)»*²⁸. Диагноз, поставленный видным фолкнероведом Филипом Уайнстайном сегодняшним американским читателям, точен, несмотря на то, что сформулирован он как диагноз самому Фолкнеру. Примечательно название статьи Уайнстайна, ««Теперь не легко»: Фолкнер в новом тысячелетии», опубликованной в сборнике «Преподавание Фолкнера: подходы и методы». Это издание весьма симптоматично во многих отношениях.

За последние двадцать с лишним лет в американской теории были предприняты самые разнообразные попытки очертить границы канона и описать механизмы его формирования и историческую изменчивость²⁹. Существенно, что са-

мо определение канона и выбор критериев отнесения того или иного автора к нему становится проблемой для теоретической рефлексии в момент, когда канон подвергается пересмотру. Пример Фолкнера в этой ситуации оказывается как нельзя более показательным: на рубеже тысячелетий меняется и общее отношение к классику (настойчиво звучат предложения сбросить Фолкнера с корабля современности в кучу "dead white males" — «белых мертвых мужчин»), и интерпретационные ходы, применяемые к его произведениям.

Рассуждая о литературном каноне, большинство его теоретиков опираются, в первую очередь, на опыт университетского преподавания, что вдохновляет их оппонентов на полемические реплики («канон и университетский список литературы — не одно и то же»). И тем не менее, такая постановка вопроса представляется в целом (а в ситуации с Фолкнером — в особенности) вполне оправданной, поскольку именно этот материал, в отличие от теоретических конструктов типа «идеальный» или даже «реальный читатель», являет собой некий осязаемый объект эмпирического изучения. Обращение исследований в области рецепции и социологии литературы к студенческой аудитории носит менее спекулятивный характер, чем, например, приведение неточной в подавляющем большинстве случаев статистики книжных продаж. Университетская среда, определяющая содержание канона с двух сторон (как со стороны преподавателей и составителей учебных программ, так и со стороны студентов), — это и есть реальная читательская аудитория Фолкнера — как пятьдесят лет назад, так и сегодня.

Когда Фолкнер был литературно канонизирован на родине в конце 1940-х — 1950-е гг., его статус подкреплялся множеством факторов, — в первую очередь, самым культурным контекстом Соединенных Штатов середины XX в. Две прививки, вместе с которыми Фолкнер практически безболезненно входит в обиход американской читающей публики, помогли каждая по-своему: модная экзистенциалистская философия позволила в «кукурузных хрониках» (едкое определение В. Набокова³⁰) разглядеть проблемы разятого сознания индивида в мировом масштабе, а Новая критика — справиться с зубодробильной нарративной и стилиевой организацией фолкнеровских текстов. Такое мощное прикрытие обеспечивалось Фолкнеру за счет того, что экзистенциалистски ориентированные новые критики определяли литературный климат в американской университетской среде. Сакральные импликации понятия «канон» в этой ситуации вполне уместны: литературная канонизация предполагает включение автора в круг институционального интереса «служителей культа» — критиков, исследователей и преподавателей литературы в высшей школе. А поскольку социокультурный пласт всех названных инстанций был в то время не только вполне однороден (white male intellectuals), но и когерентен студенческой аудитории, то в США 1950–1970-х гг. Фолкнер без особых проблем находит своего читателя. Идеологические и дискурсивные проблемы современной рецепции Фолкнера, обозначенные в вышеприведенном высказывании Уайнштейна, в первую очередь связаны с изменением состава американской «академии» (и преподавателей, и студентов). Сместились горизонты ожиданий и компетенция читателей, как в тематическом, так и в формальном отношении. Исключение из канона целого ряда классических образцов современной прозы в США из-за тематики произведений очевидным образом вдохновляется доктриной мультикультурализма. Формальный план деканониза-

ции во многом обусловлен аудиовизуальным типом восприятия у поколения, выросшего в 1980–1990-е гг. и ориентированного на мультимедийность и линейную кинопродукцию современного Голливуда.

Идеологическую непригодность Фолкнера рельефно формулирует афро-американская писательница Элис Уокер: «Мое легкое увлечение Уильямом Фолкнером мгновенно сменилось осознанием грубой истины, когда в книге *Faulkner in the University* я познакомилась с некоторыми его высказываниями. Я поняла, что он верил в моральное превосходство белой расы, дающее белым право считать своим долгом <...> “способствовать политическому взрослению” черных, ибо, по мнению Фолкнера, они были “не готовы” к нормальному функционированию в демократическом обществе. Он также считал, что интеллектуальные способности чернокожего прямо пропорциональны количеству белой крови в его жилах»³¹.

Характерность такой позиции для современного читательского сознания проявляется в основании ее центрального аргумента: реципиент адресует свои претензии личности автора-человека, основываясь на его публичных высказываниях. На ту же стратегию читательского восприятия указывает реакция на фолкнеровские тексты, озвученная в студенческой работе: «Уильям Фолкнер <...> все же обладает способностью затрагивать жизнь читателей, несмотря на свое пристрастие к алкоголю»³². В свете подобного положения вещей основную задачу сегодняшнего американского академического фолкнероведения можно определить словом «апологетика». Так, эссе Терезы Таунер³³ посвящено методике отделения публичной фигуры писателя от его артефакта в сознании студента-читателя посредством сопоставления опального Фолкнера со всеми уважаемой ныне афро-американской писательницей Тони Моррисон, «канонизированной» в 1980-е гг., лауреатом Нобелевской премии 1993 г. Анализируя публицистику Фолкнера и Моррисон, находя явные переклички в их идеологии, исследовательница переводит разговор с учебной аудиторией в плоскость художественного произведения, где вопрос о личных пристрастиях авторов становится нерелевантным, а на уровне способов полагания ценностей в тексте опять-таки обнаруживаются фундаментальные сходства.

Однако чаще всего апологетика не берется за уточнение соотношения категорий автор — произведение и политика — искусство. Критик признает наличие в творчестве Фолкнера ошибок и перегибов, одновременно оправдывая его как пусть не совершенного, но все же великого сына Америки, и сегодня шагающего, хоть и прихрамывая, в ногу со временем; свои взгляды, будь он жив, он обязательно бы пересмотрел, самостоятельно совершив акт публичного покаяния, а так за него извинится критик, одновременно пожурив его по-товарищески. В статье «Почему я, цветная женщина из Индии, получаю удовольствие, когда преподаю Фолкнера» Раджини Шрикант завершает свою апологию, состоявшую в определении краеугольных конфликтов в сознании фолкнеровских героев, следующим образом: «Я ни в коей мере не утверждаю, что Фолкнеру удалось на практике изучить честно и непредвзято какой бы то ни было предмет, кроме белого мужчины-южанина. Но по отношению к этому предмету, а значит, и по отношению к себе самому, взгляд Фолкнера выработал истинную беспощадность»³⁴. В свою очередь, Уайнштейн так обосновывает актуальность творчества Фолкнера: «В новом тысячелетии для многих студентов и их преподавателей Фолкнер

представляет больше трудностей, чем он, как им кажется, заслуживает. На это я бы сказал, что главная трудность, с которой он нас сталкивает, заключена в бесконечном и запутанном процессе падения рабства в Америке — падения, которое нам необходимо зафиксировать не только глазами тех, кто страдал от этого рабства, но и с помощью диагностической оптики, в мучениях подобранной одним из тех, чей народ заставил страдать другой народ. Этим знанием, обогащенным сознанием вины, не владеет больше никто, и за ним стоит обратиться [к Фолкнеру]»³⁵.

В американском литературоведении прослеживается тенденция к неразличению искусства и политики, а говоря политически некорректно — тотальная нарратологическая безграмотность, объясняющаяся нерелевантностью подобных проблем для нынешнего культурного сознания. Смешиваются разведенные теорией литературы 1960–1970-х гг. инстанции биографического автора, абстрактного автора и нарратора; освоение фолкнеровских сюжетов и фиктивного мира реализуется как познание (узнавание) части «реальной истории» «реальной Америки», при котором нарушение границы между вымыслом и реальностью действительно ведет к дезинтеграции произведения. Здесь идеологический отрыв оснований современной рецепции от литературно-художественных практик XX в. непосредственно соприкасается с эстетическим разрывом — трудностями восприятия дискурсивных приемов Фолкнера, среди которых усложненные нарративные модели и размывание границ между повествовательными инстанциями играют едва ли не наиболее существенную роль.

Раса, класс и гендер стали тематическими областями, на которые почти исключительно нацелена индустрия фолкнероведения 1990-х. В методике преподавания преобладающим приемом является сравнение. Автор и автор (Фолкнер и Моррисон³⁶), текст и текст (роман Фолкнера и роман бразильского писателя Грасилиано Рамоса³⁷), контекст и контекст (студентам предлагается изучить всевозможные документы, связанные с расизмом и правозащитным движением в южных штатах конца 1940-х, сравнив исторический контекст создания романа Фолкнера с нынешним положением дел³⁸), — таковы примеры реализуемых американскими преподавателями проектов по устранению идеологического барьера между текстом и читателем.

Что касается эффективных методик борьбы с читательским «ступором», провоцируемым формальными сложностями фолкнеровских текстов, то здесь также актуальна компаративистика, на этот раз — интермедияльная. Так, для проникновения в текстуру и проблематику сложнейшего романа «Авессалом, Авессалом!» студентам предлагается просмотр и подробный разбор (в том числе — нарратологический) фильма «Гражданин Кейн»³⁹, а исполнение/проигрывание записи «*St. Louis Blues*» с последующим всесторонним его анализом дает ключ к пониманию тематики и языка рассказа «Когда наступает полночь»⁴⁰. Особо следует упомянуть педагогический эксперимент, который можно обозначить как «гамбит Лалонда»: Кристофер Лалонд при работе с романом-драмой «Реквием по монахине» использует театральный потенциал классного помещения, инсценируя мини-драму, в которой студенты, поначалу не подозревая о том, совершенно органично оказываются в положении фолкнеровских героев, непосредственно переживая драматический конфликт в формате семинарского занятия. Об-

суждение срежисированной преподавателем конфликтной ситуации становится мостиком к вдумчивому осмыслению формально-содержательных особенностей фолкнеровского произведения⁴¹. Чем не ролевые игры «толкинистов»? Разница состоит в том, что в ситуации с Фолкнером попытки «служителей культа» оправдать необходимость совершать «паломничество в Йокнапатофу» уже не встречают отклика в аудитории; сам Фолкнер как художник, равно как и сами его тексты, в этих условиях оказываются лишними.

В терминах институционализации классики перечисленные этапы будут выглядеть, соответственно, как нулевой, положительный и отрицательный. На последнем из них по количеству реальных читателей рецепция Фолкнера в Америке скоро должна прийти к своему состоянию 70-летней давности, невзирая на усилия более консервативной части американской профессуры. И если использовать в качестве еще одного индикатора культовости понятие элитарности, когда имеется круг посвященных, тогда как большинству читателей данного автора не «переварить», то нынешний статус Фолкнера в США имеет шанс воспроизвести ситуацию, сложившуюся в вымышленной реальности другого автора культово-классического образца, Германа Гессе⁴². На развалинах «фельетонной эпохи», быть может, и возникнет игра в бисер; будет на них свой Шкловский. Только для касталийской веселости, кажется, нет оснований.

В XX в. Фолкнер все время лавировал на грани культа, поворачиваясь к нему то одним, то другим боком. Но следует признать, что во многом паломничество в Йокнапатофу так и остается потенциальной возможностью, заложенной в природе фолкнеровского дискурса.

¹ Так велась, по версии автора, работа над «Шумом и яростью» в конце 1920-х гг.

² Собравшись издавать однотомный сборник прозы Фолкнера в 1940-е гг., его давний поклонник М. Каули не смог обнаружить предыдущих изданий Фолкнера ни в магазинах, ни в библиотеках, и для своей редакторской работы вынужден был пользоваться собственной книжной полкой.

³ Через несколько лет после известного решения Нобелевского комитета, даже слабому, по мнению журнальных рецензентов, роману «Притча» присуждается Пулитцеровская премия, а сам автор в речах, лекциях, интервью продолжает делиться с публикой «старыми истинами человеческого сердца», вызывая насмешки критики и упреки в дилетантизме и морализаторстве. К этому — как мы увидим, не последнему — периоду рецепции Фолкнера относится и начало обоснования его статуса «классика» с позиций модели «великой традиции» (Ф. Ливис): в 1960–1970-е гг. пишутся десятки монографий по принципу «Фолкнер и...»: Бальзак, Диккенс, Гарди, Мелвилл, Джеймс, Конрад...

⁴ См. главу С.Н. Зенкина «От текста к культу» в настоящем издании. С. 133–140.

⁵ Morris W. Reading Faulkner. Madison; London, 1989. P. 3–4.

⁶ The Portable Faulkner. Ed. M. Cowley. Harmondsworth, 1977.

⁷ E. g., William Faulkner: Three Decades of Criticism / Eds. F.J. Hoffman and O.W. Vickery. East Lansing, 1960.

⁸ O'Donnell G.M. Faulkner's Mythology (1939) // Faulkner. A Collection of Critical Essays. Ed. by R.P. Warren. Englewood Cliffs (NJ), 1966. P. 23–33.

⁹ Basset J. Introduction // William Faulkner. The Critical Heritage. Ed. J. Basset. London; Boston, 1975. P. 19.

¹⁰ Ibid. P. 14.

¹¹ Фолкнер У. Шум и ярость. СПб., 2006.

¹² В общеметодологическом плане подобные вещи подробно разбираются в работах У. Эко, таких, как: Эко У. Поэтики Джойса. СПб., 2003; или: Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004.

¹³ Знаменитое самонаименование автора в виде надписи на карте Джефферсона, штат Миссисипи, присвокупленной Фолкнером к тексту романа «Авессалом, Авессалом!».

¹⁴ Подр. об этом см.: Делазари И.А. Справочный аппарат Йокнапатофской саги Уильяма Фолкнера // Вестник молодых ученых 4'2005, сер. Филологические науки 2'2005. СПб., 2005. С. 9–17.

¹⁵ Фолкнер У. Указ. соч. С. 20.

¹⁶ Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике. Т. 2. М., 1998. С. 372–373.

¹⁷ См., в частности: Делазари И.А. Указ. соч.; Делазари И.А. Нарратор — драматург — демиург: Уильям Фолкнер пишет «Реквием...» // Слово и/как власть: автор и авторитет в американской культурной традиции. Америка реальная, воображаемая, виртуальная. Материалы XXXI и XXXII международных конференций Российского общества по изучению культуры США. М., 2006. С. 32–40.

¹⁸ Фолкнер У. Указ. соч. С. 22.

¹⁹ Эстетским пассажем из интервью 1956 года Фолкнер настроил против себя многих, хотя выражался, как всегда, фигурально: «...писатель несет ответственность только перед своим искусством <...> Отбрасывается все: честь, гордость, приличия, спокойствие и счастье — только бы написать книгу. И если для этой цели надо ограбить свою мать, писатель готов и на это: “Ода греческой вазе” дороже десятка старых дам». Фолкнер У. Интервью Джин Стайн // Фолкнер У. Пестрые лошади. М., 1990. С. 555.

²⁰ Ср., как в нескольких интервью Фолкнер выстраивал топ-пяттерку американских писателей по масштабу того, что у них «не получилось»; фундаментальная неопределенность современной поэтики не являлась, таким образом, для Фолкнера секретом.

²¹ Basset J. Op. cit. P. 23.

²² Ibid. P. 26.

²³ Ibid. P. 28.

²⁴ Разбор конкретного примера этой ситуации см. в: Делазари И.А. Нетрадиционный Фолкнер: Экспериментальный консерватизм «Притчи» // Материалы XXXIII Международной филологической конференции. Вып. 23: История зарубежных литератур. Часть 1. СПб., 2004. С. 38–43.

²⁵ Basset J. Op. cit. P. 34.

²⁶ Faulkner in the University. Class Conferences at the University of Virginia, 1957. Charlottesville, 1959.

²⁷ См.: Зенкин С.Н. Культурология префиксов // Культура «Пост» как диалог культур и цивилизаций. Воронеж, 2005. С. 43–54; Тимофеев В.Г. «Что в имени тебе моем?» К определению культуры «Пост» // Там же. С. 110–118.

²⁸ Weinstein P.M. “No Longer at Ease Here”: Faulkner in the New Millenium // Teaching Faulkner: Approaches and Methods. Eds. S. Hahn and R.W. Hamblin. Westport (Conn.); London, 2001. P. 19.

²⁹ Bercovich S. America as Canon and Context: Literary History in a Time of Dissensus // American Literature 58.1 (March 1986). P. 99–108; Bloom H. The Western Canon: The Books and School of Ages. New York, 1994; Guillory J. Culture Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago, 1993; Kermode F. Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon. New York, 2004; Lauter P. Canons and Contexts. New York, 1991; Smith B. Herrnstein. Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory. Cambridge (Mass.), 1988.

³⁰ Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 3. СПб., 1997. С. 558.

³¹ Teaching Faulkner: Approaches and Methods. Eds. S. Hahn and R.W. Hamblin. Westport (Conn.); London, 2001. P. 32.

³² Ibid. P. 12.

³³ Towner T.M. When the Dancing Mind Meets Inquiring Minds: The Nobel Profession in Practice // Teaching Faulkner: Approaches and Methods. P. 11–18.

³⁴ Srikanth R. Why I, a Woman of Color from India, Enjoy Teaching William Faulkner // Teaching Faulkner: Approaches and Methods. P. 42.

³⁵ Weinstein P. Op. cit. P. 25.

³⁶ Ibid. P. 19–30.

³⁷ Edinger C. “Words That Don’t Fit”: *As I Lay Dying* and Graciliano Ramos’s *Barren Lives* // Teaching Faulkner: Approaches and Methods. P. 73–83.

³⁸ Hamblin R.W. Teaching *Intruder in the Dust* through Its Political and Historical Context // Teaching Faulkner: Approaches and Methods. P. 151–162.

³⁹ Duvall J.N. Entering the Dark House: Teaching *AA!* through *Citizen Kane* // Teaching Faulkner: Approaches and Methods. P. 105–116.

⁴⁰ Peek Ch.A. “Handy” Ways to Teach “That Evening Sun” // Teaching Faulkner: Approaches and Methods. P. 53–57.

⁴¹ LaLonde C. The Drama of Teaching *Requiem for a Nun* // Teaching Faulkner: Approaches and Methods. P. 171–179.

⁴² Речь идет, разумеется, о романе «Игра в бисер», и об очерке «истории» Касталии в нем. См.: Гессе Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. СПб., 1994. С. 9–40.

III. АВТОР КАК ПЕРСОНАЖ В САМООСМЫСЛЕНИИ КУЛЬТУРЫ

О.И. Половинкина

«Родственность Гюисмансу».

Джон Донн в англоязычном литературном сознании

Литературная мода переменчива, но не случайна. Джон Донн через три столетия после смерти сделался модным, а затем культовым автором и только потом вошел в канон. Как и почему писатель, казалось бы, прочно забытый, не просто возвращается к читателю, но становится объектом поклонения? Насколько подвижна шкала, определяющая классику? Существует ли «абсолютная поэтическая иерархия», в которой положение Донна установлено раз и навсегда? Ответы на эти вопросы — в истории восприятия Донна, которая сама по себе является комментарием к понятиям «мода», «культ», «классика» в их пересечениях, проницаемости границ.

Джон Донн (1572–1631) был известен современникам как поэт и как блистательный проповедник. Интерес к его проповедям заметно оживился с возрождением англо-католицизма в середине XIX в. и реконструкцией англиканской теологической мысли XVII в. О проповедях Донна писали на рубеже веков, их не оставили без внимания модернисты, однако свое место в истории английской литературы он занял благодаря поэзии. Именно Донн-поэт в 1920–1930-е гг. стал подлинно культовой фигурой.

История литературной репутации Донна тесно связана с историей его прочтения. В качестве точки отсчета называют 1872–1873 гг., когда вышли два тома стихотворений Донна под редакцией А.Б. Гросарта¹. Издание предназначалось ограниченному числу подписчиков и не делало Донна доступным широкому читателю, однако оно было более или менее полным, включавшим все известные к тому времени тексты, и составлялось с обращением к рукописям Донна. Предыдущее издание такого рода² увидело свет в 1669 г. Сборник, выпущенный Тонсоном в 1719 г.³, не претендовал на полноту и быстро стал библиографической редкостью. В многотомных сериях Дж. Белла, Р. Андерсона и А. Чалмерса (1779, 1793, 1810)⁴ подборки Донна, изданные с большим количеством ошибок, занимали скромное место среди томов других английских поэтов. Значительную часть XIX в. Донн был известен главным образом по антологиям⁵, его поэзия не была обязательным чтением культурного человека. По свидетельству А.Дж. Смита, Донн отсутствует в каталогах библиотек Скотта, Байрона, Пиккока, Хэзлитта, Роджерса, Маколея⁶. В 1844 г., работая над так и не увидевшим свет изданием «Песен и сонетов» с примечаниями Колриджа для «Перси Сосайети», Бэррон Филд писал: «...Стихотворения Донна настолько мало читают, что не будет вре-

да, если члены Общества получают возможность освежить их знакомство с этим ученым и причудливым поэтом»⁷. Не восполнило пробела и издание Г. Элфорда⁸. Как и появившееся позже американское издание⁹, оно только повторяло предыдущие. Издание Гросарта, таким образом, действительно открывало новую эпоху для литературной репутации Донна, создавая возможность оценить в полной мере его поэтический гений, в буквальном смысле поставить Донна на одну полку с другими великими поэтами. Однако литературная репутация Донна изменилась не вдруг. Только через двадцать с лишним лет вкус настолько изменился, что Донн сделался действительно популярен в околολитературных кругах.

Переоценка поэзии Донна была достаточно длительным процессом и заняла почти весь XIX в. Интерес к ней возобновился в романтическую эпоху. К. Тиллотсон важнейшей предпосылкой считает выход в свет «Жизни Каули» С. Джонсона (1780), поскольку именно Джонсон дал возможность вчитаться в поэтические тексты, которые были не слишком доступны в ту эпоху. Тиллотсон цитирует свидетельство современника: «[Джонсон привел] столько прекрасных выдержек из этих произведений <...> что открыл нам новую планету на поэтическом небосводе»¹⁰. Донна вновь начинают *читать*, правда, пока лишь немногие. Одним из таких читателей был Чарлз Лэм, открывший Донна Уильяму Хэзлитту. Поэзию Донна цитировали и оценивали У.С. Лэндор, Ли Хант, Т. Де Куинси. Настоящим энтузиастом этой поэзии был С.Т. Колридж, который декламировал Донна в литературных гостиных, приобщая к метафизической поэзии своих друзей. В 1802 г. критик журнала «Эдинбургское обозрение» усмотрел в стихах английских романтиков некоторое сходство с поэзией Донна¹¹. В действительности, ее подчеркнутая искусственность, риторичность была чужда романтической поэзии. Так, У. Вордсворт писал А. Дайсу, что поэзия Донна характеризуется «весомостью мысли и силой выражения», но «на современный вкус может показаться отталкивающе странной и стилистически перегруженной»¹².

Тем не менее сформированный романтиками вкус к неправильному, «готическому» способствует тому, что Донн почти начинает нравиться. С 1820-х гг. о нем пишут большие литературные журналы. Затем статьи о его творчестве становятся почти обязательной составной частью популярных изданий, предназначенных для самообразования, таких как «Энциклопедия за пенни» (Penny Cyclopaedia), изданная в 1837 г. И все же в 1840–1850-е гг. критики, рассуждавшие о Донне, часто начинали свои статьи с того, что представляли поэта читателю. Есть свидетельства, что даже многим из тех, кто почитал себя знатоком английской литературы, Донн стал более или менее известен только в середине 1850-х. Упоминание о Донне как о поэте, которого «знают все, кто усердно изучал английскую литературу», можно найти на страницах лондонских журналов за 1864 г.¹³

В викторианскую эпоху Донна высоко оценивали Джордж Элиот, Данте Габриэль Россетти, Элизабет Баррет-Браунинг, Роберт Браунинг, которому А.Б. Гросарт посвятил свое издание. Но в целом поэзия Донна мало соответствовала литературным вкусам эпохи. Викторианцы видели его не только «странным», но почти неприличным поэтом, далеко преступающим границы благопристойности. По мнению комментаторов, именно таков смысл высказывания А.Б. Гросарта:

«...Нужна смелость, чтобы издавать поэзию Донна в наше время»¹⁴. В литературном наследии Донна викторианцы охотно восхваляли поэтические послания, погребальные элегии, эпитафии, но осторожнее высказывались о любовной лирике. Из любовной лирики Донна относительно широкую известность приобрело только стихотворение «Прощание, запрещающее печаль», которое толковали с точки зрения идеального представления о любви, игнорируя (или не замечая) эротические смыслы. Крайняя позиция сформулирована Э.П. Уипплом в книге «Литература века Елизаветы» (1859–1868): «...Его любовные стихотворения характеризуются холодной, жесткой, изощренной, интеллектуализированной чувственностью, которая хуже, чем самая скверная нечистота его современников, потому что осуществляемое ею насилие над приличиями не извиняется страстью»¹⁵. Уиппл воспроизводит сущность упреков, которые обращали к Донну критики со времен Льюиса Теоболда, автора известного определения “a continued Heap of Riddles” («бесконечное нагромождение загадок»)¹⁶: «Его стихотворения, или скорее его метрически организованные задачи, туманны по мысли, необработанные в отношении стихосложения и полны метафор, которые призваны скорее удивлять, чем доставлять удовольствие...». Признавая за Донном глубину мысли, он обвиняет его в причудливости, искусственности, враждебности красоте¹⁷.

Те, кто защищал поэзию Донна от критических нападков, как правило, подчеркивали достоинства, присущие ей невзирая на очевидные недостатки. Так, Дж. Крэйк в первом томе «Краткого руководства по истории английской литературы и английского языка» (1861) традиционно упоминает «загадки» Донна, стремление «не выразить мысль, но скрыть ее», метафоры-кончетти, которые «следуют друг за другом без всякого перерыва» и смешивают «шероховатое и гармоничное, изящное и гротескное, серьезное и веселое, благочестивое и профанное» в «самом странном из танцев», однако сквозь все это часто проглядывает «самая жизнерадостная и самая изысканная фантазия (the sunniest and most delicate fancy), истинная нежность и глубина чувства»¹⁸. Противоречивость, «неровность» поэзии Донна — общее место викторианской критики, которая воспринимала стиль Донна, по определению Смита, «как нечто внешнее по отношению к мысли и чувству, в одних случаях украшающее их, в других отвлекающее от них внимание»¹⁹.

Своеобразный итог этому этапу в восприятии поэзии Донна подвел Р. Чэмберс. В 1876 г. Чэмберс писал о Донне в «Энциклопедии английской литературы»: «Его репутация поэта, очень высокая в его время, низкая в конце семнадцатого и в восемнадцатом веке, недавно возродилась. В дни унижения критики говорили о его неровной и обрывочной версификации, о том, что он покидает природу ради причудливых образов. Теперь же признано, что среди многого, написанного в дурном вкусе, у Донна много и настоящей поэзии, высокой поэзии»²⁰.

Комментаторы единодушно указывают на 1890-е гг. как на время, когда интерес к поэту резко возрастает²¹. Представление о Донне, столь широко распространенное в XX в., было в значительной мере сформировано в эпоху декаданса. Этой культурной эпохе Донн виделся *персонажем* литературной истории, близким самой эпохе, «родственным Гюисмансу», как однажды выразился о нем Т.С. Элиот²². Популярность Донна, не распространившаяся за пределы околоти-

тературных интеллектуальных кругов, была схожа с существовавшим в Англии 1890–1900-х гг. «небольшим, но пылким культом Гюисманса», как его характеризовал критик журнала «Нью Эйдж» в 1908 г.²³ Круг почитателей в том и другом случае ограничивала не только трудность авторов, но и то, что оба они слишком часто были неприличны с точки зрения британского общественного сознания. В поздней викторианской критике Донн фигурировал как «основатель школы эротической поэзии»²⁴. Известно, что роман Гюисманса «Наоборот» («A Rebourg», 1884) не переводился на английский язык до 1922 г., но и тогда перевод содержал выразительные купюры, роман, как писал журнал «Фримен», был «слегка стерилизован»²⁵.

Гюисманс олицетворял декаданс в глазах своих британских современников. Донн в конце XIX в. был понят как поэт, представляющий «умирающую эпоху» (Л. Стивен), воплощающий декаданс в широком смысле слова. О культуре конца XIX в. А. Симонс писал: «У нее есть все качества, которые отличают конец любого великого периода, качества, которые мы находим в греческом, латинском декадансе»²⁶. В статье «Джон Донн» (1899) Л. Стивен характеризовал Донна как поэта, «всецело принадлежащего умирающей эпохе», завершающего великую схоластическую традицию. Стивен объясняет, что именно поэтому Донн перестал быть понятным: ушел в прошлое и способ мыслить, и сама литература, которой он принадлежал. Но этот «погруженный в схоластику» поэт обладает достоинствами, привлекающими внимание новейших поэтов, и воспринимается как «родственный» им: «Для него очень характерно стремление добиться эффекта любой ценой, он задерживается на ужасном, пока нельзя будет сказать, привлекает оно его или отталкивает, он любит “напряженное” и переутонченное так, словно мастерски владеет всеми самыми последними эстетическими канонами»²⁷. Выстраивая культурную типологию, Стивен повторяет слова «новый», «современный», «позднейший». Не только декадентство конца XIX в. повторяет декадентство XVII в., но поэзия Донна приобретает значение новизны, современности — актуальности. Реализуется излюбленный парадокс декаданса, его ярчайшая самохарактеристика: «конец века» соотносится с «началом».

С точки зрения художественной эксцентричности декаданса почти полностью оправдывается многократно описанное пристрастие Донна к «ненормальной выдумке», искусственности (“all his artificialities”²⁸), отчасти препятствовавшее восприятию его поэзии в предшествующие эпохи. В статье «Декадентское движение в литературе» (1893) А. Симонс определял декадентский стиль как полную противоположность классическому идеалу «совершенной простоты, совершенного душевного здоровья, совершенных пропорций». Причина не только в печати вырождения, «искусственность [декадентской литературы] — способ подражать природе», поскольку искусственным и сложным является сам современный мир²⁹. Грирсон поставил Донна рядом с Бодлером, назвав поэтов «естественно искусственными; для них простота была бы искусственностью»³⁰. Сложность донновской поэзии воспринимается критикой как в определенном смысле естественная, адекватная сложности описываемого опыта. Впоследствии в этом направлении мыслил Т.С. Элиот в «Метафизических поэтах»; он говорил о том, что современная поэзия должна быть такой же «трудной», как поэзия метафизиков³¹. На рубеже веков Палмер писал: «Какие поразительные прозрения принад-

лежат Донну! И как неизбежно мы не доверяем ясности Поупа! Метафизические поэты часто кажутся искусственными, потому что их наблюдения глубоки, а голос индивидуален»³². Э. Госс выразился более категорично, когда назвал Донна «реалистом в совершенно новом, еще небывалом смысле»³³.

Таким образом, как будто бы вполне осознавая принадлежность Донна его собственной «умирающей эпохе», критика «конца века» стремилась всячески приблизить поэта к современности. Модернизация образа Донна в культурном сознании начинается с создания металитературного персонажа. Ж.-К. Гюисманс для британских современников был, прежде всего, «выдающейся личностью», по слову А. Симонса³⁴. Воинствующий индивидуализм дез Эссента стал знаком эпохи. И Донн на рубеже веков предстает в высшей степени неординарным героем, почти затмевающим свою поэзию. У. Минто высказывал убеждение, что современники Донна восхищались его поэзией, потому что их завораживала личность поэта: «Знание бесконечной учености Донна, утонченности и возможностей его интеллекта, напряженной глубины и широты его мысли, прелести его манеры говорить, его печальной жизни сообщало живое значение его стихам и делало их интересными. <...> Донн — одна из самых интересных личностей среди наших писателей»³⁵.

Возрождение литературной репутации Донна начиналось с обостренного интереса к его жизни. Бурная и противоречивая судьба поэта — католика по рождению, вынужденного оставить мечты о светской карьере и сделавшегося виднейшим протестантским проповедником, привлекала внимание читающей публики. Положение вещей в резкой форме выразил в 1819 г. Т. Кэмпбелл в своей антологии английской поэзии: «Жизнь Донна интересней, чем его поэзия»³⁶. Журнальная критика в 1846 г. указывала на причины: «На каждого читателя стихотворений Донна приходится сотня читателей превосходного описания его жизни, выполненного Исааком Уолтоном»³⁷. Жизнь Донна в изложении Уолтона не только представляла собой увлекательный сюжет, воспринимавшийся значительно легче поэзии Донна, но и как повествование отвечала требованиям викторианского вкуса с его пристрастием к изящному и усталостью от «романтического»: «...Биография во всех отношениях стоит своего предмета — выполненная с любовью — параграф за параграфом, подобно налетающему “луговому ветерку весной”, превосходит она обычное изображение сердца странника в засушливых пространствах современной биографической литературы, касаясь человеческих душ с нежным сожалением об ушедших благородных днях...»³⁸. Уолтон представлял на суд читателей биографию виднейшего деятеля англиканской церкви, человека, вызывающего преклонение своим благочестием и набожностью. Его Донн безусловно набожен даже в юные годы, когда, как витиевато пишет Уолтон, «не был обручен ни с какой религией, которая могла бы дать ему любое другое вероисповедание, кроме христианского»³⁹. Юность он посвящает упорному изучению всевозможных наук, иностранных языков, юриспруденции, зрелость — изучению полемики католической и протестантской церкви. Его единственная очевидная ошибка — тайный брак с Анной Мор, в то время как «одобрение друзей всегда было и будет необходимым, чтобы даже добродетельная любовь стала законной»⁴⁰. Путь к священству описывается как долгий и трудный, но предопределенный свыше.

В викторианскую эпоху уже сложно было представить себе жизнь в постоянном сознании Божественного присутствия, глубокую набожность, свойственную временам Донна и Уолтона. Внимание читателей останавливают не «Разумность и Благочестие», отличавшие, по Уолтону, Донна с молодых лет⁴¹, а внутренняя борьба, которую пришлось претерпеть поэту. Личность Донна представляется столь же противоречивой, как и его поэзия, воображению викторианцев является образ дерзкого либертена, превратившегося в благочестивого «доктора Донна». Юность будущего настоятеля собора Св. Павла шокировала одних, как правило, облеченных саном, комментаторов, а другим подсказывала сравнение с Бл. Августином, сглаживавшее противоречия, делавшее фигуру Донна приемлемой для викторианского сознания: «...Та же беспорядочная юность, то же финальное избавление от [страстей], и затем то же страстное и глубоко личное приятие центральной истины христианства, соединенное со всем, что он выстрадал, со всеми грехами, которые он совершил, со всем, что Божьей милостью он так победоносно преодолел»⁴².

Новая эпоха, складывающаяся с начала 1870-х гг., создает собственный образ Донна. Противоречия в нем не сглаживаются, а всячески подчеркиваются. Ему придаются черты сенсационные, почти скандальные. Элегии, прочитанные как буквальное биографическое свидетельство, еще резче высвечивают образ юного грешника. Благочестие зрелого Донна уже не является подтверждением изначальной набожности, но свидетельствует о возможной тайной порочности, факт обращения в англиканскую веру — повод сомневаться в искренности обращенного: «Был ли [Донн] истинно обращенным, подобно Бл. Августину, или человеком, [безразличным к вопросам религии], поглощенным земными интересами, как Талейран? Все как будто указывает на последнее»⁴³. Так пресса реагировала на уход в монастырь Гюисманса: «В нем нет ничего от посвященного, и эта новая стадия движения среди руин и памятников старых верований должна быть воспринята просто как отдых странника, чья жизнь проходит в поисках ощущений»⁴⁴. В своем пристрастии к скандалу, к громкой славе момента культура декаданса размыкалась в вульгарно-обывательское, «буржуазное», входила в рискованное соприкосновение с тем, что Бердяев называл «пошлостью моды»⁴⁵. Донн приобретает обаяние «интересного», эпатазирующего обывательский вкус и тем более притягательного персонажа, героя «весьма привлекательной романтической истории», по слову Т.С. Элиота⁴⁶. Потворствуя человеческой жажде сенсационности, этот металитературный персонаж приблизил к современности поэта далекой эпохи, позволил утвердиться культу Донна, создал для него почву. Культ Донна был явлением элитарным, сложность его поэзии и проповедей исключала интерес действительно широкого читателя. В этой ситуации металитературный персонаж давал возможность причаститься высокой сложности Донна тем, кто «не хотел затруднять себя чтением его стихов», по слову А. Тейта. Для открывающих Донна себе и другим его неотразимая притягательность по сей день сохраняет свою силу⁴⁷.

В «гущенном», преувеличенном виде он запечатлен на страницах книги Фоссета «Джон Донн. Портрет в диссонансе» (1925): «...Физически и интеллектуально одержимый гением, дошедший до границ всякого опыта, <...> полнокровный, циничный и великий, изобретательный мыслитель с математическим скла-

дом ума, провидец, мрачно размышляющий над темным хаосом вещей, святой, взывающий небесной гармонии»⁴⁸. Эти крайности были обозначены Э. Госсом в биографической книге «Жизнь и письма Джона Донна» (*The Life and Letters of John Donne*, 1899), которая завершает создание металитературного персонажа: «Нет никого в истории английской литературы, как мне кажется, кого было бы так трудно понять, немислимо измерить пространные изгибы его необычайных и противоречивых черт. О его жизни и мнениях мы знаем теперь больше, чем удостоились узнать о любом из великой плеяды писателей времен Елизаветы и Иакова, но как мало мы понимаем его противоречия, как мало мы можем объяснить его порывы и его странности. Даже те из нас, кто в течение многих лет изучал малейшее событие его жизни, должен признать, что в конечном итоге он ускользает от нас. Он не был тем кристально чистым святым, которым восхищался и которого превознес Уолтон. Он не был ловким и доблестным придворным, которого подозревали в нем неконформисты. Он не был пророком запутанных плотских чувств, на которого смотрели снизу вверх и которого боготворили молодые поэты. Он не был ни тем, ни другим, ни и тем и другим, ни кем-то еще. Кем он был? Его тайна <...> умерла вместе с ним. Мы испытываем искушение заявить, что из всех великих людей он единственный, о ком в действительности почти ничего не известно. Не в этом ли секрет его неуязвимого очарования?»⁴⁹. Донн обретает черты загадочной личности, и эта загадочность тоже специфична для эпохи. Подобно «эмблеме декаданса», Саломее, он представляется «почти в равной степени чарующим и отталкивающим», как о нем сказал Ф.Т. Пэлгрейв⁵⁰.

Иконическим изображением загадочности Донна был избран памятник в соборе св. Павла, история которого рассказана Уолтоном. Дж.Б. Лайтфут в «Исторических очерках» (1895) так описывал памятник: «Это длинная сухопарая фигура человека, плотно завернутая в саван, который связан на голове и ногах, и оставляет только лицо открытым, лицо болезненное, измученное, почти призрачное, с глазами закрытыми, как в смерти»⁵¹. Таинственная фигура приобретает мистическое значение в книге Э. Госса «Поэты времен короля Иакова» (1894). Он называет Донна «этот загадочный и скрытый от нас (и «находящийся под землей» — “subterranean”) мастер, Изида под покровом, чьи слова перевешивают прорицания всех видимых богов»⁵². Аллюзия на книгу Елены Блаватской «Изида без покрывала»⁵³ (1877) указывает на смысл «послания». Книга декларировала соответствия, существующие между земным и внеземным миром. Донна как поэт соответствий цитировал Р.У. Эмерсон в трактате «Природа» (1836)⁵⁴. Увлечение концепцией «единства бытия», почти буквально воскресившее свойственную XVII в. веру в отмеченные знаками «соответствия между макрокосмом, геокосмом и микрокосмом»⁵⁵, заставило обратиться к Донну У.Б. Йейтса. В эпоху символизма с его стремлением «внезапно осветить “душу” того, что может быть понято только душой — более утонченный смысл вещей невидимых, более глубокое значение вещей очевидных»⁵⁶, Донн вещает о тайне единства мира, о которой писала Блаватская.

Дж. Данкен в комментарии к высказыванию Госса употребляет слово «культ»⁵⁷. В изображении Госса Донн действительно приобретает черты почти сакральные. Как о кумире о нем писал Дж. Сейнтсбери в предисловии к новому изданию его стихотворений, выпущенному в двух томах Е.К. Чэмберсом: «Почти

неизбежно те, кто равнодушен к нему, равнодушны настолько, что должны говорить о нем осторожно, одними губами, обуздывать или сдерживать выражение своей любви, чтобы оно не показалось идолопоклонством»⁵⁸. Однако до того времени, когда Донн действительно стал оракулом для своих почитателей, в 1894 г. было еще далеко. Тогда в его поэзии видели главным образом проявление незаурядной личности. Так опознавался частный, даже интимный характер лирической ситуации в стихотворениях Донна, индивидуальность звучащего в них голоса. Культ поэзии Донна начинает формироваться в связи с изменениями в представлениях о поэтическом творчестве как о «выражении индивидуальности».

Мысль об исповедальном характере стихотворений Донна была впервые сформулирована романтиками. Вслед за английскими поэтами ее выразил американец Р.У. Эмерсон: «...Сама человеческая душа говорит в них (в стихах Донна и поэтов его школы. — *О. П.*), поскольку у нее всегда есть что-то новое, чтобы сказать. Выражаясь иначе, можно назвать их искренними»⁵⁹. Под искренностью романтики подразумевали излияние души, живого, непосредственного чувства, по слову Х. Колриджа, «сердце, бьющееся под витой оболочкой» в стихотворениях Донна⁶⁰. Лэм считал, что «тепло души и бескрайнее чувство» «просвечивает сквозь» «нагромождение метафор и путаницу тропов и фигур»⁶¹. С.Т. Колридж, напротив, говорил о том, что в поэзии Донна выражение создается самой страстью: «Как каждая страсть имеет свойственный ей пульс, точно так она имеет свой собственный способ выражения»⁶².

На рубеже веков, в постнатуралистическую эпоху «искренность» начали понимать несколько иначе. Об искренности и ее значении для литературы рассуждал А. Симонс в связи с творчеством Гюисманса — его романы считались «искренним и полным выражением выдающейся личности»⁶³. Симонс цитирует аббата Мунье: «Искренность — сама форма его таланта»⁶⁴. Выражая убеждение всего XIX в., Симонс риторически восклицает: «В конце концов, разве ценность <...> произведения искусства не определяется в значительной мере степенью искренности, которая была вложена в процесс создания?». Однако, искренность не зависит от простого намерения быть искренним, рациональное решение не более, чем «мечта паралитика о движении», наше «глубочайшее я — душа или инстинкт» — ему неподвластно. Формула Вордсворта «эмоция, припоминаемая в состоянии покоя», после этого уже не кажется бесспорной. Искренность оказывается зависящей от сложной работы человеческого сознания: «Тогда и только тогда я буду искренним, когда я как будто впервые открою что-то, что я всегда знал»⁶⁵. Позже эту мысль развернул Т.С. Элиот в статье «Традиция и творческая индивидуальность» (1919), когда писал о творческом процессе: «Это не эмоция, не припоминание и не покой в строгом смысле слова. Это концентрация и то новое, что возникает в результате концентрации из разнообразнейшего опыта <...>; это концентрация, которая не достигается сознательно или волевым решением»⁶⁶.

Вяч. Иванов сказал о Гюисмансе, что он «воспринимает внешние раздражения всей поверхностью своих обнаженных нервов»⁶⁷. Л. Стивен писал о ««невротической» конституции» Донна, которая «роднит его с новейшими пессимистами»⁶⁸. Невроз, эта «*maladie fin de siècle*», в определении Симонса, «обостряет чувства до патологической чувствительности»⁶⁹ и, в конечном итоге, предпола-

гает зависимость всех реакций человека, не исключая эмоциональные, от жизни тела. «Нервы», столь популярный предмет обсуждения на рубеже веков, в сущности, представлялись ниточкой, связывающей душу, дух человека и его тело. Строго позитивистский взгляд на функцию нервов, отвращение к которому выражал Дмитрий Карамазов («...там в нервах, в голове, то есть там в мозгу эти нервы <...> есть такие этакие хвостики, у нервов этих хвостики, ну, и как только они там задрожат <...> то есть видишь, я посмотрю на что-нибудь глазами, вот так, и они задрожат, хвостики-то <...> а как задрожат, то и является образ <...> вот почему я и созерцаю, а потом мыслю <...> потому что хвостики. А вовсе не потому, что у меня душа...»⁷⁰), сводил всю внутреннюю жизнь человека к физиологии. Под пером Гонкуров слово «нервы» соединило темперамент, страсть и поэзию. В конце века «нервы» подразумевают возвращение к представлению о душе, но с позиций позитивистских. Этот подход выражен в ницшеанской концепции духа как инструмента эволюции, а также в таких понятиях, как «нервический романтизм» (Г. Бар), «спиритуалистический натурализм» (Ж.-К. Гюисманс). Гюисмансу так представлялась новая литература: «Надо <...> сохранить подлинность документа, точность деталей, полновесный энергичный язык, свойственный реализму, но надо также исследовать глубины души, а не объяснять тайну болезненностью чувств; роман должен состоять из двух частей, спаянных одна с другой подобно тому, как в человеке неразделимы душа и тело, и анализировать их взаимные влияния, столкновения, согласие»⁷¹. Воссоздать в слове вновь обретаемое представление о целостности человеческой природы стало одной из задач нарождающегося модернизма. Именно этот способ выражения мучительно искал писатель Густав Ашенбах в новелле Т. Манна «Смерть в Венеции»: «Красота — путь чувственности к духу <...> Счастье писателя — мысль, способная вся перейти в чувство, целиком переходящее в мысль»⁷².

Симонс устанавливает взаимосвязь между «неврозом» Гонкуров и их стилем: «[Невроз] сообщает их работе какую-то лихорадочную красоту»⁷³. Искусство Гюисманса, считает он, самым точным образом определяется формулой Золя о «природе, увиденной сквозь темперамент»⁷⁴. «Искренность» творца на рубеже веков предполагает, что в творении выражается человек в его сложной нервической организации, «интимная чувственность души», в определении Бердяева⁷⁵. Л. Стивен рассматривает стиль Донна как выражение ««невротической» конституции», «патологической» чувствительности, А. Симонс в своей статье «Джон Донн» (1899)⁷⁶ указывает, что в элегиях «ощущения говорят с ни с чем не сравнимой прямоотой»⁷⁷. Откуда всего один шаг до фразы Элиота о Донне, «вглядывавшемся куда глубже, чем в сердце»: «[Поэт] должен вглядываться в кору головного мозга, нервную систему и пищеварительный тракт»⁷⁸. Сформулированное им представление об определяющем качестве поэзии Донна — «целостности восприятия» предполагает способность поэта к такому восприятию мира, в котором не расчленены чувства, мысли и ощущения, а также способность фиксировать в слове единство объекта и субъекта, познания и бытия.

На то, что представление о «целостности восприятия» восходит к критике рубежа веков, указывал Дж. Данкен⁷⁹. Собственно, с мысли о том, что интеллектуальная сложность метафизической поэзии вовсе не препятствует выражению чувства, начинается переоценка поэзии Донна. Л. Стивен понимал метафизиче-

скую поэзию как «странную комбинацию силлогизма и чувства». А. Симонс называл разум в поэзии Донна «союзником страсти». Как органическое единство это сочетание одним из первых увидел А.Б. Гросарт. Он писал о «мысли, <...> пульсирующей чувством» в поэзии Каули⁸⁰. Об «интеллектуализированной эмоции» как об отличительной черте поэзии Донна говорил американский критик Феликс Шеллинг в изданной им «Книге елизаветинской лирики» (1895)⁸¹.

Ф. Шеллинг выразил распространенную точку зрения, когда написал: «Донн, почти полностью избежавший влияний, важных для его современников, сиял своим собственным странным светом»⁸². Эпохе *fin de siècle* Донн был близок как создатель новой эстетики, «эстетический бунтарь», перевернувший все мыслимые каноны. Именно такой образ возникает на страницах книг Э. Госсэ: «[Донн обладал] презрительным равнодушием новатора, темпераментом человека, рожденного преобразовать вкус совершенно»⁸³. В своем отклике на биографию Госсэ Симонс выражал уверенность, что задачей Донна было «избавиться от традиции»⁸⁴. Культ новизны, отразившийся, между прочим, в литературной репутации Ж.-К. Гюисманса (Реми де Гурмон назвал появление романа «Наоборот» «освящением новой литературы»⁸⁵), был важнейшим проявлением интереса к *современности* (*modernité*), которая осознавалась в своем особом качестве как резко отличающаяся от уже завершившихся, прошедших эпох. В определении, данном Бодлером в цикле эссе «Художник современной жизни» (“*Le Peintre de la vie moderne*”, 1863): «Современность — это все преходящее, быстротечное, случайное; это одна часть искусства, в то время как другая часть — все вечное и неподвижное»⁸⁶.

На рубеже веков заговорили о поэзии Донна в связи с потребностью выразить опыт в его подвижности, текучести. Впоследствии понятие «опыт» (*expérience*) станет ключевым в осмыслении Донна модернистской критической мыслью. Предваряя мысль Элиота о соединении в этой поэзии разнообразного опыта, Дж. Сейнтсбери в предисловии к изданию Чэмберса сказал о сменяемости запечатлеваемых Донном состояний: «Для тех, кто испытал или хотя бы понимает перепады, свойственные человеческому темпераменту, переходы не только от страсти к пресыщению, но и от страсти к смеху, от страсти к меланхолическому размышлению, от вполне земной страсти к почти небесному духовному экстазу, нет поэта, да и вообще писателя, подобного Донну»⁸⁷. Много писали о том, что Донн «с удивительной точностью и искусной тонкостью проговаривает каждый нюанс страсти, какой она в действительности бывает» (А. Симонс)⁸⁸. Г. Грирсон уточнил: «Облекает в слова само движение страсти»⁸⁹. Значение сиюминутности, «переживаемого человеком времени» для поэзии Донна позднее обозначил американский поэт и критик Аллен Тейт, когда написал о том, что эта поэзия погружает в «хаос нового опыта» («Джонсон о метафизических поэтах», 1949)⁹⁰.

Все они мыслили Донна выражающим «преходящее, быстротечное, случайное», то есть видели его поэтом «современности». Ш. Бодлер в «Художнике современной жизни», а несколько ранее Т. Готье в эссе «Мода как искусство» (1858) говорили о необходимости понять и запечатлеть красоту сегодняшнего, сиюминутного. Если художник пренебрегает современностью, этим «скоропреходящим, ускользающим элементом», его ждет «пустота абстрактной и неопре-

делимой красоты»⁹¹. Та же оппозиция застывшей «вечной» красоты и трудноуловимого движения жизни лежит в основе характеристики Симонса: Донн «оставляет красоту, предпочитая ей действительное во всех его проявлениях»⁹². В эпоху осмысления «модерности» это качество его поэзии осознается особенно отчетливо, хотя о Донне как о поэте «действительного» писали еще Бен Джонсон и Томас Кэрю⁹³.

«Современность» теснейшим образом связана с «модой», воплощающей саму быстротечность, временность. Представление о том, что мода свойственна и литературе, было распространено во времена Донна. Среди своих современников поэт прослыл автором, то ли следующим последней литературной моде, то ли даже создающим ее. Потом часто объясняли характерные особенности его поэзии — «далеко идущие сравнения» и «экстравагантные метафоры» — литературной модой XVII в.: «[Донн] должен был бы дать нам простые образы, просто выраженные, ведь он много любил и страдал: но мода была сильнее природы»⁹⁴. В начале XX в. модным автором Донна делает либертинаж, свойственный его любовной поэзии. В постнатуралистическую эпоху Донн кажется особенно современным изображением любовной страсти. По слову А. Симонса, его лирический герой «любит всей своей природой», соединяя и сосредоточивая в страсти разум, чувственные порывы и эмоции⁹⁵. В статье о Гюисмансе в ответ на обвинения в аморальности, предъявляемые писателю, Реми де Гурмон, объяснял, что Гюисманс вовсе «не эротический писатель», но он «переводит на новый язык отношения полов»⁹⁶. Сходным образом Симонс комментирует «аморальность» Донна: «Экстатический разум, страсть, в опьянении своем открывающая тайны, которые она явилась разгадать, говорят в донновском стихе с возвышенной простотой, которая создает новый язык любви». Логично предположить, что речь идет о современниках Донна — это для них нов язык его любовных стихотворений. Антипетраркизм Донна впоследствии подробно описал в своих работах Г. Грирсон. Симонс же имеет в виду скорее *своих* современников: «Вполне возможно, хотя я в этом сомневаюсь, что есть другие поэты, которые вплоть до сегодняшнего дня писали (have written) глубоко личные стихи на английском, хорошо знали (have known) сердца женщин и ощущения мужчин, [знали] переменчивость страсти между мужчиной и женщиной», но только Донну удалось описать все это с такой высокой степенью точности — «отчасти из-за самой формы высказывания, способа говорить»⁹⁷.

Язык любовной поэзии Донна поистине был новостью для начала XX в. Идеал возвышенной любви, в каком-то смысле составлявший сердцевину викторианского мироощущения, уже некоторое время подвергался сомнениям и даже критике, однако оставался достаточно влиятельным. Новому языку любви действительно надо было учиться, как поступил А. Симонс, открывая свое стихотворение цитатой из донновской «Канонизации». Его эротизм как будто откровеннее эротизма Донна, но и много абстрактнее: чувственная роза, выражающая женское начало, мгновенно превращается в «розу мира» (*Sweet, Can I Sing*). Когда он берется цитировать Донна, то в значительной мере сглаживает стих, лишает ситуацию бытовой откровенности, шокирующей узнаваемости. «For God's Sake, let me love you» (в подстрочном переводе: «Бога ради, дай мне любить тебя») Симонса звучит мольбой об идеальной любви по контрасту с повелитель-

ным "For God's sake hold your tongue, and let me love" (в подстрочном переводе: «Бога ради, попридержи язык, дай мне любить») Донна⁹⁸. В 1912 г. обозреватель «Таймс литературы сапплмент» назвал Донна поэтом «метафизики пола»⁹⁹.

О том, насколько важным был этот аспект восприятия Донна для первой половины XX в., свидетельствует определение метафизической поэзии, сформулированное Т.С. Элиотом в «Турнбулловских лекциях» (1932) как своеобразный итог его размышлений об этом предмете: «Мне представляется, что поэзия только тогда является метафизической, когда философия проявляет свое влияние не непосредственно через убежденность, но опосредованно в <...> незначительных частностях, в каждодневной жизни поэта, возможно в первую очередь в том, как он занимается любовью (his way of love-making)...»¹⁰⁰. Для первой половины XX в. Донн был таким же «протолибертен»¹⁰¹, каким в качестве культового автора традиционно выступает Гюисманс¹⁰¹.

К тому времени, когда мода на Донна распространилась особенно широко, вышло в свет еще несколько его изданий. Помимо Чэмберса, в конце XIX в. стихотворения Донна выпускает американец Ч.Э. Нортон¹⁰². Издание готовилось при участии американского поэта Дж.Р. Лоуэлла и вышло с его комментариями. В 1905 г. в Бостоне Нортон отдельно издал любовную поэзию Донна¹⁰³. Еще одно американское издание Донна появилось в этом же году¹⁰⁴. Однако настоящим событием стал выход в свет двухтомного академического издания его поэзии, подготовленного профессором Гриссоном¹⁰⁵. В рецензии на книгу Р. Брук писал: «То, что сделал мистер Гриссон для текста, переоценить невозможно. <...> восстановить поврежденный текст во всем его первоизданном совершенстве — для этого нужен человек, действительно понимающий, что такое поэзия»¹⁰⁶. Издание Гриссона становится кульминационным событием этого этапа истории литературной репутации Донна, и в то же время с ним ассоциируется начало «эры Донна» в культурном сознании XX в.

В рецензии журнала «Спектейтор» издание Гриссона рассматривалось как следствие моды на поэзию Донна: «В последние пятнадцать лет поэзия Донна привлекла более пристальный интерес любителей английской литературы, чем за весь предшествующий период со времен Драйдена»¹⁰⁷. В 1931 г. Т.С. Элиот писал, что не мог бы четко объяснить, как произошло, что Донн приобрел столь всеобъемлющую славу: «Я знаю только, что когда я приехал в Лондон (в 1915 г. — О. П.), то там так много говорили о Донне, как мне никогда не случилось слышать раньше»¹⁰⁸. О Донне не только говорят в литературных салонах, его читают и цитируют. Донн входит в круг чтения тех, кто считает себя особенно современным, не отстающим от века, как свидетельствует эпизод раннего романа В. Вулф «По морю прочь» (*A Voyage Out*), написанном в 1915 г. Немолодой дядюшка героини романа, вкусы которого чрезвычайно консервативны, советует ей прочесть «Вордсворта и Колриджа, Поупа, Джонсона, Аддисона, Вордсворта, Шелли, Китса», потому что «одно ведет к другому», и сердито спрашивает: «Причем здесь Марло?»¹⁰⁹. Некий молодой человек также берется руководить чтением юной и неискушенной Рэчел: «Лично я считаю, что современные авторы не заслуживают серьезного обсуждения <...> Донн? Вы читали Вебстера и всю эту компанию? Завидую, что Вы будете читать их впервые»¹¹⁰. Донну подражают, сходство с ним находят у современников. Еще в конце XIX в. близкой Донну

считали поэзию Роберта Браунинга. Симонс писал о сходстве поэзии Фрэнсиса Томпсона с поэзией Донна. Госс высказался в этом же смысле о «неровных стихах» Роберта Бриджеса. Уолтер Деламар сравнивал свою эпоху с началом XVII в. и объявлял Руперта Брука новым Донном: «Своей метафизической изменчивостью, своеобразием, противоречивостью, внезапной сменой чувств он напоминает нам ни больше, ни меньше, как молодого Донна»¹¹¹.

Донн привлекает поэтов-георгианцев с их антивикторианским пафосом. В начале XX в. меняются представления о литературной норме, и основным объектом критики становится автоматизированный романтический стих, под которым понимается английская поэзия от Вордсворта до Суинберна. По контрасту с его суггестивной музыкальностью говорной стих Донна теперь воспринимается как звучащий осмысленно, адекватный самой мысли. По замечанию Симонса, «он не писал так сказать “из головы”, не писал необдуманно, легко, музыкальности ради»¹¹². «...Всякая его строка исполнена смысла», — говорит Р. Брук. В своей рецензии на издание Гриссона он представляет Донна как главным образом интеллектуального поэта и даже как «самого интеллектуального из английских поэтов»¹¹³. Эта оценка, несомненно, полемически заострена против «лирического произвола» романтической поэзии. Брук отбрасывает то, что он называет «посредничеством чувства», как несущественное для Донна: «Разум проделал всю работу самостоятельно»¹¹⁴. Характерным образом он смещает цитату из эпиграммы Колриджа («[Донн] завязывает железную кочергу любовным бантом»), заменяя эпитет «железная» эпитетом «интеллектуальная»¹¹⁵. «Склонным к анализу» и «интеллектуальным», подобно Донну, назвал самого Брука Деламар¹¹⁶. Т.С. Элиот, не выделяя столь однозначно интеллектуальность Донна, тем не менее так обозначил сущность переворота, произведенного им в поэзии: «...Он сделал возможным мыслить в лирическом стихотворении...»¹¹⁷.

Модернисты ценили естественность донновских интонаций. В критериях новой эпохи обыденность, приземленность тона больше не является недостатком поэзии. Отныне неуместен пафос. Р. Брук представляет разговорную интонацию как величайшее преимущество стихотворений Донна: «И о светлых, и о мрачных сторонах любви он умел поведать без всякой торжественности — и тем лишь обострял предельную серьезность высказанного»¹¹⁸. Более того, «стремление приблизить язык поэзии, поэтическую речь, ее ритм к напряженности речи разговорной» косвенно свидетельствует о новом статусе Донна в истории английской поэзии, ибо свойственно «каждому второму большому английскому поэту»¹¹⁹.

Уже в 1903 г. Т. Сэккомб и Дж.У. Аллен в книге «Век Шекспира» поставили Донна рядом с Шекспиром как единственного автора любовной поэзии, которому столь же правдиво удалось описать абсолютную страсть¹²⁰. Однако и в 1917 г. можно встретить мнение, что написанное Донном «заслуживает одобрения очень немногих», интерес представляет только «его странная и таинственная личность»¹²¹. В конце 1910–1920-х гг. Донн остается в глазах широкой публики дерзким бунтарем, чтение которого в некотором роде вызов общепринятому вкусу. О «непостоянстве донновской репутации» писал Г. Рид в январе 1925 г.¹²² В рецензии на сборник «Венок Джону Донну» (*A Garland for John Donne, 1631–1931*), посвященный трехсотлетию со дня смерти поэта, ситуацию очень точно

оценил А. Тейт: «Сомнения [относительно места Донна в каноне] возникают потому, что Донн все еще жив»¹²³. Ощущение современности Донна было основным моментом, определяющим культовость его фигуры.

В статье «Донн в наше время» из сборника «Венок Джону Донну» Т.С. Элиот много писал об особых отношениях, связывающих его поколение с Донном — об «отношениях, которые, возможно, уже никогда не повторятся»¹²⁴. Поэзия Донна настолько созвучна потребностям эпохи, что, Элиот уверен: сейчас его понимают лучше, чем будут понимать через пятьдесят лет. Возможно даже, понимание Донна будет зависеть от того, насколько хорошо поколение Элиота сумело выразить свою эпоху: «Если нам не удалось написать ничего, выдерживающего “проверку временем”, репутация Донна упадет вместе с нашей»¹²⁵. Молодые поэты избирают его своим знаменем как «великого новатора, великого экспериментатора в области формы и стиля»¹²⁶. Поэзию Донна считают поразительно современной по *способу выражения*. Как говорил Элиот в лекции о Мильтоне в 1947 г.: «К началу этого века ожидалась революция в средствах выражения — а такие революции приносят с собой изменение метрики, новую чувствительность уха. Неизбежно случилось так, что молодые поэты, поглощенные этой революцией, возвеличивали достоинства тех поэтов прошлого, кто давал образцы и стимулировал их творчество...»¹²⁷.

Тех, кто преобразовывал англоязычную поэзию в начале XX в., особенно привлекал образ Донна — главы школы, предложившей совершенно новый поэтический язык, поэта, олицетворяющего *поколение*. «Школа» создавала параллели с современной поэзией с ее обилием поэтических школ и кружков. Вот почему такое впечатление производит антология Грисона «Метафизические стихотворения и поэмы: от Донна до Батлера» (*Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler*, 1921). В своей знаменитой рецензии Т.С. Элиот подчеркивал, что это издание отличается от обычных сборников поэзии одного периода, таких как оксфордские издания английской поэзии или даже антология Джорджа Сейнтсбери «Поэты второго ряда времен Карла I» (*Minor Poets of the Caroline Period*), высоко им ценимая. Книга Грисона ставит очень важный вопрос: «...Действительно ли так называемые метафизики образовывали школу <...>, и насколько эта школа отступила от основного течения»¹²⁸? Ответом было сформулированное Элиотом представление об особом месте метафизиков в истории английской поэзии, обеспеченном «целостностью восприятия».

Период, когда репутация Донна была не высока, рассматривается Элиотом как отмеченный «распадом восприятия» (“dissociation of sensibility”), этим кардинальным изменением в культурном сознании, вызвавшим трансформацию поэтического языка: «За время, отделяющее эпоху Донна и лорда Герберта из Чербери от эпохи Теннисона и Браунинга, что-то случилось с сознанием в Англии»¹²⁹. Задача современной поэзии — восстановить утраченную целостность. Элиот видел в метафизической поэзии потенциальный источник современного поэтического языка. Свою теорию метафизической поэзии он начал разрабатывать в статьях о современной поэзии «Размышления о современной поэзии» (“Reflections on Contemporary Poetry”, 1917), «Наблюдения» (“Observations”, 1918). Сопоставлению современной поэзии и поэзии XVII в. посвящена большая часть эссе «Джон Дони» (“The Nation and the Athenaeum”, 1923), которое было написа-

но как рецензия на издание любовных стихотворений Донна. В нем говорится: «Наша оценка Донна должна быть оценкой того, чего нам не хватает, равно как того, что нас объединяет с ним. <...> Догматический сон последних ста лет разрушен, нужно посмотреть в лицо хаосу: мы не можем вернуться к состоянию сна и назвать это порядком, у нас не может быть никакого порядка, кроме нашего собственного, но у Донна и его современников мы можем получить наставление и поддержку»¹³⁰.

Идеи Элиота быстро стали невероятно популярными. По словам Джорджа Уильямсона, «большинство современных поэтов, которые испытали на себе влияние Донна, испытали воздействие тех аспектов его поэзии, которые Т.С. Элиот сделал доступными для нашего времени»¹³¹. Молодому поколению поэтов по обе стороны Атлантики Донн-оракул возвещал о тайне особого видения мира, когда «мысль ощущается так же непосредственно, как запах розы», а разрозненный опыт «постоянно формирует новые единства» в воображении поэта¹³². Дж. Данкен назвал теории Элиота «новым Евангелием от критики», «которое не всегда ясно понимали, но в котором почти никогда не сомневались»¹³³. Стараниями Элиота поэзия Донна приобретает исключительный статус. В «Метафизических поэтах» под вопрос ставятся достоинства поэзии Теннисона и Браунинга, ответственность за «распад восприятия» в английской поэзии возлагается на Мильтона и Драйдена. В кембриджских лекциях о метафизической поэзии (1926) поэзия Мильтона, Драйдена и Поупа, «каким бы превосходным поэтом ни был каждый из них», представлена как «неизбежно вызывающая взрыв сентиментальности»¹³⁴. С романтической поэзией Элиот ассоциирует процесс «деградации, порчи» поэтического языка¹³⁵. Таким образом пересматривается канон. Теряют свой высокий статус авторы, которых столь высоко ценил консервативный читатель — дядюшка Ридли из романа В. Вулф. В альтернативном варианте канона Донну принадлежит центральное место. Фактически, его творчество представляется вершинным достижением английской поэзии. До логического завершения эту позицию доводит американский поэт и критик Дж.К. Рэнсом в эссе «Шекспир в сонетах» (сборник эссе «Субстанция мира», 1938), где дается отрицательная оценка поэзии Шекспира в сравнении с поэзией Донна: «Драматически это речь, звучащая естественно и производящая впечатление. Метафизически она ничто»¹³⁶. В критике выстраивается новый ряд имен, соотносимых с именем Донна, — «метафизический канон», как назвал его А. Тейт. С позиций американца, которому европейская поэзия видится со стороны как некое единство, Т.С. Элиот относил к метафизической поэзии Данте, других поэтов «нового сладостного стиля», поэзию Ш. Бодлера, Ж. Лафорта, Т. Корбьера. В книге «Колридж о Воображении» А. Ричардс составляет свой «метафизический канон» из современных англоязычных поэтов: поздняя поэзия У.Б. Йейтса, лучшая поэзия У.Х. Одена, У. Эмпсона, Т.С. Элиота¹³⁷.

«Метафизический канон», в противоположность канону классическому, академическому, давал особый статус современной поэзии. По мысли К. Блума, в «модерном» мире в канон вторгается современность: «С конца XIX века категория вкуса перестала однозначно связываться с уже ушедшей, классической культурой, облагороженной в глазах современности. <...> Вкус стал пониматься как способность воспринимать значительные современные произведения и тут же

включать их [в канон]»¹³⁸. Донн входит в канон вместе с поэтами XX в. как «живой» автор, его поэзия, далекая от навсегда установленного идеала красоты, становится частью подвижного канона.

В «новом обретении блистательного Джона Донна» Дж. К. Рэнсом видел для XX в. «способ идентифицировать собственный литературный вкус»¹³⁹. Тейт-критик так оценивает творчество Элиота по меркам «метафизического канона»: «В своей поэзии мистер Элиот попытался с заметным успехом возродить целостность восприятия (*total sensibility*) как постоянно доступный материал, более глубокий и богатый смысловыми оттенками, чем что-либо, произведенное основной линией развития английской поэзии с семнадцатого века»¹⁴⁰. В рецензии на сборник Лоры Райдинг (1927) черты метафизической поэзии Тейт усматривает в стихотворениях американцев Харта Крейна, Арчибалда Маклиша, Лоры Райдинг и британцев Герберта Рида, Питера Куэннелла и еще нескольких поэтов¹⁴¹. Нет никакого сомнения, что поэзия Донна действительно служила ориентиром и самому Элиоту, и другим поэтам. В одном из интервью Р.П. Уоррен, рассказывая о том, как в дни юности был увлечен литературным XVII в., заметил: «Однако я начал чувствовать, что метафизическая поэтика на техническом уровне не для меня»¹⁴². По мнению Дж. Уильямсона, за норму «метафизическую поэтику» признавали Т.С. Элиот, Г. Рид, Дж.К. Рэнсом, Элинора Уили. На сходстве с поэзией Донна по сей день основана поэтическая репутация Уильяма Эмпсона. Донн так увлек воображение поэтов и не только поэтов (хотя, как писала В. Вулф, невозможно даже предположить, что «стихотворения Донна являются популярным чтением, и что, если мы заглянем через плечо машинистки в метро, то обнаружим ее читающей Донна по пути из офиса»), поскольку воспринимался как поразительно современный по *мироощущению*, как поэт, чьи слова «мы все еще отчетливо слышим сегодня»¹⁴³. Общие настроения выразил в кембриджских лекциях Элиот: «В нашем веке, особенно в последние несколько лет, мы наблюдаем возрастание интереса к поэзии семнадцатого века. <...> в нем проявляется <...> вера в то, что наш склад ума и способ чувствовать лучше выражены семнадцатым веком, чем девятнадцатым или даже восемнадцатым»¹⁴⁴.

В конце 1910 — начале 1920-х Донн оказался созвучен настроениям послевоенного мира. В 1919 г. Г.Дж. Мэссингэм писал о поэтах XVII в., что над ними, как и над современными поэтами, «нависала мрачная тень порчи и разложения, и их поэзия, так же как наша, ощущала [тьму], боялась и убегала от тьмы»¹⁴⁵. Возникает устойчивое представление о параллельности двух кризисных эпох. Ключ к умонастроениям современности ищут в важном для эпохи Донна понятии меланхолии. Позднее В. Вулф в статье «Донн после трех столетий» (1932) обозначила более общие точки соприкосновения: с Донном мироощущение XX в. роднит «наша готовность признавать контрасты, наше желание открытости, психологическая сложность, которой научили нас романисты в своей медленной, утонченной и аналитической прозе»¹⁴⁶. На страницах ее статьи образ, сложившийся на рубеже веков, находит свое развитие. Донн предстает как индивидуалист, противопоставляющий себя своему веку, «всегда говорящий из самого себя», «нон-конформист, который, подобно Браунингу и Мередиту, не может устоять против соблазна продемонстрировать свой нонконформизм всплеском своевольной и ничем не вызванной эксцентричности»¹⁴⁷. Вновь возникает и олицетворяющая загадоч-

ность Донна фигура из собора Св. Павла, которую пощадил лондонский пожар, «как если бы само пламя нашло этот узел слишком сложным, чтобы его развязать, эту загадку слишком трудной для разгадывания, эту фигуру слишком полно выражающей себя саму, чтобы смешать ее с общим прахом»¹⁴⁸. Во всем, что не вписывается в этот образ современника, а никак не человека XVII в., Донн представляется Вулф «более далеким, недоступным и устаревшим, чем кто-либо из елизаветинцев»¹⁴⁹.

На протяжении 1920-х гг. в Донне открывали все новые и новые современные черты, желая видеть в нем первого человека, уже принадлежащего современному миру. Известные строки о «новой философии», которая «все ставит под сомнение» (“And new philosophy calls all in doubt” — «Анатомия мира», 1611, стр. 205), понимали как свидетельство увлеченности наукой и религиозного скептицизма Донна. По слову Данкена, «представление о Донне-скептике выросло, как на дрожжах, когда читатели узнали о его научных интересах и заключили, что в XVII в., как и в XX, наука влекла за собой скептицизм и релятивизм»¹⁵⁰. Об этом писали Фоссет, Ф.У. Пейн, Р. Инс.

Скептицизм Донна ставился под сомнение с позиций христианского возрождения. Его сторонникам XVII в. был близок сознанием метафизического начала, которое проявлено не только в религиозной, но и в самой легкомысленной светской лирике Донна. По этому принципу Т.С. Элиот противопоставлял метафизическую поэзию романтической. В романтизме, где значимым является мир только человеческий, идея Бога утрачивает четкость, замыкается на самом человеке. По логике Элиота, смутное понимание объекта метафизического чувства приводит к смутности самого чувства, целостное восприятие замещается сентиментальной чувствительностью, вырождается в «смутное выражение смутного», как следствие, поэзия превращается в «разнообразие шумов»¹⁵¹.

В кембриджских лекциях о метафизической поэзии Элиот приходит к выводу, что эмоция полностью адекватна систематизированной мысли о Боге только в поэзии Данте и его современников. В поэзии Донна равновесие нарушено, ибо автор слишком сосредоточен на мысли, на том, как он ее ощущает. Так обосновывается распространенное представление о релятивизме Донна. Стремясь к максимальной объективности, Элиот показывает, что современное сознание и современный релятивизм действительно зарождаются именно в эпоху Донна: «Изоляция мысли как объекта ощущения едва ли была возможна до семнадцатого века»¹⁵². Он подчеркивает: Донн был сыном своей эпохи. Эта эпоха требовала не теоретического, а «юридического ума», признающего относительность истин, значение самой системы доказательств, и «таким умом фактически обладал Донн»¹⁵³. Позже Элиот заметит, что в XX в. Донн непременно стал бы «величайшим из юристов корпораций»¹⁵⁴, а М. Прац назовет его «юристом, выбирающим наиболее подходящие к случаю аргументы, а не искателем универсальной истины»¹⁵⁵. Универсальная истина, утверждает Элиот, в сущности, не интересовала Донна. Он был подобен ныряльщику, внимательно обследующему жизнь глубин. В своих стихотворениях Донн задерживается не на *истинности* идей, а на самих *идеях*, на том, «как он их *ощущает*, словно это что-то, что можно потрогать и погладить»¹⁵⁶.

Признание «безотносительности вещей» было важнейшим элементом мо-

дернистского образа Донна, квинтэссенцией представлений о его «современности». В. Вулф изображает Донна поэтом, противопоставившим елизаветинской картине мира с ее целостностью и завершенностью, страстью «все увеличивать и обобщать» стремление «уменьшать, останавливаться на частностях»: «Он не только видел каждое пятнышко и морщинку, которые портили прекрасный абрис, но и с величайшим любопытством замечал собственную реакцию на эти контрасты и с готовностью ставил рядом два противоположных взгляда, чтобы проявить диссонанс»¹⁵⁷. А. Тейт, комментируя точку зрения М. Праца, объясняет: «Образы и тропы [в поэзии Донна] призваны выразить не истину, но целостную эмоцию». Представление о «безотносительности вещей» заложено в самой структуре образности. Метафоры-кончетты «занимают нейтральную почву в отношении истины», «ни истинные, ни ложные в том, что касается внутренних требований восприятия, представленных в стихотворении». В этом Тейт видит «современность Донна». Подобно человеку XX в., Донн находит опору не во внешней системе ценностей, но в своем внутреннем «я», поэтому, «если только не случится так, что люди снова найдут возможным полагаться на самодостаточную, объективную систему истин, принципы Донна, знаем мы его или нет, останутся нашими принципами»¹⁵⁸.

Тейт делает оговорку: «знаем мы его или нет». В статье «Донн в наше время» Элиот предупреждал: «Мы склонны вчитывать наше собственное более осознанное понимание очевидной безотносительности вещей в сознание Донна»¹⁵⁹. И указывал, что Донн, во всяком случае, не был скептиком в современном смысле слова, он был человеком глубоко верующим, хотя средневековая упорядоченность теологической мысли оказалась для него утраченной. Однако в «нервической» субъективности своего взгляда Донн все равно оказывается ближе Гюисмансу, нежели своим современникам. Когда Исаак Уолтон писал, что Донн «проповедовал Слово Божие так, словно обнажал *свое собственное сердце*»¹⁶⁰, он хорошо понимал, что и проповедническое «я», и лирическое «я» благочестивой поэзии Донна типологически заключает в себе общехристианскую парадигму духовной жизни. Но в XX в. сосредоточенность на индивидуальном духовном опыте, обращение к собственным грехам, для современников Донна выполнявшее функцию гомилетического *exemplum*, воспринимается как «самовыражение индивидуальности».

О Гюисмансе Симонс писал, что для него «относительные ценности утрачены», потому что «то, как он видит жизнь, дело личного темперамента и сложения, дело нервов»¹⁶¹. Позже У. Эмпсон в острой полемике с академическим литературоведением говорил о Донне как о поэте, «выражающем себя и свои бессознательные желания»¹⁶². Фактически точно так же рассуждал Элиот, когда в эссе «Ланселот Эндрюс» (1929) устанавливал различия между Донном и другим великим англиканским проповедником той эпохи, Ланселотом Эндрюсом: «[Донн] постоянно ищет объект, который был бы адекватен его чувствам; Эндрюс целиком поглощен объектом и потому отвечает адекватной эмоцией». Донн из тех, «кто ищет в религии убежище от буйства эмоционально сильного темперамента». «Есть здесь некая родственность Гюисмансу (*kinship to Huysmans*)»¹⁶³, — заключает Элиот. В этой аналогии Донн находится у истоков декаданса, объединенного с модернизмом в одну эпоху, обладающую относительной

целостностью. Основой культурной типологии оказывается переходный характер эпох, «конец», соединенный с «началом». На рубеже веков и позднее Донн привлекает как один из последних поэтов, для кого еще существуют отношения подобия, «приближающие мир к нему самому» (М. Фуко)¹⁶⁴. Понимая этот язык со своей точки зрения, XX в. акцентирует зарождение в творчестве Донна нового культурного сознания — и придумывает своего Донна, индивидуалиста, «говорящего из сердцевины себя»¹⁶⁵.

Т.С. Элиот признавал неизбежное смещение во взгляде, осовременивающее Донна: «Для нас <...> невозможно разобраться, сколько здесь было подлинного родства, подлинного понимания, а сколько *вчитывания* в поэтов, подобных Донну, нашего собственного восприятия (*sensibility*), сколько было “субъективного”»¹⁶⁶. «Ошибка прочтения»¹⁶⁷ объяснялась стремлением понять через поэзию Донна самих себя, взять у него необходимое себе, но также и дистанцией, отделяющей литературный XX в. от литературного XVII в. Погружение в иной тип литературного мышления в общем-то не входило в задачи модернистов. Эмблематическая образность и ее значения, принципы создания метафоры, законы риторического развития, наконец, нюансы протестантского теологического мышления, столь важные для той эпохи, позже привлекли внимание ученых. Претендующий на объективность научный взгляд на Донна устанавливается в 1930-е гг. В свет выходят классические работы Дж. Уильямсона, У. Эмпсона, Дж. Беннет, Дж.Б. Лишмана, Х. Уайт¹⁶⁸.

Культ Донна достигает пика в 1931 г., когда отмечается трехсотлетие со дня смерти поэта. В этом году общее количество публикаций о Донне, по свидетельству Дж.Р. Робертса, достигло 49 наименований¹⁶⁹. Как заключил в статье для журнала «Спектэйтор» А. Портер: «В наши дни нет поэта, которым восхищались бы больше»¹⁷⁰. Вместе с тем оказались подведены основные итоги, в чем важную роль сыграл сборник «Венок Джону Донну». В своей статье Элиот писал: «...Как мне кажется, поэзия Донна — дело настоящего и недавнего прошлого, скорее, чем будущего». Это означало, что время «относительной» (то есть, в терминологии Элиота, связанной с потребностями определенного времени) популярности Донна прошло. «Относительная» популярность рефлектируется Элиотом как «мода на Донна». В тридцатых годах поэт занимает свое место в «абсолютной поэтической иерархии»¹⁷¹ и фактически делается классиком, одной из ключевых фигур английского Ренессанса, как его понимают в британском литературоведении. Поэзия Донна становится обязательной частью университетской программы. Однако в каком-то смысле Донн так и не стал «мертвой ценностью», как выразился однажды М. Прац.

В начале 1940-х гг. всплеск интереса к его творчеству вызвал роман Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940), в названии и эпиграфе цитирующий проповедь Донна¹⁷². Роман написан о событиях гражданской войны в Испании, и отрывок из медитации, посвященный смертному уделу человека в его христианском значении, приобрел новый смысл: никто не может считать себя непричастным перед лицом фашизма. Роман вышел в свет, когда уже началась Вторая мировая война. Слова Донна зазвучали с новой силой, как будто прямо обращенные к современному миру: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море

береговой Утес, меньше станет Европа, и так же, если смоем край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе»¹⁷³. Успех был невероятный. Донн неожиданно оказался в списке бестселлеров. Была сразу продана тысяча экземпляров его стихотворений, после чего журнал «Тайм» сообщил: «Бестселлер “Стихотворения Джона Донна” распродан». Случилось так, что Донн вошел в историю этой войны: пятнадцать тысяч копий, заказанных издательством «Рэндом Хауз» из Британии, погибли при бомбежке¹⁷⁴.

Впоследствии эпиграф стал популярнее самого романа. Современные студенты в интернет-форумах задаются вопросом об источнике цитаты. Иногда называют Хемингуэя. Ответы весьма любопытны — от компетентного цитирования всего пассажа из проповеди Донна до превращения запомнившихся строк в верлибр:

No man is an island, entire of itself;
every man is a piece of the continent, a part of the main;
if a clod be washed away by the sea, Europe is the less,
as well as if a promontory were,
as well as if a manor of thy friends or of thine own were;
any man's death diminishes me, because I am involved in mankind,
and therefore never send to know for whom the bell tolls;
it tolls for thee.

«Это стихотворение всегда заставляет холодок пробежать у меня по спине!...» — комментирует автор отклика. Есть и другие варианты «стихотворения», в том числе составленные теми, кому хорошо известен текст медитации. В прозе Донна чувствуют поэтическое начало, его все еще слышат и дополняют — обаяние культового автора не иссякло совершенно. У него тот же источник. Культурному сознанию начала XXI в. Джон Донн представляется современным поэтом по смыслу и форме высказывания — и человеком *современности* в ее движении, вечной неготовности, незавершенности, сиюминутности.

¹ Издание вышло в серии “Fuller Worthies Library”. О его значении см. Duncan J.E. The Revival of Metaphysical Poetry. The History of a Style, 1800 to the Present. Minneapolis, 1959. P. 113; Smith A.J. Introduction // John Donne. The Critical Heritage. London, 1975. P. 26.

² Poems, &c. by John Donne, late Dean of St. Pauls. With Elegies on the Author's Death. London, 1669.

³ Poems on Several Occasions Written by the Reverend John Donne, D.D. late Dean of St. Paul. London, 1719.

⁴ Bell J. The Poets of Great Britain complete from Chaucer to Churchill: in 109 vols. Edinburgh, 1777–1792; A Complete Edition of the Poets of Great Britain: in 13 vols. London, 1793–1795; Chalmers A. The Works of the English Poets, from Chaucer to Cowper; by Dr. Samuel Johnson: and the most approved translations: in 21 vols. London, 1810.

⁵ В частности Донн публиковался в антологиях: Specimens. G. Ellis. London, 1801; Specimens. T. Campbell. London, 1819; Works of the British Poets. Philadelphia, 1818; The

Christian Poets. London, 1827; Selected Works of the British Poets. London, 1831; Collection of English Sonnets. London, 1835; Sacred Poetry of the Seventeenth Century. London, 1836; Book of Gems. London, 1836. Эти сведения обобщены в работе: Tillotson K. Donne's Poetry in the Nineteenth century (1800–1872) // Essential Articles for the Study of John Donne's Poetry. Hamden, 1975. P. 23–24.

⁶ Smith A.J. Introduction // The Critical Heritage. Op. cit. P. 20.

⁷ Field B. John Donne // The Critical Heritage. Op. cit. P. 392.

⁸ The Works of John Donne. With a Memoir of His Life. London, 1839.

⁹ The Poetical Works of Dr. John Donne, with a Memoir. Boston, 1855.

¹⁰ Tillotson K. Op. cit. P. 23.

¹¹ См.: Smith A.J. Introduction // The Critical Heritage. Op. cit. P. 18.

¹² Wordsworth W. // John Donne. The Critical Heritage. Ibid. P. 355.

¹³ Цит. по: Ibid. P. 21.

¹⁴ Grosarth A.B. // Ibid. P. 469.

¹⁵ Whipple E.P. // Ibid. P. 465.

¹⁶ Theobald L. // Ibid. P. 197.

¹⁷ Whipple E.P. // Ibid. P. 464.

¹⁸ Craik G. // Ibid. P. 397–398.

¹⁹ Smith A.J. Introduction // Ibid. P. 22.

²⁰ Chambers R. Cyclopaedia of English Literature: in 2 vols. London, 1876. Vol. 1. P. 114.

²¹ Duncan J.E. Op. cit. P. 114; Smith A.J. Donne's Reputation // John Donne: Essays in Celebration. London, 1972. P. 23.

²² Eliot T.S. For Lancelot Andrews. Essays on Style and Order by T.S. Eliot. New York, 1929. P. 22.

²³ Tonson J. Books and Persons (An Occasional Causerie) //

URL: <http://www.huysmans.org/newage.htm>.

²⁴ Minto W. John Donne. 1880 // URL: <http://www.geocities.com/litpageplus/donnemoul.html>.

²⁵ Crane C. Twenty years after // URL: <http://www.huysmans.org/areboursrev/arebour4.htm>.

²⁶ Symons A. The Decadent Movement in Literature //

URL: <http://www.huysmans.org/hapers.htm>.

²⁷ Stephen L. John Donne // National Review. 1899. Vol. 34. P. 613.

²⁸ Hales J.W. // John Donne. The Critical Heritage. Op. cit. P. 488.

²⁹ Symons A. The Decadent Movement in Literature. Op. cit.

³⁰ Цит. по: Duncan J.E. Op. cit. P. 126.

³¹ Eliot T.S. Selected Essays. London, 1986. P. 289.

³² Цит. по: Duncan J.E. Op. cit. P. 125.

³³ Gosse E. The Life and Letters of John Donne: in 2 vols. Gloucester (Mass.), 1959. Vol. 2. P. 340.

³⁴ Symons A.J.-K. Huysmans // URL: <http://www.huysmans.org/fortnightly.htm>.

³⁵ Minto W. Op. cit.

³⁶ Campbell T. // John Donne. The Critical Heritage. Op. cit. P. 317.

³⁷ Anon., Low's Edinburgh Magazine // Ibid. P. 403.

³⁸ Ibid.

³⁹ Walton I. The Lives of John Donne, Sir Henry Wotton, Richard Hooker, George Herbert and Robert Sanderson. Oxford, 1927. P. 25.

⁴⁰ Ibid. P. 28.

⁴¹ Ibid. P. 25.

⁴² Trench R.C. // John Donne. The Critical Heritage. Op. cit. P. 455.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Literature. December. № 3. 1898 // URL: <http://www.huysmans.org/literature.htm>.

⁴⁵ Бердлев Н.А. Утонченная Фиванда (религиозная драма Гюисманса) // Гюисманс Ж.-К. Без дна. М., 2006. С. 368.

⁴⁶ Eliot T.S. Donne in Our Time // A Garland for John Donne. 1631–1931. Cambridge (Mass.), 1931. P. 10.

⁴⁷ О чем свидетельствуют статьи и книги, «открывающие» поэта русскому читателю: Макуренкова С. Джон Данн: поэтика и риторика. М., 1994; Нестеров А. К последнему пределу. Джон Донн: портрет на фоне эпохи // Литературное обозрение. № 5. 1997; Егорова Л. «По ком звонит колокол» // Anglistica. Сборник статей по литературе и культуре Великобритании. Москва; Тамбов, 2000. Вып. 8. «Джон Донн и проблема «метафизического» стиля»; Кружков Г. Житие преподобного доктора Донна, настоятеля собора св. Павла // Кружков Г. Лекарство от Фортуны. М., 2002.

⁴⁸ Цит. по: Read H. A Study of the Prose Works of John Donne. Oxford, 1925. John Donne. A Study in Discord. Fausset (Cape). 1925 // The Criterion. 1922–1939: in 18 vols. London, 1967. Vol. 3. P. 316–317.

⁴⁹ Gosse E. Op. cit. P. 290–291.

⁵⁰ Palgrave F.T. // John Donne. The Critical Heritage. Op. cit. P. 435.

⁵¹ Lightfoot J.B. Historical Essays //

URL: <http://www.geocities.com/litpageplus/donnmoul.html>.

⁵² Цит. по: Duncan J. Op. cit. P. 116–117.

⁵³ Ср. в книге Блаватской: «В некоторых статуях и барельефах <...> [Изиду] изображают <...> укутанной с головы до ног». Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида: В 2 т. М., 2000. Т. 2. С. 16. Однако под словом “veil” понимается скорее покров/покрывало (тайны), на который указывает легендарная надпись в святилище Изиды в Саисе, а не облачение, как это подразумевает русский перевод названия («Разоблаченная Изида»), построенный на игре слов и ассоциативно вызывающий представление об одежде. См.: Blavatsky H.P. Isis Unveiled. A Master-Key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology. New York, 1886. Vol. 1. P. VI.

⁵⁴ См.: Emerson R.W. The Complete Works of Ralph Waldo Emerson: in 12 vols. New York, 1923. Vol. 1. P. 71–72.

⁵⁵ Nicolson M.H. The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the “New Science” upon Seventeenth-century Poetry. New York, 1960. P. 7.

⁵⁶ Symons A. The Decadent Movement in Literature. Op. cit.

⁵⁷ Duncan J.E. Op. cit. P. 116.

⁵⁸ Saintsbury G. Introduction // Donne J. Poems of John Donne: in 2 vols. London, 1895. P. xi.

⁵⁹ Emerson R.W. // John Donne. The Critical Heritage. Op. cit. P. 304.

⁶⁰ Coleridge H. // Ibid. P. 390.

⁶¹ Цит. по: Tillotson K. Op. cit. P. 21.

⁶² Coleridge S.T. Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions. London, 1956. P. 211.

⁶³ Symons A. J.-K. Huysmans. Op. cit.

⁶⁴ Цит. по: Symons A. The Choice // <http://www.huysmans.org/>.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Eliot T.S. Selected Essays. Op. cit. P. 21.

⁶⁷ Иванов Вяч.А. По звездам. СПб., 1909. С. 295.

⁶⁸ Stephen L. Op. cit. P. 613.

⁶⁹ Symons A. J.-K. Huysmans. Op. cit.

⁷⁰ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. М., 1963. Т. 2. С. 293.

⁷¹ Гюисманс Ж.-К. Без дна. М., 2006. С. 38–39.

⁷² Манн Т. Новеллы. Лотта в Веймаре. М., 1986. С. 166–167.

⁷³ Symons A. J.-K. Huysmans. Op. cit.

- 74 Ibid.
- 75 Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 371.
- 76 Обе статьи были откликами на книгу Э. Госса «Жизнь и письма Джона Донна».
- 77 Symons A. John Donne // *The Fortnightly Review*. 66 (November 1, 1899): 735.
- 78 Eliot T.S. *Selected Essays*. P. 290.
- 79 Duncan J.E. *Op. cit.* P. 118.
- 80 Ibid. P. 119–120.
- 81 Schelling F.E. Introduction // URL: <http://www.geocities.com/litpageplus/donnemoul.html>.
- 82 Ibid.
- 83 Gosse E. *Op. cit.* Vol. 2. P. 330.
- 84 Symons A. John Donne. P. 740.
- 85 De Gourmont R. *Le Livre des Masques Portraits Symbolists*. Paris, 1905. P. 196.
- 86 Baudelaire Ch. *L'art Romantique*. Paris, 1925. P. 66.
- 87 Saintsbury G. *Op. cit.* P. xxxii.
- 88 Symons A. John Donne. *Op. cit.* P. 742.
- 89 Цит. по: Duncan J.E. *Op. cit.* P. 123.
- 90 Tate A. *Essays of Four Decades*. Chicago, 1968. P. 498.
- 91 Baudelaire Ch. *Op. cit.* P. 66–67.
- 92 Symons A. John Donne. P. 744.
- 93 См.: Lyon J. Jonson and Carew on Donne: Censure into Praise // *Studies in English Literature* 37, 1 (Winter, 1997): 97–118.
- 94 Welsh A. *Development of English Literature and Language*. Chicago, 1884. Vol. 1. P. 413.
- 95 Symons A. John Donne. *Op. cit.* P. 741.
- 96 De Gourmont R. *Op. cit.* P. 198.
- 97 Symons A. John Donne. P. 736.
- 98 На цитату из Донна в стихотворении Симонса обратил внимание Дж. Данкен. См.: Duncan J.E. *Op. cit.* P. 127.
- 99 Цит. по: Smith A.J. *Donne's Reputation*. *Op. cit.* P. 26.
- 100 Eliot T.S. *The Varieties of Metaphysical Poetry: the Clark lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull lectures at the Johns Hopkins University, 1933*. New York, 1993. P. 294.
- 101 См.: Calcutt A., Shepard R. *Cult Fiction. A Reader's Guide*. London, 1998.
- 102 *The Poems of John Donne: in 2 vols*. New York, 1895.
- 103 *The Love Poems of John Donne*. Boston, 1905.
- 104 *Poems of John Donne. Selected from his Songs, Sonnets, Elegies, Letters, Satires, and Divine Poems*. New York, 1905.
- 105 *The Poems of John Donne*. Oxford, 1912.
- 106 Брук Р. <Рецензия на стихотворения Джона Донна, изданные Гербертом Дж.К. Грирсоном> // *Литературное обозрение*. № 5. 1997. С. 40.
- 107 Цит. по: Duncan J.E. *Op. cit.* P. 114.
- 108 Eliot T.S. *Donne in Our Time*. *Op. cit.* P. 3.
- 109 Кристофер Марло воспринимался как один из драматургов-елизаветинцев, непосредственных предшественников Донна в поэзии.
- 110 Вулф В. По морю прочь. М., 2002. С. 236–237.
- 111 Цит. по: Duncan J.E. *Op. cit.* P. 125.
- 112 Symons A. John Donne. *Op. cit.* P. 735.
- 113 Брук Р. Указ. соч. С. 40.
- 114 Там же. С. 41.
- 115 Там же. С. 40. Строка из эпиграммы Колриджа звучит так: "[Donne] Wreathe iron pokers into true-love knots".

- 116 Цит. по: Duncan J.E. Op. cit. P. 125.
- 117 Eliot T.S. *Donne in Our Time*. Op. cit. P. 16.
- 118 Брук Р. Указ. соч. С. 41.
- 119 Там же.
- 120 Цит. по: Smith A.J. *Donne's Reputation*. Op. cit. P. 26.
- 121 Цит. по: Roberts J.R. *An Annotated Bibliography of Modern Criticism*. 1912–1967. Columbia, 1973. P. 15.
- 122 Read H. Op. cit. P. 315.
- 123 Tate A. *Essays of Four Decades*. P. 239.
- 124 Eliot T.S. *Donne in Our Time*. P. 13.
- 125 Ibid. P. 6.
- 126 Williamson G. *Donne and the Poetry of Today // A Garland for John Donne*. Op. cit. P. 156.
- 127 Eliot T.S. *Milton. Annual lecture on a master mind*. Henriette Hertz Trust of the British Academy. London, 1947. P. 18.
- 128 Eliot T.S. *Selected Essays*. Op. cit. P. 281.
- 129 Ibid. P. 287–288.
- 130 Eliot T.S. *John Donne // The Nation and the Athenaeum*. 33 (June 9, 1923): 331–332.
- 131 Williamson G. Op. cit. P. 156.
- 132 Eliot T.S. *Selected Essays*. P. 287.
- 133 Duncan J. Op. cit. P. 144.
- 134 Eliot T.S. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Op. cit. P. 201.
- 135 Ibid. P. 227.
- 136 Ransom J.C. *The World's Body*. Baton Rouge, 1965. P. 302.
- 137 Richards I. *Coleridge on Imagination*. Bloomington, 1960. P. 215.
- 138 Bloom C. *Cult Fiction. Popular Reading and Pulp Theory*. New York, 1996. P. 106.
- 139 Ransom J.C. Op. cit. P. 78.
- 140 Tate A. *The Poetry Reviews of Allen Tate. 1924–1944*. Baton Rouge, 1983. P. 50.
- 141 Ibid. P. 55.
- 142 Уоррен Р.П. Как работает поэт. Статьи, интервью. М., 1988. С. 393.
- 143 Woolf Vol. *The Common Reader. Second Series*. London, 1935. P. 24.
- 144 Eliot T.S. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Op. cit. P. 43.
- 145 Цит. по: Duncan J. Op. cit. P. 170.
- 146 Woolf Vol. Op. cit. P. 33.
- 147 Ibid. P. 27.
- 148 Ibid. P. 39.
- 149 Ibid. P. 33.
- 150 Duncan J. Op. cit. P. 171.
- 151 Eliot T.S. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Op. cit. P. 200.
- 152 Ibid. P. 133.
- 153 Ibid. P. 78.
- 154 Eliot T.S. *Donne in Our Time*. Op. cit. P. 8.
- 155 Praz M. *Donne's Relation to the Poetry of his Time*. Цит. по: Schuchard R. *Editor's Introduction // Eliot T.S. The Varieties of Metaphysical Poetry*. Op. cit. P. 241.
- 156 Eliot T.S. *Donne in Our Time*. Op. cit. P. 12.
- 157 Woolf Vol. Op. cit. P. 28–29.
- 158 Tate A. *Essays of Four Decades*. Op. cit. P. 241, 242, 246.
- 159 Eliot T.S. *Donne in Our Time*. Op. cit. P. 8.
- 160 Walton I. Op. cit. P. 49.
- 161 Symons A.J.-K. *Huysmans*. Op. cit.

- ¹⁶² Empson W. *Essays on Renaissance Literature*. Vol. 1. *Donne and the New Philosophy*. Cambridge, 1995. P. 75, 77.
- ¹⁶³ Eliot T.S. *For Lancelot Andrews*. Op. cit. P. 21–22.
- ¹⁶⁴ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 111, 103.
- ¹⁶⁵ Woolf V. Op. cit. P. 28.
- ¹⁶⁶ Eliot T.S. *Donne in Our Time*. P. 6.
- ¹⁶⁷ «Ошибка прочтения заложена во всяком прочтении, не знающем истины о себе самом». Бурдые П. Практический смысл. СПб., 2001. С. 501.
- ¹⁶⁸ Williamson G. *The Donne Tradition: A Study in English Poetry from Donne to the Death of Cowley*. Cambridge, 1930; Empson W. *Seven Types of Ambiguity*. London, 1930; Bennett J. *Five Metaphysical Poets*. Donne, Herbert, Vaughn, Crashaw, Marvell. Cambridge, 1934; Leishman J.B. *The Metaphysical Poets*. Donne, Herbert, Vaughn, Traherne. New York, 1934; White H. *The Metaphysical Poets*. London, 1936.
- ¹⁶⁹ Roberts J.R. Op. cit. P. 54–63.
- ¹⁷⁰ Ibid. P. 59.
- ¹⁷¹ Eliot T.S. *Donne in Our Time*. Op. cit. P. 5.
- ¹⁷² *Devotions upon Emergent Occasions, Meditation 17*, 1624.
- ¹⁷³ См.: Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1968. Т. 3. С. 107.
- ¹⁷⁴ См.: Duncan J. Op. cit. P. 167.

Внуки Гонгоры

«Поколение 1927-го года», которое включает в себя крупнейших испанских поэтов XX века (Ф. Гарсия Лорка, Х. Гильен, Х. Диего, П. Салинас, В. Алейксандре, Р. Альберти, Л. Сернуда, М. Альтолагирре и др.) и к которому примыкают такие масштабные фигуры, как С. Дали, Л. Бунюэль и М. де Фалья, получило название по торжествам в честь 300-летия со дня смерти Луиса де Гонгоры. Впоследствии и исследователи, и сами представители «поколения» (среди которых, надо сказать, было немало профессиональных литературоведов) выражали неудовольствие этим «ярлыком» как не дающим сущностного представления о направлении, и предлагали свои альтернативы. Однако же, ни одной из них не удалось вытеснить это — «неудачное» — наименование; по традиционному объяснению, оттого, что именно юбилей позволил группе заявить о себе как о целостном образовании, объединенном общими идеями.

О яркости впечатлений, оставленных всем комплексом мероприятий и, в особенности, «кульминационной» поездкой в Севилью в декабре 1927 г. (то есть, об «эффективности» жеста), можно судить по многочисленным описаниям, имеющим хождение и в наше время — простейший поиск в Интернете дает весьма обильный «улов». Повторяемость основных деталей говорит, в первую очередь, естественно, об их канонизации, но, кроме того, и о знаковом характере событий, как нам представляется, заданном самими организаторами, а не только выявившемся в ретроспекции.

Подробный рассказ о чествовании Гонгоры оставил в своих мемуарах «Затерянная роща» (“Arboleda perdida”, 1959) Рафаэль Альберти. По его словам первые замыслы празднования появились еще в апреле 1926 г.: *«Дело было в апреле 1926 года. В одном из симпатичных мадридских кафе, любимых нами. Вот те, кто собрался там почти что экспромтом: Педро Салинас, Мельчор Фернандес Альмагро, Херардо Диего и я. Из начального обмена идеями возник призыв на первое гонгорское собрание, на котором должны быть намечены общие направления проекта — раз и навсегда восстановить имя дона Луиса в связи с его юбилеем. Пришли — кроме нас и людей, которых я позабыл — Антонио Маричалар, Федерико Гарсия Лорка, Хосе Бергамин, Морено Вилья, Хосе Мария Инохоса, Густаво Дуран и Дамасо Алонсо. Предполагалось распределить все труды на двенадцать тетрадей, или книг: шесть для поэзии дона Луиса и шесть для посвящений в его честь. За издание шести первых должны были отвечать Дамасо Алонсо (Одиночества), Хосе Мария де Коссио (Романсы), Педро Салинас (Соне-*

ты), Хорхе Гильен (Октавы), Альфонсо Рейес (Стихи) и Мигель Артигас, автор удостоенной наград биографии поэта (Песни, десятистишия, терцеты). Шесть остальных поручались: Херардо Диего (Антология в честь Гонгоры от Лопе де Веги до Рубена Дарио), Антонио Маричалару (Прозаические свидетельства современников о Гонгоре), Морено Вилье (Альбом рисунков) и Эрнесто Алффтеру (Музыкальный альбом)»¹.

Из перечисляемых Альберти имен в любом исследовании, посвященном «поколению», мы встретим, помимо «титულных» Лорки, Инохосы, Алонсо, Салинаса, Гильена и Диего, также и Бергамина, и Х. Морено Вилью. Принадлежали к этой группе и композиторы Э. Алффтер — ученик де Фальи и один из самых заметных представителей авангардного направления в Испании, и Г. Дуран — человек неординарной судьбы, упоминаемый Э. Хемингуэем в романе «По ком звонит колокол». Близость к «поколению» литературного критика А. Маричалара выражалась, в частности, в популяризации произведений его представителей в зарубежных журналах. Литературовед и историограф корриды Х.М. де Коссио был не только другом Х. Диего и других «поколенцев», но и завсегдатаем литературных посиделок и одним из авторов «Ревиста де Оксиденте» — возглавляемый Х. Ортегой-и-Гассетом журнал превратился к тому времени в подлинную литературную трибуну группы. Определенный прагматизм угадывается, пожалуй, в приглашении Артигаса — в данной ему Альберти характеристике чудится потребность пояснить, обосновать обращение к нему. Собственно профессиональный интерес можно усмотреть в планируемом участии в проекте Рейеса — в 1927 г. он опубликовал книгу исследований, посвященных Гонгоре (интерес Коссио к литературе Золотого Века относится к более позднему периоду, а в случае Алонсо можно говорить о прямой связи между описываемыми торжествами и его обращением к творчеству Гонгоры и к его эпохе).

Но вернемся к рассказу Альберти: «Отчет о праздновании, — продолжает он, — будет составлен желающими. Моей заботой должны были стать Стихотворения, посвященные Гонгоре поэтами, приглашенными его почтить. Кроме того — большая честь — я был назначен секретарем чествования. Маричалару еще была доверена самая деликатная и сложная миссия: добиться, чтобы Ревиста де Оксиденте опубликовала все намеченные тома — на что ее директор, Хосе Ортега-и-Гассет немедленно согласился. (Эти факты и те, что последуют в дальнейшем, я освежил, обратившись к Хронике юбилея, опубликованной Херардо Диего в Лопе, приложении к Кармен — номер 1 и 2, 1927–28 — поэтическом журнале, которым руководил сам Херардо.) На следующих собраниях были запланированы праздники в честь дон Луиса: аутодафе во искупление трех веков глупостей, постановка какой-нибудь театральной пьесы Гонгоры, концерты, андалусийское гуляние, выставки гравюр и рисунков, лекции, чтения и т. д. В подходящий момент должны были быть разосланы приглашения участникам чествования. Мне, как секретарю, следовало всем этим заняться»². Из дальнейшего текста Альберти следует, что кроме перечисленных участников подготовки к юбилею, согласием на приглашение к сотрудничеству откликнулись художники Сальвадор Дали, Хуан Грис, Пабло Пикассо, Б. Паленсия и др., а также такие композиторы, как Оскар Эспла и Мануэль де Фалья.

Из приведенного описания видно, что уже на предварительном этапе подго-

товки торжества обретают двуплановую структуру — серьезная, отдающая даже некоторой официозностью, «часть» дополняется игровой, представленной в этом отрывке аутодафе и андалусийским гулянием. При воплощении «серьезная» часть заметно сократилась — *«Вот часть положительного сальдо, итог победоносной борьбы: Одиночества. Издание, вступление и прочтение Дамасо Алонсо. Выдающийся труд, до сих пор не утративший значения. Романсы, подготовленные Коссио, и Поэтическая антология в честь Гонгоры³, составленная и снабженная вступлением Херардо Диего. Остальные тома, за которые отвечали Салинас, Гильен, Артигас и Альфонсо Рейес, к сожалению, не были опубликованы»*. Подведенный Альберти итог нуждается в некоторых дополнениях: усилия Дамасо Алонсо по исследованию поэтического языка Гонгоры были удостоены Государственной премии; в разных городах Испании прошли мемориальные мероприятия (лекции, выступления поэтов и т. д.), в числе которых было и уже упоминавшееся севильское чествование.

Игровая же составляющая торжеств, напротив, расширилась; причем, если официозный оттенок «серьезных» мероприятий при их сокращении заметно стерся, то разрастание игровой стороны сопровождалось и усилением ее эпатажности. Альберти вспоминает: *«...аутодафе, во время которого были преданы сожжению произведения⁴ самых приметных из старинных и современных врагов Гонгоры: Лопе де Веги, Кеведо, Лусана, Эрмосильи, Моратина, Кампоамора, Сехадора, Уртадо и Паленсии, Валье-Инклана, и т. д. Ночью — 23 мая — были устроены водные забавы у стен Королевской Академии. Несмыслимая вязь мочевой кислоты расцветила их желтым. Я, протерпев целый день, сумел выписать мочой имя Алемани — автора "Словаря Гонгоры" — на одном из тротуаров. Сеньор Астрана Мартин, критик, который ежедневно нападал на дон Луиса, давая попутно волю своей ярости против нас, получил по заслугам: утром в день празднования мы послали ему на дом венок люцерны, в который были вплетены четыре подковы, приложив — вдруг этого мало — десятистишие Дамасо Алонсо, из которого я сегодня помню только начало:*

*Господин мой дон Луис Астрана,
Жалкий критикан,
Ты, что начинаешься со звезды,
Чтобы кончиться лягушкой...»⁵*

Легкий иронический оттенок можно обнаружить и в заупокойной мессе, отслуженной по Гонгоре в церкви Св. Варвары в Мадриде (объявление о ней подписали Гильен, Салинас, Алонсо, Диего, Гарсиа Лорка и Альберти), описание которой оставил Дамасо Алонсо: *«Горят свечи на алтаре, а перед ним высится массивный катафалк. Дон Луис не будет в обиде: мы не поскупились на почести! Объявление о панихиде о вечном упокоении Гонгоры было напечатано в газетах; мы разослали приглашения властям. Ничего: ни души. Просторный и благолепный неф пуст, если не считать суеты у алтаря и одной скамьи в первом ряду, где сидят компактно, плечом к плечу одиннадцать юношей и с ними бедный дон Мигель Артигас, единственный представитель ученого сообщества, который не нападал на "Повелителя сумерек". Альберти и Бергамин блистают огромными*

лацканами, с пучащимися на них красными гвоздиками. Священники поглядывают на нас украдкой в крайнем удивлении. Думают, наверняка: "Ну и странная же панихида по этому дону Луису де Гонгоре!" По окончании они вглядываются во все двенадцать лиц, не зная, кого выбрать; похоже, находят, что самое напряженное и скорбное лицо у Бергамина, поскольку именно ему кадят»⁶.

Рассказы Альберти и Алонсо демонстрируют, до какой степени выработанная ядром «поколения» концепция празднования 300-летия со дня смерти Гонгоры подчинена потребности не просто заявить о себе, заставить себя заметить, но, в первую очередь, продекларировать свои эстетические позиции, дать максимально четкий сигнал о том месте в современном художественном процессе, на которое они претендуют. Нарочитые, почти пародийные костюмы, надетые на панихиду, агрессивные, скандальные жесты, направленные против «врагов» Гонгоры не просто вписываются в эстетику авангарда: в 1927 г. они вызывают в памяти целый ряд аналогичных более ранних жестов — находок авангардистов разных стран — и выглядят отсылками к уже не только сложившемуся, не только обретшему формальную определенность и выработавшему свои «общие места», но даже начавшему потихоньку отходить в прошлое авангардистскому культурному пласту. Речь при этом идет не об эпигонстве и не о «запаздывании» испанского культурно-художественного развития — для «поколения» принципиально важно было, чтобы игровые «мероприятия» в рамках празднования юбилея Гонгоры отсылали к совершенно конкретному контексту. Связь с авангардизмом подчеркивает и приводимый Альберти список людей, согласившихся на участие в чествованиях: не все они принадлежат к «поколению 1927-го года», но все — к авангардистскому контексту (в качестве примера можно привести Хуана Гриса и Пикассо).

При этом напрасно было бы искать в «серьезных» начинаниях ироничности и пренебрежения к авторитетам, характерных для эпатажных действий. Возникает даже соблазн предположить, что отказ от официозности, открывавшей богатые возможности для пародирования, сделан в пользу глубины и значимости реализации. Родившиеся в результате предпринятых усилий весьма весомые свершения выявляют не менее важную, чем тяготение к авангардизму в искусстве, характеристику поколения — неформальный и в высшей степени осмысленный характер академических устремлений многих его представителей. По крайней мере, трое из членов «центральной», «инициативной» группы вполне состоялись в качестве университетских преподавателей⁷.

Это несколько оксюморонное сочетание интересов делает «поколение» единственным в своем роде, так что декларационную, манифестационную цель чествования Гонгоры можно считать достигнутой. Но кроме того, в силу «цитатного», узнаваемого характера авангардистских жестов, игровая часть празднования приобретает черты философско-эстетического суждения о характере искусства, серьезная же часть, в силу своей научной и содержательной состоятельности, придает этому суждению вес. Перед внешним наблюдателем предстают не просто молодые поэты, стремящиеся воплотить в жизнь положения «Дегуманизации искусства» (1925) Ортеги-и-Гассета, но серьезные и самостоятельные художники, своим творчеством демонстрирующие, что Ортега, описывая «новое искусство», не занимался умозрительными упражнениями.

В рассказе Альберти привлекает внимание дотошное перечисление всех участников каждого этапа подготовки и всех мероприятий в рамках юбилейных торжеств — ведь перед нами воспоминания, и конкретные детали не могут не тускнеть с течением времени. Оговорка Альберти об обращении к «Хронике празднования» Диего для освежения этих событий в памяти указывает на то, что подробной и точной детализации своих описаний поэт придавал особое значение. Поскольку речь идет о достаточно компактной группе людей, то повторяющиеся списки имен, вкупе с цикличностью собраний и действий, создают впечатление сотворения культа. То, что возникает оно не случайно, что именно на него «работает» текст Альберти, подтверждает следующий пассаж: *«По возвращении в Мадрид, в середине мая, дело закипело. Мы уже знали имена **адептов** (выделено мной. — А. М.), поэтов, приглашенных к сотрудничеству в специальном выпуске, готовившемся "Литоралем" из Малаги. Это были: Алейксандре, Альтолагирре, Адриано дель Валье, Сернуда, Рохелио Буендиа, Педро Гарфиас, Ромеро Мурубе, Морено Вилья, Хуан Ларреа, Инохоса, Прадос, Кирога Пла и другие. (Я не включаю сюда наши имена — тех, кто входил в инициативную группу.)»*⁹.

В «синхронии» впечатление о культовом характере происходящего фокусирует уже не раз упоминавшаяся поездка в Севилью¹⁰ и праздничные мероприятия в тамошнем Атенео, которые признаются конституирующими для группы как самими ее «членами», так и критикой. Продолжая тему списков «адептов», укажем, что среди поезавших в Севилью из Мадрида были Гильен, Алонсо, Диего, Альберти и Гарсиа Лорка, а также Хосе Бергамин, Хуан Чабас и Маурисио Бакариссе; а среди местной публики в Атенео был Луис Сернуда, впоследствии вошедший в «ядро» «поколения», ставший одним из наиболее ярких и характерных его представителей. Осуществлена поездка была на частные средства — и это еще усиливает ощущение группового и культового характера происходящего.

Деньги дал и сделал пребывание в Севилье, по всем описаниям, незабываемым тореадор и писатель Игнасио Санчес Мехиас — еще одна харизматическая фигура, связанная с «поколением». Сын богатого врача, имевший диплом бакалавра, он, конечно, не был типичным тореро и весьма ощутимо «присутствовал» на культурной и светской сцене Испании: снимался в кино, играл в поло, участвовал в автогонках, был президентом футбольного клуба Бетис и местного общества Красного Креста; наконец, освещал свои бои в газетах, писал романы, стихи и пьесы, по меньшей мере, одна из которых — «Безрассудство» ("Sinrazón", 1928) — была поставлена и пользовалась успехом. Подробного представления Санчес Мехиас заслуживает хотя бы потому, что он, если верить Альберти, погружившись в изучение «Одиночеств» и заучивая наизусть самые прихотливые арабески Гонгоры, добавляет очередной штрих к складываемой картине культового почитания Гонгоры.

Заучивал стихи Гонгоры в этот период и сам Альберти — чтобы глубже проникнуть в его поэтику, которую он стремился интегрировать в свою поэзию. Что это были не просто спорадические проявления индивидуального восторга, демонстрирует оценка, которую значительно позднее дает Дамасо Алонсо практическим последствиям предпринятых в 1926–1927 гг. «поколением» усилий: *«Последние поколения сформировались на чтении и культе (подчеркнуто мной. — А. М.) автора Одиночеств. И из этого юношеского энтузиазма многое*

просочилось в хранилища так называемой «официальной критики». Почти смешно сравнивать то, что говорилось о Гонгоре в учебниках литературы до 1927 года с тем, что говорится теперь. Ясность и красота его поэзии больше не нацелены против почти заброшенных крепостей, или крайне анахронических орудий»¹¹.

Стихи в подражание Гонгоре в этот период пишут Диего, Альтолагирре и даже Гильен; а если вспомнить, что практически все поэты, принадлежавшие к поколению, приняли участие в антологии посвящений Гонгоре, то картина литературного культа приобретает целостность и завершенность. Несколько удивляет в перспективе размаха чествований и обилия обращений, стилизаций и аллюзий, связанных с Гонгорой в течение двух лет (1926–1927), быстрое — если не сказать мгновенное — охлаждение к нему: по словам все того же Альберти увлечение, практически, не пережило года юбилея, и это его утверждение вполне подтверждается литературной практикой поэтов. Резкий контраст бурного энтузиазма и внезапного его исчезновения, кипучей деятельности и практически полной утраты интереса к ее объекту заставляет повнимательнее приглядеться к тому, что изначально привлекло «поколение» к Гонгоре.

Первое, что с этой точки зрения обращает на себя внимание — все «ядро» «поколения», не считая самых младших (Сернуду и Альтолагирре), присутствует на литературной сцене Испании (пусть и не все они громко заявляют о себе) с конца 1910 — начала 1920 гг. Точно так же большинство из них связано с так называемой «Ресиденсия де эстудьянтес» (место проживания студентов, стипендиатов Открытого Университета, ставшее своеобразным культурным центром эпохи), так что перезнакомились и подружились они в большинстве своем еще в начале своего творческого пути. Причина же, по которой, несмотря на дружбу, без малого десять лет они не могли найти общую платформу для объединения, заключается в принципиальных различиях между их индивидуальными поэтиками. Так, Х. Гильен пишет отнологическую, бытийственную поэзию, тяготеющую к классическим формам. Очень современная по своей чувственности и образной системе поэзия П. Салинаса отторгает, тем не менее, фрагментированные, синкопированные стихотворные формы, близкие, к примеру, Алейксандре и Сернуде, которых объединяет дисгармоничное видение бытия, но разводят иные уровни поэтики. Диего чередует креасьонистские, кубистические, по сути, стихи с традиционными поэтическими формами. Хуан Ларреа последовательно эволюционирует в авангардистском контексте от кубизма (креасьонизма) к сюрреализму, а Альберти как бусины перебирает все возможные авангардистские направления. Наконец, Гарсиа Лорка, не чуждаясь вовсе авангардизма, ищет собственный путь в области символической (не символистской!) поэзии.

Не имея эстетической основы для объединения, они ищут платформу для него в области интеллектуальной: для всех них в той или иной степени значимо творчество Поля Валери и все они питают определенный интерес к его концепции «чистой поэзии» («чистой» в химическом смысле, как поясняет Х. Гильен). Это не значит, что все они поголовно являются сторонниками этой концепции, но она привлекает достаточное число членов группы, чтобы постоянно оставаться в поле общих обсуждений и размышлений, так что постепенно каждый вырабатывает собственную позицию в этой области. Таков предел их сближения: об-

шая тема для дискуссий, причем, позиции, отстаиваемые в этих дискуссиях, могут быть диаметрально противоположными (как, например, у Гильена и Диего), или даже лежать в разных плоскостях (как у того же Гильена и Салинаса, или Алейксандре). Средством «очищения» поэзии от налета литературности и прозаичности, отрыва ее от реальности поколение провозглашает метафору. Опять же, далеко не все они используют метафору в этом качестве в своих произведениях — ни у Гильена, ни у Салинаса примеров тому мы не найдем. Но и они проявляют достаточный интерес, чтобы осмыслить эту концепцию и сформировать собственное мнение. И вот тут Гонгора, который был самым виртуозным метафористом в испанской (если не в общеевропейской) литературной традиции, пришлось очень кстати. Вот образец осмысления его творчества в категориях чистой поэзии из лекции Гарсиа Лорки «Поэтический образ Луиса де Гонгоры»¹² («La imagen poética de Luis de Góngora», прочитана 13 февраля 1926 г. в Атенео в Гранаде):

«Он осознал мимолетность человеческого чувства и слабость спонтанных выражений, которые трогают только в определенные моменты. И пожелал, чтобы красота его произведений коренилась в чистой метафоре смертных реальностей, метафоре, выстроенной в скульптурном духе и помещенной во вне-атмосферную среду.

*Он любил объективную красоту, красоту чистую и бесполезную, свободную от передающихся тревог»*¹³.

«Подняв» Гонгору «на знамя», группа поэтов смогла концептуировать то, что их объединяет, избежав при этом необходимости демонстрировать широкой публике внутренние разногласия. В более поздние годы Гильен написал об этом:

«Sin postura de escuela o teoría.
Sin presunción de juventud que irrumpe.
Redentora entre añicos.
Visible el entusiasmo.
Nos fuimos a Sevilla.
¿Quiénes? Unos amigos
Por contactos casuales,
Un buen azar que resultó destino»¹⁴.

Характерно, что и он (как и Рафаэль Альберти) в то время, когда писалось стихотворение, не чувствовал уже никакой необходимости вспомнить о Гонгоре и его юбилее в качестве, хотя бы, повода для этой поездки.

Такое чтение ситуации объясняет до некоторой степени и потребность при- дать Гонгоре культовый статус, и обращенность, адресованность этого культа ко внешнему миру, а не к его «адептам». Это, конечно, не означает, что роль Гонгоры была чисто символической, и что его художественное наследие представителей «поколения» вовсе не интересовало. Помимо уплотнения метафорики и поиска неожиданных образов и ассоциаций, изучение латинизированного синтаксиса Гонгоры подталкивает поэтов к использованию для «очищения» поэзии усложненного синтаксического построения стиха — и в этом смысле они на данном конкретном отрезке своего развития вступают в определенной степени в

противоречие с широко распространенной авангардистской тенденцией к разрушению синтаксиса.

Наиболее сложное и одновременно продуктивное взаимодействие с традицией демонстрирует Гарсиа Лорка, размышляя об «Одиночествах» в уже цитировавшейся лекции. Приписав Гонгоре стремление создать чисто лирическую поэму, он проецирует на него убежденность, что крупные формы (в частности, поэму) без сюжета создать невозможно — ей просто не на чем будет «держаться». Найденное Гонгорой (по мнению Лорки) решение заключалось в том, чтобы «утопить» сюжет в метафорах. Этот пассаж мало что говорит нам о поэтике «Одиночеств», ненамного больше говорит он и о том, как Лорка читает Гонгору, однако же, он раскрывает перед нами направление творческих поисков Лорки в этот период, а также то, в какой степени и в каком смысле для него в это время актуальна идея «чистой поэзии».

Впрочем, рассмотренными мотивами обращение «поколения 1927-го года» именно к Гонгоре полностью, конечно, не объясняется. В конце концов, в качестве источника средств для диссоциации поэзии и реальности и обособления поэзии от других литературных форм, не менее (если не более) перспективным представляется творчество Гарсиласо де ла Веги, в сонетах которого, в силу еще более радикальной, чем у Гонгоры (и Кеведо) латинизации синтаксиса, затемненность смысла нередко переходит в многозначность. Его, Впрочем, по достоинству оценило следующее поколение поэтов, вошедшее в литературу в 1930-е гг., превратив в культовую для себя фигуру. Интересные средства «остранения» поэтического текста выработали и поэты-мистики — а на 1927 г., как нарочно, пришлось и 400-летие Луиса де Леона, которого чрезвычайно занимали проблемы именования (впрочем, в теологической перспективе), значений и смыслов слова, а также перевода. Говорить о том, что эти — и другие — поэты просто не попали в поле зрения «поколения 1927-го года» не приходится — и не только потому, что среди инициаторов и участников чествования Гонгоры был не один литературовед и преподаватель литературы. Тот же Рафаэль Альберти, не склонный к академизму, относит влияние перечисленных поэтов на свое творчество к началу 1920-х гг., да и более широкому испанскому авангардистскому контексту они чужды не были: имена их встречаются, например, в манифестах ультраистов.

От названных поэтов Гонгору отличает неприязненное отношение к нему (как и ко всему XVII веку) так называемого «поколения 1898-го года» — что бы ни говорил Гильен об отсутствии у «поколения 1927-го года» стремления «ворваться» в культуру (впрочем, для него, как для одного из самых старших в этой группе, возможно, это стремление, действительно, было в 1927 г. уже не актуально), новое поколение, входящее в литературную жизнь страны, никак не могло обойти проблему самоидентификации относительно «старших». В случае «поколения 1898-го года» эта задача осложнялась, с одной стороны, не меньшей, чем та, что наблюдается между представителями «поколения 1927-го года», разнообразностью поэтик, а с другой, — чрезвычайной чуткостью и отзывчивостью представителей «поколения отцов» к новым веяниям и тенденциям в литературе, позволившей им не раз и не два «перехватить» и успешно использовать авангардистские (в числе прочих) жесты и приемы.

Ядро «поколения 1898-го года», или «поколения катастрофы» составляли

Мигель де Унамуно, Пио Бароха, Асорин (псевдоним Хосе Мартинеса Руиса), Рамиро де Маэсту, Рамон дель Валье-Инклан, Антонио Мачадо и др. Название «поколения» отсылает к войне с Соединенными Штатами 1898 г., в результате поражения в которой Испания потеряла последние заокеанские колонии — Кубу, Пуэрто-Рико и Филиппины. Кроме отмеченной выше эстетической отзывчивости и пластичности, «поколение 1898-го года» отличала склонность к эффектным жестам и активная общественная (и политическая) позиция. И вот эта последняя (в отличие от двух первых, скорее, затруднявших дифференциацию) предлагала естественное поле для размежевания сторонникам «чистой поэзии» из «поколения 1927-го года». Собственно, и нелюбовь «поколения 1898-го года» к литературе XVII в. изначально объяснялась причинами не столько эстетическими, сколько идеологическими: им претила ее официозность, помпезность и ура-патриотизм. А в выражении этой своей нелюбви они не слишком стеснялись — Асорин даже писал в романе «Воля» (*“La Voluntad”*, 1902): «Наша литература XVII века невыносимо неприятна»¹⁵.

Однако же, к 1920 гг. их политическая страсть несколько угасает (а некоторые из них — Асорин, например — и вовсе отходят от политики), и теперь они уже, скорее, склонны предъявлять барокко претензии собственно эстетического характера и упрекать его представителей в чрезмерной вычурности и усложненности стиля. Так, Антонио Мачадо, рассуждая о творчестве Хименеса в 1917 г., отмечал как недостаток и опасность то, что его поэзия становится все более барочной¹⁶; сам Хименес называл подражание барокко последней степенью безумия всей испанской литературы¹⁷. Таким образом, у «поколения 1927-го года» возникает возможность «размежеваться» с «отцами», не сходя с собственной «платформы». Что достижение разграничения представлялось принципиальной и насущной задачей, косвенно подтверждает то, какое внимание отказавшимся участвовать в чествовании Гонгоры уделяет в своих воспоминаниях Альберти: *«Три великих поэта письменно отказались участвовать в чествовании: дон Мигель де Унамуно, дон Рамон дель Валье-Инклан и Хуан Рамон Хименес. Мануэль Мачадо и Рамон де Бастерра даже не снизили до ответа на наше приглашение. Из подражавшихся прозаиков — Миро, Маричалар, Эспина, Харнес, Рамон Г. (Гомес. — А. М.) де ла Серна, Фернандес Алмагро, Хименес Кабальеро, Альфонсо Рейес и другие — оригиналы были получены только от Хосе Марии де Коссио и Сесара Арконады. Как видно, полный провал. В соответствии с дурным примером вышеназванных трех великих поэтов, также не снизили до ответа: Перес де Айала, Ортега-и-Гассет, Фернандо Вела и Эухенио Д'Орс. Внесли свой вклад произведениями пластического искусства: Пикассо, Хуан Грис, Тогорес, Дали, Паленсиа, Борес, Морено Вилья, Коссио, Пейнадо, Усelay, Феноса, Анхелес Ортис и Грегорио Прието. Два знаменитых композитора, Мануэль де Фалья и Оскар Эспла, закончили свои посвящения на текст дона Луиса. Фалья — Сонет, посвященный Кордове, для голоса и арфы; а Эспла — Эпиталаму из «Одиночеств», для голоса и рояля. Ни Халффтеры, ни Адольфо Саласар своих обещаний не выполнили. О произведениях зарубежных композиторов, Равеля и Прокофьева, которые собирались к нам присоединиться, мы так ничего и не узнали. Как жаль!»*¹⁸

Из приведенного пассажа видно, что проигнорировали чествование не одни только представители «поколения 1898-го года», да и из согласившихся в нем

участвовать — среди которых был и Антонио Мачадо, принадлежавший к старшему «поколению» — далеко не все реально внесли в него вклад. Тем не менее, к отказу «трех великих поэтов» и их мотивам Альберти считает нужным вернуться еще раз. Он подробно перечисляет по памяти причины, указанные Унамуно: собственную несовместимость с эстетикой Гонгоры, бесчеловечность (*falta de humanidad*), холодность и педантичный латинизм последнего, и добавляет, что далее Унамуно вдруг перешел от антигонгоризма к гневной филиппике против Примо де Риверы (правившего в то время в Испании диктатора), которого он, среди прочего, обозвал похотливым верблюдом (*camello rijo*). Что же до Валье-Инклана, то Альберти отмечает абсурдность отказа от участия в чествованиях со стороны «гонгорянца», хоть и вторичного — обязанного своим гонгоряномством Рубену Дарио.

А вот письмо Хименеса, ничем, кроме иронично-игривого стиля не примечательное — он высказывается, всего-навсего, в том смысле, что организованное Херардо Диего в «Ревиста де Оксиденте» чествование слишком раздуто и отказывается от участия в нем, — приведено полностью, как и ответ Диего¹⁹. По раздражению, сквозящему в этом ответе, можно предположить, во-первых, что Диего воспринял письмо Хименеса как личный выпад, а во-вторых, что если еще не окончательный разрыв, то расхождение между «учителем» (Хименесом) и «учениками» («поколением 1927-го года») уже очевидно для обеих сторон. И именно это расхождение, лишний раз давшее о себе знать в связи с празднованием юбилея Гонгоры, позволяет говорить о том, что между двумя поколениями (а Хименес, если отвлечься от внутрипоколенческих разногласий, принадлежит все к тому же «поколению 1898-го года») к 1927 г. наметились качественные расхождения в эстетической области, и мы имеем дело не только с тактическим (или стратегическим) решением поколения «сыновей».

Изначально поэтов «поколения 1927-го года» притягивало в Хименесе то, что и он исповедовал «чистую поэзию». Однако Хименес в своих стихах оперирует символами, а под «чистотой» поэзии подразумевает идеальный ее характер — каждой своей строкой он отсылает к Истине. К рассматриваемому нами периоду логическое и последовательное развитие идеи «чистой поэзии» привело поэтов «поколения 1927-го года» к убеждению, что и Истина — один из тех «непоэтических» элементов, от которых следует избавляться, в чем была призвана помочь переосмысленная метафора. Если под этим углом зрения присмотреться ко всему «поколению 1898-го года», то станет ясно, что как бы ни увлекались они новыми формальными решениями и эффектными жестами, главным предметом их забот всегда оставалось содержание, а точнее, идеи, закладываемые в произведения. «Поколение 1927-го года» года вовсе не стремится к дадаистской дискредитации всех и всяческих смыслов, но тенденциозность художественного произведения для них категорически неприемлема.

Итак, и необходимость заявить о своем месте в литературном процессе, и внутренняя потребность к самоопределению, как представляется, проявляются в достаточной мере и выбор Гонгоры в качестве «заявочной», детерминирующей фигуры, и мимолетность увлечения им. Однако, в этой перспективе ироническая окраска панихиды по Гонгоре выглядит не совсем уместной. Движение от Гонгоры к сюрреализму в специфичной, «национальной» интерпретации, характерное

для значительного числа основных представителей «поколения», подталкивает к рассуждениям о черном юморе и т. д. Не то чтобы они были совершенно произвольны: остранение темы смерти смехом — один из устойчивых мотивов авангардистских игр, практиковавшихся в «Ресиденсии»; но все эти рассуждения, хоть и выявляют органичность подобного поведения для представителей поколения, не могут прояснить, почему именно панихида была избрана ими для иронического переосмысления.

Возможно, источником вдохновения в данном случае послужила одна из известных «акций» «поколения 1898-го года» — паломничество к могиле романтика Мариано Хосе де Ларры (1809–1837). Хесус Миранда де Ларра и де Онис датирует это событие 13 февраля 1901 г. и описывает его таким образом: «...одетые в траурные костюмы с цилиндрами на головах, они спустились по улице Алкала от площади Пуэрта дель Соль в направлении Аточи. Они двинулись на кладбище, где покоился Фигаро и после возложения букетиков фиалок, Асорин прочел речь в честь мастера»²⁰. Ларра привлекал писателей «поколения 1898-го года» тяготением к публицистике, а также сатирической окраской и скептическим тоном произведений — то есть, теми чертами, которые превращали его в антипода испанских писателей XVII в. (в восприятии «поколения», во всяком случае). Да и в целом «поколение 1898-го года» признает преемственность по отношению к романтизму.

Со своей стороны, Ортега-и-Гассет, характеризуя в «Дегуманизации искусства» новое искусство, противопоставляет его не только, и не столько реализму, сколько романтизму, как образцу заигрывающего с публикой, загрязненного искусства. Однако же, отношение «поколения 1927-го года» к романтизму нельзя охарактеризовать однозначно — как отталкивание: Сернуда, например, описывая эволюцию своего поколения, которое он называет «поколением 1925-го года», обозначает этот год как год перехода от неоромантизма к сюрреализму²¹. Да и сам Ларра оказался на удивление «долгоиграющей» фигурой в испанском литературном контексте первой трети XX в. Одним из источников притяжения для «поколения 1898-го года» была концепция «новой литературы», предложенная им в статье 1836 г. («Литература. Беглый взгляд на историю и природу нашей [литературы]. Ее нынешнее состояние. Ее будущее. Символ веры»).

Основной проблемой испанской литературы Ларра называет художественное совершенство (*pes plus ultra*), достигнутое во времена Золотого Века (XVI–XVII в.), обусловившее впоследствии ее стагнацию. В той же статье литература провозглашена выражением прогресса народа, поскольку слово «выражает идеи, то есть тот самый прогресс». И поскольку в политике человек видит только интересы и права, то есть правду, то и литература не может искать ничего иного, кроме этой правды. В конце статьи высказывается надежда на появление новой, «молодой» литературы, которая выразит новое, создаваемое общество и единственной нормой которой станет правда. Это будет литература, *«рожденная опытом [и Историей, и, тем самым, маяком будущего], просвещенная, аналитичная, философская, глубокая, думающая и говорящая обо всем в прозе и в стихах, доступная для невежественного все еще большинства, апостольская и пропагандистская, открывающая правду всем, кто хочет ее знать, показывающая человека не таким, как он должен быть, а таким, как он есть, литература, наконец, выра-*

жающая все научные достижения нашего века — эпохи интеллектуального прогресса»²².

Если «поколение 1898-го года» — по крайней мере, при вступлении в литературу — готово было солидаризироваться с высказанными Ларрой взглядами безоговорочно и полностью, то авангардисты (в частности, ультраисты²³) будут удерживаться в контексте его рассуждений «от противного» — утверждая идеал предельных устремлений (*pes plus ultra*), отвращающий Ларру от эстетизма и подталкивающий его к научному принципу в литературе. Своеобразный мостик между поколениями и концепциями перекидывает творчество Р. Гомеса де ла Серны — в ранний период демонстрировавшего преемственность по отношению к «поколению 1898-го года», в том числе и в усвоении идей Ларры, а в зрелые годы служившего ориентиром для новых поколений поэтов и прозаиков.

Рассмотренная в этой перспективе панихида по Гонгоре, как и все его чествование в целом, приобретает большую объемность: отталкивание от поколения «отцов» оборачивается одновременным признанием и утверждением собственного преемства по отношению к ним. Они знаменуют наследование идей «старших» и полное их переосмысление ироническим повторением театрально аффектированного, многозначного жеста, который мог быть прочитан и как серьезный (и даже пафосный), и как иронический. А в силу центрального положения панихиды в контексте годовщины со дня смерти поэта, ироническую окраску приобретают и все торжества в целом, что позволяет участникам придать и «серьезной» составляющей чествования характер чистого жеста, чистого искусства, не умаляя при этом ее серьезности и содержательности. И опять же, парадигматической в этом отношении оказывается поездка в Севилью.

Остается не совсем проясненным только подчеркнуто аллюзивный, «цитатный» характер авангардистской, игровой составляющей мероприятий. Выявленный выше его философский аспект едва ли можно выдвинуть в качестве не то что основной, но и сколько-нибудь сознательной мотивации подобного решения этой стороны торжеств. Отсылка к более ранним авангардистским течениям заставляет повнимательнее присмотреться к утверждению представителей «поколения» будто именно они извлекли имя Гонгоры из забвения.

Самое беглое знакомство с весьма небогатой в Испании предшествующей авангардистской литературой обнаруживает, что и ультраисты называли Гонгору среди своих предшественников, а Висенте Уйдобро²⁴ из испанских поэтов признавал одного Гонгору. Собственно и вне авангардистского контекста забвение Гонгоры никак нельзя считать полным: в 1921 г. публикуется полное собрание сочинений поэта. Если копнуть поглубже, то обнаружится, что Асорин в обосновывающих концепцию «поколения 1898-го года» статьях 1913 г.²⁵ называет одной из заслуг «поколения» возвращение Гонгоры в литературный обиход; эту честь у него вполне мог бы оспорить Хименес, представлявший в начале XX в. испаноамериканский модернизм — течение, оппозиционное в рамках эпохи к «поколению 1898-го года». Под его руководством в журнале «Гелиос» (1903–1904), была предпринята попытка переоценки творчества Гонгоры как создателя поэтического языка, отличного от обыденного: ему был полностью посвящен один из номеров журнала, а в третьем номере была опубликована анкета, в которой он, наряду с романтиком Беккером, провозглашался самым почитаемым по-

этом испанской традиции. Интересом к Гонгоре, как и многим другим, испаноамериканский модернизм, как, скорее всего, и Уйдобро, обязан Рубену Дарио, а тот, в свою очередь, вспоминал, что Жан Мореас приветствовал его возгласом: «Да здравствует дон Луис де Гонгора и Арготе!»²⁶

Этот краткий экскурс, как нам представляется, вскрывает еще одно измерение иронического осмысления торжеств, посвященных Гонгоре: представители «поколения 1927-го года» совершенно осознанно симулируют «открытие» поэта XVII в., знаменуя сознательный характер этого действия подчеркнуто симулятивными чертами его культа. Подобное решение позволяет им утвердить серьезность собственных притязаний, избегнув при этом обвинений в невежестве или отрицании заслуг предшественников. Военная риторика, используемая при описании подготовки и проведения чествований поэта не только «леваком» Альберти («*Vnepedi был еще почти год. Но надо было выдвигаться на позиции (ir tomando posiciones), спланировать ряды наших войск, разрабатывать стратегию для такого грандиозного сражения*»²⁷), но и весьма консервативным Алонсо, перестает смотреться совсем уж пустым риторическим приемом. «Поколение 1927-го года», действительно, «идет в бой» за Гонгору, отбивая его у предшественников-модернистов и авангардистов, а заодно и у литературного истеблишмента, чтобы заявить на «отца современной поэзии» (Гарсиа Лорка) свое единоличное право.

И, надо сказать, эту задачу они решили с блеском: большинство современных критиков без малейших колебаний именно за ними признают заслугу водворения Гонгоры на то место, которое он в настоящий момент занимает в истории испанской литературы. Достигнуть столь впечатляющего результата им позволила грамотная эксплуатация механизмов сотворения и форм бытования литературного культа. А это демонстрирует, что к концу 1920-х гг. в Испании культовые механизмы и формы не только сложились, но и были достаточно узнаваемыми, чтобы обеспечить функциональность подобного их использования.

¹ Alberti R. *Arboleda perdida*. Barcelona, 1995. P. 124.

² Ibid.

³ В нее, в частности, вошли стихи Альберти, Алейксандре, Альтолагирре, Луиса Сернуды, Диего, Гарсиа Лорки, Гильена, Бергамина, Хуана Ларреа, Эмилио Прадоса — ряд для «поколения» весьма репрезентативный.

⁴ В написанном по горячим следам Х. Диего и опубликованном в журнале «Лола» (N 1–2, 1927–28) отчете о праздновании юбилея Гонгоры говорится, что сжигали чучела и книги врагов Гонгоры, а также «истории литературы» и антологии, несправедливые, с точки зрения участников чествования, по отношению к юбиляру.

⁵ Обыгрывается звучание фамилии критика: *astro* — звезда, *rana* — лягушка: «*Mi señor don Luis Astrana, // miserable criticastro, // tú que comienzas en astro // para terminar en rana...*» — Alberti R. *Op. cit.* P. 140.

⁶ Цит. по: Mainer J.-C. *La edad de plata (1902–1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona, 1975. P. 250.

⁷ Так, П. Салинас читал лекции в Сорбонне в 1914–1917 гг., в 1918 получил кафедру в Севильском университете, в 1922–1923 гг. преподавал в Кембридже, затем перебрался в университет Мурсии, а в 1926 г. — в Мадридский университет. Х. Гильен как бы идет по

его стопам: в 1917–1923 гг. читает лекции в Сорбонне, а в 1926 г. занимает кафедру литературы в Мурсии. Х. Диего преподавал в Сории, Хихоне, Сантандере и Мадриде.

⁸ Еще один знаковый для «поколения» журнал.

⁹ Alberti R. Op. cit. P. 144.

¹⁰ Саму-то поездку Альберти описывает подробно и красочно, только нигде не упоминает, что приурочена она была к юбилею Гонгоры.

¹¹ Цит. по: Mainer J.-C. La edad de plata (1902–1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Barcelona, 1975. P. 252.

¹² В рус. пер. «Поэтический образ у дона Луиса де Гонгоры»; см. Лорка Г.Ф. Избранные произведения в двух томах. М., 1976, т. 1.

¹³ Представлена многочисленными сетевыми публикациями; например в Wikisource: URL: http://es.wikisource.org/wiki/La_imagen_poética_de_Luis_de_Góngora

¹⁴ «Без претензий на школу или теорию. / Без самонадеянности молодежи, врывающейся. / Искушением в руины. / С явным энтузиазмом. / Мы поехали в Севилью. / Кто? Друзья. / Повстречавшиеся случайно. / Счастливый случай, обернувшийся судьбой». Цит. по: Mainer J.-C. La edad de plata (1902–1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Barcelona, 1975. P. 249.

¹⁵ См. об этом подробнее: Mainer J.-C. Op. cit. P. 249.

¹⁶ Serrano Segura J.A. La obra poética de Juan Ramón Jiménez. Trayectoria poética. URL: <http://jaserrano.com> (дата обращения: 13.12.2004).

¹⁷ URL: http://cursos.pnte.cfnavarra.es/mmuruza1/literatu/jrj-teor.htm#_Toc456415722

¹⁸ Alberti R. Op. cit. P. 152.

¹⁹ Ibid. P. 155.

²⁰ «Larra y el 98», ABC, (viernes 13–2–98). Madrid. P. 64; с заметкой можно ознакомиться в виртуальной библиотеке Мигель Сервантес. URL: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371185211251661880035/p0000001.htm#I_1_

²¹ Cernuda L. Estudios sobre poesía española contemporánea (1957) // Cernuda L. Prosa I. Madrid, 1994, vol. 2. P. 122.

²² Статья представлена в виртуальной библиотеке Мигель Сервантес. URL: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ltr/79105096101687496754491/p0000001.htm#I_1_

²³ Единственное оригинальное испанское авангардистское течение до «поколения 1927 года»; просуществовало всего несколько лет (1918–1921).

²⁴ Чилийский поэт, чей приезд в Испанию дал непосредственный импульс к оформлению ультраистского течения.

²⁵ См. о них: Inman E. Fox. El concepto de la «generación de 1898» y la historiografía literaria. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (4 vol.). [Barcelona, 21–26 de agosto de 1989]. Barcelona, 1992. P. 1761–1770.

²⁶ Sánchez A.F. El jolgorio efímero. Retratos a contraluz de cinco poetas del grupo del 27. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2000. (URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/jolgor27.html>)

²⁷ Alberti R. Op. cit. P. 150.

Повесть о приключениях Эдгара Аллана По

«Мы думаем о По как о литературном персонаже, — сказал в одном интервью Борхес. — Столь же ярком, как Макбет или Гамлет. А ведь это так важно — создать себе яркий образ и заставить весь мир его запомнить»¹. Создал ли По сам себя или его «выдумали» — неразрешимый вопрос, интригующий уже не одно поколение читателей. Как заметил в 1975 г. исследователь Джозеф Риддл, «многие влиятельные критики считают, что По — это французское изобретение»². Эдгар По был открыт и «изобретен» Шарлем Бодлером в 1850-е гг.: этому открытию-изобретению американский автор обязан своей мировой известностью, а также тем, что стал, уже в XX в., национальным классиком. Вместе с тем, «придуманная» По, Бодлер опирался на готовый биографический материал и задействовал вымышленный образ, который успел сложиться в американской периодике. По иронии, начало традиции «сочинения» По в Америке (стране, где, по известному афоризму Шоу, он «не жил, а умер») положил некролог, вышедший после смерти писателя за печально известной подписью «Людвиг». Как *персонаж* По появился в культурном сознании современников только *post mortem*, несмотря на то, что еще при жизни пытался создать автобиографическую легенду. Сам он, по мысли Борхеса, оказался скорее изобретателем будущих читателей: читая любой детективный роман, мы «уже придуманы (“already have been created”) Эдгаром Алланом По»³.

Наделение автора вымышленными чертами и придумывание (каждый раз!) «истинной» истории его жизни влечет за собой его символическое присвоение, или «похищение», что, в свою очередь, инициирует различные культовые практики: почитание, игровое перевоплощение, самоотождествление, ритуальное самоопределение того или иного сообщества. Объектом культа, разумеется, оказывается не реальное историческое лицо, а персонаж, не правдивое и добросовестное жизнеописание, а особым образом организованный нарратив — будь то житие или назидательный рассказ. «Случай» (case) По вдвойне любопытен, поскольку его образ, который активно тиражировался в американских периодических изданиях XIX в., был едва ли не с самого начала литературным, в самом буквальном смысле заимствованным из художественного текста. Ниже будут представлены различные этапы фикционализации По в Америке и Европе (под фикционализацией мы будем понимать автономную, подчас стихийную практику творения коммуникативного образа писателя), начиная с его собственных попыток самосочинения и заканчивая современными металитературными играми. Мы

не ставим своей задачей показать эволюцию или выявить объективные закономерности данного процесса — в силу нашей убежденности, что имеем дело с прагматикой конкретной литературной (культурной, внутрив профессиональной) коммуникации. Предметом анализа скорее будет структура фикционального образа По и динамика его воплощения.

«Американский Байрон»?

В 1841 г. Эдгар По написал краткую автобиографию (“Memorandum”), полную неточностей и вымышленных фактов. Он не только указал неверный год рождения (1811-й вместо 1809-го) и поступления в университет (1825-й вместо 1826-го), но придумал откровенно байронический сюжет, ставший впоследствии устойчивым литературным мифом. Вынужденный покинуть университет по причине карточного долга, По отправляется в Грецию с благородной целью ее освобождения. Вместо Греции он попадает в Петербург, где оказывается в затруднительном положении; и лишь благодаря помощи американского посла, Генри Миддлтона, благополучно возвращается домой. Эти сведения переходят в статью Джеймса Рассела Лоуэлла (1845) и в две антологии под редакцией Руфуса Грисволда: «Поэты и поэзия Америки» (1844) и «Американские прозаики» (1847). Миф тотчас же обрастает подробностями и деталями. Лоуэлл пишет, что в России у По были проблемы с паспортом⁴. Грисволд добавляет, что в Петербурге у него закончились деньги и иссяк энтузиазм⁵. В 1850 г. анонимный автор «Сазерн литерари мессенджер» (Джон Дэниел) рассказывает о том, как По чудом спасся от кнута и Сибири (“knout and Siberia”)⁶. «Сибирские жестокости» (*brutalités sibériennes*) переходят в эссе Бодлера 1852 г.⁷ Европейские приключения По он, правда, называет «лакуной» — в реальности ей соответствовал один из самых прозаических периодов в жизни будущего поэта: служба в Вест-Пойнте под вымышленным именем Эдгара А. Перри.

По не только перекраивал автобиографию по байроническому образцу в «Меморандуме», но и использовал байронические коды в художественных текстах. В 1832 г. он пишет рассказ «Свидание» (“Assignment”), в главном герое которого безошибочно угадывается лорд Байрон, а в сюжетной коллизии — знаменитая венецианская история с Терезой Гвиччиоли. Первая редакция рассказа не случайно вышла в одном номере журнала «Годиз лэдиз бук» вместе с воспоминаниями о Байроне, гравюрами его резиденций, историческим эссе о байронической Венеции, поэтическим обращением к Байрону, написанным спенсеровой строфой⁸. В «Свидании» По приписывает своему герою стихотворение о любви и разлуке — и позднее перепечатывает его под собственным именем и под самостоятельным названием «Той, которая в раю» (“To One in Paradise”). Тем самым в буквальном смысле происходит «переуступка прав собственности» от байронического персонажа к его автору — одно из значений английского слова *assignment*⁹.

По отдает дань байронизму и в двух известных рассказах «Падение Дома Ашеров» (“The Fall of the House of Usher”) и «Уильям Уилсон» (“William Wilson”). «Падение Дома Ашеров» было написано под сильным влиянием воспоминаний Вашингтона Ирвинга о посещении Ньюстедского Аббатства¹⁰. Историю главного героя новеллы, Родерика Ашера, По создает, привлекая некоторые

факты из биографии Байрона¹¹, и одновременно придает его портрету черты собственной внешности¹². Наложение двух образов — автобиографического и байронического — еще более ощутимо в «Уильяме Уилсоне», написанном на сюжет якобы задуманной Байроном драмы¹³. Здесь мы встречаем не только мотив гарольдовских скитаний, но и (как в «Свидании») недвусмысленную отсылку к роману с Гвиччиоли. Одновременно По вводит в повествование факты из своей жизни, начиная с детального описания английской школы, где он учился, и заканчивая именами своих знакомых. Уильяму Уилсону он дает точную дату своего рождения, 19 января 1809 г., а в последующих публикациях рассказа меняет год рождения героя на 1811 и 1813, что опять же было составной частью его личной мистификации. В 1840-е гг. писатель старается скрыть свой возраст: персонаж «молодеет» вместе с автором.

То, что По столь охотно принимал байроническую позу и культивировал собственный образ как *"âme perdue"*, неудивительно: байронизм был моден в Америке 1830–1840-х гг. Однако назвать подобные, в целом спорадические, попытки житнетворчества продуманной литературной стратегией было бы неосторожно. Как недавно доказал Луис Ренца, многие автобиографические «ключи» в рассказах По чаще отсылают к приватному, нежели к публичному пространству¹⁴. Почти все детали из жизни По носят сугубо частный характер, который никак не мог быть рассчитан на широкого читателя литературных журналов (скажем, имя одноклассника По мистера Престона в «Уильяме Уилсоне» могли «опознать» разве что близкие друзья).

По не раз уличали в выходящем из моды «германизме», но «американским Байроном» для современников он так и не стал. Скандальным успехом и прозвищем «литературного могавака»¹⁵ он был обязан не рассказам, а критическим статьям и заметкам, вроде дважды публиковавшейся серии очерков «Литераторы Нью-Йорка». Поэтическую славу ему принес «Ворон» (1845) — стихотворение, которое, судя хотя бы по числу подражаний и пародий, можно бесспорно считать культовым текстом¹⁶. Но ни личность его автора¹⁷, ни «байроническая» биография не привлекали к себе сколько-нибудь широкий общественный интерес.

«Каркнул Ворон: "Nevermore!"»

«Эдгар Аллан По умер. <...> Это известие поразит многих, но мало кто испытает по этому поводу горе». Слова, открывающие некролог, который вышел через день после смерти По 7 октября 1849 г.¹⁸, напоминают начало крутого детектива, по замечанию одного критика¹⁹. Действительно, его автор, «Людвиг», — псевдоним литературного душеприказчика и издателя По Р. Грисуолда — сумел вызвать почти детективный интерес к жизни По. Причины сведения счетов с умершим писателем составили в дальнейшем лобочный сюжет «детективного» повествования. К наиболее правдоподобной причине — месть за резкую критику в собственный адрес — добавилась, например, романтическая: неразделенная любовь Грисуолда к поэтессе Фрэнсис Осгуд, с которой По открыто флиртовал на страницах литературных журналов. Существует даже предположение о том, что Грисуолд был в действительности тайным поклонником оклеветанного писателя: в его нью-йоркском доме был обнаружен портрет Эдгара По²⁰.

Как заметил еще в 1927 г. автор книги «Литературные сквернословия» Эрнест Бойд, «если бы Грисуолда не было, его следовало бы выдумать»²¹. В современных работах грисуолдский пасквиль все чаще рассматривается как успешный, хотя и непреднамеренный, пиар-ход: некролог повредил репутации По, но в конечном итоге сослужил ей службу²². К такому мнению можно относиться по-разному, но нельзя не признать, что Эдгар По вошел в литературную историю не в последнюю очередь благодаря Грисуолду.

При изложении фактов Людвиг-Грисуолд почти не отступает от «истины»: он в точности приводит биографические сведения, которые предоставил ему при жизни автор²³. Обвинения в адрес покойного носят скорее обобщенно-риторический характер. В то же время к некрологу Грисуолд подбирает злоепошлый эпиграф из «Ворона»: «Каркнул Ворон: "Nevermore"» ("Quoth the Raven, 'Nevermore'")²⁴, а самому По находит литературного прототипа. Им становится Фрэнсис Вивиан, персонаж романа английского писателя Эдварда Бульвера-Литтона «Какстоны» (*The Caxtons*). Вивиан — байронический герой, бросающий вызов семье и обществу, а также общественным условностям и морали. Он одарен, но впустую растрчивает свой талант; не лишен положительных качеств, но ведет безнравственный образ жизни; наконец, несмотря на благородное происхождение, занимается бродяжничеством и скрывается под чужим именем.

В конце первого тома Вивиану выносит моральный приговор его высоко-нравственный кузен Физистрат (Phisistratus) Какстон. Руфус (Rufus) Грисуолд приводит пространную характеристику Вивиана почти без сокращений, отмечая, что она в равной степени относится и к герою некролога. Из цитаты следует, что Вивиан (читай: По) был мизантропом и циником, недружелюбным, высокомерным, вспыльчивым и завистливым²⁵. «У него не было морального чувства и, что удивительно, принимая в расчет его гордый нрав, почти никакого представления о чести» — эта фраза из Бульвера заклеила По на несколько последующих десятилетий. Самими вескими аргументами против писателя оказались, таким образом, не факты из его жизни, а черты вымышленного героя.

Некролог не замедлил инициировать скандал. Он сразу же был оспорен близко знавшими По литераторами и разделил его современников на недоброжелателей и друзей. Поэтому через три года, когда Грисуолд пишет от собственного имени «Мемуары» (открывающие третий том вышедших под его редакцией сочинений По)²⁶, он фальсифицирует факты и подделывает письма — в полемических целях. «Приговор» По он оформляет теперь не только как развернутое риторическое высказывание, но и как нарратив. Например, если в некрологе приводится сухое свидетельство По о том, как его приемный отец Джон Аллан отказался платить «долги чести», сделанные им в Виргинском университете, из «Мемуаров» мы уже узнаем подробности о беспутной студенческой жизни поэта. Эдгар пьянствует и проматывает отцовские средства. Пристрастие к азартным играм (gambling), наравне со злоупотреблением алкоголем (intemperance) и другими пороками (other vices), приводит к его исключению. Кроме очевидной подтасовки фактов (По не был исключен из университета), обращает на себя внимание слово "gambling". Показательно, что бульверовский Вивиан тоже играет в азартные игры, пополняя образование в Париже, и в конце концов попадает в компанию игроков (gamblers) и шулеров (V. 2. P. 247). Его отец, Роланд Какстон,

приходит в ужас от предъявленных кредиторами счетов. В целях воспитания он оставляет открытым бюро — Вивиан, вопреки его ожиданиям, берет оттуда деньги. Поступок сына для Роланда равносильен воровству (V. 2. P. 248). Биография По в «Мемуарах» выстраивается по готовой литературной модели: карточный проигрыш становится порочной зависимостью, просьба оплатить «долги чести» превращается в постыдное вымогательство.

Популярность романа в Америке позволяет предположить, что сюжетные параллели без труда опознавались публикой. Тем более что повод для сопоставления литературного вымысла и жизненной истории По дает мотив блудного сына, который лежит в основе «Какстонов». Фрэнсис Вивиан был воспитан матерью, покинутой Роландом Какстоном по ряду независимых от него обстоятельств. Он родной сын Роланда, но при этом наполовину иностранец: по рождению — испанец и цыган, по воспитанию — француз. «Заемное» имя героя (на самом деле он Герберт Какстон) лишний раз подчеркивает его непринадлежность семейному клану. Наконец, пороки сына заставляют Роланда отречься от него и даже объявить о его смерти. Взаимоотношения По и приемного отца, виргинского торговца табаком Аллана, составляют главную сюжетную интригу его биографии в изложении Грисуолда. Разрыв с отчимом с последующим лишением наследства, действительно сыгравший решающую роль в судьбе писателя, представлен в крайне невыгодном для По свете.

Кульминацией «Какстонов» становится циничный и безрассудный поступок героя, едва не бросивший тень на репутацию дамы, дочери лорда Треванион. Размолвке По с Алланом предшествует его ссора с молодой женой отчима. В некрологе причины ссоры опускаются, но в «Мемуарах» появляется двусмысленная фраза: эту историю «едва ли было бы удобно здесь повторять» (xi). Оставляя пробел в повествовании, Грисуолд ссылается на анонимную статью Джона Дэниела, где был сделан ряд неясных намеков на ричмондскую сплетню о незаконной страсти По к новой мачехе. Окажись она верной, характер По предстал бы в «крайне уродливом свете»²⁷. В «Мемуарах» двойное опущение факта, в угоду приличиям и морали, получает силу убеждения. У «цинизма» По появляются веские основания. Его творчество (впервые!) объявляется отражением жизни, лишенной моральных основ. Произведения По проникнуты меланхолией, в них можно встретить крайнюю степень отчаяния, но никогда — богобоязненность или раскаяние, рассуждает Грисуолд. Воздействие его текстов на читателей он сравнивает с эффектом ночного кошмара (nightmare) или опиумного опьянения (the spells of opium) (xxxix-xxxi).

В романе Бульвера сюжет о блудном сыне проигрывается полностью: Вивиан исправляется и «возвращается» к отцу после смерти — погибшим в бою с индейцами британским капитаном; вместе с отцовским прощением он вновь обретает фамильное имя. В «Мемуарах» По так и остается «Вивианом», не сумевшим примириться с судьбой. И в некрологе, и в «Мемуарах» подчеркивается его неприкаянность. В непогоду По якобы бродил по улицам, «устремляясь навстречу сильнейшим бурям». «...Его губы шептали едва различимые проклятия; глаза устремлялись ввысь в пылкой молитве (не за себя, он чувствовал, или притворялся, что чувствовал себя давно уже проклятым), в молитве за счастье тех, кого он в данный момент боготворил; или же его взор обращался к собственному сердцу,

истерзанному мукой...» Поэт вызывал души умерших близких — из Эдема, у врат которого томится его собственная душа²⁸. Характеристика Вивиана из первого тома «Какстонов» целиком переходит в «Мемуары». Но здесь она приводится не по ходу повествования, как в некрологе, а помещается в финал, как бы подводя итог всему вышесказанному. В довершение Грисуолд убирает кавычки. Позднее периодические издания стали цитировать данный фрагмент, приписывая его самому автору «Мемуаров»²⁹: за По окончательно закрепились характеристика, данная вымышленному персонажу.

«Сошедший» со страниц романа Бульвера Эдгар По сразу же стал нарицательным примером в периодике. В 1852 г. Генри Стоддард опубликовал любопытную биографию По в «Нэшнл мэгэзин», написанную в популярном тогда жанре *temperance story* (назидательная история, проповедующая трезвый образ жизни). В биографии Стоддарда рассказывается о безымянном сироте, которого усыновил добрый зажиточный джентльмен. Пьянство сбивает молодого человека с верного пути, приводит к растрате отцовских денег, потере доброго имени и литературного таланта, наконец, к ранней смерти. Имя По появляется только в самом конце: мораль рассказа совпадает с разоблачением прототипа. «Читатель, — то что ты прочел, не вымысел. Каждый упомянутый здесь случай, каждое описанное событие в действительности произошло с *Эдгаром Алланом По*, одним из популярнейших и одареннейших писателей»³⁰. По не раз подвергался публичному осуждению за пьянство и при жизни. Приведенный пример интересен тем, что история По представляет собой законченный, художественно оформленный нарратив; «правду» автор преподносит как вымысел с тем, чтобы в финале этот вымысел разоблачить. В другой статье, анонимной рецензии в «Норт американ ревью» (1856), инсценируется суд над По. В роли обвинителя выступает, разумеется, Руфус Грисуолд. Приговор в итоге выносится не только По, но и его произведениям, которые предлагается попросту «забыть»³¹.

Сквозь призму грисуолдовской биографии начинают прочитываться новеллы По: в первую очередь, конечно, «автобиографический» «Уильям Уилсон». «...Мы не можем не заподозрить, что [финал «Уильяма Уилсона»] бросает тень на причину ссоры между По и его опекуном», — пишет автор приведенной выше рецензии в «Норт американ ревью» (437). Имеется в виду байронический эпизод рассказа, когда герой приходит на римский карнавал с целью соблазнить юную жену престарелого маркиза ди Бролио. Байронические обертоны рассказа полностью игнорируются рецензентом, зато вспоминаются «Мемуары» Грисуолда и «постыдная» история со второй миссис Аллан. Сюжетная коллизия «Уильяма Уилсона» для критика — это прежде всего улика, доказательство стыдливо умалчиваемого скандала из жизни автора. Фантастическое обрамление «Уильяма Уилсона» потребовалось По якобы лишь для того, чтобы «скрыть мораль рассказа» от неискушенных читателей (437). Герой начинает свидетельствовать против автора, факт биографии которого «едва ли было бы удобно <...> повторять». От романтической рисовки и «позы» а ла Байрон остается лишь безнравственность байронического персонажа, бросившего вызов благопристойности (нарицательного героя моралистической англоязычной литературы первой половины века). Показательно и то, что биографы, начиная с Грисуолда, рассказывая о выдуманном По европейском турне, делают акцент не на благородном порыве участво-

вать в освобождении Греции, а на пьяном дебоше, якобы учиненном им в Петербурге.

Исследователь Скотт Пиплз справедливо отмечает: «...Изображая жизнь По как нравоучительный рассказ, подходящий для выпусков воскресных школ, или представляя его самого как героя судебной хроники, ранние интерпретаторы способствовали превращению По в персонажа, куда более известного, чем его собственные создания...»³². К моменту открытия По во Франции, в американской периодике, таким образом, не только сложился, но и начал активно «тиражироваться» вполне определенный образ — блудного сына, гения, который свой талант «развел в алкоголе», и автора сомнительных в моральном отношении произведений. Этот образ был не только сфабрикован на основе искаженных данных, но и «взят» из литературного текста, «перекроен» по готовому художественному образцу. Постепенно отделившись от своего источника (как грисуолдовских текстов, так и бульверовского романа), он, тем не менее, оказался удобным для воспроизведения и во многом определил режим чтения произведений По в Америке.

Литературная «эзекуция» Грисуолда (по-английски “*executor*” — и душеприказчик, и палач)³³ произвела двойственный эффект. Тексты По оказались практически отвергнутыми пуритански настроенной американской общественностью вплоть до конца века, но к его личности не угасал интерес, который поддерживали опровержения, разоблачения, воспоминания друзей, апокрифические и апологетические биографии. Культ По возник *вопреки* иконокластическим тенденциям американских периодических изданий, но во многом и благодаря той биографической легенде, которая стала сопровождать его образ начиная с 1850-х гг.

«Мой брат и мой двойник»

Биографы не устают упрекать Шарля Бодлера, самоотверженного апологета По, в нагромождении фактографических неточностей. Нередко приводится случай, как Бодлер в 1856 г. решил «поправить» Грисуолда, указавшего неверный год рождения По — 1811-й, и поменял 1811-й г. на столь же неправильный 1813-й. Неточности Бодлера, безусловно, объяснимы отсутствием какой-либо достоверной информации. К моменту написания первой редакции очерка о жизни и творчестве По в 1852 г. (“*Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*”) французский поэт читал только анонимную статью Джона Дэниела и некролог Джона Томпсона (обе работы были опубликованы в номерах «Сазерн литерари мессенджер», которые ему удалось достать). В дальнейшем он познакомился с «Мемуарами» Грисуолда, что позволило ему пополнить фактографию в редакции 1856 г., хотя не исключало полемических и даже оскорбительных выпадов в адрес «биографа». «Неужели в Америке нет законов, не пускающих собак на кладбище?» Эта фраза, на самом деле придуманная не Бодлером, а англичанином Джеймсом Хэнни, стала крылатой.

Апология Бодлера, как известно, состояла не в опровержении фактов, но в их радикально новой интерпретации. Например, статья 1852 г. представляет собой даже не пересказ, а подстрочный перевод Дэниела, с вкраплениями из Томпсона³⁴. Авторский голос слышен лишь в сопровождающих перевод коммента-

ях. Случай почти беспрецедентный, потому что Бодлер, с одной стороны, стремится как можно точнее воспроизвести предоставленные Дэниелом сведения, с другой стороны, то и дело подвергает сомнению достоверность оригинала. Он слово в слово переводит пассаж, намекающий на уже не раз упомянутый нами скандал с молодой женой опекуна, и тотчас же дает ему развернутый комментарий: «...Биограф серьезно дискредитирует По, утверждая при этом совершенно необоснованно, что лучше вообще ничего не говорить, тем самым предполагая, что есть вещи, которые должны быть сокрыты (почему?) <...> Какого черта он хочет этим сказать? (Que diable veut-il dire?) Намекает ли он, что По пытался соблазнить вторую жену своего приемного отца? Об этом невозможно догадаться...»³⁵. Открытое вопрошание Бодлера свидетельствует не против По, но против его биографов. Любопытно, что здесь же Бодлер сравнивает По с Байроном. Обоих поэтов преследовала вражда — одного при жизни, другого после смерти. Поверх каждого неллицеприятного высказывания (тем не менее, добросовестно приводимого) пишется апологетический комментарий. По пил «варварски», пропуская «стакан за стаканом», — утверждает Дэниел. «...Он пил не как гурман, но как варвар», — перефразирует Бодлер, но тут же замечает: «ужасная привычка» (“terrible habitude”) никак не сказалась ни на чистоте и отточенности его слога, ни на ясности его мысли, ни на рвении, с каким он брался за работу. Соединенные Штаты были «просторной клеткой» (“vaste cage”) для поэта; уже одно это оправдывает его пристрастие к алкоголю. «В Париже, в Германии, он нашел бы понимание и поддержку у друзей; в Америке, он был вынужден бороться за кусок хлеба...» (23).

В 1856 г. Бодлер публикует вторую и окончательную редакцию статьи о По, существенно ее перерабатывая. Здесь сохраняется пространная цитация из Дэниела, однако работу отличает значительно более свободное обращение с биографическими источниками. Любопытно другое. Хотя Бодлер сам называл свою статью «апологетической биографией» (“biographie apologétique”)³⁶, он отчасти отступает от оправдательного дискурса, характерного для редакции 1852 г. «Я узнал, что он пил не как гурман, но как варвар...», — пишет Бодлер об алкоголизме По теми же словами, что и ранее, но сразу же добавляет принципиально новую и важную мысль: «как если бы он совершал акт смертоубийства (comme accomplissant une fonction homicide), как если бы он должен был каждый раз убивать *что-то* внутри себя, а worm that would not die» (111) [«червь, который не умирает» — библейская фраза, которую По цитирует в рассказе «Морелла»]. По перестает быть жертвой обстоятельств; он делает осознанный жизненный выбор.

Речь уже не идет о том, что пристрастие По к алкоголю никак не сказалось на качестве его литературного мастерства и интеллекте. Напротив, теперь само пьянство становится «методом работы, радикальным и губительным» (méthode énergique et mortelle (112); énergique в данном контексте можно перевести и как «сильнодействующий», в английском переводе ему не случайно соответствует слово “drastic”³⁷). «Поэт научился пить, подобно тому, как предусмотрительный писатель учится делать записи» (112). Бодлер и здесь продолжает критиковать меркантильный дух Соединенных штатов, развивая, даже акцентируя тему поэта-изгоя, однако теперь он фактически изобретает По заново. Из невинной жертвы По превращается в самоубийцу, растрачивающего и методически убивающего

самого себя; сама эта трата приносит нам наслаждение (*jouissance*) от чтения его текстов. Нетрудно заметить, как обобщенно-байронические черты По уступают место более глубокому отождествлению Бодлера с его американским предшественником, обозначая заодно и радикальный разрыв с прежней традицией. Теперь По — это автор, делающий самого себя; самоубийство является для него основой существования и созидания. Самоубийство — личная бодлеровская тема. Как писал Сартр, Бодлер «решил осуществить себя, как бы *пережив* собственную смерть. Он не кончает с собой в одночасье, но зато любой свой поступок превращает в символический эквивалент смерти, принять которую он так и не решился»³⁸. Вместе с тем, и смерть По в статье Бодлера становится *почти* самоубийством, которое «готовилось долгое время» и, в сущности, явилось его «самым разумным жизненным поступком» (*la plus raisonnable de la vie*) (103–104).

По — мученик, самоубийца и даже денди (ср.: «поэт больше других умеет пользоваться привилегией парижанки или испанки — украшать себя пустяком») — предстает как второе «я» Бодлера, его вымышленный, воображаемый двойник. Можно сказать, что в редакции 1856 г. По становится «проклятым поэтом» в верленовском смысле — возводящим «проклятость» в принцип жизни. Бодлер «переписывает» американского По, не переставляя минусы на плюсы, но скорее утверждая то, что ставилось ему в упрек. Хорошо известно, что Бодлер при случае подчеркивал свое внутреннее тождество с американским автором. В одном из черновиков он называет По «частью самого себя»³⁹. В письме матери говорит о «близком сходстве» своей и *его* поэзии⁴⁰. Как гласит известная выдержка из письма к Теофилю Тору (1864): «Знаешь ли ты, почему я столь усердно переводил По? Потому что он был как я. Первый раз открыв его книги, я к своему изумлению и восторгу обнаружил не только темы, о которых мечтал, но ПРЕДЛОЖЕНИЯ, придуманные мной и записанные им за двадцать лет до меня»⁴¹. Для культа По, служителем которого Бодлер сам себя назначил, принцип самоотождествления оказался основополагающим. «По перевоплотился в Бодлера», писал Шамфлери⁴².

Критики традиционно обращают внимание на очевидный и в то же время веский довод: параллелизм жизненных ситуаций Бодлера и По; Джон Аллан без труда менялся местами с отчимом Бодлера генералом Опиком и наоборот. Однако создание *образа* было, видимо, обязательным условием для самоотождествления. Сартр особенно настаивает на том, что «поразительные совпадения» получают смысл только потому, что По уже умер, его жизненный путь закончился. «...Облик По обретает завершенность и четкость; определения “поэт” и “мученик” сами просятся на язык, его существование преобразуется в судьбу, а невзгоды начинают выглядеть как результат предопределения. <...> По становится как бы изображением самого Бодлера, превращается в своего рода Иоанна Крестителя при этом проклятом Христе»⁴³. Житийный характер биографии По неотделим от сакрализации авторской фигуры. «О нем и о той особенной категории людей, к которым он принадлежит, я бы сказал так, как сказано о Боге: “Он пострадал за нас”» (1852: 38) В «Фейерверках» Бодлер делает себе наставление: каждое утро молиться «Богу, вместилищу всей сущей силы и справедливости» и своим «заступникам», «котцу, Мариетте и По»⁴⁴. Он напрямую отождествляет По с его героями, представляя жизнь и творчество как единый связный сюжет. Но

герой По в его интерпретации — это титаническая, сверхчеловеческая фигура: «...Человек со сверхъестественными способностями, человек с расшатанными нервами, человек, чья пылкая и страждущая воля бросает вызов всем препятствиям; человек со взглядом, острым как меч, обращенным на предметы, значимость которых растет по мере того, как он на них смотрит. Это — сам По»⁴⁵.

На примере Бодлера хорошо видно, как культ возникает из двух принципиальных моментов — интимно-доверительного отношения, духовного родства и псевдо-религиозного почитания. По стал героем современности, и культовые практики выстраивались вокруг его героической личности. Показательно, что и Стефаном Малларме, и Полем Валери каждый раз воспроизводился индивидуальный акт открытия-откровения. Приобщение к По осуществлялось через Бодлера (для Малларме), Бодлера и Малларме (для Валери). Метафорические отношения подобия сменились скорее метонимической силой замещения. Ученик Бодлера Стефан Малларме называл «Мэтром» не Бодлера, а По. Валери утверждал, что почувствовал силу поэзии Малларме, читая По⁴⁶. По оказался фигурой, способной подменить собой, при необходимости, англоязычную романтическую поэзию, парнасскую школу, литературу как таковую. Воспроизводилась и модель самоотверженного служения американскому поэту. Бодлер посвятил многие годы переводческой деятельности, причем переводил любые рассказы По, которые ему удавалось разыскать — все, написанное его рукой, было достойным чтения, перевода и пиетета. Малларме утверждал, что стал учить английский, чтобы читать По на языке оригинала. За пределами французского культа можно привести пример англичанина Джона Ингрэма, который не только всю жизнь беззаветно занимался сбором фактографических данных о По, но даже изменил год своего рождения (1842) на год смерти поэта (1849). Об Ингрэме ходили анекдотические истории, например, как он приобрел портреты Томаса Джефферсона только потому, что он был основателем Виргинского университета, где учился По, и генерала Лафайетта, поскольку его знал прадед американского писателя.

Бодлеровский образ оказался удивительно востребован, хотя и претерпел неизбежную редукцию в ходе своего воспроизведения. Эдгар По стал «узнаваем» не столько как поэт-самоубийца, сколько как романтический «безумный» гений и мученик. В нем культивировались экстравагантность и особенно отверженность, во многом поддерживаемая атмосферой подозрительной враждебности, которая продолжала окружать имя писателя на родине после грисуолдовских инсинуаций.

«Ангельское воображение»

Уже на рубеже веков, не только в Европе, но и в Америке, можно говорить о бытовании клишированного представления об Эдгаре По, производного от бодлеровского образа. Например, в пьесе малоизвестного американского драматурга Олива Даргана «Ворон» (1904) По предстает как отмеченный роком поэт-эксцентрик. Эдгар По Даргана обладает сверхъестественными способностями: он бродит в непогоду по ночам, разговаривая с ангелами; ему «нельзя подать чашку чая не вызвав при этом сотрясения планет» (реплика героини). Лишь мучительная нищета заставляет его бросить божественную поэзию ради низменной прозы.

Тема саморазрушения появляется в пьесе как отказ от принятия пищи. Поэт ничего не ест (и потому то и дело теряет сознание), чтобы не отвлекаться от высокого творчества или изнурительной работы. Аморальное поведение По — в первом акте он пьет; здесь же раскрывается его европейская («норвежская» (?) любовная интрига — правда, не противоречит его «ангельскому» образу. По называют ангелом попеременно все главные положительные персонажи. Сама пьеса представляет собой вольную интерпретацию важных биографических эпизодов из жизни автора: роман с поэтессой Хелен Уитмен, брак с юной кузиной Виргинией Клемм, переезд в Нью-Йорк, смерть жены. Биография и творчество смыкаются в последнем действии. Скорбящий над телом Виргинии По пишет стихотворение «Червь-победитель». В это время в окно влетает Ворон и произносит свое знаменитое “Nevermore”⁴⁷.

Анализируя пьесу «Ворон» Даргана вместе с двумя написанными приблизительно в то же время одноименными пьесами американцев Джорджа Хэзелтона и Артура Кетчума⁴⁸, С. Пиплз отмечает любопытный факт. Во всех трех мелодрамах инсценируется переезд По с Юга на Север, из Виргинии в Нью-Йорк — роковой поступок, предрекающий его гибель. Бодлеровский образ Америки-клетки претерпевает интересную трансформацию в американском контексте: враждебность и меркантилизм приписываются Северу, которому противопоставлен ностальгически окрашенный, пасторальный Юг. Авторы пьес идут на небольшие биографические перестановки для достижения «художественной правды»: верная и самоотверженная Виргиния Клемм, уроженка Балтимора, «переселяется» в более южные виргинские города Ричмонд или Шарлотсвилль; само ее имя теперь становится аллегорическим. Отчим По в одной из пьес из табакоторговца превращается в плантатора, что лишний раз подчеркивает пасторальность оставленного Юга⁴⁹.

Возникший в Америке рубежа веков образ «южного ангела» (“Southern Angel”) можно назвать вполне закономерным. (Своеобразным его откликом явилась статья об Эдгаре По, написанная в 1951 г. Новым критиком и поэтом-южаном Алленом Тейтом под названием «Ангельское воображение» — “The Angelic Imagination”.) В 1870-е гг. европейское признание По, благодаря Бодлеру и символистскому культу, стало трюизмом в американских учебниках и литературной критике⁵⁰. Тем не менее, в самих Соединенных Штатах По занимал двусмысленное положение: его читали и знали, однако ни одно из его произведений не вошло даже в тридцатку лучших книг американских авторов, по результатам проводимого в Нью-Йорке в 1893 г. опроса (т. н. “The Hall of Fame”). Прохладное отношение к По литературной элиты прочитывалось его адептами-южанами и в послевоенном политическом контексте, и (с легкой руки Бодлера) как конфликт враждебной посредственности и гениального поэта.

Данный тезис хорошо иллюстрируют два малоизвестных, но важных для нашей темы текста 1909 г.: лекция гарвардского профессора Бэрретта Уэнделла и статья литературного критика Юджина Дидье. Оба текста были приурочены к столетию со дня рождения По. Уэнделл выступил с лекцией в Виргинском университете во время торжественной церемонии, посвященной знаменательной дате⁵¹. Статья Дидье вошла в сборник его статей «Кульٹ По и другие работы» (*The Poe Cult, and Other Poe Papers*).

Лекция Уэнделла представляет собой один из первых опытов канонизации писателя, который к тому времени получил мировую известность, еще не став национальным классиком. Остроумно напомнив, что По был рожден в Бостоне, и поблагодарив Виргинский университет за южное гостеприимство, Уэнделл начинает выступление с пространного рассуждения о духовном непонимании между южанами и северянами как о досадном пережитке прошлого. Перейдя к основной теме, он подчеркивает два важных, вытекающих один из другого момента: (1) нам нужно задуматься не о По, который *был*, но о По, который *есть*; (2) мы собираемся чествовать не человека, а его творчество. Что это означает? В первую очередь, конечно, отсечение «лишних» текстов — всего массива критических, философских и теоретических сочинений. По мнению лектора, они интересны лишь для понимания По как личности и не существенны для его вклада в литературу. Оставляя за По только стихотворения и короткие рассказы, Уэнделл делает следующий шаг: соотносит их с традицией. По — это, разумеется, романтик; к тому же никто лучше его не представляет романтизм в национальном контексте. Наконец (приходит лектор к неожиданному и оригинальному выводу), романтические фантазии По более *американские* по духу, чем произведения Эмерсона, Лонгфелло или Готорна. Тогда как последние изображали в основном новоанглийские реалии, По удалось возвыситься над Югом и над Севером и стать подлинно национальным писателем. Лекцию Уэнделла можно назвать шедевром академической риторики, учитывая как мастерски он сглаживает все острые углы. Отказываясь говорить о По как о человеке, он снимает шекотливый моральный аспект; подчеркивая всеамериканское значение его творчества, он обходит не менее скользкий региональный вопрос. В то же время уже налицо все черты классикализации: выделение круга канонических текстов, соотношение с историко-литературной традицией, утверждение национального характера. Неудивительно, что лекция органично вписалась в весьма сдержанные, сугубо официальные университетские чествования.

Статья уроженца Балтимора Юджина Дидье написана в ином тоне. Дидье прежде всего выражает свое крайнее возмущение приглашением гарвардского профессора из Новой Англии, Бэрретта Уэнделла, в качестве основного докладчика. «Неужели на Юге не нашлось литератора, который отдал бы дань величайшему поэту в ведущем южном университете?»⁵² Кандидатура Уэнделла абсолютно неприемлема еще и потому, что в «Литературной истории Америки» он писал о «сомнительной репутации» По, назвал его жизнь «некрасивой, грешной, неблагопристойной» (277). Профессор, низко ставящий По как человека, не может компетентно высказываться о его творчестве. Обличительная риторика Дидье очень быстро обретает, во-первых, личный, во-вторых, политический характер. Он попутно сводит счеты с одним местным профессором, уличая его в денежных махинациях, а президента Виргинского университета, доктора Олдермана, называет едва ли не предателем за присуждение награды эссе, в котором генерал Ли обвинялся в измене. Генерал Ли и Эдгар По в глазах автора статьи — равнозначные фигуры. Оба, и великий генерал, и великий поэт — прежде всего герои Юга.

Для Дидье культ *личности* По неотделим от его признания как писателя и поэта. Однако По остается «своим», южным автором, получившим мировую из-

вестность; критик не готов уступить его американской, и прежде всего, новоанглийской, академии. Официозным празднованиям в Виргинском университете противопоставляется другое ритуальное событие — открытие памятника По в Балтиморе 17 ноября 1875 г., в котором приняли участие литераторы и современники, а не университетские профессора. В целом же сборник статей Дидье носит откровенно панегирический характер; тем более, что к тому времени многие биографические фальсификации Грисуолда были разоблачены. Например, По он называет «архангелом добродетели» (293) по сравнению не только с Байроном, но и с Гете (!) (Ср.: Бодлер писал, что предпочитает По, пьяного, несчастного, гонимого всеми парию, Гете и Вальтеру Скотту — этим образцам невозмутимой благопристойности.)⁵³ Грисуолд, чье сердце было исполнено «ненависти и злобы», не просто оклеветал поэта, но и выполнил «дьявольскую работу» (289).

Книга Дидье являет собой пример, безусловно, культового отношения к писателю, причем в строго карлейлевском смысле. Не случайно сам критик упоминает английского историка: «Карлейль счел примечательным фактом то, что за одно поколение после смерти Бернса было написано шесть его жизнеописаний. За то же время были опубликованы девять жизнеописаний По, и еще несколько вышли в последнюю декаду» (83). Культ По (“the Poe cult”) Дидье измеряет (чисто по-американски) аукционными ценами на его рукописи и числом биографий: всего лишь три или четыре у Байрона, «самого знаменитого современного поэта», две или три у Диккенса, «самого популярного писателя прошлого века», ни одной у Бульвера, у Брайанта — одна, у Ирвинга — две, у Халлека — одна, у Мура — одна, ни одной у Теккерея — и девять у Эдгара По (151). Вместе с тем, для Дидье Эдгар По, Южный ангел, сравнимый с Робертом Ли герой Юга — это, прежде всего, персонаж: «Несчастный автор “Ворона” был жертвой судьбы более странной, более романтической, более трагической, чем та, которую мог бы вообразить поэт или описать романист» (75).

1909 год можно назвать одной из точек отсчета канонизации По в Америке. Линия Уэнделла получила дальнейшее развитие по мере того, как в Соединенных Штатах начал складываться корпус уже собственно академических работ. Вопреки предсказаниям Дидье, ажиотаж вокруг биографии По постепенно стал угасать. Биографические исследования о По в XX в. стали составной частью литературоведческой дисциплины и до некоторой степени отошли от обличительной и апологетической риторики предшествующих работ. Не говоря уже о том, что после утверждения принципов Новой критики в американских университетах вопрос о личности автора на долгое время перешел в разряд второстепенных.

“Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe”

Современный «Эдгар По» раздваивается на писателя-классика и персонажа массовой культуры. Популярный По, безусловно, сохранил в себе черты «печального Эдгара», автора сложной и трагической судьбы. Однако сам этот образ генетически восходит ни к бодлеровскому По и ни к его американским вариациям, вроде Южного ангела, а к голливудскому кинематографу. Уже в 1930-е гг., отмечает Пиплз, По из романтического поэта-мученика превращается в крестного отца ужасов (“godfather of the macabre”), благодаря трем картинам «Юнивер-

сал пикчерс» с участием Белы Лугоши и Бориса Карлоффа: «Маска Красной Смерти» (1934), «Черный кот» (1934) и «Ворон» (1935)⁵⁴. При этом «Ворон», как замечает критик, снят таким образом, как если бы экранизирован был не По, а маркиз де Сад.

Литература о голливудском По могла бы составить небольшую отдельную библиографию. Не останавливаясь на этом вопросе подробно, отметим два важных для нас момента. Во-первых, американский кинематограф с самого начала обратился за сюжетами и образами не к биографической легенде, а к готическим рассказам По и «Ворону». Во-вторых, имя По стало символом ужасного в самом широком смысле. По-мистический писатель, безусловно, существовал в сознании читателей XIX в. (особенно в 1870–1880-е гг., в связи с увлечением спиритической поэзией, якобы диктуемой поэтам-медиумам с того света)⁵⁵. Но окончательное перевоплощение По в родоначальника современной мистики можно считать кинематографическим эффектом, побочным продуктом голливудской индустрии. Превратившись в коммерческий бренд «страшного» кино, По фактически «освободился» от собственной биографической истории.

Встретив футболку с изображением По — рекламный бренд «Хисторикал продактс кампани», исследователь Джонатан Элмер задается вопросом: «Но почему По?» Вывод, к которому он приходит, довольно предсказуем: По «представляет» литературу, его облик хорошо узнаваем и, самое главное, ассоциируется с детским и подростковым возрастом, с футболками и весельем. (Последнее, по мнению критика, придает мнимую невинность коммерческому проекту компании.)⁵⁶ Любопытное смыкание «подросткового» и «готического» По можно увидеть в адаптации его фигуры как одной из масок Хэллоуина, «страшного» детского праздника (например, в серии популярного мультфильма «Симпсоны»). По-автор приключенческой литературы для подростков — другая ипостась его популярного образа, еще более далекого от перипетий его печальной судьбы. В этом контексте он стоит в одном ряду с не менее любимым юными читателями Артуром Конан Дойлем: Шерлок Холмс на иллюстрации к первому, вышедшему в 1887 г. рассказу, напоминает самого По своим непропорционально высоким лбом. В современной массовой литературе если и эксплуатируется биография По, то ее «детективный» аспект, связанный с таинственной смертью писателя. В недавно вышедшем романе Мэтью Перла «Тень По» (*The Poe Shadow*, 2006) тайну кончины поэта раскрывают сразу два Огюста Дюпена — настоящий и поддельный. Книга Перла, получившая сдержанные отзывы в прессе и не ставшая бестселлером, откровенно позиционирует себя как коммерческий проект: на обложку помещен лестный отзыв Дэна Брауна; Перл в интервью пытается привлечь читателей к истории По сравнением с гораздо более популярной в американской прессе загадкой гибели принцессы Дианы⁵⁷.

Наконец, образ По составляет часть местного колорита. Балтиморская футбольная команда носит имя «Вороны» («The Ravens»). В Виргинском университете продаются футболки с изображением По и шутливой надписью «Dropout» (буквально: «отсеевшийся», «недоучка»), тогда как комнату в общежитии, которую занимал писатель, украшает чучело ворона. Музейный код в последнем случае подменяется игровым и в конечном счете коммерческим. Студенту предлагается «По», которого он знает с детских лет; акцент на развлекательной програм-

ме и занимательном обучении является обязательным компонентом рекламы любого американского университета. По оказался на редкость востребованной и легко адаптируемой фигурой массовой культуры. Став знаменитым в XIX в. как автобиографический герой, он вошел в реквизит популярного сознания как киношный или мультипликационный персонаж «без истории», что и сделало возможным его активное использование в рекламных целях. Имя запросто складывается в слоган (“The Taste is Poe-tic” — реклама сигарет), узнаваемый портрет (лоб — глаза — усы) без труда поддается шаржированию. Эдгар По стал «симптомом массовой культуры»⁵⁸, зачастую предпочитающей готовые образы-знаки (icons) развернутым повествованиям. Говорить в данном случае о культе По было бы, на наш взгляд, неверно — в силу преимущественно коммерческого характера адаптации его образа, формирующей не заинтересованное сообщество, а потребителя символических ценностей. Культ можно наблюдать в рамках небольших фэн-групп или локальных организаций. Например, работниками музея По в Балтиморе устраивается ритуальное посещение могилы, сопровождаемое распитием амонтильядо. Этот ритуал, вплоть до 2009 г., привлекал внимание и более широкой публики, благодаря тому, что в ночь с 7-го на 8-е октября (дата смерти По) неизвестный на протяжении многих лет оставлял на могиле три розы и наполовину выпитую бутылку коньяка. В год двухсотлетия со дня рождения писателя директор музея Джеффри Джером устроил ритуальные похороны По — во время проведения «По стадиз ассоусиэйшн» юбилейной конференции в Филадельфии (организаторы которой увидели в балтиморском событии прямой вызов их собственному мероприятию).

Популярный образ По давно стал предметом научного изучения. И хотя многие профессора совмещают научные занятия с любовным отношением к «Эдди», их, разумеется, интересует прежде всего творчество По, а не культовые и околокультовые практики. Несмотря на то, что процесс институционализации автора на всем протяжении XX в. был неизменно сопряжен с рядом трудностей (начиная от неприятия его творчества многими модернистами и Новыми критиками и заканчивая недавними обвинениями писателя в расизме), присутствие По в каноне и соответственно в университетских программах не вызывает больших сомнений. Наряду с По-ведением (Poe Studies) как дисциплиной, сложился и определенный, дифференцированный корпус его текстов «для чтения». Например, если с «Сердцем-обличителем» (“The Tell-Tale Heart”) обычно знакомятся в школе, то «Лигейю» изучают в университете. Значительная часть текстов, разумеется, выходит за рамки «школьного» списка. Философский трактат «Эврика» (*Eureka*; анализ которого был одно время обязательным компонентом любой солидной монографической работы о По), по остроумному замечанию критика Дэниела Хоффмана, сегодня читают исключительно По-фессора (Poefessors). Можно говорить и о произведениях, привлекающих большее или меньшее внимание самих исследователей в зависимости от моды или конъюнктуры. В 1950–1960-е гг., безусловно, знаковым был рассказ «Падение дома Ашеров», начиная с 1970-х — предметом пристального внимания и критических дебатов стала «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима»⁵⁹.

Особенно интересны, однако, случаи, когда тексты «отпочковываются» от академического корпуса и как бы получают независимость от дисциплины. Та-

ких текстов у По, на наш взгляд, два. Это «Человек толпы» ("The Man of the Crowd") и «Похищенное письмо» ("The Purloined Letter"). «Человек толпы», прочитанный Вальтером Беньямином вслед за Бодлером как первый рассказ о фланере⁶⁰, активно привлекается в работах о современности (modernity) и визуальности, не имеющих непосредственного отношения к изучению По или даже литературы. «Похищенное письмо», сделавшись предметом знаменитой полемики Жака Лакана и Жака Деррида, также образовало вокруг себя междисциплинарное рецептивное поле. Рассказ стал представлять не меньший интерес для желающих приобщиться к психоанализу и современной философии, чем, скажем, для любителей детективного жанра. По, Лакан, Деррида, равно как По, Бодлер, Беньямин — конфигурация имен, воспроизводимая не менее редко и с бóльшим вкусом⁶¹, чем ставшая классической — По, Бодлер, Малларме, Валери. Как нам представляется, вокруг этих двух текстов образовалось пространство, необходимое для возникновения культа, если понимать под последним акт приобщения к определенному кругу или сообществу — в данном случае, безусловно, интеллектуальному и элитарному.

Сегодня можно уже с уверенностью сказать, что «Похищенное письмо» стало культовым текстом для постструктуралистов. Ниже мы рассмотрим преимущественно дебаты, которые были инициированы перечитыванием рассказа в 1970–1980-е гг. Они интересны тем, что содержат на первый взгляд не свойственные критическому письму фикциональные и мифообразующие элементы. Независимо от намерения критика, рассказ По обретает аллегорическую ценность и наделяется перформативной функцией — способностью превращать в персонажей самих читателей.

«Ешь свой Dasein!»

«Похищенное письмо» было первым рассказом По, опубликованным в 1845 г. во французском переводе — по странной иронии без указания имени его автора. В 1955 г. этому рассказу посвятил семинар Ж. Лакан, и одиннадцатью годами позже открыл им «Сочинения» (*Ecrits*), нарушая хронологическую последовательность своих работ. В 1975 г. Ж. Деррида написал резко критикующую анализ Лакана работу «Носитель истины» (*Le Facteur de la vérité*), которая впоследствии была включена в «Почтовую открытку». Перефразируя американскую исследовательницу Барбару Джонсон, рассказ По был изъят из «триптиха», который составляют три его рассказа об Огюсте Дюпене: «Убийства на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо» — и соответственно помещен в другой «триптих»: «Похищенное письмо» По, «Семинар» Лакана и «Носитель истины» Деррида⁶².

«Похищенное письмо», завершающее трилогию о Дюпене, по праву считается самым логическим из детективных новелл По. В ней расследуется не убийство, как в двух предыдущих, а кража. Министр Д. похищает на глазах у королевсы компрометирующее ее письмо, подменив его на поддельное; префект полиции после тщетных поисков обращается к Дюпену, который в итоге возвращает письмо за солидное денежное вознаграждение. Выясняется, что оно было не тщательно спрятано, как полагал префект, а с нарочитой небрежностью выставлено на-

показ в кабинете министра. Гениальный сыщик крадет письмо, положив на его место заранее подготовленное факсимиле и подписав обратную сторону «говорящей» цитатой из трагедии. В критике нередко отмечается, что мэтров постструктурализма привлек абстрактно-логический характер сюжета. Рассказ стал удобным поводом для умственных экзерсисов и изящной интеллектуальной игры.

Лакан, «Семинар» которого спровоцировал ряд последующих чтений «Похищенного письма», открыто рассматривает текст По как психоаналитическую притчу⁶³, аллереорию работы с бессознательным. В «Похищенном письме» он выделяет две сцены и три основные позиции, которые попеременно занимают в каждой персонажи рассказа — того, кто не видит письмо (Король, Префект), того, кто письмо видит, но не видит, что его видят другие (Королева, Министр) и, наконец, того, кто видит (Министр, Дюпен). Этим позициям имплицитно соответствуют три важнейшие категории его учения — Реальное, Воображаемое и Символическое. Любопытно, что Лакан сам то и дело играет на аллегорических смыслах, неизбежно возникающих в ходе такого прочтения. Например, Дюпен «подслушал» о местонахождении письма у двери профессора Фрейда; с Дюпеном Лакан шутливо отождествляет самого себя, бросившего в споре с Леклером в Цюрихе: «Ешь свой *Dasein*!» (отсылка к мифу об Атреевом пире, на который намекает заключительная цитата рассказа) и т. д.⁶⁴ Последним похитителем письма оказывается сам психоаналитик; по мнению комментаторов «Семинара», эту позицию в конечном счете занимает Лакан⁶⁵.

Деррида продолжает и развивает линию отождествления, когда пишет о неудачной попытке — как Дюпена, так и «Семинара» (т. е. Лакана) похитить письмо. Дюпен (в данном случае герой одновременно рассказа и «Семинара») и «Семинар» (Лакан) обнаруживают точное место письма на карте, но при этом не видят карты — самого текста или — шире — литературности и литературы как таковой⁶⁶. От обоих похитителей ускользает «Похищенное письмо» — текст, написанный Эдгаром По (*письмо* в значении *écriture*). Обвиняя Лакана среди прочего в изъятии из текста «рамки», Деррида помещает его самого в «рамку» рассказа Эдгара По на правах персонажа. Лакан обманывается, думая, что обнаружил психоаналитическую истину, и тем самым оказывается на месте того, кто *не видит, что его видят* — Королевы, а затем Министра — в его собственной интерпретации.

В критике, последовавшей за полемикой Деррида и Лакана, игра стала набирать обороты. Американская исследовательница Барбара Джонсон, анализируя уже соответственно три текста — По, Лакана и Деррида, остроумно доказывает, что Деррида совершает те же самые манипуляции с «Семинаром» Лакана, которые Лакан совершал с рассказом По⁶⁷. Например, согласно Деррида, Лакан приписывает письму психоаналитический смысл, заполняя оставленный По пробел (содержание письма в рассказе остается неизвестным). Но и Деррида, замечает Джонсон, заполняет пробел в тексте Лакана, когда пишет о кастрации, только подразумеваемой, но не называемой автором «Семинара» (РР: 217–218). Деррида обвиняет Лакана в похищении и подмене: литературного текста — психологической «драмой». Однако сам он (доказывает Джонсон) замещает текст Лакана обобщенным и усредненным представлением о том, что такое психоаналитическое учение, лишая в свою очередь «Семинар» его «рамки»⁶⁸. Таким образом, в

интерпретации Джонсон, и Лакан и Деррида уподобляются персонажам рассказа По: оба похищают письмо, замещают его поддельной копией, заполняют пустое, оставленное предшественником место и т. д.

В начале «Похищенного письма» Дюпен рассказывает историю-притчу о мальчиках, играющих в чет-нечет. Лакан, который сводит сюжет к трем основным позициям (нечет), и Деррида, настаивающий на четвертой позиции нарратора, равно как и на удваивости, бесконечной делимости письма (чет), опять-таки помещаются Барбарой Джонсон в «рамку» рассказа По⁶⁹. Но и интерпретация Джонсон в свою очередь становится предметом анализа американского критика Джона Ирвина. С точки зрения Ирвина, исследовательнице удается выйти из игры постольку, поскольку она отказывается говорить последнее слово и тем самым претендовать на истинность своего высказывания, как это делают Лакан и Деррида. Утверждая «неопределенность» (undecidability) той или иной истины, она намеренно не говорит ни «чет» ни «нечет»⁷⁰. Тем не менее, Ирвин обращает внимание на то, что Джонсон, помещая собственную интерпретацию «Похищенного письма» в один ряд с «Семинаром» и «Носителем истины», невольно занимает и третью позицию в структуре рассказа — *того, кто видит* то, что не видят другие⁷¹. Продолжая аналогию, можно сказать, что сам Ирвин, перечисляя в названии своей статьи По, Лакана, Деррида и Джонсон, включается в эту же игру⁷². По словам Джонсон, письмо навязывает критикам текста По свою «заразительную» (“contagious”) логику (PP: 214).

Еще Лакан (в строгих концептуальных рамках предлагаемой им психоаналитической интерпретации) наделяет письмо почти сакральной, заразной силой воздействия («маной», по его собственному выражению), полностью изменяющей сущность того, кто им владеет. Оно феминизирует своего похитителя и делает его потенциальной жертвой следующей кражи: укравший письмо Министр уподобляется женщине — Королеве. Самому Дюпену, казалось бы, удается снять с себя проклятие и выйти из символического кругообращения, обменяв письмо на деньги. Получая плату, и Дюпен, и соответственно психоаналитик избегают опасности «быть в чем-то перед кем-то в долгу»⁷³. Однако Дюпен, похитив письмо, остается запятнанным тем, что не только выполняет свою работу, но и чисто *по-женски* мстит Министру. В «Семинаре» положение Дюпена как «носителя истины» далеко не столь однозначно (каким его видит, например, Деррида); его неуязвимость оказывается проблематичной, поскольку он и получает деньги, и — мстя Министру — оказывается на его месте. Славой Жижек, комментируя «Семинар», делает акцент на «проклятии», которое падает на персонажей, вступающих во владение письмом⁷⁴. Идея письма как «проклятого» или «заразительного» объекта начинает функционировать и в критическом дискурсе о «Похищенном письме», вовлекая в символический кругооборот знакомых «персонажей».

Кроме Лакана и Деррида такими персонажами становятся Фрейд и Мари Бонапарт — автор психобиографической книги о По⁷⁵, и что самое главное, ученица и «законная наследница»⁷⁶ Фрейда. Деррида особенно настаивает на том, что письмо, которое Лакан «возвращает по назначению», — на самом деле письмо Фрейда, похищенное им у мадам Бонапарт. Лакан приходит к тем же выводам, что и Бонапарт, без упоминания источника: «Как автору, столь шепетильному в

вопросе долгов и приоритетов, следовало бы признать того, кто зложил фундамент для всей его интерпретации...»⁷⁷. Деррида также указывает на пренебрежительный намек на Бонапарт в тексте Лакана и особенно в сноске, где тот имплицитно называет ее кухаркой. Фрейд и Бонапарт «попадают» в рассказах По на правах Короля (Фрейд) и Министра (Бонапарт). А Лакан не просто подменяет «Похищенное письмо» По письмом Фрейда (психоаналитической истиной), но и похищает его у той, кого он считает недостойной обладательницей фрейдовского «завещания». «Презрительная нервозность в адрес женщины-психоаналитика» выдает похитителя, а заодно и включает его в «долговые отношения». Кроме заразительности похищения и подмены смысла, в силу вступает еще одна, архаическая, логика — соперничества и мести.

Мотив мести нередко встречается в рассказах По, но в «Похищенном письме» функционирует скорее как «излишек», смысловая избыточность. Чистота детективного расследования оказывается замутненной сведением личных счетов. Беспристрастный аналитик Дюпен признается, что не мог простить министру Д. нанесенного в Вене оскорбления. В рассказах По оскорбление обычно является поводом к убийству (скажем, в «Бочонке Амонтильядо» или в «Прыг-скок»), тогда как цель Дюпена — это скорее политическое разрушение и принижение своего противника. «Кровавая» сторона мести полностью смещается в область цитируемого текста — поэтических строк из трагедии Кребийона-отца «Атрей и Фиест», которыми Дюпен подписывает оставленное Министру факсимиле “Un dessein si funeste, / S’il n’est digne d’Atrée, est digne de Thyeste” (Такой пагубный план достоин если не Атрея, то Фиеста)⁷⁸. Сюжет трагедии отсылает к мифу о кровной вражде братьев-Пелопидов. Фиест соблазняет жену Атрея. Атрей приглашает Фиеста на пир, где подает ему блюдо из его зарезанных детей. Фиест насылает проклятие на род Атрея, которое в дальнейшем падает на Агамемнона и Ореста.

«Похищенное письмо» По, утверждает Джонсон, повторяет сюжет трагедии, воспроизводящий миф о мести (РР: 235–236). Эту мысль развивает канадский исследователь Франсуа Перальди, предполагая, что именно мифологическая основа рассказа По придает ему притягательную силу — «ту же самую силу, которую Фрейд находил в текстах (вроде Гамлета), которые более или менее замаскированно повторяют миф об Эдипе»⁷⁹. «Похищенное письмо», актуализирующее миф о братоубийственной вражде, оказывается в свою очередь текстом, не только повторяющим, но и производящим мифологические структуры. Истинная мотивация похищения письма — это месть: соответственно, и рассказ По, заражающий повторением, подспудно побуждает сводить счеты с противником, причем счеты личного характера. «Кухарка» в сносках «Семинара», по мнению Перальди, — не знак пренебрежения к психоаналитическим штудиям мадам Бонапарт, но обидный, почти оскорбительный намек на проблему интимного характера, которой страдала психоаналитик. Причина оскорбления — раскол в самом психоаналитическом сообществе, в результате которого Мари Бонапарт приняла сторону Саши Нахта, ненавистного «брата» и бывшего друга Лакана (РР: 337). Другой критик, Стивен Бретзкус, развивает эту же мысль, смыкая две истории — французской реставрации, на фоне которой разворачиваются вымышленные события рассказа По, и схизмы, которую переживало психоаналитическое движе-

ние в середине XX в. Мари Бонапарт — одновременно правнучка Наполеона и участница движения, поспособствовавшая исключению Лакана из Международной психоаналитической ассоциации в 1953 г. Лакан, по мнению Бретзиуса, не случайно, приводя слова Дюпена о том, что когда-то в Вене Д. сыграл с ним злую шутку, после слова «Вена» добавляет «на Конгрессе» — в скобках и с вопросительным знаком. Лакан подразумевает венский конгресс 1814 г. (отречение Наполеона Бонапарта от престола), но также и Вену как столицу психоанализа. Австрия (Autriche), считает критик, написана «крупными буквами» в «Семинаре» Лакана, рассуждающего о «страусиной» (l'autruche) политике персонажей, о дискурсе Другого (Autrui), о жестоких (atroce) строках из «Атрея» (Atrée) Кребийона⁸⁰. Вражда Дюпена и Д. в Вене, таким образом, удваивается враждой Лакана и М. Бонапарт.

Но не один Лакан «расправляется» с соперницей при помощи «Похищенного письма». Джонсон и вслед за ней Ирвин подчеркивают, что и Деррида сводил личные счеты с Лаканом: в «Позициях» он упоминает «акты агрессии» в свой адрес со стороны Лакана после публикации «Грамматологии» в 1965 г. в «Критике»⁸¹. Перальди проводит прямую параллель между мстящим Дюпеном (Атрем) и Деррида, упоминая «ярость» и «справедливое негодование» последнего — в связи с заявлением Лакана о том, что он якобы прибегает к услугам психоаналитика (PP: 338). Обвиняя Лакана в «презрительной нервозности» по отношению к Мари Бонапарт, Деррида, напоминая нам Джонсон, выступает в роли «защитника дамы» (“partisan of the lady”) — именно так называет себя возвращающий Королеве письмо Дюпен. «Интерпретацию письма <...> нужно вернуть “матери”, у которой эту интерпретацию украли — Мари Бонапарт. Деррида точно следует той самой логике, которую он опровергает у Лакана, логике выправления и корректирования...» (PP: 237–238). В прочтении Джонсон Бонапарт перемещается с места Министра на место Королевы, тогда как Деррида занимает уязвимую позицию Дюпена. Вражда Лакана и Деррида подчеркивается их идейной непримиримостью. Для последнего за психоаналитической истиной, утверждаемой автором «Семинара», скрывается не только прикладное отношение к литературному тексту, но гегелевский логоцентризм и герменевтическая критика.

«Похищенное письмо» начинает выполнять перформативную функцию: заражая мщением, причем мщением, облеченным в форму текстового анализа. Текст По, который цитируется, перефразируется и наделяется новым значением, опосредует месть почти таким же образом, как цитата из «Атрея» Кребийона опосредует месть Дюпена. В отношении мести, разумеется, оказались вовлеченными фигуры, представляющие биографический интерес: Лакан, Деррида, Фрейд и Бонапарт. Скрытые импульсы участвующих в полемике менее известных критиков остаются без внимания, хотя, например, по мнению Кэя Стокхолдера, Б. Джонсон, чья работа уже стала классической, «оскорбляет» (“insults”) Деррида, обвиняя его в повторении *modus operandi* Лакана⁸². А для Стивена Бретзиуса все интерпретаторы По превращаются в условные аллегорические знаки (allegorical characters): Ирвин представляет Дюпена (Irwin — Ur-win: «ты победил»); переводчик Лакана Джеффри Мелман оказывается Почтальоном (Melhman — Mailman), а исследователь По Джозеф Риддл — письмом (Riddel — Riddle: «загадка»). Самим «По», разумеется, оказывается Джонсон (John’s son — сын Джона Аллана)⁸³.

Логика похищенного письма в рассказе По — на уровне критической саморефлексии — начинает определять любой последующий анализ текста. Например, в статье Джона Маллера своего рода сублимацией серийной мести становится отрицание как раскол: каждый из критиков обречен отрицать своего предшественника и одновременно самого себя. Письмо разделяет Лакана и Дюпена (Дюпена, а не По!), Деррида и Лакана, но также и отчуждает Лакана от Лакана, Деррида от Деррида⁸⁴. В конце статьи, завершающей сборник работ, посвященных «Похищенному письму» (*The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*), текст По предлагается будущему читателю с уверенностью, что его «сверхъестественная сила» сохранится при последующем чтении (РР: 367). Таким образом, происходит еще одна подмена: текст замещается чистой функцией: любой критический жест обречен быть повторением и отрицанием предшествующего, письмо (и здесь вступает в свои права мифологизированная формула Лакана) в перевернутом виде неизменно возвращается к своему отправителю.

Идея опасного, заразительного текста, чаемая Эдгаром По и воспроизводимая, разыгрываемая им в целом ряде произведений, удивительным образом стала актуальной, была возведена в миф в критических высказываниях о «Похищенном письме» 1970–1990-х гг. Можно согласиться с Джозефом Риддлом, что По «сочиняет своих интерпретаторов» (“authors his interpreters”), но сам умирает от интекст-икации: “died <...> in-text-ate”⁸⁵ (Риддл изящно обыгрывает одну из версий смерти Эдгара По — от алкогольной интоксикации). Смерть писателя, утрачивая связь с биографической реальностью, становится «смертью автора» в смысле Барта или де Мана. На обложке упомянутого сборника *The Purloined Poe* изображен любопытный коллаж, отсылающий к популярным адаптациям визуального образа По и в то же время символически выражающий смысл дебатов вокруг рассказа. Голову По, отделенную от туловища заточенным пером, тянет вверх рука неизвестного (критика).

Описанную выше рецептивную траекторию можно обозначить как переход от культа автора к культу отдельного текста. Аллегорические фигуры По, которые сложились в девятнадцатом веке и на рубеже веков («блудный сын», «проклятый поэт», «безумный гений», «южный ангел»), были связаны с биографической историей, в той мере, в какой она придумывалась, фальсифицировалась, переписывалась, оспаривалась. Иконокластические и культовые практики возникали в прямом соотношении с формированием биографической легенды. В каждом случае мы наблюдали личностное вовлечение самого «биографа»: сведение счетов и месть, (само)отождествление и служение, апологетику. По превратился в узнаваемый бренд популярной культуры только вместе с утратой интереса к его истории. Став одновременно всеобщим и ничьим, он оказался «удобным» для коммерческого использования. То же можно сказать о его универсальном образе классика, который (не в последнюю очередь благодаря мировому признанию) в Соединенных Штатах пережил и эстетические претензии «высоколобых» критиков, и битвы за канон. Интеллектуальный культ По или, точнее, его рассказа — за пределами академической дисциплины По-ведения и популярного чтения — тем не менее, оказался возможным, реально существующим на границе истории и вымысла, благодаря вовлечению в рассказ По реальных «персонажей» и полуголовному превращению самого текста в орудие мести.

- ¹ Borges J.L. *Borges at Eighty: Conversations*. Indianapolis, 1982. P. 145.
- ² Riddel J. *The Purloined Letters: Originality and Repetition in American Literature*. Baton Rouge, 1995. P. 121
- ³ Borges J.L. *Op. cit.* P. 145.
- ⁴ Lowell J.R. *Edgar A. Poe // Graham's Magazine* (Feb. 1845).
- ⁵ Griswold R.W. *The Prose Writers of America with a Survey of the History, Condition, and Prospects of American Literature*. Philadelphia, 1847. P. 523.
- ⁶ (Daniel J.M.). *Review of Poe's Works // SLM* (March, 1850). Цит. по: Baudelaire Ch. *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages*. Ed. W.T. Bandy. Toronto, 1973. P. 63.
- ⁷ *Ibid.* P. 12.
- ⁸ Рассказ в первоначальной редакции назывался "The Visionary" («Мечтатель»). О его публикации в «Годиз лэдиз бук» см.: McGill M. *American Literature and the Culture of Reprinting, 1834–1853*. Philadelphia, 2003. P. 179.
- ⁹ По мнению исследовательницы Мередит МакГилл: McGill M. *Ibid.*
- ¹⁰ Irving W. *Abbotsford and Newstead Abbey*. Paris, 1835 // Irving W. *History, Tales, and Sketches*. N.Y., 1983. См. о влиянии эссе Ирвинга на По: Bachinger K. *The Multi-Man Genre and Poe's Byrons*. Salzburg, 1987. P. 2–63.
- ¹¹ Взятymi По из «Дневника» Томаса Мура: об этом см. Bachinger K. *Ibid.* P. 49–63.
- ¹² Деталь, не раз отмечаемая биографами По и исследователями его творчества. См., например, Wilbur R. *The House of Poe // The Recognition of E.A. Poe. Selected Criticism since 1829*. Ann Arbor, 1966. P. 258–274.
- ¹³ Сюжет По почерпнул из эссе Ирвинга "An Unwritten Drama of Lord Byron", опубликованного в журнале «Гифт» в 1836 г. (*The Gift, A New Year and Christmas Present*, 1836: 166–171), и отослал Ирвингу рассказ с письмом, подтверждающим использование источника.
- ¹⁴ Renza L. *Edgar Allan Poe, Wallace Stevens, and the Poetics of American Privacy*. Baton Rouge, 2002. P. 33.
- ¹⁵ На карикатуре Ф.О.С. Дарли По изображен как свирепый, размахивающий томагавком, индеец. Подробнее об этом см. Jackson L. "Behold Our Literary Mohawk, Poe." *Literary Nationalism and the "Indianation" of Antebellum American Culture // ESQ*, 48 (2002): 97–124.
- ¹⁶ «Автор Ворона» быстро завоевал себе репутацию поэта мрачного, мистического склада и одновременно литератора-ремесленника, точно просчитывающего эффект литературного произведения (вслед за стихотворением он публикует знаменитую статью «Философия творчества» о том, как «был сделан» «Ворон»).
- ¹⁷ Исключая активно обсуждаемое в периодике пристрастие к алкоголю, в связи с пропагандой движения трезвости. См. об этом.: Pollin B.R. *The Temperance Movement and Its Friends Look at Poe // Costerus*, 2 (1972): 119–128.
- ¹⁸ Ludwig. *Death of Edgar Allan Poe // New York Weekly Tribune* (Oct., 9, 1840): 6.
- ¹⁹ Peeples S. *The Afterlife of Edgar Poe*. New York, 2004. P. 1.
- ²⁰ См. об этом: Rosenheim Sh.J. *The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Edgar Poe to Internet*. Baltimore and London, 1997. P. 123.
- ²¹ Цит. по: Peeples. P. 5.
- ²² Peeples, Rosenheim. *Op. cit.*
- ²³ «Людвиг» на самом деле даже ссылается на Руфуса Грисуолда, на его антологию «Поэты и поэзия Америки» как на надежный биографический источник. *Op. cit.*
- ²⁴ В «Нью-Йорк уикли трибьюн» название и эпиграф помещены на газетной странице друг под другом и выделены таким образом, что едва ли не рифмуются: *Death of Edgar Allan Poe / Quoth the Raven, "Nevermore!"*.
- ²⁵ Bulwer-Lytton E. *The Caxtons. A Family Picture*. Boston, 1892. Vol. 1. P. 278–279. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи.

²⁶ Griswold R. "The Memoir" // *The Works of the late Edgar Allan Poe with Notices of his Life and Genius*. By N.P. Willis, J.R. Lowell, and R.W. Griswold. Vol. 3. New York, 1852. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи.

²⁷ Цитата из Дэниела помещена в сноску. Ibid.

²⁸ Ludwig. *Death of Edgar Allan Poe*. Op. cit.

²⁹ Об этом см. Peeples. P. 6.

³⁰ Данный пример был впервые приведен Бертоном Поллином. Op. cit. P. 138; на него ссылается также Скотт Пиплз: Op. cit. P. 6.

³¹ Edgar A. Poe // *North American Review* (1856): 455.

³² Peeples. Op. cit. P. 6.

³³ На двух значениях этого слова играли уже современники.

³⁴ Как это было доказано исследователем Бодлера В.Т. Бэнди (W.T. Bandy).

³⁵ Baudelaire Ch. *Edgar Allan Poe: sa vie et ses œuvres*. Toronto, 1973. P. 12. В эссе 1856 г. он, правда, отказывается от объяснения причин «семейной ссоры» из-за отсутствия ясности в этом вопросе. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи.

³⁶ Bandy W.T. Introduction. Baudelaire Ch. *Edgar Allan Poe: sa vie et ses œuvres*. Op. cit. P. Xxxviii.

³⁷ Английский перевод см.: Baudelaire on Poe. *Critical Papers*. Trans. and eds. Louis and Francis E. Hyslop, State college (PA), 1952. P. 114.

³⁸ Сартр Ж.-П. Шарль Бодлер. М., 2004. С. 130.

³⁹ Baudelaire on Poe (Introduction). Op. cit. P. 28.

⁴⁰ Baudelaire Ch. *Correspondence Générale*. Paris, 1947. Vol. 1. P. 266.

⁴¹ Ibid. Vol. 5. P. 277

⁴² Baudelaire on Poe (Introduction). Op. cit. P. 26.

⁴³ Указ. соч. С. 96.

⁴⁴ Цит. по Сартр, указ. соч. С. 96.

⁴⁵ Бодлер Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. Одесса, 1910. С. 41.

⁴⁶ В написанном в 1912 г. письме другу Валери говорит о том, что он «понял силу Малларме, читая По» (в англ. пер.: "I was brought to feel [Mallarmé's] power most by a reading of Poe"). Цит. по: Poe Abroad. *Influence, Reputation, Affinities*. Iowa, 1999. P. 173.

⁴⁷ Dargan O. *The Raven*, 1904 (микрофильм).

⁴⁸ Hezelton G. *The Raven. A Play in Four Acts and a Tableaux* (1895); Ketchum A. *The Raven. A Play in Five Acts* (n.d.)

⁴⁹ Peeples S. Op. cit. P. 128–129.

⁵⁰ Ibid. P. 10.

⁵¹ Лекция была опубликована в сборнике: *The Book of Poe Centenary. A Record of the Exercises at the University of Virginia Jan. 16–19, 1909 // Commemoration of the One Hundredth Birthday of Edgar Allan Poe*. Charlottesville, 1909. P. 117–156. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи.

⁵² Didier E. *The Poe Cult and Other Poe Papers*. New York, 1909. P. 278.

⁵³ Baudelaire Ch. Op. cit. P. 38.

⁵⁴ Didier E. Op. cit. P. 134.

⁵⁵ См. об этом: Rosehheim Sh.J. Op. cit. P. 125–130.

⁵⁶ Elmer J. *Reading at the Social Limit Affect, Mass Culture, and Edgar Allan Poe*. Stanford, 1995. P. 1–2.

⁵⁷ См. об этом: Sibree B. *His Magical Mystery Tour* // "The Courier Mail" (Jun. 17, 2006).

⁵⁸ Elmer J. Op. cit. P. 2.

⁵⁹ «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» стала одним из любимых текстов постструктуралистов, что было во многом обязано чтению Жака Рикарду (Ricardou J. *La Caractère singulier de cette eau // Ricardou J. Problèmes du nouveau roman*. Paris, 1967). В

последние десятилетия возник интерес к расовому/расистскому подтексту романа, во многом спровоцированный его интерпретацией известной афроамериканской писательницы Тони Моррисон в ее книге «Играя в темноте» (Morrison T. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, 1992). С конца XIX в. роман стал источником сиквелов, в том числе Жюль Верна и Лавкрафта; последние вышли на русском языке в книге: Загадка Артура Гордона Пима. СПб., 2006.

⁶⁰ В русском переводе см. его «Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма» в кн.: Беньямин Вальтер. Маски Времени. Эссе о культуре и литературе. СПб., 2004.

⁶¹ Здесь мы отсылаем к статье «От текста к культу» С.Н. Зенкина в наст. изд. «...Классику, конечно, тоже цитируют, но с меньшим вкусом и удовольствием, чем писателей “культовых”». И Беньямин, и Лакан, и Деррида окружены культовым ореолом и не успели, как нам кажется, окончательно стать «хрестоматийными» фигурами. Тем более что ниже мы будем говорить преимущественно о дискурсивных практиках 1970–1980-х гг.

⁶² Johnson B. *The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida // The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore, 1988. P. 213. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи.

⁶³ Именно так предлагает читать Семинар Лакана, например, Ш. Фелман: *Felman Sh. The Case of Poe: Applications — Implications of Psychoanalysis // Jacques Lacan and the Adventure of Insight. Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Cambridge, 1987. P. 43.

⁶⁴ Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. М., 1999. С. 290.

⁶⁵ См., например, Muller J.P., Richardson W.J. *Lacan's Seminar on the “Purloined Letter”: Overview // The Purloined Poe*. P. 61–62.

⁶⁶ Деррида Ж. Носитель истины // О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Мн.: Современный литератор, 1999. С. 697.

⁶⁷ Статья Джонсон первоначально вышла в *Yale French Studies* 55–56 (1977): 457–505.

⁶⁸ Например, Джонсон замечает, что Деррида не только исключает «Семинар о Похищенном письме» из контекста семинаров Лакана, но и сводит «стиль» Лакана всего лишь к украшению (*mere ornament*), вуали, скрывающей недвусмысленное сообщение (218).

⁶⁹ В главке “Odd Couples”. P. 218–228.

⁷⁰ Irwin J. *Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida, and Johnson // MLN*, 101.5 (1986): 1176.

⁷¹ Джонсон называет третьей составляющей триптиха свою собственную статью. *Op. cit.* P. 213.

⁷² Правда, ясно отдавая себе в этом отчет, исследователь вводит в название и пятую фигуру — Борхеса (“...Poe, Borges, and Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida, and Johnson”).

⁷³ Лакан Ж. Указ. соч. С. 290

⁷⁴ Zizek S. *The Detective and the Analyst // Literature and Psychology*, 36, 4 (1990): 27–46.

⁷⁵ Bonaparte M. E. *Poe. Sa vie — son œuvre // Etude analytique*. Vol. 1, 2, 3. Paris, 1958.

⁷⁶ Деррида Ж. Носитель истины. С. 717.

⁷⁷ Там же. С. 701. И Бонапарт, и Лакан связывают местонахождение письма с анатомией женского тела. Параллели Бонапарт носят куда более буквалистский характер: каминный проем — клоака, медная шишечка — клитор, письмо — пенис и т. д.: Bonaparte. *Op. cit.* Vol. 2. P. 581.

⁷⁸ По Э.А. Полное собрание рассказов. СПб., 2000. С. 485.

⁷⁹ Peraldi F. A Note on Time in the "Purloined Letter" // *The Purloined Poe*. P. 338.

⁸⁰ Bretzius St. The Figure-Power Dialectic: Poe's "The Purloined Letter" // *MLN* 110:4 (1995): 682–683.

⁸¹ Об «актах агрессии» Деррида пишет в сноске к книге «Позиции» (*Positions*), которую приводит Джонсон (219). Ирвин приводит вслед за Джонсон ту же ссылку (1171), а Перальди упоминает обиды личного характера, которые Деррида поведал ему в устной беседе.

⁸² Stockholder K. Is Anybody at Home in the Text? Psychoanalysis and the Question of Poe // *American Imago* 57.3 (2000): 312.

⁸³ *Op. cit.* P. 684.

⁸⁴ Muller J. Negation in "The Purloined Letter": Hegel, Poe, and Lacan // *The Purloined Poe*. P. 365.

⁸⁵ Riddel J. *Op. cit.* P. 148.

**Зеркало и микроскоп:
Шкловский-персонаж в перипетиях жанровой борьбы**

«Литературная личность»

О Викторе Шкловском часто говорили как о персонаже. Противники, в ответ на его отрицание понятия «литературный тип», объявляли «литературным типом» его самого, а заодно пеняли ему, что этим «я» и исчерпывается содержание его текстов. Вот типичные инвективы 1920-х гг., направленные против знаменитого формалиста: «Герой романа "Ход коня" — "я". <...> Можно без преувеличения сказать, что облик "я" удался Шкловскому великолепно, и в русскую литературу он смело может войти сотоварищем Онегина, Печорина, Рудина и иже с ними, то есть именно ненавистным автору ненаучным эпохальным типом»¹; «В. Шкловский одинаковым стилем пишет о Достоевском, о кинокартине, о маневрах Красной Армии. Поэтому мы не видим Достоевского и не видим Красной Армии: мы видим только Шкловского»². Соратники и ученики готовы были применить к прозе Шкловского «закон персонифицирования, оличения искусства», который Тынянов находил в поэзии Блока³: «Он [Шкловский. — М.С.] существует не только как автор, а скорее как литературный персонаж, как герой какого-то ненаписанного романа — и романа проблемного» (Б. Эйхенбаум)⁴; «В наше время авторы сами стали своими героями. <...> Историческая же миссия авторской литературной личности нашего времени выполнена Шкловским блестяще» (Т. Хмельницкая)⁵.

Причины восприятия Шкловского как «литературной личности» очевидны: это и его удивительная биография, и «скандальная» репутация, но более всего — его речевое поведение. За текстами лидера «формальной школы» современникам неизменно виделся его образ — даже не оратора, а скорее человека, одержимого словесным порывом. Современники вспоминали: «При имени Шкловского я представляю не его статьи или его рассказы, а представляю его самого, и притом непременно говорящим» (А. Лежнев)⁶; «В разговорах Шкловского Шкловский чувствовался каждую секунду. Его говоренье — это его проза, только незаписываемая...» (А. Чудаков)⁷. Имя Шкловского вновь и вновь превращалось в метафору: его речевая (писательская) манера вызывает ассоциацию с «неиссякаемым источником», чуть ли не с «фонтаном» Козьмы Пруtkова. Так, С. Замятин пишет в связи со стилем Шкловского о «недержании остроумия»⁸, а О. Мандельштам разворачивает метафору: «Мысль бьет изо рта, из ноздрей, из ушей, прядает рав-

нодушным и постоянным током, ежеминутно обновляющимся и равным себе <...> Если хотите, в этом есть нечто непристойное»⁹. Шкловский представляется находящимся в центре публичного действия, выставленным напоказ или атакующим и захватывающим «зрителя». Он «виден весь, как купальщик, выходящий из реки», — так Н. Берковский обыгрывает излюбленное формалистами понятие «обнажение приема»¹⁰. Он «настоящий литературный броневи́к», — так О. Мандельштам «реализует» формалистическую идею «сдвига», «литературной революции»¹¹.

Сам «автор-персонаж» в своих высказываниях охотно использовал свой двойной статус для лукавой игры с читателем, то сливаясь со своим литературным двойником, то отмежевываясь от него: «В своих беллетристических произведениях я всегда писал о себе и был героем своих книг»; «...Тот Виктор Шкловский, про которого я пишу, вероятно, не совсем я, и если бы мы встретились и начали разговаривать, то между нами даже возможны недоразумения»¹².

Неудивительно при таком резонансе «литературной личности» Шкловского, что он постоянно становился прототипом романов и повестей. Петербургский и петроградский периоды его жизни отражены в «Повести о пустяках» Б. Тимирязева (Ю. Анненкова), петроградский («Дом Искусств») — в «Безумном корабле» О. Форш, киевский — в «Белой гвардии» М. Булгакова¹³, берлинский — в «Даре» В. Набокова, московский (после эмиграции) — в «Скандалисте» В. Каверина, «У» и «Поэте». Вс. Иванова. Существует предположение, что А. Платонов увидел некоторые черты своего Сербинова из «Чевенгура» именно в Шкловском, под впечатлением их воронежских встреч¹⁴.

Авторы романов состязаются со своим прототипом в игре слов, комически переименовывая его фамилию по аналогии: местечковый Шклов обрастает другими городками в черте оседлости: Шполы (Шполянский в «Белой гвардии»), Житомир и Вильно (Житомирский и Виленский в «Повести о пустяках»). Устные выступления и тексты знаменитого формалиста отзываются в романах причудливым эхом — цитатным, пародическим, пародийным. Так, цитатой из Шкловского воспринимаются слова Житомирского из «Повести о пустяках»: «Стиль определяет собой содержание <...> по существу, безразлично, что именно в данном случае подлежит анализу — этот идиотский манифест, Дон Кихот Ламанчский, или «Тристрам» Стерна»; манифест «критика» из «Безумного корабля» О. Форш: «Конечно, живое искусство не в приеме. Голый прием, его «обнажение» еще не искусство, а только механика искусства».

Пародичность ощущается в словах Толи Виленского из «Повести о пустяках»: «...война все еще продолжается, несмотря на то, что это становится скучным и как событие, и как литературный прием». Или — в афоризмах персонажа из незавершенного романа Вс. Иванова «Поэт» («Друга», наделенного многими чертами Шкловского): «Микеланджело не очень был велик ростом, но он оставил после себя «Давида». И мы мерим Микеланджело по «Давиду», а не по скелету художника»¹⁵.

Но чаще всего Шкловского именно пародируют. Так, О. Форш переименовывает «формальный метод» в «китайский», иронизирует по поводу критических амбиций Шкловского и его соратников: «...отдел второй вечера: определение форм русской поэзии на завтрашний день — быть ли русской прозе романом,

быть ли ей новеллой». Возможно, описание платоновским Сербиновым Чевенгура является пародийным ответом на главы «Третьей фабрики» Шкловского («Бухта зависти», «Воронежская губерния и Платонов», «Поля других губерний»), сталкивающие, смешивающие полинезийскую деревню с русской, столь же экзотической. У Шкловского читаем: «Дикари смеялись и говорили новое слово — “гвоздей!!!” <...> Битые бутылки оказались очень полезными: ими дикари брились. <...> Русский флаг на острове был кем-то сорван и пошел на чью-то юбку»; «Тихо пашет крестьянин Воронежской губернии свое поле. На четырех коровах»¹⁶. В том же духе, только с гротескным (пародийным?) заострением, о русской глубинке пишет Платонов: «В Чевенгуре нет исполкома, а есть много счастливых, но бесполезных вещей»; «Своим выводом Сербинов поместил изображение, что Чевенгур, вероятно, захвачен неизвестной малой народностью или прохожими бродягами, которым незнакомо искусство информации, и единственным их сигналом в мир служит глиняный маяк, где по ночам горит солома наверху либо другое сухое вещество».

Пародия Набокова синтетична: приводя образец писаний одного из своих героев, Ширина, автор «Дара» метит не только в Шкловского, но и в Пильняка и других «орнаменталистов». Подоплека этой пародии очевидна: поэтика Набокова, — пишет А. Долинин, — создавалась «в полемике с теми течениями в современной прозе, которые, следуя завету Шкловского, “боролись за создание новой формы...”»¹⁷.

В прозе современников Шкловский узнается по внешним приметам (например, большая голова Жуканца в «Безумном корабле»¹⁸ или пушкинские баки Шполянского в «Белой гвардии»¹⁹), сюжетам из биографии (например, выведение из строя гетманской техники, георгиевский крест²⁰, бегство из Петрограда по льду финского залива²¹, бытовые и литературные скандалы²²), стилю поведения.

Особо подчеркивались двусмысленность, игровой характер, выстроенность его поведения. Таков платоновский Сербинов: «Симон перечитал написанное, получилось умно, двусмысленно, враждебно и насмешливо над обоими — и над губернией, и над Чевенгуром, — так всегда писал Сербинов про тех, которых не надеялся приобрести в товарищи». Таков и Жуканец в романе О. Форш: «...Хочот его, остроумие, щедрость “гуляки праздного” в растрате творческих сил был только “прием”, а слушатель — только “опытное поле”. Весь блеск, шум, раздача была проекцией в быту его особого вида литературных работ <...> Умный человек, аналитик, и по тому, как он взвесил свои все возможности, чтобы состричь с них побольше купонов, — аптекарь»). Шполянский М. Булгакова и вовсе объявляется М. Петровским предшественником Воланда²³.

Шкловский иногда и сам был не прочь объявить себя прототипом «романов с ключом». Он подтверждает, что оказался «одним из дальних персонажей» «Белой гвардии» Булгакова²⁴ и находит «полемику» с собой в «У» Вс. Иванова, добавляя не без кокетства, что это он отмечает «просто для аккуратности»²⁵. Заметим: если Шкловский не значится прототипом какого-либо «романа с ключом», то это исключение лишь подтверждает правило. А когда В. Катаев в «Алмазном венце» походя зашифровывает Шкловского «каким-то пошляком», это воспринимается как «незаконный» ход, литературная месть, диктуемая личной враждой²⁶.

Ярлык «персонаж» — общее место в литературе о Шкловском. В данной статье речь пойдет об одном из «боковых сюжетов» с участием этой «литературной личности» — о том, как учитель становился «персонажем» в книгах учеников. Но если следовать логике формалистов, именно в этом «боковом сюжете» и стоит искать ключ к эволюции Шкловского-персонажа.

Шкловский перед «зеркалом романа»

В среде формалистов пафос преемственности и верности школе соседствует с пафосом литературной борьбы. По логике «литературной эволюции», «младшие» обязательно должны соперничать со «старшими» — в этом учителя были вполне согласны с учениками. Мэтрам было скучно в рамках академической субординации; они бросали младшим «вызов», провоцируя их на размежевание и спор. «...Известно, — записывает Л. Гинзбург, — что существуем “мы” и существуют метры и что эти явления противопоставлены. В частности, метры нас презирают. У них была привычка к легким победам над учителями. Был момент, когда они выжидали: не окажемся ли мы сразу умнее их, — мы не оказались умнее их. Теперь они презирают нас за то, что мы не успели их проглотить — и в особенности за то, что мы не испытываем потребности их проглотить. Они усматривают в этом недостаток темперамента»²⁷. Конечно, и «младшие», боясь, что они действительно «пришли к столу, когда обед съеден» (ЗК, 33), тяготились своей зависимостью от «старших»:

«Из разговоров с Тыняновым:

Я жалуюсь ему на то, что в своей работе невозможно вырваться из-под его точек зрения. Что это часто — очень мучительно.

Тынянов: — А вы не обращайтесь на меня внимания.

Я: — Невозможно» (ЗК, 374).

Столкновение между «старшими» и «младшими» назревало, становилось неизбежным.

В особой ситуации оказался Шкловский, претендовавший на роль не только учителя в науке, но и литературного наставника — в частности, вдохновителя Серрапионовых братьев. В. Каверин, прямо признавался: «...В те годы многие теоретико-литературные гипотезы Шкловского были мне близки, и в своей прозе я старался следовать его советам»²⁸. Каверин имел устойчивую репутацию писателя при ОПОЯЗе (а значит, и под началом у Шкловского). Н. Берковский, в то время бывший активным деятелем РАППа, язвительно писал: «Когда-то формалисты предсказывали литературную погоду. Хорошо, предсказывая, иметь погоду в своем распоряжении — это удастся не всякой обсерватории. Каверин и был такой собственной погодой формалистов. Теоретики говорили, что завтра будет авантюрный роман, и назавтра Каверин давал авантюрный роман — концы сходились с концами безошибочно»²⁹.

Тем сильнее было впечатление бунта в стане учеников Шкловского — после появления каверинского романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928). Тот же Берковский не преминул удовлетворенно отметить: «...Каверин открепился»³⁰.

Дело, однако, обстояло не совсем так. В лагере стратегических единомыш-

денников велась весьма напряженная тактическая борьба идей, вокруг идей формировались свои группы. Чем больше в конце 20-х гг. Каверин сверял свое творчество с теорией литературной эволюции Тынянова, тем больше отходил от Шкловского. Неслучайно последний видел в каверинском «памфлетном мемуарном романе»³¹ прямое воздействие Тынянова; тому даже пришлось оправдываться: «В одном ты не прав: что я тебя не люблю и что Венька говорил моим голосом <...> у него материалы — мы — лежим на столе. А у нас с тобой этот самый материал пахнет мясом, и еще поджаренным, и еще своим»³². Так или иначе, все заинтересованные лица, да и читатель, были согласны в одном: своим романом Каверин нанес удар по Шкловскому.

В статье для сборника «Как мы пишем» автор «Скандалиста» признавал, что роман не состоялся бы без введения Некрылова³³ — персонажа, в котором трудно было не узнать Шкловского. Некрылов — это ход в литературной борьбе, довод в филологическом споре; *чтобы переиграть Шкловского, Каверин превратил его в персонажа*. Чудакова и Тоддес обозначили памфлетный прием Каверина формулой «историзация лица-персонажа»³⁴.

Автор «Скандалиста» построил своего Некрылова на цитатах из «Третьей фабрики» и «Гамбургского счета» — то пародийно обыгранных, то дословных. Роман написан с особой «установкой на прототип», установкой на узнавание. Даже танцующая походка Некрылова, в сущности, — цитата из Шкловского: «Я не торгую, я танцую наукой»³⁵.

Введение Некрылова перестроило замысел и определило конфликт «Скандалиста». В действии романа реализуется наступательная, воинственная терминология формализма. Характерно, что одна из глав романа называется «Давление времени»: в «Скандалисте» все время — в соответствии с терминологией Ю. Тынянова — ощущается требование «сдвига», «смещения», «ухода вкось»; тыняновские метафоры «разложения», «выпадения», «неувязки», «экспансии», «империализации», «революции», «разрыва», «деформации» управляют сюжетом романа.

Тынянов называл декады эпохами — и это в сравнительно медленном XIX веке; XX же век увлекает его «стремительностью смен», «жесткостью борьбы», «быстротой падений». Литературный процесс описывался Тыняновым в стиле газетной хроники: «один поэт-одиночка говорил мне, что каждый час меняет положение»³⁶. Вот и в «Скандалисте...» — что вчера было новым, сегодня становится штампом и требует обновления; это требование обращено против Некрылова. В романе сталкиваются филологические идеи, а филологические понятия становятся сюжетообразующими. Одна из основных линий романа — тема «автоматизации — острашения»; здесь Каверин еще идет за Шкловским. Тема эта проводится теоретически, в словах автора и персонажей, чтобы затем реализоваться в сюжете. Демонстрация «неошутимости» и «автоматизации» становится сатирическим приемом, уличающим мир академической филологии. Символом «автоматизировавшейся» теории становится портрет Веселовского, канонизированного академической наукой: «он [Ложкин. — М.С.] <...> рассеянно смотрел на портрет Веселовского...». Ключевое слово — «рассеянно»: наука, движущаяся по инерции, более не ощутима, обречена на «рассеянное» восприятие.

«Автоматизация» восприятия — проклятие «старого мира»: для тех, кто упустил время, неошутимы — речь, филологическая работа, быт³⁷. Тема автома-

тизации постоянно сопровождается в романе метафорами умирания и смерти. В неизменных библиотеках, обслуживающих старую науку, даже рукописи — «задыхающиеся». Университетское здание уподоблено гробу; стареющий профессор Ложкин оказывается запертым в его стенах, и, блуждая по его коридорам, всякий раз упирается в одни и те же ассоциации: «Здесь читал когда-то покойный»; «Это место принадлежало, кажется, физическому кабинету. Или, вернее, скелету физического кабинета». Стоит тому же профессору произнести затверженную формулу неизменности: «все это бывало и раньше, ничего не случится, продолжение следует», — как тут же, словно возмездие, возникают слова «ладан», «панихида», «покойник».

Метафорические соответствия «автоматизация — смерть» и «остранение — реанимация» тесно связаны с лингвистическими теориями, пересказанными на страницах «Скандалиста». Теория Драгоманова (в духе Марра) о первичных звуковых комплексах и трех стадиях развития языка (корневой, агглюкативной, флективной) заряжена динамикой: исследование «борьбы и смены» в развитии языка требует «борьбы и смены» в науке. Жизнь требует «переполоха», «суматохи» — постоянного «смещения». Доклад того же Драгоманова (пародийно комбинирующий идеи Поливанова и Якубинского³⁸) о «принципе речевого производства» есть лингвистический памфлет против мертвого академического языка. В нем издевательски предлагалось узаконить автоматизацию речи — «направить язык по линиям речевой деятельности»; неслучайно доклад этот Драгоманов поручил прочитать Леману (прототип — филолог М.К. Клеман³⁹), составителю некрологов. Памфлетный доклад Драгоманова, прочитанный Леманом, превращается в фарсовый некролог академической науке.

Образы академических ученых в романе — воплощенная автоматизация. По контрасту с ними, реформатор науки Некрылов предстает перед читателями мчащимся в скором поезде. Скорый поезд — метафора стремительного исторического времени. Как будто в подтверждение метафоры профессора университета в своих напаках на формалистов обвиняют их прежде всего в «неприятной поспешности». Академической науке ненавистен сам «дух» формализма (пафос синхронии), их стремление соответствовать «яростному лету событий».

Стремительное время требует от автора и героев нового взгляда на вещи и явления, «воскрешения слова». Поэтому авторский прием врывается в тихую спальню Ложкина, чтобы «остранить», увидеть как «странные», его автоматические жесты: «Рука была комнатная, заблудившаяся, потерявшая прямое назначение». Авторский прием позволяет читателю под новым, необычным углом взглянуть на привычный (а значит, мертвый) библиотечный быт: читатели в нем овеществлены, а абажуры — персонифицированы: «...Читатели шпалерами расположились за продолговатыми столами, зелено-голубые абажуры, командующие тишиной, выносили читальный зал за пределы реального существования». А на тупиковый быт Драгоманова, пребывающего в неизменном 1919 г., автор заставляет читателя смотреть глазами крысы, метонимически связанной с послереволюционным бытом.

В своей борьбе с академической наукой автор берет Некрылова во временные союзники, но только с тем, чтобы затем сделать его основной мишенью своих сатирических стрел. В чем причина памфлетных выпадов против Шкловско-

го? Дело не только в борьбе «младших» со «старшими», но и в *борьбе жанров*. В центре «Скандалиста» стоит проблема романа и, соответственно, дискуссия о романе. Писатель солидарен с Некрыловым-Шкловским, когда он нападает на Путятину-романиста (в ранних редакциях — Тюфина; прототипы — А.Н. Толстой и К.А. Федин)⁴⁰. Верный пафосу синхронии, Каверин, как и формалисты, считает подозрительными любые претензии на наследование и преемственность — отсюда ироническая характеристика Путятина: «Он ходил слегка согбенный, как бы под тяжестью наследства, завещанного ему всей русской литературой». Путятин продолжает традицию романа по прямой — и, следовательно, «автоматизирует» роман; об этом, при полном одобрении автора, и говорит ему Некрылов: «Ты — Станюкович! <...> У него есть романы в трех, четырех, пяти частях. Вот эти романы ты и пишешь. Ты почитай! Очень похоже. В теории литературы это называется конвергенцией». Конвергенция, повтор, дурная бесконечность литературной продукции, бессмысленное умножение томов (два, три, четыре) — вот на что обречен традиционный роман (с этим были согласны все близкие к формализму писатели и филологи). Но каков выход из положения, какова позитивная программа?

По мнению Каверина, путь Некрылова — путь к прозе без вымысла, к «литературе факта» — тупиковый. Писать, как Некрылов, это значит всего лишь «путать свою науку с литературой»; из их произвольного смешения не может выйти ничего принципиально нового. Каверин следует за Тыняновым, который разрабатывал «безличную» историю литературы, где главными героями являются не писатели-«генералы», а жанры. Важнейшее писательское качество, по Тынянову, — это историческое чутье, умение ощутить «сдвиги» и «смещения» жанров, использовать попутный ветер. Некрылов потерял это чутье, принялся командовать литературой, и вот персонифицированный (в духе Тынянова) жанр мстит ему: «Но литература, которая ни с кем не советуется и ни у кого не спрашивает приказаний, перестраивала его». Месть эта — двойная. Автор «Скандалиста» превращает в романного персонажа того, кто и так — в жизни — стал восприниматься как персонаж. «Характер настолько четкий, — записывает Каверин о Шкловском, — что, имея в виду его книги, можно писать о нем как о герое литературного произведения. Сам лезет в роман»⁴¹. Каверин выводит в романе того, кто, пытаясь диктовать свою волю не только писателям, но и самой литературе, отрицает роман как актуальный жанр.

В «Эпиллоге» Каверин вспоминает: на одном из обсуждений, когда Шкловский приехал из Москвы в Ленинград (1928), «зашел разговор о романе как жанре, и он [Шкловский] заметил, что в нашей литературе едва ли найдется смельчак, который возьмет на себя то, что не удалось даже Чехову. Это <...> было сказано больше о нас, обо мне. Взбесившись, я возразил, что завтра же сяду за роман о нем, о скандалисте, у которого биография всегда была интереснее, чем книги. Он <...> остроумно срезал меня — и напрасно»⁴².

В полемике со Шкловским, Каверин направляет против него тыняновские понятия «центр — периферия». Их соотношение стремительно меняется в «Скандалисте». Некрылов-Шкловский, едущий из Москвы в Ленинград, становится «литературным генералом» и начинает отставать от «лета событий», и вот уже понятие «автоматизации» применено к нему самому: «Юноша [прототип —

Б. Бухштаб. — М. С.] возразил ему, что скандалить не стоит, что скандалы автоматизировались». Логика литературной эволюции неумолимо выталкивает Некрылова-Шкловского из «центра», отводит ему роль актера от литературы, только «историческую роль», в двух смыслах этого слова — ироническом (Шкловский ушел в историю, в прошлое) и фарсовом (Шкловскому остается только вхолостую скандалить, «попадать в истории»). Деятель литературы сменился персонажем: «Он наткнулся на свою фамилию. Она мешала ему работать. <...> Фамилия была псевдонимом»; «роль истаскалась: начинало казаться, что ее у него не было»; активная роль в истории — пассивной: «Время напишет о нем роман». «Скандалист» Каверина как бы реализует угрозу времени, приводит в исполнение его приговор.

При этом, в пику Шкловскому с его отрицанием современного романа, Каверин намечает свой путь из жанрового тупика. Для этого он вводит Ногина — героя автобиографического⁴³. В соответствии с метафорой Тынянова, его маршрут должен быть «боковым»: Ногин — «младший» герой (и по возрасту, и по репутации), он должен направить энергию «периферии» в «центр»: он знает, что «мир разорван, борьба неустраима» (вновь цитирование Тынянова), и «он не потерял времени. Он только шел боковой дорогой и теперь возвращается — вооруженный». Ногин, вопреки предсказаниям Некрылова-Шкловского, пробивает дорогу к роману.

Обновление прозы заключается, по Каверину, не в том, чтобы уйти в «быт» (как предлагал Шкловский), а в поиске новых форм повествования. Одну из таких форм и изобрел Ногин. Вдохновляясь теорией, он «смещает» литературную практику. Изобретение Ногина — в духе теории Лобачевского: «Я теорию Лобачевского в литературу ввел. Параллельный рассказ. Я на одном листе два рассказа в один соединил». Характерны отсылки к естественно-научным открытиям: эвристическая сила новейшего романа, по Каверину, должна быть подобной новейшей науке, и в этом его ресурс.

Пафос синхронии потребовал от Каверина на кризис романа и сомнения в его целесообразности как жанра — ответить романом. Роман-памфлет становится «немедленной» репликой в научном споре. В нем описано стремительное изменение литературной ситуации и, в духе формалистической критики, дан диагноз и прогноз: жанр спасут новые формы, новые «измерения» вымысла.

Таков литературный ход писателя — в борьбе с теоретиком. В «Скандалисте» роман — жанр широкий, изменчивый и непредсказуемый, как сама жизнь, — смеется над отрицающим его критиком, превратив того в своего персонажа. В ответ на оповещение критика о смерти романа роман ответил оповещением о смерти критика.

Шкловский под микроскопом аналитической прозы

I

После «Скандалиста» Шкловский не выпал из литературной борьбы. Он пририсовал каверинскую атаку метафорическим контрвыпадом: «...Нельзя пририсовывать птичьим ногам к лошади, — птичьим ногам можно пририсовывать только к дра-

кону, потому что дракона не существует». Так он каламбурно обыграл «говорящее» имя «срисованного» с него персонажа — Некрылов. Писателю надо сделать честный выбор, — прозрачно намекает Шкловский, — или вымысел, или факт, а не производить гибридные «памфлетные мемуарные романы». Кроме того, учитель косвенно, но все же весьма недвусмысленно обвинил ученика в махинациях с его, Шкловского, биографией: «Сейчас беллетристы крадут человеческие судьбы, и натурщики уже живые, уже с фамилиями протестуют, — они говорят, что именованные числа нельзя ни делить, ни складывать»⁴⁴. На чьей стороне в этом споре была ученица «старших» формалистов Л. Гинзбург? Безусловно, на стороне Шкловского. Она вполне сочувственно приводит устные «протесты натурщика»: «Каверин думает, что я, когда прихожу домой, испытываю усталость <...> Понимаете, это как лев, который, придя домой, стаскивает шкуру и говорит “Уф!” У Каверина идеи физически слабого человека» (ЗК, 397). Солидарность ученицы со Шкловским неудивительна: в двадцатые годы основные идейные импульсы Л. Гинзбург получает именно от него.

Одна из таких «дальнобойных» идей, вдохновленных учителем, обозначена в Записной книжке 1927 г.: «Шкловский написал когда-то, что психологический роман начался с парадокса» (ЗК, 44). Л. Гинзбург идет дальше, усматривая парадокс в основе не только психологического романа, но и вообще — человеческой психологии. Поэтому основной ее упрек Каверину — в очевидности наблюдений и выводов, очевидности, которая с неизбежностью оказывается ложной: «Если бы К. не страдал семейным пороком обидчивости, я бы сказала ему: “Вениамин Александрович, когда пишешь о людях, нельзя пользоваться вещами, плавающими по поверхности. Некрылов — это именно тот Шкловский, какого должен вообразить себе каждый обыватель, прочитавший “Третью фабрику”, — следовательно, литературно-негодный Шкловский. Нельзя засовывать в литературную характеристику все, что плохо лежит”» (ЗК, 404).

Сама автор «Записных книжек» вовсе не отрицает в Шкловском «литературной личности», «персонажа» («Шкловский человек, который напрашивается на биографию...» — ЗК, 13), но стремится осмыслить это непременно через парадокс, неожиданным образом. Если воспринимать его «литературное» поведение прямолинейно, в лоб, то может показаться, что он *только* персонаж, хуже того — только «шут». «...Шкл. <...> нравится публике всем, что в нем есть худшего и что публика находит забавным, — сетует Л. Гинзбург. — Я подразумеваю: публичные выступления с обязательным и иногда сомнительным остроумием, камеж, шум, научные истерики» (ЗК, 404). И продолжает: «Мне приходилось слышать, как Шкловского называли (и, может быть, не без оснований) предателем, хамом, эротоманом, недобросовестным профессионалом, — но я не выношу, не могу выносить, когда его считают шутом» (ЗК, 405).

Подлинная личность Шкловского может проясниться лишь при применении к нему парадоксальной оптики. Тогда публичный человек вдруг окажется домашним⁴⁵, бодрый — грустным⁴⁶, скандалист — деликатным и нежным⁴⁷. Главное, что за позицией в литературной борьбе и научной концепцией Л. Гинзбург стремится увидеть — «лицо». Для нее стилистическое стернианство Шкловского («Я оживил Стерна»⁴⁸) — продолжение его природы: «Интерес Шкловского к Стерну не случайность. Но сдвиги, перемещения и отступления являются для

него литературным приемом, быть может, в гораздо меньшей степени, чем для Стерна; они производное от устройства его мыслительного аппарата» (ЗК, 13).

Если воспользоваться аналитическим микроскопом, то в литературности Шкловского не обнаружится ничего «искусственного», «актерского»: она естественна, органически присуща ему как «законченно словесному человеку» (ЗК, 397). Он, вопреки расхожему представлению, не «эстрадный речедержатель», а «диалектический экспонат» («Речь Шкловского эстетически значима, притом не кусками, а вся сплошь. Это специфическая система, функционирующая уже независимо от его воли, — то есть своего рода диалект» — ЗК, 57). Доведя до предела *парадокс естественности персонажа-в-жизни*, — Л. Гинзбург объясняет литературность Шкловского чем-то вроде «болезни языка»: «Шкловский — человек, обладающий, несомненно, дефектным мыслительным аппаратом» (ЗК, 369); но при этом «из своего умственного заикания он создал жанр статьи о литературе» (ЗК, 370).

II

Известно, что самой идеей «Записных книжек» Л. Гинзбург также во многом обязана Шкловскому. Записывая случаи, анекдоты, фразы и письменно размышляя над увиденным и услышанным, ученица «старших» формалистов в первые годы как будто следует их указаниям; в «Гамбургском счете» Шкловского находим одно из таких указаний: «Намечается несколько возможностей: путь Розанова, или (чтобы удалить определенный “идеологический привкус” этого имени) путь “записной книжки писателя”»⁴⁹.

Как свидетельствуют записи Л. Гинзбург, в личных беседах Шкловский подталкивал ее к выбору этого пути:

«Для Шкловского мои статьи чересчур академичны.

— Как это вы, такой талантливый человек, и всегда пишете такие пустяки.

— Почему же я талантливый человек? — спросила я, выяснив, что все, что я написала, — плохо.

— У вас эпиграммы хорошие и записки, вообще вы понимаете литературу. Жаль, жаль, что вы не то делаете» (ЗК, 77).

«Делать то» — это «смещать» филологию в сторону литературы, литературу в сторону филологии; вот к чему призывал Шкловский свою ученицу.

В 1920-е гг. могло показаться, что Л. Гинзбург всего лишь следует советам и рецептам учителей — пошатываясь «между Шкловским и Вяземским» (ЗК, 52). Неслучайно то, что, готовя к печати и комментируя «Старую записную книжку» Вяземского, Л. Гинзбург начинает вести свою «Записную книжку». Это еще продолжение опыта формалистов по прямой: Шкловский пишет о Розанове и продолжает («смещает») линию Розанова в литературе, пишет о Стерне и играет стернианскими приемами в своей прозе. Так что выбор Л. Гинзбург вполне соответствовал правилам игры, принятым в среде формалистов.

Но с начала 1930-х гг. в «Записных книжках» *намечается все большее размежевание с учителями* — и прежде всего со Шкловским. Почему? От чего в формализме отказывается Л. Гинзбург? Прежде всего от *воинствующего пафоса синхронии*, от «современности» как меры всему. Время оказалось губительным

для лидеров формализма с их культом стремительности и «вечного обновления»; их ставка на «малое время» провалилась. Ни один из вариантов «стремительной» биографии не приемлем для Л. Гинзбург — ни оптимистический (бег Эйхенбаума наперегонки со временем — ЗК, 386), ни катастрофический (разговоры Тынянова о желательности ранней смерти)⁵⁰, ни иллюзорный — как у Шкловского. «Современность» подвела главным образом Шкловского, не выдержавшего «давления времени», — так диагнозы Л. Гинзбург и Каверина неожиданно совпали: «Он все-таки надорвался. Он слишком много говорит о радости жизни; он слишком много говорит о своих заработках и своей продуктивности. <...> Он еще не кончился; он еще очень силен и изобретателен, <...> но машина работает на неестественных темпах, чтобы только не останавливаться» (ЗК, 410).

С тридцатых годов мера «Записных книжек» — «большое время», и именно с этого времени Л. Гинзбург начинает судить о мэтрах отстраненно, «без гнева и пристрастия». Отношения формалистов между собой и отношения бывших учеников с учителями начинают восприниматься вне «сегодняшней», становящейся истории — как инерция дела, окончательно ставшего прошлым, вошедшего в анналы:

«Шкловский напечатал в Литгазете статью <...> с упоминанием о Тынянове, так его рассердившим, что он послал Шкловскому письмо с разрывом.

— На сегодняшний день это уже не исторично, — говорим мы с тем равнодушием к их праву на частные человеческие чувства, которое принято по отношению к историческим людям» (ЗК, 118).

Другим пунктом размежевания стало *отношение к приему*. Еще в 1920-х гг. Л. Гинзбург была убеждена, что литературная игра бесперспективна, исторически непродуктивна: «Веселые времена обнажения приема прошли (оставив нам настоящего писателя — Шкловского). Сейчас такое время, когда прием нужно прятать как можно дальше» (ЗК, 54). В 1930-х гг. ее позиция окончательно определилась: *надо искать новые формы вне приема*.

Симптоматична следующая запись 1934 г.:

«Шкловский: — Вся моя надежда на вашу литературную славу в том, что вы когда-нибудь состаритесь, рассердитесь и напишете о людях, что вы о них думаете.

Я: — Вы были бы разочарованы. Когда я пишу серьезно, я пишу о людях хорошо. Потому что остроумие заменяю пониманием.

Шкловский: — В таком случае постарайтесь писать несерьезно» (ЗК, 123).

Наставляя ученицу, Шкловский по-прежнему ставит знак равенства между «путем Розанова» и «путем записной книжки»: предлагая «писать несерьезно», на «открытое высказывание» отвечает приемом, подменяет мысль литературной игрой, «понимание» — «остроумием». Такова тактика «литературной личности». Он и сам пишет «несерьезно» (запись 1925–1926 гг., со слов О. Брика: «Он говорит всерьез, а пишет в шутку» — ЗК, 25) — и поэтому не додумывает мысли до конца, играет ими, изолирует их от контакта, диалога с «чужой мыслью». *Лучшее средство от автоматизации*, с которой столь усиленно боролся Шкловский, — *вовсе не остроумие, а именно понимание, постоянные, всякий раз возобновляемые усилия мысли — осмыслить другого, другое*. И еще — преодоление себя. Усилие мысли, борьба с умственной инерцией — лейтмотив «Записных книжек».

«Остроумие заменяю пониманием» — ведь в этом тоже победа над собой. Молодая Л. Гинзбург славилась в кругу сверстников и учителей прежде всего остроумием — каламбурами, эпиграммами, шутками, анекдотами. Но в «Записных книжках» мы этого всего почти не находим: игра остроумия вытеснена внутренним процессом осмысления, записанным, развернутым в самом тексте. И мера этой пребывающей в постоянном напряжении мысли — годы и десятилетия.

История жанровой борьбы вокруг Шкловского неизбежно вызывает в памяти знаменитое предостережение-предсказание Тынянова: «— А что же дальше? — Куда пойдет литература? <...> Она не поезд [ср.: «скорый поезд» Некрылова. — М. С.], который приходит на место назначения. Критик же — не начальник станции. Много заказов было сделано русской литературе. Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку»⁵¹. Именно такой «Америкой» и стал жанр, открытый Л. Гинзбург.

В течение шестидесяти лет она идет «путем “записной книжки писателя”», но совсем не в том направлении, что указывал Шкловский в 1920-х гг. Еще в записи 1927 г. она ставит перед собой как образец письма Блока — не Розанова, с его выпячиванием «личности», а именно «сухого» Блока. Эти письма противопоставляются стилизаторству, «пошатываниям между Шкловским и Вяземским», характерным для юношеских опытов Л. Гинзбург и ее друзей. Блок как бы пишет мимо стиля; он «пример того, как великие стилистические явления возникают если не из пренебрежения к стилистическим проблемам, то по крайней мере из непринимания их во внимание». К чему же стремится Блок, что для него важнее стиля? В дневниках Блока «литература метит дальше цели» — то есть чисто литературной цели. Его цель — высказать самое важное, для чего надо освободиться как от вымысла, так и от приема. Л. Гинзбург находит формулу для обозначения этого типа высказывания — «откровения внутреннего человека». Эта формула вполне может быть отнесена к зрелому творчеству самой Л. Гинзбург; другая же формула: «Если стрелять только в цель <...> литература огромной мишенью встанет между писателем и миром» (ЗК, 52–53), — более чем подходит к Шкловскому.

Выбор Л. Гинзбург — отбросить прием ради «прямого разговора о жизни» (ЗК, 201), ради ее исследования и понимания. В 1931 г. Л. Гинзбург написала: «Я смею думать, что не копаюсь в глубинах, как таковых, и вообще не занимаюсь собой. Я ощущаю себя как кусок вырванной с мясом социальной действительности, которую удалось приблизить к глазам, как участок действительности, особенно удобный для наблюдения» (ЗК, 99–100). Удивительный ход: «я» — это наблюдательный пункт и лаборатория, не цель, но средство — средство для исследования исторической действительности. Так в «Записных книжках» становится возможным двойной взгляд на историю — «извне» и «изнутри».

В свое время, говоря о Хлебникове, Тынянов дал замечательную формулу превращения «промежуточного» жанра: «*продолженные вдаль записки*»⁵². Этой формулой можно было бы обозначить изначальную тенденцию, замысел Л. Гинзбург. Уже в начале пути она обозначает свой замысел словом «роман»: «...я про себя называю романом ту большую вещь, которую в конечном счете я хочу написать и на которую должны пойти мои лучшие силы»⁵³. В 1930-е гг. Л. Гинзбург говорит о романе уже как о реализуемом проекте, проекте-в-действии: «Ес-

ли бы, — не выдумывая и не вспоминая, — фиксировать протекание жизни... чувство протекания, чувство настоящего, подлинность множественных и нераспоряжимых элементов бытия. В переводе на специальную терминологию получается опять не то: роман по типу дневника или, что мне все-таки больше нравится, — дневник по типу романа»⁵⁴.

Подводя итоги «Записным книжкам», уже в конце пути, Л. Гинзбург находит наиболее точную (и уже не специальную) формулу своего жанра: «Романы бесполезно читать, потому что этот вид условности перестал работать. <...> Пруста можно читать, потому что это преодоление романа. И не нутром, как пытались это сделать авангардисты, а интеллектом. Вместо всегда условного словесного изображения жизни — высшая реальность размышления о жизни»⁵⁵. Здесь автор «Записных книжек» уже не подыскивает для своего жанра терминологическую метафору — не переносит старое слово «роман» на новую, неназванную форму. Она заявляет прямо: требуется не роман, но то, что заменит его — *форма, которая станет на место романа*. Так подправляется прежняя формула: не «*дневник по типу романа*», а *дневник вместо романа*. Вопрос о новой «большой форме» не решается подновлением романной условности. Решение должно быть гораздо радикальнее: «новая форма равняется роман минус условность». Отрицается условность как таковая. От новой формы требуется не жизнеподобие, не подражание реальности — она должна стать *разворачивающейся на глазах читателя жизнью слова и мысли, должна стать «высшей реальностью размышления о жизни»*. Такое размышление не нуждается больше в приеме и условной мотивировке.

А. Кушнер назвал жанр, созданный Л. Гинзбург «новым романом» — настоящим «новым романом», в отличие от французского экспериментального романа второй половины XX в. Кушнер противопоставляет форму «Записных книжек» «эпическим потугам» современных романистов: «Л. Гинзбург создала всей разножанровой совокупностью своего труда уникальное, хочется сказать по привычке — эпическое полотно, но как раз с эпическими потугами наших авторов многотомных романов сделанное ей не имеет ничего общего». Для прояснения своих рассуждений о «новом», «интеллектуальном» романе Л. Гинзбург, «возникшем в стороне от протоптанной дороги, там, где ее меньше всего ожидали найти современники», Кушнер приводит слова самой Л. Гинзбург о Прусте: «Пруст понимал роман как разговор писателя о жизни. Жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы. В течение отпущенного ему времени романист должен создать единственный свой роман, — поэтому очень длинный...»⁵⁶. Л. Гинзбург создает роман длиною в жизнь, опираясь на Пруста и стоящую за ним великую традицию «разговора о жизни» — от Паскаля, Ларошфуко и Сен-Симона до братьев Гонкуров как авторов «Дневников». Книга Л. Гинзбург есть образ жизни — «вербальный способ переживания мира, самого своего существования» (А. Чудаков)⁵⁷. В отличие от романа типа «Жизнь и судьба», «Записные книжки» — это «*роман-жизнь*», «*роман-судьба*»: *написанное и прожитое неразделимы; жизнь есть письмо*.

В творчестве Л. Гинзбург сбывается формула Тынянова: «Меня делает история»⁵⁸. Автор «Записных книжек» показала, как история делает ее судьбу, как история делает судьбы ее современников. Она с удивительной точностью и пол-

нотой проанализировала механизмы истории — именно потому, что ощущала «давление времени в своей крови». *Движение истории, за которой автор долгие годы «идет по пятам» и по следам которой возвращается назад, чтобы осмыслить, оформить «прошедшее время», — вот в чем «большой сюжет» книги Л. Гинзбург. Это особый сюжет — не придуманный, не сочиненный, «случившийся», выросший из судьбы и исторических обстоятельств.*

Преодолевая прием, Л. Гинзбург преодолевает Шкловского. В самом начале «пути записной книжки» она с благодарностью цитировала высказывание учителя о том, что «психология начинается с парадокса». И вот через шестьдесят лет, «подсчитывая свое достояние перед лицом небытия» (ЗК, 267), Л. Гинзбург делает запись о своей встрече с уже пожилым Шкловским: «Говорил он много и возбужденно, под конец устал. Он говорил бы точно так же, если бы к нему пришла аспирантка первого курса. Это ему все равно. Объяснял мне про психологический роман — в психологическом романе обязательно должно быть противоречие...» (ЗК, 306). Вот какой итог Л. Гинзбург подвела этой встрече, вот какой стала последняя запись о Шкловском: «Он наглухо отделен от другого, от всякой чужой мысли. Другой — это только случайный повод. Ему кажется, что он все еще видит заново и все начинает сначала, как 65 лет тому назад» (ЗК, 306). Мысль Шкловского, в свое время стимулировавшая занятия Л. Гинзбург психологической прозой, когда-то бывшая новой и продуктивной, — повторена (в который уже раз) через шестьдесят лет. Повторена — как будто не было всех этих прошедших лет, всего испытанного и пережитого, — *как будто не было истории.*

И за это ему расплата: его мысль — мысль человека, который ввел термин «остранение», который боролся с «автоматизацией», — застыла, стала неподвижной идеей. Остранение, стремление «видеть заново», «начинать сначала», революционный пафос синхронии — по иронии судьбы, все это автоматизировалось, «стерлось» от бесконечных повторений. *«Большое время» работало на «Записные книжки» и против Шкловского.*

Интересно, что Каверин сближается с Л. Гинзбург в своей итоговой книге — «Эпилог», появление которой сам автор объяснил стремлением все высказать до конца, свидетельствовать о виденном и пережитом «с последней прямоотой»⁵⁹. Согласно впечатлениям автора «Эпилога» от встреч со Шкловским в последние годы его жизни, «свежесть первоначальности давно потеряна в его [Шкловского. — М. С.] книгах, он повторяется. Иногда он этого не замечает»⁶⁰. И это признак не старости, а истощенности роли. Что остается от «литературной личности» после многих лет компромиссов и капитуляций? *«Обломки биографии», «обломки собственной личности»⁶¹, инерция «персонажа», маска «Шкловский».*

* * *

Образы Шкловского в прозе Л. Гинзбург и В. Каверина складывались в борьбе с жанровыми установками учителя. Роман-памфлет Каверина направлен не только против Шкловского, но и против его жанровой теории, его заявлений о смерти романа. Л. Гинзбург идет «путем записной книжки», опираясь на идеи учителя, она защищает «живого» Шкловского от попыток превращения его в

«персонажа». Но по мере того, как менялся замысел «Записных книжек», менялось и отношение Л. Гинзбург к Шкловскому. Она переходит от «записок филолога» к запискам, «продолженным вдаль», к «дневнику по типу романа» — в полемике со Шкловским, в отталкивании от него. И вот — в свете нового жанра, призванного заместить роман, Шкловский предстает большим и сложным человеком, самой историей превращенной в персонаж.

¹ Из рецензии в «Днях» (Берлин); цит. по: Галушкин А.Я. Комментарии // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990. С. 491.

² Из статьи С. Мстиславского «Стиль — это тема»; цит. по: Чудаков А.П. Два первых десятилетия // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 25.

³ См.: Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 120.

⁴ Эйхенбаум Б.М. О Викторе Шкловском // Эйхенбаум Б.М. «Мой современник...» Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. СПб., 2001. С. 135.

⁵ См. воспоминания и статью Т. Хмельницкой в «Вопросах литературы», № 5, 2005. Ср. с суждением современного исследователя: «...он сам и был плутовским героем своих мемуаров» (Ханзен-Леви О.А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остраения. М., 2001. С. 539).

⁶ Лежнев А. О литературе. Статьи. М., 1987. С. 393.

⁷ Чудаков А. Спрашиваю Шкловского // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 94.

⁸ Слова С. Замятина приводятся в воспоминаниях И. Шварца (Шварц И. Живу беспокойно... Из дневников. Л., 1990. С. 236).

⁹ Мандельштам О.Э. Об искусстве. М., 1995. С. 260.

¹⁰ Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 62.

¹¹ Мандельштам О. Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. 2. С. 273.

¹² Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1928.

¹³ См.: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

¹⁴ См.: Галушкин А.Я. Комментарии // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». М., 2002. С. 459. О взаимоотношениях А. Платонова и В. Шкловского см.: Андрей Платонов: Воспоминания современников; Материалы к биографии. М., 1994. С. 172–183.

¹⁵ Иванов Вс. Переписка с А.М. Горьким. Из дневников и записных книжек. М., 1985. С. 106. О «портретах» Шкловского в «У» и «Поэте» Вс. Иванова см.: статью Вяч. Вс. Иванова «Судьбы Серапионовых братьев и путь Вс. Иванова» (Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000). См. также: Перемышлев Е. Двойной портрет // Октябрь. № 9. 1994.

¹⁶ Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». С. 386, 387, 389

¹⁷ Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб., 1997. С. 728; об отношении Набокова к Шкловскому см. также: Ронен О. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1994. № 4.

¹⁸ «Голова эта — хорошего объема — отдаленно напоминала тюленью...»

¹⁹ См.: Каверин В. Эпилог: Мемуары. М., 1989. С. 29.

²⁰ Шполянский из «Белой гвардии». См. об этом: Каверин В. Эпилог. С. 29; кроме того: Петровский М. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001. С. 92–93.

²¹ Инженер Гук из «Повести о пустяках».

²² Жуканец из «Безумного корабля»: «Скандалил из-за трубочиста, из-за отопления, из-за единоличного захвата права на мраморный <...> умывальник с двумя душами».

²³ Петровский М. Указ. соч. С. 89–93.

²⁴ Цит. по: Там же. С. 94.

²⁵ Шкловский В. Жили-были. М., 1965. С. 428.

²⁶ См. об этом: Котова М., Лекманов О. В лабиринтах романа-загадки. Комментарий к роману В.П. Катаева «Алмазный мой венец». М., 2004. С. 130.

²⁷ Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 54. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте (ЗК) с указанием страниц.

²⁸ Цит. по: Галушкин А.Я. Комментарий // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 502.

²⁹ Берковский Н. Указ. соч. С. 59.

³⁰ Там же.

³¹ Шкловский В. Тогда и сейчас // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000. С. 130.

³² Чудакова М., Тоддес Е. Прототипы одного романа // Альманах библиофила. Вып. X. М., 1981. С. 189–190.

³³ Как мы пишем. М., 1989. С. 56–57.

³⁴ Там же. С. 175.

³⁵ «Некрылова автор стремится максимально приблизить к прототипу, задачей было построить художественную концепцию реальной личности, создать свидетельство о ней» (Чудакова М., Тоддес Е. Указ. соч. С. 181; в этой статье приведены подборка и сопоставление цитат из Некрылова и Шкловского).

³⁶ Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. С. 169.

³⁷ Так, Халдей Халдеевич не говорит, а «жужжит»; о Ложкине сказано: «Машинальность, с которой он читал лекции, сличал рукописи, обедал, ужинал, жил с женой, внезапно показалась ему оскорбительной».

³⁸ См.: Чудакова М., Тоддес Е. Указ. соч. С. 182.

³⁹ См.: там же.

⁴⁰ Чудакова М., Тоддес Е. Указ. соч. С. 186.

⁴¹ Цит. по: Чудакова М., Тоддес Е. Там же. С. 177.

⁴² Каверин В. Эпилог. С. 37.

⁴³ Об этом см.: Чудакова М., Тоддес Е. Указ. соч. С. 183–185.

⁴⁴ Шкловский В. Тогда и сейчас. С. 130.

⁴⁵ «Я предпочитаю, когда он сидит без сапог на кровати. Его ирония тогда хитрее, а желчь человечнее» (ЗК, 404).

⁴⁶ «Совершенно неверно, что Шкловский — веселый человек (как думают многие); Шкловский — грустный человек» (ЗК, 14).

⁴⁷ «...Соблазнительна утонченная деликатность человека, известного всей России угловатостью, буйством, цинизмом»; «Неужели же эти люди в самом деле думают, что он по формальному методу написал “Zoo”, самую нежную книгу нашего времени!» (ЗК, 405).

⁴⁸ Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С. 235.

⁴⁹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет. С. 191.

⁵⁰ «Мы <...> погибает только в тех случаях, когда нам ничего другого не остается, — и поэтому у нас нет биографий, как говорит Тынянов (который все хочет и не может “умереть молодым”)» (ЗК, 386). Ср.: «Какой чудовишный старик должен получиться из Тынянова...» (ЗК, 394).

⁵¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 166.

⁵² Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 587.

⁵³ Гинзбург Л. Записные книжки. С. 399.

⁵⁴ Там же. С. 173.

⁵⁵ Там же. С. 331.

⁵⁶ Кушнер А. Аполлон в снегу. Заметки на полях. Л., 1991. С. 365–367.

⁵⁷ Кушнер А. Цельность. О творчестве Л. Гинзбург // Литературное обозрение. 1989. № 6. С. 81.

⁵⁸ Гинзбург Л. Тынянов-ученый // Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., 1983. С. 151.

⁵⁹ «Мне не хочется прощаться с жизнью, прихватив с собой все, о чем я не успел или не сумел рассказать» (Каверин В. Эпилог. С. 35).

⁶⁰ Там же. С. 44.

⁶¹ Там же. С. 38, 41.

От истории литературы к историям о литераторах

Газета «Нью-Йорк ревью оф букс», основанная в 1963 г., приобрела статус популярнейшего интеллектуального периодического издания в США в первое же десятилетие своего существования. Учредители этого книжного обозрения — группа нью-йоркских интеллектуалов во главе с Робертом Сильверсом, Элизабет Хардвик и Барбарой Эпштайн — изначально попытались соединить две, казалось бы, взаимоисключающие стратегии и создать «высоколобое» издание с большим тиражом, адресованное широкой аудитории. Газета расположилась как бы между двумя ступенями культурной иерархии — то ли в низах элитарных форм, то ли в верхах «среднелобой» культуры.

Нынешние авторы обозрения, как правило, занимают профессорские посты в университетах и являются специалистами в той или иной области гуманитарного знания. Но в качестве сотрудников «Нью-Йорк ревью» они адресуются широкой публике, и всякий представленный ими текст должен быть интересен любому читателю, не обремененному узкоспециальными знаниями по теме статьи. Как пишут специалисты для неспециалистов и какой критический текст может претендовать на популярность? Мы предполагаем рассмотреть эстетические и идеологические установки «популярного» критического письма, практикуемого в «Нью-Йорк ревью», а также выделить некоторые устойчивые черты его поэтики; в основном мы будем обращаться к статьям «литературного» раздела газеты, хотя материал обозрения далеко не исчерпывается литературными произведениями и работами по литературной критике.

Одним из ключевых жанров литературно-критического письма для коллектива «Нью-Йорк ревью» выступает так называемая литературная биография. В любом выпуске газеты можно найти, как минимум, одну статью (чаще несколько статей) по поводу новой биографии какого-либо художника, философа, политического деятеля и т. д. То, что биография занимает столь важное место в континууме газеты, не лишено закономерности. История мировой литературы в сознании большинства изучающих, да и преподающих ее, накрепко связана с индивидуальными жизненными историями литераторов: они оживляют дисциплину, помогают представить ее, что называется, в лицах. Биография, безусловно, и есть «история» во многих значениях, допускаемых английским словом *history* — «цепь событий, имевших место в действительности»; «история формирования личности и ее воззрений», «история создания (публикации, восприятия, и т. д.) произведений того или иного художника». Но биография — это также «история»

в значении слова story — «рассказ о каком-либо событии / событиях», или же, в понимании, применимом к сплетне или анекдоту: «случай / серия случаев из жизни известной личности» — случай, который интересно рассказать и о котором интересно читать. Этот потенциал биографии очень важен для создателей «Нью-Йорк ревью» поскольку дает им желанную возможность перейти (и при этом сгладить) границу между полем научных изысканий и областью всеобщего — уже совершенно неакадемического — интереса к жизни знаменитостей.

В отличие от академических ежеквартальных журналов, выходящих в «серьезном» книжном формате, «Нью-Йорк ревью» — газета. Книга и газета предполагают принципиально разные модусы и разные цели их чтения, разные ожидания. Читатель газеты настроен на находку захватывающих историй из жизни «звезд». В статьях обозрения роль знаменитостей играют известные интеллектуалы и художники. Объем газетной статьи не позволяет, конечно, привести их биографии полностью, и требует отбора наиболее ярких эпизодов, динамики в их изложении, хотя бы зачаточной сенсационности. Именно продиктованная форматом жесткость отбора и делает статьи «Нью-Йорк ревью» на редкость благодарным материалом для анализа (во многом формульных) повествовательных структур биографического письма. Кроме того, весьма интересны способы функционирования знаменитых имен в тексте рецензий. Мы попытаемся рассмотреть, какие именно художники и интеллектуалы обретают статус знаковых — культовых — фигур в смысловом поле «Нью-Йорк ревью» и каким образом упоминание символически «нагруженного» имени организует нарратив и задает ценностные перспективы в большинстве статей обозрения.

Биография — история жизни — как и любая работа по истории, «прежде всего является вербальной структурой, имеющей форму повествовательного прозаического дискурса»¹. То есть, всякий биографический текст — это текст повествовательный, и может быть проанализирован именно в этом качестве. Если повествовательный дискурс — это дискурс, излагающий историю, то и сплетню / анекдот можно назвать нарративом. В таком смысле повествовательной является фактически любая статья «Нью-Йорк ревью», поскольку в качестве обязательного компонента в статьях присутствует одна или даже несколько рассказываемых историй. Если рецензируется художественное произведение, то среди историй, скорее всего, окажется его сюжет, пересказанный частично или полностью. Что касается повествований, принадлежащих рецензентам и не имеющих прямого отношения к тексту обсуждаемой работы, то они могут быть посвящены, к примеру, истории этого текста, в том числе истории его черновых редакций, публикаций, переводов и т. д.

Наиболее частотны, а значит, особо важны для обозревателей «Нью-Йорк ревью» биографические истории, выстроенные путем выделения из массы исторически достоверных фактов нескольких значимых событий. Способ представления выбранных событий образует сюжет, производится операция, определенная Х. Уайтом как *emplotment*, превращение исторических фактов в сюжет. Для многих рецензентов в категорию релевантных попадают сходные биографические моменты, сходным же образом репрезентируемые и трактуемые в их статьях. За счет этого истории из жизни интеллектуалов и художников приобретают вид более или менее устойчивых сюжетных моделей, организующих значитель-

ное количество статей «Нью-Йорк ревью». (Заметим в скобках, что американская исследовательница Дж. Рэдуэй называет «простейшее удовольствие от сюжета, <...> от истории, которая стремительно движется вперед» одним из главных секретов успеха коммерческих произведений².) Наиболее четко выделенные значимые элементы и комбинации элементов в сюжетных структурах рецензий мы и намереваемся проанализировать.

Биографические микроповествования в «Нью-Йорк ревью», как и «большие» литературные биографии, в большинстве случаев начинаются с момента рождения их «субъекта». Особое внимание уделяется происхождению, социальному статусу и культурным традициям семьи, внутрисемейным отношениям, более широкому историко-политическому контексту соответствующего временного отрезка. Часто рецензент старается вместить максимум информации в первую же фразу «биографической части», причем таким образом, чтобы из этой фразы читатель мог не только узнать дату и место рождения героя статьи, но и составить представление о важнейших темах, проблемах, конфликтах всей его последующей жизни. Так, Т. Паркс пишет о Х.Л. Борхесе: «Скромный мальчик, рожденный в 1899 году в грубовато-мужественной атмосфере Буэнос-Айреса, юный Борхес, должно быть, в самом раннем возрасте имел возможность почувствовать себя непохожим на остальных»³. Подобный зачин повторяется в нескольких статьях, сохраняя сходство в формальной структуре и смысловой нагрузке. Для сравнения приведем начало биографической линии в статье Дж.М. Кутзее о Рильке и о переводах его поэзии: «Рожденный в 1875 году в Праге, третьем по значению городу Австро-Венгерской Империи, Рильке презирал Австрию и все, что за ней стояло, и бежал из нее как только смог»⁴.

Момент рождения служит только отправной точкой для рассказа истории, но не является сюжетообразующим событием в полном смысле слова — «перемещением через границу смыслового поля» или «тем, что происходит, хотя могло бы и не произойти»⁵. Рождение — неизбежный факт всякой жизни, но в жизни художника определяющим является другой рубеж. В статье, посвященной Виктору Гюго, С. Лейс приводит фразу, сказанную некогда самим Гюго о Рубенсе: «Великий человек рождается дважды. Первый раз — как человек, второй раз — как гений». Безусловно, знаковая цитата для «Нью-Йорк ревью», поскольку один из наиболее расхожих сюжетов в газете — это рассказ о становлении, самоосознании и самообретении творческой личности. В самых общих чертах — это история о том, как художник становится художником (мыслитель становится мыслителем, критик становится критиком...). В центре большинства таких историй находится некое важное событие и/или сильное переживание, инициирующее творческий путь художника, подводящее его к расцвету сил, к творческой зрелости. Здесь событие в полной мере становится «пересечением границы» — черты, перейдя которую индивид превращается в художника или начинающий художник превращается в большого мастера. У этого сюжета могут быть различные варианты: «сильные», когда в статье рассказывается фактически о «рождении художника» (artistic birth), или ослабленные, когда речь идет не о моменте осознания собственного таланта, а о более или менее длительном периоде самосовершенствования (artistic coming of age). Истории о «рождении» или «взрослении» художника обыкновенно имеют трехчастную структуру. Сначала они пове-

ствуют о том, что было до ключевого момента или периода; в эту часть как правило входит рассказ о семье и происхождении героя, о ранних впечатлениях, влияниях, полученном образовании. Затем описывается поворотный момент или период, и в завершение приводятся его результаты, часто перечисляются работы, созданные художником уже после «озарения» или вступления в зрелость.

Статья С. Лейса «Гигант» ("Giant") — рецензия на книгу Г. Робба «Виктор Гюго: Биография» и на альбом рисунков Гюго, изданный в 1998 г. группой американских искусствоведов, — включает в себя несколько микроисторий. Обозреватель рассказывает об отношении к Гюго его современников: о его огромной прижизненной славе, почти сразу вызвавшей неодобрение интеллектуальной элиты; о двойственной, восторженно-презрительной оценке Ш. Бодлера («Можно обладать особой гениальностью и в то же время быть глупцом»); Лейс приводит также краткую интимную биографию писателя — перечень некоторых из его бесчисленных любовных интрижек. При всем разнообразии историй и анекдотов о Гюго, большая часть статьи Лейса отведена под рассказ о том событии, которое критик счел переломным в карьере писателя. В 1851 г. к власти во Франции пришел племянник Наполеона Луи Бонапарт, к бунту против которого безуспешно призывал Гюго. Тайная полиция заинтересовалась его деятельностью, и Гюго был вынужден бежать из Парижа. Сперва он отправился в Брюссель, затем на остров Джерси, и наконец, поселился с семьей на другом острове пролива Ла-Манш — Гернси, где провел около двадцати лет. И неожиданно, как пишет Лейс, «изгнание стало для Гюго вторым рождением — величайшей удачей его жизни»⁶. Лейс приводит размышления Гюго о том, что «изгнанники стремительно взрослеют», о том, что сам он «в изгнании вырос». «Большинство его шедевров датируется этим периодом, — замечает Лейс, — и венчает их монументальный роман "Отверженные", написанный в 1862 году»⁷.

Критик не добавляет практически ничего нового к тому, что уже было сказано самим Гюго (и многократно повторено исследователями его жизни и творчества) по поводу бегства из Франции и роли, которую изгнание сыграло в его внутреннем росте. Этот биографический материал — достояние всех академических историй литературы; интересно то, как он аранжируется для «широкого» читателя, ранее, возможно, с ним не знакомого. Воспроизведение рассказа о «переломном» опыте в жизни художника, о его стремительном или же постепенном «взрослении», позволяет заключить, что тема развития творческой индивидуальности привлекает многих обозревателей газеты. В этой теме заложен значительный потенциал для развертывания динамичных, захватывающих читателя историй. Для большей напряженности сюжета выгоднее не представлять становление художника в виде последовательной эволюции длиной в жизнь, а выделить в нем один или несколько более или менее драматичных ключевых событий.

В качестве возможного варианта такого события нередко предстает перемещение, как правило, вынужденное: изгнание — как в случае Гюго — или отъезд в чужую страну от безысходности, как, например, в случае Дж. Джойса. Внимание ирландского писателя Джона Бэнвилла, регулярно поставляющего статьи в «Нью-Йорк ревью», привлекла книга его соотечественника Дж. МакКурта «Годы цветения: Джеймс Джойс в Триесте. 1904–1920»⁸. Рецензируя эту работу, Бэнвилл одобительно замечает, что, в отличие от большинства биографов Джойса,

МакКурт отказался бездумно повторить вслед за Станислаусом, братом писателя, что «Триест ничего Джеймсу не дал». Напротив, исследователь утверждает — и рецензент склонен согласиться с ним — что годы, прожитые в Триесте, были наиболее плодотворным периодом в жизни Джойса, а сама атмосфера этого города, политическая, культурная, лингвистическая пестрота международного порта, фактически сформировала важнейшие рабочие установки писателя. Действительно, замечает Бэнвилл, в Италии Джойс «написал большую часть “Дублинцев”, весь “Портрет художника в юности”, несколько крупных фрагментов “Улисса” и “Поминки по Финнегану” также многим обязаны Триесту, этому месту встречи всевозможных рас, языков, культур»⁹. То есть, перефразирует критик, в Триесте, «несмотря на бедность, тяжелую работу и всеобщее к нему безразличие, Джойс достиг зрелости как художник (came artistically of age)»¹⁰.

Статья о жизни Гюго на островах Ла-Манша написана рецензентом из Австралии в 1998 г.; статья о жизни Джойса в Триесте написана ирландским сотрудником «Нью-Йорк ревью» в 2001 г. Объединяет их только место публикации — и еще расстановка акцентов, благодаря которой в том, как Джон Бэнвилл, с подачи Дж. МакКурта, рассказывает о годах, проведенных Джойсом вне Ирландии, выступают определенные параллели с рассказом Саймона Лейса об опыте изгнаничества, пережитом Гюго. В историях двух писателей «в ударной позиции» оказываются похожие события, которые выведены в статьях на первый план и трактуются сходным образом. Литератор вынужден по политическим или финансовым соображениям, по личным убеждениям уехать из родной страны. За границей, невзирая на неустроенность, долгие поиски места, где можно осесть, изоляцию в чуждой языковой и культурной среде (а может быть, благодаря всему этому) он переживает «второе рождение» или же достигает «творческого совершеннолетия». В результате произошедших внутренних перемен он раскрывает свой потенциал в той мере, в какой это ему не дано было сделать на родине, и пишет наиболее крупные свои произведения — те, с которыми в первую очередь ассоциируется его имя у современного читателя. И Лейс, и Бэнвилл доказывают особую значимость — для Гюго и Джойса как художников — времени, проведенного вдали от дома, подчеркивая, что то был период наибольшей писательской плодovitости, когда один за другим создавались признанные шедевры.

Момент обретения себя, знаменующий начало или расцвет творческой карьеры, в статьях «Нью-Йорк ревью», как правило, выделяется и наделяется символической ценностью, даже если он не связан с какой-либо кардинальной переменой в жизненных обстоятельствах. Момент этот может отыскаться даже в детстве, среди самых ранних впечатлений будущего художника. Тогда его, по собственному свидетельству, пережил южно-африканский англоязычный писатель, критик и лингвист Джон Максвелл Кутзее, один из наиболее регулярных сотрудников обозрения, часто фигурирующий в нем и как автор рецензируемых книг. В 1997 г. Кутзее опубликовал первую часть своей автобиографии, рецензировать которую для газеты также взялся Бэнвилл. В конце статьи, в качестве кульминации, Бэнвилл подробно пересказывает и цитирует воспоминания Кутзее о некогда пережитом им откровении. «Ему было дано увидеть, пусть смутно и неполно, что это будет значить — быть художником, — увидеть ту полную страстей полужизнь, что ему предстояла», — пишет Бэнвилл. Повод к откровению оказыва-

ется далеко не приятным и не возвышенным. Мальчика (в автобиографии Кутзее говорит о себе в третьем лице и не называет своего имени) побили в школе двое хулиганов. Ночью, лежа в кровати, он вспоминает драку и осознает, что, «помимо страха, в нем было в тот момент что-то более глубокое, что-то даже лихое, давшее ему понять, что он в каком-то смысле свободен от жалких или пугающих обстоятельств своей жизни»¹¹.

Случаи озарения, откровения, духовного (пере)рождения художника, описываемые критиками «Нью-Йорк ревью», часто возводятся ими к неприятным, болезненным, даже травматическим переживаниям. Таким переживаниям придается двойственный статус: кажущиеся неудачи, поражения в «жизненном» плане признаются победами в плане творческом. Избиваемый одноклассниками школьник, в общем и не пытаясь сопротивляться, ощущает в себе некую освобождающую силу, присутствие которой ставит его в особую, по-художнически отстраненную, позицию по отношению к миру. Тяжелая и неприглядная ситуация оказывается (в свете нашего знания о ее последствиях) плодотворной и даже по-своему удачной.

Есть и другой, гораздо более знаменитый в истории мировой литературы пример того, как не слишком героический опыт может перерасти в нечто высоко ценное. Эта история регулярно припоминается в рецензиях «Нью-Йорк ревью»: во время Первой мировой войны молодой Эрнест Хемингуэй отправляется на фронт, в Европу. Проведя там несколько недель, он попадает в госпиталь; залечив рану, немедленно возвращается домой, и начинает рассказывать всем желающим слушать, что дрался в тех местах, до которых в действительности не успел дойти, заодно присвоив себе на словах лейтенантский чин, которого не успел получить. Он молод, он уже герой войны; ему верят. Тем более что через несколько лет выходит роман «Прощай, оружие!», и многие ветераны с гораздо более солидной военной карьерой поражаются достоверности, с какой Хемингуэй воспроизвел пережитое ими. После выхода романа становится ясно, что в США появился сильнейший прозаик, которому есть что сказать, и который может сказать это по-новому.

Обозреватель Томас Флэнаган (регулярный сотрудник газеты на протяжении 1990-х гг.; умер в 2001 г.) не раз обращался к биографии Хемингуэя. В 1999 г. ему выпало рецензировать книги М. Рейнольдса «Хемингуэй: последние годы» и Р.М. Бервелл «Хемингуэй: послевоенные годы и посмертно изданные романы». Основное внимание Флэнаган, в соответствии с темой рецензируемых работ, уделяет поздним произведениям Хемингуэя, но также делает экскурс к началу его писательской карьеры, что неизбежно приводит к краткому «боевому эпизоду», впоследствии творчески переосмысленному Хемингуэем не только в романах, но и в репрезентации собственного опыта. Флэнаган скрупулезно перечисляет отклонения от истины, допущенные Хемингуэем-солдатом в рассказах о боевом прошлом, однако ничуть не умаляет значимости итальянского эпизода для формирования Хемингуэя-писателя. Да, соглашается критик, истинный военный опыт Хемингуэя был недолог и, в общем, бесславен. Но будущий писатель успел увидеть и пережить достаточно, чтобы ощутить потребность заговорить об увиденном и пережитом. «В тот краткий месяц он видел патристические лозунги, болтающиеся на стенах домов, и утративших мужество солдат, бредущих в гря-

зи»¹², — пишет Флэнаган. Начало положено; для творящего субъекта реальный опыт не столь уж важен, так как «искусство создает правду доверчивого воображения»¹³.

К истории Хемингуэя, а точнее, ключевого события его творческой биографии, Флэнаган мельком обратился еще раз, по поводу художника, очень мало схожего с Хемингуэем. Еще один вариант рассказа о том, как художник находит свое призвание, представлен в статье Флэнагана «Поэт для пасынков судьбы» ("Master of the Misbegotten") — рецензии на книгу Артура и Барбары Гельб «О'Нил: Жизнь с графом Монте-Кристо». Рецензируемая работа — биография Юджина О'Нила, и Флэнаган также воспроизводит краткий биографический очерк, включая в него наиболее сенсационные детали: актерскую славу О'Нила-отца, исполнителя роли графа Монте-Кристо, наркоманию и психическую неустойчивость матери, тягу к самоубийству, передававшуюся в семье из поколения в поколение. Но в первую очередь обозревателю интересно проследить, как О'Нил сделался драматургом, и большая часть статьи отводится под историю его профессионального становления. Одно из ранних проявлений нестандартной творческой натуры Флэнаган усматривает в пренебрежении О'Нила к образовательным инстанциям. Окончив школу в Стемфорде, О'Нил поступил в Принстон. Единственный год учебы в университете закончился плачевно: О'Нил был одержим чтением и не хотел тратить время на изучение неинтересных ему предметов. Вместо того, чтобы окончить университетский курс, пишет Флэнаган, О'Нил «примкнул к важнейшей американской традиции, объединяющей Мелвилла, Уитмена, Твена, Хемингуэя, Драйзера, — одиноких читателей в ночи. Подобно им, он сделался человеком широких, самостоятельно обретенных познаний. Подобно им, он создал свой собственный язык»¹⁴.

Для О'Нила находится место в ряду американских литераторов-самоучек, по каким-либо причинам не поладивших с официальной образовательной системой, и предложенный контекст ощутимо влияет на оценочную окраску приведенного факта. На первый взгляд перед нами вроде бы история нерадивого студента, быстро и без малейших сожалений бросившего университет. Но то, что этот студент-недоучка впоследствии стал первым американским драматургом с мировым именем, позволяет возвести его историю к архетипическому представлению о писателе, который «сделал себя сам», гордо отвернувшись от официальных инстанций, производящих культурные ценности.

Рассказ о творческом пути О'Нила доходит до кульминационного момента, когда наступает прозрение, осознание себя — художником, измерение собственных сил и возможностей. Согласно Флэнагану, для драматурга «ключом к самому себе» стала встреча с морем. Карьера О'Нила-моряка продлилась очень недолго. В июне 1910 г. он нанялся на норвежское грузовое судно и отплыл из Бостона в Буэнос-Айрес, где провел восемь месяцев. На берегу он вскоре наделал долгов и с трудом собрал деньги для возвращения в Нью-Йорк. Несмотря на довольно неприглядные перипетии этого путешествия, О'Нил сохранил о нем теплые воспоминания, поскольку еще в самом начале плавания он познал три важнейших для него стихии: «воду, воздух и язык». Проведя несколько месяцев в Нью-Йорке, он отплыл в Саутгемптон, и вернулся через месяц, выправив себе свидетельство о компетентности в морском деле. Это было его последнее плава-

ние, но воспоминания о море, образы водной стихии снова и снова появлялись в его пьесах. Рассказ о морской карьере О'Нила Флэнаган резюмирует следующим образом: «Год и два месяца <...> много меньше, чем Мелвилл провел на борту "Акушнета" или на островах Южных Морей. Меньше, чем Дарвин, который никогда не назвал бы себя моряком, проплавал на борту "Бигля"; хотя значительно дольше той недели, которую Хемингуэй провел под пулеметным огнем на итальянском фронте. Однако календарное время не подходит для исчисления срока, необходимого личности для обретения себя. Для О'Нила, как и для Хемингуэя, за несколько недель определилось все последующее бытие»¹⁵.

Апелляция к истории Хемингуэя вводит аналогию, за счет которой два кратких и, казалось бы, малозначительных биографических эпизода обретают повышенную важность и ценность. Незадавшиеся карьеры заканчиваются неожиданно удачно, поскольку приводят к самопознанию, к внутреннему свершению. Символический статус обоих эпизодов резко меняется благодаря их сопоставлению: оказывается, каждой творческой личности необходим подобный «момент истины», который даст толчок дальнейшему развитию. То, что со стороны выглядит довольно жалким (морская карьера О'Нила и военная — Хемингуэя), можно расценить и как высший миг бытия, через который должен пройти всякий художник.

Флэнаган не одинок в своей трактовке ключевого эпизода в жизни художника: в нескольких статьях «Нью-Йорк ревью» происшествие, пробуждающее творческие силы, словно бы объявляется неравным самому себе. Бегство Гюго, полувынужденный отъезд Джойса из Ирландии, школьная драка, в которой некогда проиграл Кутзее, — все эти события были бы только более или менее крупными неурядицами, если бы не приданное им значение «сверх видимости». Благодаря этому второму смыслу происходит резкая смена «минусов» на «плюсы»: изгнание объявляется счастливым случаем и т. п. Делая подобное заявление, критик косвенно утверждает различие между жизненным опытом художника и опытом обыкновенного, «среднестатистического», индивида — почти полярное различие в системе ценностей. Да и в системе координат тоже; по крайней мере временных: Флэнаган подчеркивает «нерелевантность» обыкновенного календарного исчисления при разговоре о том, что делает индивида — художником. Мысль о несопоставимости измерений «человеческого» и «творческого» времени возникает также в статье Лейса. С его точки зрения, годы, проведенные Виктором Гюго на острове Гернси, ставят перед биографом проблему: как о них писать? С одной стороны, по оценке критика, это важнейший период жизни Гюго, заслуживающий особо подробного рассмотрения. С другой стороны, стабильность, с какой Гюго работал, находясь в изгнании, практически лишает длительный временной отрезок событийной наполненности. «Долгое изгнание Гюго было кульминацией его жизни, однако эти важнейшие двадцать лет можно вместить в одно предложение: он сидел неподалеку от океанского берега и писал», — заявляет Лейс¹⁶.

Статья Флэнагана о Юджине О'Ниле интересна тем, что здесь критик стремится соотнести истории нескольких писателей, найти в них сходные коллизии, обобщить их опыт. Для Мелвилла, Уитмена, Твена, Хемингуэя, Драйзера и О'Нила находится общая категория — «писатель-самоучка». Для О'Нила и Хемингуэя находится общая последовательность биографических фактов, сходным

образом выделенных и истолкованных — нечто вроде общего сюжета. Такие поиски универсалий, архетипических историй и ситуаций вообще характерны для критического письма, практикуемого в «Нью-Йорк ревью», что облегчает выявление основного набора повторяющихся знаковых тем и сюжетных формул.

В статье Чарльза Розена «Баснословный Лафонтен» (обзор книги Марка Фюмароли «Поэт и король: Жан де Лафонтен и его век») основное внимание уделено отношению Лафонтена к политике Людовика XIV. В начале рецензии Розен излагает исторические факты, приведенные в работе Фюмароли, и предложенную исследователем трактовку этих фактов. В сжатом виде содержание книги, вернее, ее пересказ в рецензии, сводится к нижеследующему.

Лафонтен сочувствовал протестантам и пользовался протекцией министра финансов Фуке, а потому оказался в довольно щекотливом положении после ареста своего покровителя и отмены Нантского эдикта, дававшего гугенотам равные права с католиками. Поддерживая связь со многими оппозиционными и маргинальными группами, например, с янсенистами, баснописец все же не решался открыто, «вслух» конфликтовать с властью и оставил несколько формальных свидетельств своей лояльности Людовику. Когда Нантский эдикт был объявлен недействительным, поэт публично одобрил решение монарха: он сочинил стихотворный панегирик, где говорилось, что Король-Солнце искупил былую вину Франции перед католической церковью. В то же самое время по рукам читателей ходило другое, неопубликованное, стихотворение Лафонтена — похвала Пьеру Бейлю, памфлетисту-гугеноту. Многие басни Лафонтена несут в себе завуалированную сатиру на придворных и министров Людовика. Кроме того, уже в самом выборе побочного, «непарадного» жанра басни поэт словно бы встал в молчаливую оппозицию официальной культурной политике, поощрявшей высокий стиль и благородные формы — трагедию, героическую оду. Дальше этого конфронтация Лафонтена с административными и культурными институтами не пошла. На публике баснописец не чуждался уступок и компромиссов — вспомним хвалебное стихотворение по поводу отмены Нантского эдикта. Держась в стороне от центральных направлений в театре и поэзии, Лафонтен в конце концов постепенно «вписался» в систему официально признанных культурных ценностей. Он не сделался придворным поэтом, но в мае 1684 г., достигнув шестидесяти двух лет, был избран во Французскую Академию Изящных Искусств. Его кандидатура вызвала у некоторых членов Академии сомнения и даже открытое недовольство, но голосование все же решило вопрос в его пользу.

До этого момента Розен просто пересказывает биографический материал, собранный Фюмароли и оценивает работу исследователя как «самую глубокую из всех бесчисленных работ о Лафонтене». На этом собственные комментарии критика фактически заканчиваются; сама их малочисленность косвенно указывает на согласие рецензента с позицией обсуждаемого автора. Однако же давняя история о Лафонтене-конформисте, осуждавшем политику монарха кулуарно и восхвалявшем ее публично, получает неожиданный выход в более близкое нам время. В конце статьи возникает сопоставление, в котором явственно слышен голос Розена — уже не только читателя книги Фюмароли, но и обозревателя «Нью-Йорк ревью»: «Нам нелегко принять подобное расхождение между публично заявленной и частной позицией; может показаться, что здесь мы и не

вправе выносить какое-либо суждение. Тем не менее, трудно вовсе воздержаться от оценки, точно так же, как сложно остаться беспристрастным, осмысливая отношение немецких художников к Третьему Рейху»¹⁷.

По словам Розена, «нам» — интеллектуалам-космополитам конца XX в. — не пристало судить столь давнюю эпоху. Она ушла от нас, она иная, нам в нее не вжиться. Тут же, однако, выясняется, что судить мы все-таки можем, потому что место и время — не более чем декорация, которая не должна помешать нам заметить сходство одного исторического эпизода с другим, сравнительно недавним. Как раз нам-то, с нашей колокольни, и виднее, поскольку наше знание о прошлом включает события трех веков, прошедших после Лафонтена. Вооружившись этим знанием, мы можем «привести к общему знаменателю», казалось бы, несопоставимые ситуации. При таком масштабе видения история Лафонтена — не просто жизненная коллизия, оставшаяся где-то далеко, во Франции семнадцатого столетия, почти за пределами нашего понимания. Это частный случай, очередной разворот одной и той же неизменно актуальной истории (одной из знаковых историй XX в.), которую условно можно обозначить — «Художник и Власть». Лафонтен и немецкие художники времен Третьего Рейха здесь словно бы объявляются персонажами общего универсального сюжета, в рамках которого взаимодействуют (вне истории) Интеллектуал и Власть.

Многие статьи «Нью-Йорк ревью» обыгрывают сходную тему и сходный образ: интеллектуала или художника, поставленного перед необходимостью социального, политического, гражданского выбора. В такой ситуации может быть представлен кто угодно — например, Джон Китс, патриот и радикал (статья Джеймса Фентона «Китс-радикал» в выпуске от 14 мая 1998 г.), или Пабло Пикассо, член Французской Коммунистической партии (статья Джона Расселла «Товарищ Пикассо», «Нью-Йорк ревью» за 12 августа 2001 г.), или Вальтер Беньямин (о нем ниже). Каждый из них, сообщает «Нью-Йорк ревью», пережил одну из характерных для жизни любого интеллектуала коллизий, а потому читатель с достаточной легкостью может ассоциировать себя с любым из «героев» обозрения.

Выбор, производимый художником в отношениях с властями, занятие некоторой гражданской позиции, безусловно опознается как событие большинством критиков «Нью-Йорк ревью». В обозрении часто, охотно, даже настойчиво цитируются мысли и высказывания интеллектуалов и художников по поводу их места в обществе, роли в истории, понимания ими гражданского долга, ощущения собственной значимости (или, напротив, полной незначительности) в жизни государства, ангажированности искусства. К примеру, Гордон Крейг в статье под названием «Другой Манн», обозревая собрание писем Генриха и Томаса Маннов, подчеркивает, что «большую часть жизни братья спорили по поводу литературной эстетики, природы и цели творчества, социальной ответственности интеллектуалов и роли Германии в современной истории», и что «наибольшие разногласия вызывал у них вопрос о роли интеллектуалов в общественной жизни»¹⁸. Обозреватель излагает мнение Томаса Манна: художника должна занимать эстетика, а не политика, а за свободу (которую каждый понимает по-своему) было пролито столько крови, что для него, Томаса, слово «свобода» стало означать полную «несвободу». Здесь же приводится отповедь Генриха Манна: интеллек-

туалы и художники Германии в значительной степени виновны в преступлениях немецких политиков именно в силу своего невмешательства, а значит, молчаливого содействия «смертельному врагу интеллектуалов — власти»¹⁹.

Истории взаимоотношений с правящим режимом некоторые обозреватели «Нью-Йорк ревью» придают статус наиболее значительной из всех «историй», какие можно рассказать о том или ином интеллектуале/художнике, — настолько, что она может даже оттеснить на второй план рассказ о его произведениях. В 2000 г. издательство Гарвардского университета выпустило двухтомное собрание работ Вальтера Беньямина в переводе на английский язык. Рецензию на этот сборник для «Нью-Йорк ревью» представил Дж.М. Кутзее. В его статье перечислены и кратко изложены основные работы Беньямина, а также те концепты, что прочнее всего связаны с его именем: «аура произведения искусства» (и утрата «ауры»), «миметическая природа языка», «перевод как прорыв к праязыку», «слово как наименование Идеи». Все эти понятия снабжены сжатыми, четкими пояснениями, благодаря которым в статье не «потеряется» даже читатель, никогда не державший в руках книг Беньямина. Но аналитическая часть занимает едва ли не четверть статьи Кутзее: основной объем рецензии занимают различные истории из жизни Беньямина: его детство в Берлине, образование, дружба с Теодором Адорно и знакомство с Бертольтом Брехтом, роман с латвийской коммунисткой Асей Лацис, поездка в Москву, увлечение марксизмом. Герой статьи — не столько Беньямин-философ, сколько Беньямин-интеллектуал, который выражал прокоммунистические симпатии, неуютно чувствовал себя в Веймарской Германии, с приходом нацистов к власти переехал в Париж, затем попытался бежать в Испанию и покончил с собой на границе, решив, что попытка не удалась. Если философские идеи Беньямина покажутся читателю чересчур сложными и отвлеченными, что ж, — «даже друзья Беньямина смутно представляли себе, что такое “аура”»²⁰, — утешает рецензент. Друзья, о которых идет речь — это Адорно и Брехт, так что читатель может не стыдиться своей непонятливости: он оказался в достойной компании.

Если попытаться сформулировать тему рецензии на собрание трудов Беньямина, получится приблизительно следующее: интеллектуал перед выбором. Интеллектуал, решающий, к какой партии примкнуть, какие отношения поддерживать с властью, где и с кем быть, а в конечном счете — быть или не быть вовсе. В таком качестве Беньямин интересен, понятен и близок любому читателю, который символически причисляет себя к мировому сообществу интеллектуалов (то есть, несомненно, любому подписчику «Нью-Йорк ревью»). Кроме того, оценка художника с позиций сделанного им политического выбора может дать критику основание для неожиданных сближений. Так, по мнению Кутзее, последняя работа Беньямина — «Аркады» — сопоставима с «Кантос» Эзры Паунда, и не только потому, что оба произведения «построены из фрагментов и цитат и основаны на приемах образа и монтажа [image and montage], свойственных эстетике высокого модернизма», но и потому, что оба автора «были поглощены фашистским чудовищем: Беньямин — трагически, Паунд — постыдно»²¹.

Нередко власть, о которой идет речь в историях об интеллектуале перед выбором, означает крайнюю форму властного принуждения — тоталитарный строй. В качестве его разновидностей изображается немецкий и итальянский фашизм,

восточноевропейский (главным образом, советский) и китайский социализм, в начале двухтысячных — и очень настойчиво — режим Хусейна. Вариантов отношения интеллектуалов и режима, фактически, всего два: служение строю (или молчаливое подчинение) либо бунт против него, бегство (в смягченной форме — замыкание в сфере частной жизни, отказ от предлагаемых постов и пр.). Выбор в пользу конформизма, как он видится критикам «Нью-Йорк ревью», чреват не только физической опасностью, но и утратой идентичности. Обозреватель Марк Лилла предложил ввести новое обозначение для тех, кто в течение XX в. выбрал сотрудничество с режимом: «тиранолюбивый интеллектуал [the philotyrannical intellectual]». Лилла поясняет, что в этой роли ему представляются «несколько крупнейших мыслителей, чьи работы для нас все еще актуальны <...>: Мартин Хайдеггер и Карл Шмит в нацистской Германии, Дьердь Лукач в Венгрии...»²². Другие обозреватели могли бы прибавить сюда имена нескольких «тиранолюбивых художников»: Эзры Паунда, Марио Сирони, Лени Рифеншталь.

Однако та же ситуация выбора потенциально плодотворна, если решение принимается в пользу свободы от идеологии. Дж. Бэнвилл, к примеру, утверждает: «жить в “интересные” времена тоталитаризма — проклятие и благо для художника». Под тоталитарным государством в данном случае подразумевается ЮАР эпохи апартеида, а художник, о котором идет речь — Кутзее, чье творчество Бэнвилл объявляет «примером писательского отказа играть по правилам режима»²³. Еще выше такого «отказа» ценится открытая критика тоталитарного строя. Двумя знаковыми фигурами для сотрудников «Нью-Йорк ревью» были и остаются Ханна Арендт, с ее работами о фашизме и об истоках тоталитаризма, и Исайя Берлин как защитник либеральных ценностей западной цивилизации.

Р. Дарнтон называет Берлина «интеллектуальным героем Великобритании времен Холодной войны»²⁴. Словосочетание «интеллектуальный герой» (intellectual hero) сопровождает имя Берлина в нескольких статьях о нем, только употребляется это сочетание в разных значениях. У Дарнтона «герой» означает «ценностный ориентир», персонифицированную норму. Алан Райан в статье под названием «Мудрец» (Wise Man), говорит, что «интеллектуальными героями» Берлина были Джамбаттиста Вико и Александр Герцен²⁵. Это означает, что Берлин восхищался обоими мыслителями — смысл слова «герой» здесь тот же, что в статье Дарнтон. Но фраза Райана означает также, что Берлин написал историю идей и жизни Вико и Герцена. В некрологе Берлина С. Хэмпшир вспоминает, что «среди наиболее характерных его героев были Дэвид Юм, Дидро, Герцен, Гердер, Тургенев»²⁶. Все это, с одной стороны, наиболее близкие Берлину мыслители и художники, а с другой — исторические фигуры, работы которых он исследовал, о которых писал, то есть, в каком-то смысле, персонажи его собственных произведений. Точно так же сам Берлин — «интеллектуальный герой» — пример, образец, культовая фигура для пишущих о нем: Дарнтон, Хэмпшира, Райана, ученицы Берлина Айлин Келли — и он же герой (персонаж) их статей.

Любой автор рецензируемой книги, художник, критик, философ становится персонажем, включенным в какой-либо сюжет. Такая трансформация автора — из того, кто пишет, в того, о ком пишут — зафиксирована в статье Кутзее об израильском писателе Амосе Озе. «В персонаже, которого мы называем “Амос Оз”, присутствует <...> изрядная доля намеренно сотворенного»²⁷, — пишет Кутзее.

Речь здесь идет о творчестве, направленном на самого себя, о поисках новой идентичности, о смене имени: «Оз» — это псевдоним писателя, некогда ушедшего из националистически настроенной семьи в более мирную иудейскую общину. Здесь личность представляется как продукт своего собственного творческого усилия; в этом смысле «Амос Оз» — персонаж, созданный Амосом Озом. Но это не только эмпирический субъект; это и далеко не равный ему пишущий субъект, определенное представление о котором складывается у его публики, в том числе у критиков.

«Персонаж», которого мы называем «Амос Оз», — кто мы? «Мы» — это те, кто пишет «Нью-Йорк ревью» и кто его читает, или только те, кто пишет? Местоимение множественного числа здесь то ли апелляция к сообществу, состоящему как из авторов, так и из читателей обозрения, то ли самообозначение в тексте повествователя, инстанции, рассказывающей историю, ответственной за отбор событий и их организацию, их трактовку. В последнем случае «мы» можно прочесть не как нейтральное обозначение субъекта научного дискурса, но скорее как знак присутствия некоего «собирательного» повествователя дискурса газеты. За повествующим голосом стоит издательский — редакторский — авторский коллектив «Нью-Йорк ревью», с его эстетическими и идеологическими установками, с выработанными сюжетными моделями и повествовательными приемами, равно принадлежащими каждому члену коллектива, и с закрепленным — за всеми авторами статей — набором возможных персонажей.

Кто и при каких условиях может быть назван персонажем одной из статей? По всей видимости, это фигура с уже накопленным символическим капиталом, поскольку издатели «Нью-Йорк ревью» редко открывают новые имена, предпочитая авторов с более или менее сформировавшейся репутацией — тех, о ком заведомо интересно читать неспециалисту. Это — художник как знаменитость, как публичная фигура, добившаяся зримости в авторской функции, и как творящий субъект, выводимый из его произведений. Но, учитывая интерес обозревателей «Нью-Йорк ревью» к жизненным коллизиям, можно сказать, что персонаж обозрения — это также и эмпирически существующая (существовавшая) личность, о которой можно рассказать некий набор историй (с помощью выбора и комбинации релевантных событий).

В этой связи интересен практикуемый в обозрении способ визуальной репрезентации авторов рецензируемых книг или тех исторических фигур, которым посвящена статья. «Нью-Йорк ревью» относительно редко публикует фотографии или достоверные портреты; гораздо чаще статью открывают шаржированные портреты, выполненные бессменным штатным художником Дэвидом Левином. Использование шаржей практикуется и в других книжных обозрениях, например, в «Нью Йорк бук ревью» или в литературном приложении к британскому «Таймз» («Таймз литерари саплмент»), однако в этих изданиях рисунки исполняются различными художниками от случая к случаю и употребляются одноразово, без системы. В «Нью-Йорк ревью», напротив, портреты персонажей не выходят из обращения десятилетиями. Эти изображения редко обновляются; когда в сферу внимания редколлегии попадает фигура, недавно занявшая значимую позицию в поле культуры, Д. Левин добавляет к галерее газеты новый шарж, но портреты давних героев «Нью-Йорк ревью» — классиков и современников —

воспроизводятся так, как были нарисованы в 1960–1970-х гг. К примеру, шарж, изображающий Дж. Апдайк, датируется 1969 г.; портрет Дж. Китса — 1963 г., Х.Л. Борхеса — 1972 г., Чехова — 1973 г., Ф. Кафки — 1978 г., и все рисунки до сих пор сопровождают статьи, посвященные этим художникам.

Таким образом, за каждым эмпирическим (историческим) субъектом, включенным в сферу внимания «Нью-Йорк ревью», постепенно закрепляется условный визуальный «значок», который уже нельзя назвать изображением исторической личности. Изображаются именно персонажи «Нью-Йорк ревью» — не реальные Апдайк, Борхес, Чехов, Кафка, но «наш» Апдайк, «наш» Борхес, и т. д. В таком способе репрезентации чувствуется игровое начало: портрет, утрачивая прямую связь со своим оригиналом, превращается в подобие шахматной фигурки, игровой карты или картинке лото. Все эти элементы входят в знаковые системы, допускающие бесконечное множество возможных актуализаций, но только за счет достаточно жестко распределенной функциональной и ролевой нагрузки отдельных членов систем.

Чрезмерным упрощением было бы сказать, что каждый персонаж «Нью-Йорк ревью» выступает лишь как участник ограниченного набора связанных с ним историй, что за ним строго закреплена некая «функция» в понимании В.Я. Проппа — «поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия»²⁸. Однако некоторым знаковым персонажам все же сопутствуют более или менее стабильные характеристики, часто связанные с одной из центральных для «Нью-Йорк ревью» проблем — позиции интеллектуала в отношении тоталитарного режима. Так, М. Хайдеггер во многих случаях упоминания о нем характеризуется как интеллектуал-«коллорабационист», В. Беньямин — как жертва нацизма, Х. Арндт и И. Берлин — как обличители тоталитаризма, Л. Триллин и Э. Уилсон — как образцовые независимые интеллектуалы²⁹. В этих случаях, по выражению Р. Барта, «субъект обретает свой предикат»³⁰; субъект здесь, конечно, не фикционализирован полностью, но и не тождествен субъекту эмпирическому, поскольку все, что говорится о субъекте — результат отбора и интерпретации свойств и действий, значимых внутри смыслового поля «Нью-Йорк ревью».

Для рецензентов ««Нью-Йорк ревью»» важны не столько линейные взаимоотношения культурных явлений (преемственность, влияние, принадлежность к одному стилю, школе и т. п.), сколько возможность при помощи нескольких явлений выстроить устойчивую смысловую, а затем и нарративную, модель, единый сюжет. Или, другими словами, «История» (в значении английского слова history) нередко отвергается в пользу увлекательной «истории из жизни знаменитости» (в значении слова story). Понятно, что такое построение занимательного сюжета на почве далеко не всегда интригующих исторических фактов нередко располагает к манипуляции, искусственному добавлению напряженности. Рецензент может наделять отдельные биографические моменты повышенной значимостью, которой в них, возможно, не видел ни сам герой статьи, ни его современники. Расстановка акцентов в принципе неизбежна в силу временной дистанции, которая позволяет оценить многие явления в свете их (уже известных нам) результатов и последствий. Однако в некоторых текстах, на наш взгляд, рецензенты позволяют себе стусить краски ради эффекта сенсационности: например, ис-

пользовать эмоционально окрашенную или оценочную лексику (см. выше о «презрении», которое, по словам Кутзее, Рильке испытывал к Австрии).

Подобные вольности, едва ли возможные в академическом издании, еще раз подтверждают, что занимательность и интрига в повествовании приоритетны для дискурса «Нью-Йорк ревью». Предлагаемые читателю повествования обретают долю сенсационности за счет введения известных имен и частичной фикционализации исторических персонажей, а также отбора и определенной интерпретации биографических данных. Знаковые имена в рецензиях «Нью-Йорк ревью» могут быть окрашены как позитивно, так и негативно, соответственно, и исторические лица, став персонажами обозрения, могут выступать как протагонистами, так и антагонистами. В любом случае, читатель получает возможность не только интеллектуальной, но и эмоциональной вовлеченности в повествование, поскольку почти любой текст обозрения предполагает наличие «интеллектуального героя», с которым он может себя ассоциировать (или антигероя для ассоциации «от противного»). В целом содержание «Нью-Йорк ревью» можно представить как единое и относительно однородное метаповествование о состоянии элитарной культуры, о ее производителях, хранителях, проводниках и потребителях. Это метаповествование носит очевидно формульный характер; сюжетообразующая функция в нем закреплена за знаменитыми персонажами с четко выраженными постоянными амплуа.

¹ White H. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, 1973. P. 2.

² Radway J. *The Book of the Month Club and the General Reader // Reading in America*. New York, 1988. P. 276.

³ Parks T. *Borges and His Ghosts // The New York Review* (April 26, 2001): 41.

⁴ Coetzee J.M. *Going All the Way // The New York Review* (Dec. 2, 1999): 37.

⁵ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 286.

⁶ Leys S. *Giant // The New York Review of Books* (Dec. 17, 1998): 54.

⁷ Ibid. P. 56.

⁸ Заглавие книги содержит не поддающийся переводу каламбур, подхваченный в названии статьи Бэнвилла. В оригинале работа МакКурта называется *The Years of Bloom: James Joyce in Trieste, 1904–1920*, а рецензия на нее — “Joyce in Bloom”. И в книге, и в рецензии речь идет не только о времени расцвета (bloom) жизненных и творческих сил Джойса, но также о годах создания «Улисса» и о некоторых автобиографических моментах, переосмысленных Джойсом в истории Леопольда Блума.

⁹ Ibid.

¹⁰ Banville J. *Joyce in Bloom // The New York Review of Books* (Feb. 8, 2001): 37.

¹¹ Banville J. *A Life Elsewhere // The New York Review of Books* (Nov. 20, 1997): 26.

¹² Flanagan Th. *The Best He Could Do // The New York Review of Books* (Oct. 21, 1999): 64.

¹³ Ibid.

¹⁴ Flanagan Th. *Master of the Misbegotten // The New York Review of Books* (Oct. 5, 2000): 16.

¹⁵ Ibid. P. 19.

¹⁶ Leys S. *Giant. The New York Review of Books* (Dec. 17, 1998): 57.

¹⁷ Rosen Ch. *The Fabulous La Fontaine // The New York Review* (Dec. 18, 1997): 42.

- ¹⁸ Craig G.A. The Other Mann // The New York Review (April 9, 1998): 22.
- ¹⁹ Ibid. P. 24.
- ²⁰ Coetzee J.M. The Marvels of Walter Benjamin // The New York Review (Jan. 11, 2001): 31.
- ²¹ Ibid. P. 33.
- ²² Lilla M. The Lure of Syracuse // The New York Review (Sept. 20, 2001).
- ²³ Banville J. A Life Elsewhere // The New York Review of Books (Nov. 20, 1997): 24.
- ²⁴ Darnton R. Free Spirit // The New York Review (June 26, 1997): 9.
- ²⁵ Ryan A. Wise Man // The New York Review (Dec. 17, 1998): 32.
- ²⁶ Hampshire St., Ignatieff M., Kelly A. On Isaiah Berlin // The New York Review (Dec. 18, 1997): 10.
- ²⁷ Coetzee J.M. 'Whither Dost Thou Hasten?' // The New York Review (March 5, 1998): 17.
- ²⁸ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М., 2001. С. 22.
- ²⁹ См., например, статьи: Lilla M. The Lure of Syracuse // The New York Review (Sept. 20, 2001): 78–82; Lilla M. The Perils Of Friendship. Letters of Arendt & Heidegger // The New York Review (Dec. 2, 1999): 25–29; Elon A. The Case of Hannah Arendt // The New York Review (November 6, 1997): 22–26; Hampshire St. On Isaiah Berlin // The New York Review (Dec. 18, 1997): 9–12; Delbanco A. Night Vision // The New York Review (Jan. 11, 2001): 35–39; Ryan A. Wise Man // The New York Review (Dec. 17, 1998): 31–36; Darnton R. Free Spirit // The New York Review (June 26, 1997): 8–13; Mishra P. Edmund Wilson in Benares // The New York Review (April 9, 1998): 28–35 и др.
- ³⁰ Барт П. S/Z. М., 2001. С. 174.

Б.В. Дубин

Классик — звезда — модное имя — культовая фигура: О стратегиях легитимации культурного авторитета

Важно с самого начала подчеркнуть, что авторитетом назначают, что его конструируют — «короля играет свита».

Моя задача — не историческая, а социологическая. Для меня дело не в «самых» текстах, а в институтах, задающих, поддерживающих и тиражирующих их значение в качестве символических посредников социальной коммуникации. Общую концептуальную рамку для меня в данном случае составляет формирование «классики» как конструирование собственной традиции «литературы» в качестве символа ее автономности, с дистанцированием от и против основных источников власти и авторитета на тот момент — двора, аристократии, церкви (кавычки здесь обозначают, что обе упомянутые институции возникают, фигурируют и должны пониматься именно в данном контексте). Усложнение социокультурной структуры общества, обособление в ней зон концентрированного многообразия и динамики, связываемых с ценностью нового, актуального, современного (город, центр), выражаются как умножение пространственных и временных параметров действия и делают проблемой для новых, нетрадиционных элит модернизирующегося социума связь между этими центрами и структурой общества¹. Встает задача создания обобщенных коммуникативных средств (таких форм, как, например, газета и журнал), универсальных «языков»-посредников (от искусства до дорожных знаков), институтов всеобщего образования, где усваивают значения коллективных образцов и инструментально обучаются «языкам». В таком проблемном контексте и возникает необходимость в «изобретении» литературы — с использованием, разумеется, более старых механизмов письменной культуры, норм вкуса и суждения, выработанных в салонах, кружках и т. д.²

Литература возникает как общее и в обществе, но уже за предписанными пределами «хорошего общества» (высшего и проч.), вместе с духом и формами «общественности» (*Öffentlichkeit*, по Хабермасу), то есть, так или иначе, массовости. Различия между разными группами и группировками письменно образованной элиты в их системах самосоотнесения и адресации, ценностных ориентациях, нормах взаимодействия со значимыми другими определяют разницу в стратегиях узаконения и массовизации авторитета, формах утверждения и поддержания своих ценностей, формирования групповой идентичности с учетом партнеров, соратников, соперников, врагов — настоящих, прошлых и будущих. Эти многосоставные процессы становления нового социального порядка и его

смыслового обоснования разворачиваются в Европе (прежде всего — в Великобритании и Франции) со второй половины XVIII в. и на протяжении XIX столетия вплоть до fin de siècle с его радикальной ревизией всех ценностей.

Формирование классики одними группами практически немедленно вызывает противодействие со стороны других, «антиклассикалистских». Последние ищут ресурсы альтернативных определений значимости литературы и искусства — через апелляцию к «жизни» («реализм», «натурализм»), к «современности», смысловому озарению и прорыву («модернизм»). Процессы классикализации в этих рамках, когда новыми и наиболее значимыми авторитетами в литературе и искусствах признаются собственно антиклассики, нарушители эстетических, социальных и даже этических норм, приобретают парадоксальный характер. Впрочем, парадоксальность, стоит признать, вообще неотделима от «литературы» в ее новом, современном понимании, заданном немецкими и английскими романтиками, Э. По, Бодлером (последний активно разрабатывал идею о двойном измерении прекрасного³). Основу современной литературы составляют неклассические жанры, не узаконенные классическими и классицистскими поэтиками от Аристотеля до Буало — лирика как «парадигма модерности» (по позднейшей концептуализации этого момента филологами констанцской школы), роман (по Лукачу или Бахтину), драма (в концепции Петера Сонди).

Можно аналитически выделить два режима существования классического образца: учреждение (признание, удостоверение, награждение) и поддержание (репродукция, передача через пространство и время, через социальные и культурные границы — поколения, языки). И учреждение, и поддержание образцов в больших масштабах, «для всех», может, до определенного времени, до возникновения массовых обществ и техник массовой коммуникации в XX в., обеспечить только государство, светское государство (об институте церкви сейчас не говорю). Роль национального государства, государства национальной культуры состоит, среди прочего, в присвоении и функциональном переосмыслении классики. Теперь это уже «классики нашего народа», «нашего языка», и они выступают символами достижения национальной зрелости, самостоятельности и проч. Дух и стратегия модерна, модернизм (он, с одной стороны, как правило, интернационален, а, с другой, самодостаточен, как бы опирается сам на себя и не отсылает к «предкам»)⁴ не уходит в прошлое, а, напротив, становится собственным, «внутренним», механизмом динамики культуры. «Классика», равно как и «история» — феномены XIX в., порождения буржуазного общества, их фундаментальная ревизия происходит в «конце века», разворачиваясь далее в «войне богов» с характерным педалированием символики «конца», «заката», «кризиса», «краха» (симптоматика ценностного политеизма, по Максу Веберу).

Собственно на протяжении XX в., с самого его начала и, далее, после Первой мировой войны и выхода на сцену «потерянного поколения», мы имеем дело уже с перерождением культа классики в условиях массового общества, разных его типов. Различия здесь связаны с исторически сложившимися в разных обществах особенностями элитных групп, взаимоотношениями между ними, а также между ними и центрами социума, власти (особый случай неотрадиционализации в закрытом обществе — СССР, централизованно-организаторская роль государства и государственных репродуктивных систем, функции дефицита и распределения).

В этих условиях исследователь все больше имеет дело не собственно с элитными группировками, а с работой больших анонимных систем: это рынок, реклама и продвижение (promotion), система массовых коммуникаций (радио, кино, ТВ), причем литература не только включается в их деятельность, но все больше становится производной от этой деятельности. Литература теперь — многоуровневая, динамическая конструкция, и классика как механизм консервации и воспроизводства — лишь один из ее уровней. Он проецируется на другие «этажи» общества, так что для исследователя возникает возможность фиксировать группы ввода образцов, механизмы их укоренения и распространения, временные рамки соответствующих смысловых трансформаций образца, внутренние и внешние связи тех или иных фигур авторитета. Здесь открывается поле вполне эмпирической работы: например, используются обшеты упоминаний писательских имен в рецензиях (пространственные и временные измерения признания, его социальная «география», объем аудитории, символический «возраст» писателя, со-упоминания его имени — кого с кем и т. д.)⁵. Складываются и исследуются роли кандидата в классики, малых классиков, забытого и возвращенного классика.

Классика (словесная, живописная, музыкальная) входит в индустрию досуга и развлечений. Удостоверение значимости образца осуществляется здесь через единение потребителя с другими такими же — приравнивание времени, синхронизацию, а значит повторение. Символический авторитет выступает фокусом коллективной идентификации и интеграции, ритуалы которых воспроизводятся в режиме повторения. Но повторяется здесь, подчеркну, не только и не просто символ идентификации и акт единения — повторяется (тиражируется) его субъект: он становится воспроизводимым, в том числе — сам для себя (дело не в манипулировании извне), массово воспроизводимым и (этим способом, таким образом) социально удостоверенным.

Особую, повышенную и ценностно нагруженную роль фигуры национальных классиков и проблема культурных заимствований приобретают в т. н. «запоздавших» нациях, где строительство национального государства, формирование национальных элит осложнено социально-культурными обстоятельствами и традициями, сдвинуто во времени (Германия, Россия, Италия, Испания, еще позже — Латинская Америка).

Здесь можно типологически выделить две стратегии «конструирования традиции». Один тип — эпигонская учеба у классиков как программа формирования корпорации советских писателей во второй половине 1920-х гг. (горьковский журнал «Литературная учеба», выходивший с 1930 г., тома «Литературного наследия», издававшиеся с 1931 г., — вся симптоматика идеологического перенесения «центра мира» в Советскую Россию с соответствующими лозунгами типа «Мы — наследники»)⁶. Другой тип самосознания и поведения — осмысление и демонстрация невозможности классикоцентризма на географической / хронологической периферии, рефлексивная, самосознающая и самоподрывная словесность (программное выступление Борхеса «Аргентинский писатель и традиция», 1951). Борхес деконтекстуализирует проблему традиции, выводя ее за рамки актуального времени и национальной литературы (в том числе — испанской) — отсюда его вызывающие, подчеркнута анти-националистические апелляции к Чосеру, Шекспиру и Расину, роли ирландцев в английской словесности и проч.⁷

Перспективным предметом исследований ранней советской словесности может стать роль Пушкина и Толстого в представлениях о литературной норме — при вытесненной, но актуальной криптотрадиции Гоголя и Достоевского. В этом контексте борьба за «своего» Пушкина и Толстого, против Достоевского и Чернышевского входит в литературную стратегию Набокова (как Гомер и Данте, Шекспир и Сервантес — в литературную стратегию Борхеса).

Принципиально другую композицию авторитета, по сравнению с классиком, предлагается видеть в типологической фигуре *звезды*: это носитель и символ актуального успеха и признания. Характерна здесь потребность в узнаваемом и портретируемом «лице», в последовательно конструируемой «биографии» (Блок, Маяковский, Есенин, Высоцкий), что чаще всего сочетается с авторским культом собственной личности, особенно заметным, скажем, у Маяковского, но также у Байрона, Ференца Листа, Уитмена, Уайльда, Сальвадора Дали, Дж. Лондона, Хемингуэя, молодого Аксенова. Значимой составляющей в образе звезды нередко становится, среди прочего, поведение на грани или за гранью общественных приличий, скандальная откровенность в интимных вопросах, опубличивание скрытого, запретного и т. п., так же важной чертой поэтики становится эстетический шок (демонстративный разрыв коммуникации), обращение к «эстетике безобразного», отчетливое уже у Бодлера, Лотреамона и др., примерно тогда же теоретически осознанное как проблема культуры (трактат гегельянца Карла Розенкранца «Эстетика безобразного», 1853)⁸. Наряду с этим, в текстах упомянутых авторов стоит отметить повышенную значимость для них «общих мест», стереотипов (крылатых словечек), подчеркнутой «вторичности» (романсовости, плакатности, журнализма, использования форм частушки, песни): их можно трактовать как специфические механизмы связывания «индивидуального» и «массового» (как они связаны в общедоступной рекламе: «Только для вас»). Звезды — от спортсменов до космонавтов, от политиков до эстрадных певцов — представляют собой фигуры новой элиты в условиях массового общества. Премии, празднества, ритуалы меморизации того или иного авторитета выступают механизмами утверждения элит, их компоновки, перемешивания и сплочения.

Фигуру *модного автора* предлагается толковать как кандидата в звезды (тогда звезда — возможный кандидат в классики). Ср. у Блока: «Был он только литератор модный...» (и *scriptor classicus sed non proletarius*, по классическому определению Авла Геллия в его «Аттических ночах»). Характерная формула общественного признания здесь — «проснулся знаменитым»: таковы Байрон, Э. Сю, Бальзак, Диккенс, Леонид Андреев или Северянин. Явная и даже специально демонстрируемая связь модного автора с запросом и откликом общества в его наличном составе позволяет исследователю эмпирически фиксировать временные рамки признания (сезон), прослеживая обязательную конкуренцию и смену авторитетов, переход с уровня на уровень культуры (литературы), содержательные и модальные трансформации образца при подобных переходах: для социолога функция образца и состоит в том, чтобы связывать эти уровни. Хорошим примером тут может быть Горький, прошедший все фазы от модного автора сезона, анархиста и апаша, до символа государственного авторитета (барельеф на фасадах позднесоветских средних школ, при характерном отсутствии до нынешнего дня полного собрания сочинений и многолетней жесткой цензуре текстов при-

знанного классика). Но не таков ли, впрочем, уже Пушкин, начавший с немедленно вошедшей в моду, но жестоко поносимой старовеерами новинки сезона — «Руслана и Людмилы» (см. книгу Рейтблата)?

Звездность и модность имеют, среди прочего, количественный аспект: здесь «говорят цифры» — тиражи, количество копий фильма, время подготовки и самих съемок (большое или, напротив, малое). Звезда, как и модный автор, — по определению рекордсмены, они невозможны без техник массового тиражирования, включая визуальные (сначала фото, затем кино и ТВ). Особую разновидность модного писателя можно видеть в писателе-моднике (пример — Эренбург, а его противоположность — Пикассо или Хармс, создававшие не отдельные картины или стихи, а целые новые манеры или даже жанры, почему такие авторы и плохо классикализируемы).

Еще одну перспективу в изучении различных стратегий утверждения и легитимации авторитета открывает такое понятие, как *культовая фигура*, в последние годы оно нередко используется исследователями культуры (например, Н. Самутиной). Я бы предложил видеть в подобном «культе» символическую самозащиту локальных и маргинальных групп. Характерно здесь намеренное сужение рамок оценивания, миниатюризация ценного объекта; скажем, у культовых авторов — уменьшительные имена (Леничка/Губанов/, Веничка/Ерофеев/, Эллик/Л. Богданов/, Женя/Евг. Харитонов/)¹⁰. Культовый автор — продукт конструирования (и самоконструирования) групп, не рассчитанных на *расширение*, массовость, хотя и допускающих *приобщение*, посвящение. Текст культового автора (в семиотическом смысле слова «текст») — не столько средство коммуникации, сколько ее символ, символ общности «нас», не таких, как «все другие». Культ в данном понимании — это, среди прочего, культ анти-количества. Культовыми делаются авторы, написавшие или снявшие мало, а то и совсем ничего («авторы одной книги» или «одного фильма» — Грибоедов, еще не произведенный в классики и распространявшийся устно, через рукопись, был автором прото-культовым). Закрытая культура («подполье», «вторая культура») в своем коллективном определении и поведении как бы возвращается к устности, отказу от тиражирования, поэтому она с обязательностью продуцирует культовые имена. Здесь, собственно говоря, осуществляется не просто порождение текстов, а производство культурных границ и игра на двойной принадлежности образа: письменное, становящееся устным, популярное — элитарным и т. п. (отсюда культовая роль неконвенциональных искусств — фото, кино, песни, научной фантастики и фэнтези).

Такого рода культы фиксируют новое понимание личного как всеобщего и, вместе с тем, идиосинкретического, не редуцируемого к групповому, историческому и т. д.; хороший пример тут — Набоков¹¹. В более общем смысле, подобное изменение границ между частным, интимным и общим, публичным свидетельствует для социолога о глубоких изменениях в социуме и культуре: частное (дневник и письма, как у Л. Богданова или Я. Демла, «внутренняя речь», «разговоры про себя», как в прозе Улитина, личные и семейные фотографии, другие документы из индивидуального архива в книгах В.Г. Зебальда) становится групповым, общим. Культовым автором нередко делается безвременно умерший, психически неуравновешенный, самоубийца, маргинал или девиант. Перед нами

как бы отсылка к прежним, раннемодерным ролям поэта-провидца и поэта-отверженного, «проклятого», как сказал Верлен о Тристане Корбьере, «самоубитого обществом», по выражению Арто о Ван Гогe, на стадии постмодерна (Гельдерлин — Жене — Целан — Роберт Вальзер — М. Кузмин — Евг. Харитонов — Иван Сулуэта в Испании или Рустам Хамдамов в России). Опять-таки показательна роль мелочи, случайного, не типового, проходного в текстах и образе культовой фигуры — то есть, всего анти-великого, анти-системного. К этому же феномену относится подчеркнутая анти-жанровость текстов культового автора, его «неумелость», «грубость», «наивность» либо столь же абсолютная, «неуместная» изысканность (Набоков или Саша Соколов в литературе, Золтан Хусарик, Параджанов или Владимир Кобрин в кино). Ускользающее определение и исчезающее лицо культовой фигуры я бы трактовал как демонстрацию и провокацию не-принадлежности, уклонение и ускользание от «литературы» как области готового, общепризнанного и понятного «всем» (отсрочка достижения, его отодвигание как механизм производства желаний, переживания ценности неуловимого, ср. недавнюю монографию И. Каспэ)¹². Даже такой ритуал признания, как премия, здесь подчеркнуто элитарен, он символизирует отказ от всеобщего, от «рынка», где «все на продажу». Такова, например, не связанная ни с какими внешними знаками отличия и количественного выражения признания премия Андрея Белого, созданная именно в условиях закрытости, в подпольной культуре Ленинграда второй половины 1970-х гг. (1978, антология 2005 г.¹³, плюс серия авторов, вошедших в шорт-лист премии и публикуемых тем же НЛО).

Отмечу, что метафорика круга (группы), а особенно поколения, нередко фигурирует при этом в негативном залоге (растратившее, погибшее, незамеченное...). Культовый автор, как и автор модный, актуальный и проч., выступают конкурирующими символами самопонимания и самоопределения поколений, которые в данном случае как бы отказываются от самореализации и выдвигают их в качестве фигур такого радикального отказа. Характерно и сопротивление этой так или иначе обобществляющей, нивелирующей метафоре, опять-таки, у Набокова.

В этом плане я отнес бы к культовым фигурам и «несъедобных» или «неудобоваримых, неусвояемых» авторов (по выражению С. Зонтаг об Арто). Их роль — систематический подрыв авторитарных позиций всезнающего и всевидящего творца. Характерно здесь использование литературных масок-гетеронимов, которые представляют даже не отдельных писателей, а различные поэтики или философские системы (от Пессоа и Мачадо и до молодой польской поэтессы Агнешки Кутяк)¹⁴, или работа в как бы отстраненной, сказовой манере, включая пародический сказ (как у Зощенко). Писатель выступает тут как саморазрушительный критик (Октавио Пас о «критической страсти» современного поэта), как переводчик или как («всего лишь») читатель (Гомбрович, Борхес). Далее художник может играть со значениями собственного «я» как общественного образца, иронически отстраняясь и от подобной маски (“I’m not a role model” Марселя Дюшана).

¹ См., например: Heinrich N. L’élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique. Paris, 2005, и другие работы этого автора о статусе художника и механизмах его удостоверения, признания, славы в современных обществах.

² Дубин Б., Зоркая Н. Идея классики и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом. М., 1983. С. 40–82; Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы // Новое литературное обозрение. 2002. № 5 (57). С. 6–23; он же. Другая история: культура как система воспроизводства // Отечественные записки. 2005. № 4. С. 25–43.

³ «Прекрасное всегда и с неизбежностью двойственно <...> Одна составная часть прекрасного — вечно и неизменна <...> другая относительна и зависит от обстоятельств, которыми, если угодно, могут служить, поочередно или разом, эпоха, мода, мораль, страсти». Baudelaire Ch. *Le Peintre de la vie moderne* // Baudelaire Ch. *Œuvres complètes*. Paris, 1999. P. 791.

⁴ Не случайно именно романтики начинают разговор о литературных поколениях, то есть, сообществе как бы самостоятельных «детей без отцов» — позднее, уже на стадии кризиса модернизма, Шкловский усложняет метафору, вводя различие «современников и синхронистов».

⁵ Rosengren K.E. *Sociological Aspects of the Literary System*. Stockholm, 1968; Дубин Б., Рейтблат А. О структуре и динамике системы литературных ориентаций журнальных рецензентов (1820–1978) // Книга и чтение в зеркале социологии. М., 1990. С. 150–176; они же. Литературные ориентиры современных журнальных рецензентов // Новое литературное обозрение. 2003. № 59 (1). С. 557–570.

⁶ Добренко Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999.

⁷ Sarlo B. Jorge Luis Borges: *A Writer on the Edge*. London; New York, 1993.

⁸ Im Schatten des Schönen: die Ästhetik des Hässlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten // Heiner Klemme a.o. Bielefeld, 2006.

⁹ Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении. М., 2001.

¹⁰ Седакова О. О погибшем литературном поколении. Памяти Лени Губанова // Седакова О. Проза. М., 2001. С. 782. См. там же ее очерки о Викторе Кривулине и Венедикте Ерофееве: Указ. изд. С. 684–704, 734–754.

¹¹ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004.

¹² Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005.

¹³ Премия Андрея Белого, 1978–2004: Антология. М., 2005.

¹⁴ Мандельштам еще в начале XX в. мечтал о современном поэте, в котором «поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы». Мандельштам О.Э. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 172.

Возвращение Гете: Культ классика

«Я видел бессмертного...»

У истоков формирования русского литературного культа Гете стояло стихотворение И.И. Дмитриева «Размышление на случай грома. Подражание германскому поэту Г. Гете». Оно появилось анонимно в 1795 г. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» (ч. 8) и было переложением философской оды Гете «Границы человечности» (*Grenzen der Menschheit*, 1778–1781). В. Жирмунский, по видимому прав, считая, что это был единственный в XVIII в. русский перевод лирики Гете¹, но это было также и первое его стихотворение, ставшее широко известным в русской образованной среде.

Особое значение для развития культуры, по точному наблюдению В.Н. Топорова, имеют *первые переводы поэтических текстов*, в которых сконцентрирована в наибольшей степени «культурная» информация и которые поэтому осуществляют «прорыв» внутри собственной культуры, формируют (или открывают) в ней «новый глубинный слой». В этом случае «качество» и объект перевода является в известной степени второстепенным фактом по сравнению с «возникновением самой потребности в переводе и реализации ее в виде “своего” текста»², получает подтверждение и в данном случае, поскольку первый перевод Гете оказал значительное влияние не просто на литературный процесс, но на культуру в целом. Его культурная значимость была связана с рождением концепта, повлиявшего на *формирование русского образа Гете*, затем *романтического мифа о поэте-пророке* и, наконец, *привела к сакрализации Гете и культу Гете*. Авторитет этого перевода в XIX в. был столь высок, что В.А. Жуковский, посылая Дмитриеву, своему «учителю в поэзии», «портрет» Гете (стихотворение «К портрету Гете», 1819) пишет: «Ваши стихи “Размышление по случаю грома”, переведенные из Гете, были первые, выученные мною наизусть в русском классе, и первые же мною написанные стихи были их подражанием»³.

Вопрос о том, почему переводчика заинтересовал именно этот текст Гете, не входивший ни в один поэтический цикл и не выделявшийся из ряда других его стихотворений, требует специального исследования на основании косвенных фактов, поскольку авторская рукопись не была нами обнаружена, и Дмитриев не упоминает о нем ни в письмах, ни в автобиографических записках.

Важнейшая инновация, которую вводит русский поэт, заключается в том, что немецкая *философская ода*, в которой идет речь о «границах» человеческого

существования, включившись в русский культурный контекст, превращается в текст со множеством *библейских реминисценций и аллюзий*.

Следует отметить, что в 1790-е гг. многочисленные переводы с немецкого языка чаще всего были связаны с кругом московских розенкрейцеров-масонов, к которому принадлежал и близкий друг поэта — Н.М. Карамзин. В своих «Записках» Дмитриев подробно характеризует Переводческую Семинарию, учрежденную в 1782 г. Н.И. Новиковым, который «поощрял университетских студентов, семинаристов, и даже церковнослужителей к упражнению в переводах, печатая их своим изданием и платя переводчикам с каждого печатного листа установленную цену»⁴. Большинство этих переводов было связано с немецкой мистико-пиетической традицией, неотделимой от русской масонской культуры 80–90-х гг. XVIII в. Переложения подобных немецких текстов делали и близкие друзья Дмитриева: А.А. Петров (трактат «Хрезомандер», 1783), А.М. Кутузов («Мессиада» Ф.Г. Клопштока, 1785–1787).

Дмитриев, не владевший немецким языком и переводивший с французского, мог воспользоваться либо подстрочником, либо французским переводом. Но первые французские подражания и переводы стихотворений Гете, как указывает авторитетная библиография «Гете во Франции», появились лишь в XIX в., в сборнике стихотворений «Переводы иностранных шедевров»⁵. Литературный и социокультурный контекст, в котором появился первый русский стихотворный перевод Гете, позволяет предположить, что Дмитриева с поэзией немецкого поэта познакомил Н.М. Карамзин, владевший немецким языком, по свидетельству близко знавшего его поэта Якоба Ленца, как прирожденный немец⁶.

Как известно из «Писем русского путешественника» Карамзина, в июле 1790 г. он посетил Веймар⁷, где встретился с Иоганном Гердером, который, как сообщает русский путешественник, прочитал ему несколько новых стихотворений Гете: «Веймар, 20 июля. Он [Гердер] хвалил Виланда, а особливо Гете — и, велев маленькому своему сыну принести новое издание его сочинений, читал мне с чувством некоторые из его *прекрасных мелких стихотворений*. Особливо нравится ему маленькая пьеса под именем “Meine Gottin”. <...> [далее Карамзин приводит его начальные строки по-немецки] “Это совершенно по-гречески, сказал он — и какой язык! Какая чистота! Какая легкость!” — Гердер, Гете и подобные им, присвоившие себе дух древних греков, умели и язык свой сблизить с греческим, и сделать его самым богатым и для поэзии удобным языком»⁸.

Это «новое» издание сочинений Гете, которое имеет в виду Карамзин, появилось в 1792 г., и в указанном томике оба стихотворения — упоминаемая Карамзиным «Моя богиня» и интересующая нас философская ода «Границы человечества» — следуют *друг за другом*. И, конечно же, Гердер не мог не прочитать Карамзину и второе стихотворение (насколько высоко Гердер ценил «Границы человечества» подтверждает тот факт, что он хранил у себя рукописный вариант текста, написанного рукою Гете). Вернувшись из своего путешествия, Карамзин будет настоятельно рекомендовать русскому читателю в «Московском журнале» это издание, сообщая: «Goethe's neue Schriften 1792. Новые Гетевы сочинения. Тот же Гете — тот же великий Писатель, которого дарования удивлялись мы в прежних его творениях»⁹.

Кроме того, в Берлине Карамзин встречался с К.Ф. Морицем, о чем также поведал читателю в «Письмах русского путешественника»: «“Веди меня к Морицу”, — сказал я ныне поутру наемному своему лакею. “А кто этот Мориц?” — “Кто? Филипп Мориц, автор, Философ, Педагог, Психолог” <...> Я пробыв у него час, в который мы перебрали довольно разных материй»¹⁰. В «Московском журнале» Карамзин публикует отрывки из сочинений Морица¹¹, рекомендует для чтения его новые книги¹², в том числе и «Морицево о богах учение на немецком языке»¹³. Карамзин имеет в виду сочинение Морица «Учение о богах» (*Götterlehre*, 1791), большой отрывок из которого он затем помещает в журнале под названием «Нечто о мифологии. Перевод из морицевой *Götterlehre*»¹⁴.

Но именно в «Учении о богах» Мориц *цитирует* «Границы человечности», более того, вводит его в контекст герметической религиозной традиции, которая, благодаря издательской стратегии Новикова, уже стала частью русской культуры того времени. В частности, образ «цепи» (*Kette*), используемый Гете для характеристики взаимосвязи всех элементов природы, Мориц связывает с герметическим образом золотой цепи, которой Юпитер соединил небо и землю. Таким образом, *при посредстве Гердера и Морица это стихотворение Гете могло быть выделено Карамзиным, а затем и Дмитриевым из огромного корпуса сочинений немецкого поэта.*

Философская ода «Границы человечности», написанная Гете в начале так называемого Веймарского «классического» десятилетия, раскрывает его натурфилософскую концепцию, в которой человек является лишь мельчайшей частицей Бытия, гармонично обустроенного Богом, и отражает его ориентацию на «классические» античные образцы. Это настроение почувствовал и Гердер, уловивший в стихе Гете «греческую» легкость, и Мориц, использовавший его в качестве иллюстрации созданного им древнегреческого «*Götterlehre*» — «учения о богах». Для зрелого Гете сущность человека (основа его «гуманности», «человечности») связывалась с единым для всего «рода» «разумом» Природы. Отдельный человек был важен именно как представитель «человеческого рода», и эта принадлежность ко «всеобщему» придавала его жизни стабильность и уверенность.

Переводчиком же Гете был поэт из круга Карамзина, в котором важную роль играл другой культурный дискурс — сентименталистское понимание человека как «страдающего» (т. е. живущего «страстями» сердца) индивидуума. Если в «страдающем» «сердце» видеть основу «гуманности», то это означает, что человек не только представитель «всеобщего», но и одновременно «особенное» существо, потому что «сердце» — это прежде всего «хранилище» индивидуальности, ведь чувство в отличие от разума всегда индивидуально. Дмитриев переводит стихотворение Гете, которое называется «Границы человечества» (т. е. границы *Menschheit* — человечности, человеческой природы), но интерпретирует его по-своему, передавая не гетевское (эпохи «Веймарской классики»), а собственное (сентименталистское) переживание Природы и Жизни, сотворенной Богом.

Поэтому, хотя обоих поэтов объединяет тезис о слабости и ничтожности человека как родового существа, каждый из них остается в рамках своего культурного мифа. Гете считает, что человек слаб, потому что «стоит он... / На крепко-

зданной / Прочной земле...»¹⁵ Если же он попытается отделиться от земли, стать чисто духовным, небесным существом — «сравниться с богами» (mit Goettern / Soll sich nicht messen / Irgend ein Mensch), то погибнет: «Если подымется он / и коснется / Теменем звезд, / Негде тогда опереться / Шатким подошвам, / И им играют / Тучи и ветры». Позиция Гете — спокойствие «веймарского мудреца»: ну что ж, человек тонет в «волнах» жизни (то поднимаясь к небу, то пригибаясь к земле), но человечество в целом («ряд поколений») — это неизменная часть бесконечного «потока» Вечной жизни, часть «цепи» Бытия¹⁶.

Гетевский мотив «бесконечной цепи», отсылающий читателя к упоминаемой выше «золотой цепи» Гомера, исчезает из перевода Дмитриева: вместо мудрости и спокойствия Гете, связанных с чувством причастности ко всеобщему (к «цепи» поколений), у русского автора рождается чувство безысходности и тоски. В центре его внимания — тема скоротечности жизни и ничтожности человека перед всемогуществом Бога. Ни духовная, ни материальная жизнь не могут стать ему опорой. Вера в то, что существует бесконечная цепь бытия (Гете), придает уверенность и надежду, но если человек — лишь мелькающий во тьме лучик света (Дмитриев), то появляется мотив отчаяния, пессимизма, страха перед смертью, слабости. Приняв тезис Гете о двойственной природе человека и согласившись с ним, что человеку не предназначено быть ни материальным, ни духовным существом, а сохранять навеки свою двойственную сущность («сердцевину» его слабости), Дмитриев приходит к прямо противоположному выводу: «потоку» Вечной жизни (у Гете) превращается в бурное море (у Дмитриева), в волнах которого гибнет ничтожно малый и слепой человек¹⁷.

Переложение Дмитриева появилось в середине 1790-х гг. — когда в России усиливается настроение трагической безысходности и религиозного мистицизма, что, несомненно, было связано с последними годами царствования Екатерины II. Успех «перевода» Дмитриева показывает, что ему удалось выразить новое мироощущение¹⁸ поэтическим языком, убедительным для современников. И такую убедительность русскому варианту придает структурообразующая для стихотворения инновация поэта: немецкая *философская ода* становится русской *духовной одой*. Перевод не только содержания, но и «формы» стихотворения был связан с тем, что к этому времени в России уже сложилась традиция рассматривать жанр оды как принадлежность поэзии духовной¹⁹. Так, В.К. Тредиаковский, вводя в русскую стихотворную систему новый для России жанр оды, попытался соотнести эту форму с уже известным и любимым в России жанром: «Всяк Российский охотник, — замечает Тредиаковский, — может заметить высоту слова, какова приличествует Одам, в псалмах святого песнопевца Псалтирического: ибо *Псалмы нечто есть иное, как токмо оды...*»²⁰. Примечательный литературный памятник, соединяющий в названии оба жанра — псалма и оды, вышел из-под пера Ф.И. Дмитриева-Мамонова, масона и вольнодумца конца XVIII в.: «Псалтирь, переложенная на оды»²¹.

«Размышление на случай грома» Дмитриева также может быть соотнесено с 18 псалмом, воспевающим совершенство Божественного творения и силу Божественного слова. Дмитриев, конечно, не создает переложение этого псалма, а использует его как поэтическую основу, внося в него мотивы и из других «песен» Псалтири²². Опираясь на библейскую образность, русские поэты нередко допол-

няли тексты псалмов собственными личными переживаниями, иногда даже вводя в них биографические детали (так поступали и Ломоносов, и Тредиаковский). Но Дмитриев пошел дальше — он переводит иностранный текст, используя образный строй и мотивы Псалтири. Основной размер русской духовной оды — метрически правильный нерифмованный четырехстопный ямб (им Дмитриев заменяет гетевский белый дваакцентный «древнегреческий» стих). Поэт не старается передать размер гетевской оды, а вполне сознательно использует в переводе правила, по которым должна строиться русская духовная ода.

Подмена «греческой» (классической) интонации Гете на ветхозаветную в переводе Дмитриева может быть объяснена и другими причинами. Если бы мы знали точно, каким текстом (опубликованным в книге Морица или рукописным вариантом Гердера) пользовался переводчик, мы могли бы понять, насколько далеко отошел он от оригинала. Дело в том, что в рукописи Гете (1781) и в автографе Гердера строка 40 дана в варианте «*Reihen sie dauemd*» (они соединяют надежно), а в печатном варианте Морица (и в издании сочинений Гете 1789 г.) она меняется на «*Reihen sich dauemd*» (соединяются надежно), что, конечно же, меняет весь смысл оды. Поскольку прежде (30 строка) Гете использовал слово *Goetter* (боги), которым он часто передавал триединую сущность Божества, можно предложить две интерпретации этих строк: во-первых, это могут быть античные боги, и, во-вторых, «они» — «Элохим», т. е. ветхозаветный Бог. Если же принять за основу версию Морица, то в оде на первое место выступает натурфилософский оттенок.

Но здесь сразу же возникает сомнение в том, что Карамзин мог знать рукописный текст Гете — Гердер читал ему томик собрания сочинений, где религиозный пласт исчезает. Тогда можно предположить, что Дмитриев вкладывает в этот текст тот смысл, который соответствует русской одической традиции, требующей для оды использовать «ветхозаветную» риторику. Но такая интерпретация религиозной темы как бы «взрывает» жанр оды изнутри, поскольку цель поэта — не восторг перед Богом, Громовержцем и Творцом вселенной, а стремление показать ничтожество и «малость» человека. В оде Дмитриева имплицитно звучит мотив неизбывной тоски по любящему, сострадающему такой «малости» Богу. Если «Боги» Гете представлены как некий первопринцип вселенной, то Бог Дмитриева, к которому он обращается на «Ты», уже приближен к человеку, но не как равный ему, а как господин, которому ничтожный раб принадлежит душой и телом.

Перевод Дмитриева не теряет своей популярности в начале XIX в., когда вновь актуализируются ветхозаветные мотивы в связи с угрозой Наполеона, когда тема грозного Судии и Страшного суда превращается в интерпретационную модель исторических событий²³. Включение философской оды Гете в русский поэтический контекст, приводит к закреплению в русском сознании четкой ассоциации: *поэт Гете — властитель природы (громовержец), пророк, причем пророчество его соотносится не столько с историей и судьбой человечества, но с «владычеством» над миром и природой*. Русский миф о Гете — *властителе природы*, прошедший сквозь романтическое восприятие, преобразуется в первой трети XIX в. в образ идеального *поэта-пророка*, которому поклоняются остальные поэты (В.А. Жуковский «К портрету Гете», 1819; Е. Баратынский «На смерть

Гете», 1832). В качестве примера можно привести многочисленные стихотворные строки, посвященные Гете: он «таинства покров с Создания снимает, / минувшее животворит / и будущее предрекает» (В.А. Жуковский, 1827); он «пророчески беседовал с грозою» (Ф.И. Тютчев, 1832), «всезрящей мыслию над миром он носился» (В.А. Жуковский, 1919); на земле раздавались звуки его «огнедышащих струн, исполненных грома, как божий перун» (Д.Ю. Струйский, 1832). Стихотворение, написанное В.А. Жуковским ко дню рождения Гете в 1827 г. и названное «Приношение», — не подарок поэту, а приношение даров «пророку», причем в немецком переводе, который сделал сам Жуковский, религиозные мотивы еще более усилены: «творец великих вдохновений» (рус.) // «творец великих откровений» (Offenbarungen) (нем.). Именно в России получают высокую оценку естественно-научные сочинения Гете — «тайновидца» природы: в 1826 г. он избирается в почетные члены Петербургской Академии наук.

Подобный образ Гете был в сознании русских читателей настолько прочно связан с одой Дмитриева «Размышление на случай грома», что после смерти немецкого поэта редакция «Русского инвалида» посчитала достаточным вместо некролога выпустить «Литературные прибавления к Русскому инвалиду на 1832 год» (№ 24 от 23 марта), предпослав ему лишь эпиграф: «Мудрому достаточно», не называя имени Гете и не указывая источника стихотворных строк:

Sapienti sat
Вся наша жизнь, о Безначальный!
Пред тайной вечностью твоей
Едвиминутное мечтанье,
Луч бледный утренней зари! (Дмитриев)²⁴.

«Он кроется в стране мечтаний, в своей Германии родной...»

В русской культуре первой трети XIX в. сложился образ поэта Гете — пророка-громовержца и патриарха. Но этот «образ» не мог остаться в рамках некоего абстрактного литературного или культурного поля, поскольку Гете (1749–1832) все еще жил в немецком городе Веймаре.

К началу 1790-х гг., когда туда прибыл Карамзин, Веймар уже считался общепризнанной литературной столицей Германии — страны, не существующей как государственно-политическое целое и состоящей из более чем трехсот самостоятельных государств. Именно в это время в Веймаре, в рамках эстетики и идеологии «веймарского классицизма», разрабатывается идея единой национальной идентичности, идея «государства-нации» (Staatsnation) как «культуры-нации» (Kulturnation) — дискурсивного феномена, связанного, прежде всего, с возможностью *литературной коммуникации*; возникает новый тип писателя, который преодолевает региональные границы и «обитает» в «общегерманском» виртуальном пространстве, о чем нам уже приходилось писать²⁵. И Гете в этом «культурно-патриотическом» национальном движении играл центральную роль: к этому времени он являлся общепризнанным классиком немецкой литературы — и не потому, что, будучи министром Саксен-Веймарского двора, имел возможность

диктовать литературные нормы для всей страны. Это было невозможно, поскольку в политическом, государственном и экономическом отношении Веймар был захудалой провинцией и никак не мог служить олицетворением Германии. Он был знаменитым писателем, имеющим европейскую славу, и при этом писателем, который в своем творчестве обращался к античным литературным образцам (как известно, 1790-е гг. — это особая «классическая» эпоха в жизни Гете). И если он сам себя «назначил» классическим автором, то только в том смысле, что сознательно (как поэт, издатель и критик) пытался сформировать общенациональную немецкую литературу, ориентируясь на классическую культуру античности, считая, что такая литература сможет стать стратегией и основой государственно-политического объединения страны. В статье «Литературное санкюлотство» (1795), пытаясь ответить на вопрос, «где и когда возникает классический национальный автор», он замечает: почему в Германии невозможен классический автор, если он стал возможным у греков, у которых тоже не было единой страны? Эстетический идеал совершенной античной формы переосмысливается в «веймарском классицизме» как идеал человека, идеал немецкого национального характера.

Уже в 1790-е гг. литературные оценки Гете, даже при несовпадении литературных вкусов и конфликте эстетических ценностей, например, в кругу иенских романтиков, которые по традиции считаются непримиримыми противниками литературной политики Гете, были непререкаемыми. Вот весьма показательный пример. 9 декабря 1799 г. Доротея Шлегель пишет в письме философу Фридриху Шлейермахеру: «Наш журнал “Атеней” не напечатает “Европу”...! Я была против с самого начала, но мой голос звучал в пустыне. <...> Гете взяли третьейским судьей, и он эту мысль всецело отверг! Виват Гете!». Этот романтический возглас «Виват Гете!» впечатляет! А ведь Гете отечески «рекомендовал» не публиковать в программном романтическом журнале «Атеней», где Новалис был «своим» автором, его блестящее эссе «Христианский мир или Европа». «Рекомендация» Гете почти на сто лет отсрочила публикацию этого сочинения, и оно только с 1880 г. было опубликовано стараниями издателя И.М. Рейха, который поместил статью в качестве приложения к публикации переписки Новалиса со шлегелевским кружком романтиков, а затем прочно вошло в издания его сочинений.

В данном случае довольно трудно найти ту грань, которая отделяет уважение к классику литературы от поклонения кумиру. Вопрос не в том, считался ли Гете незыблемым авторитетом (тут ответ очевиден), — а в том, поклонялись ли ему, поэту, как религиозному идолу. Быть классиком — это выражать своим литературным творчеством суть национальной идеи, быть культовым автором — быть божеством для определенного круга почитателей. В культе гораздо больше интимного, личного, эмоционального и религиозного. Известен портрет великого герцога Карла-Августа Саксен-Веймарского, сидящего в гостях у Гете и глядящего на поэта благодарным и восхищенным взором. Что это? Уважение к классику литературы, принесшему славу маленькому Веймару, или признание за ним власти высшей, нежели монаршая? Утонченный эстет и аристократ король Людовиг I Баварский, приехав в Веймар для встречи с первым немецким поэтом, пытался тайно пробраться в задние комнаты его дома, где располагались кабинет и

спальня Гете, и куда не было доступа именитым гостям, чтобы припасть к алтарю — прикоснуться к письменному прибору своего кумира. А потом написал стихотворение под названием «Вослед Веймару» (*Nachruf an Weimar*), где были такие строки: «Веймар остается святыней Германии» (*Weimar bleibt Deutschlands Heiligthum*)²⁶. В сознании культуры возникает не только ассоциация Веймара с «немецкими Афинами» или «Афинами на Ульме» (*Ulm-Athen*), но и с Вифлеемом — городом Рождества, давшим импульс новой религии²⁷.

Культ классического автора Гете сформировался именно потому, что он жил в Веймаре — маленьком провинциальном городке (во времена Гете там проживало едва ли шесть тысяч жителей), но одновременно имевшего статус резиденции, столицы. Это странное сочетание породило особый уклад жизни, сочетающий уютность и патриархальность с публичностью. Постепенно формируется уникальный дискурс, позволивший именно в публичном устном общении, которое было и дружеской беседой, решать серьезные вопросы, связанные с государственным устройством страны или с культурно-национальными ценностями. А.И. Тургенев, побывавший в Веймаре, определил эту особенность городка как возможность «мыслить вслух при дворе, во всеуслышание всей Европы и потомства <...> и в беседах своих, в сей академии возрожденного германизма, воскрешать древнюю Грецию, изменяя и возвышая ее христианскою философиею»²⁸.

По всей вероятности, и миф о «дружбе» Гете и Шиллера — двух поэтов-классиков — это тоже порождение культуры Веймара с его интимностью публичного литературного диалога и установкой на публичный поиск истины. В полной мере отражают литературный культ Гете многочисленные издания «Разговоров с Гете», причем самые знаменитые — Иоганна Эккермана — практически диктовались «учителем», долго и любовно обрабатывались «учеником» и вышли лишь через несколько лет после смерти кумира. Следствие такой патриархально-публичной жизни — легкодоступность (в прямом смысле слова) любого знаменитого человека, хотя, впрочем, общение с Гете стоит особняком. Беседа с ним — это не разговор равных, а ученичество, поклонение, поскольку он КЛАССИК. Вспомним путешествие Карамзина, который посетил в Веймаре всех литературных знаменитостей — кроме Гете. Он записывает: «Вчера ввечеру, проходя мимо того дома, где живет Гете, видел я его смотрящего в окно, — остановился и рассматривал его с минуту: важное и хорошее греческое лицо! Ныне поутру заходил к нему; но мне сказали, что он рано уехал в Иену»²⁹.

Литературный культ Гете постепенно приобретает общеевропейский масштаб, что было обусловлено не только популярностью его собственных сочинений, но во многом и знаменитой книгой Жермены де Сталь «О Германии» (1810), где немецкому поэту был посвящен не один десяток страниц. Французская писательница, посетив Гете в 1803 г., описывает свою встречу с ним в выражениях, не вызывающих сомнения, что она полностью подпала под обаяние его могучего гения: «Один Гете мог бы представлять собой всю немецкую литературу: быть может, и существуют другие писатели, которые превосходят его в некоторых отношениях, но он один объединяет в себе все, что отличает немецкий дух»³⁰. Она восторженно замечает, что влияние Гете необычайно высоко, а его поклонники образуют нечто вроде *братства*, символом посвящения в которое служат стихи великого поэта³¹: «Он всегда управляет духовной жизнью своих современ-

ников как собственным царством; его произведения являются декретами, которыми попеременно и исподволь злоупотребляют, возвеличивая или изгоняя неудобных»³². В России это сочинение де Сталь читали не только по-французски, в 1810–1820-е гг. выдержки из него и многочисленные пересказы (например, Ореста Сомова)³³ появляются во многих русских журналах³⁴.

Любопытно, что первая статья о Гете появилась в России еще в 1808 г. и была помещена в том же номере журнала «Вестник Европы», где было опубликовано «письмо из Веймара», который «удостоился присутствия двух первых монархов во вселенной, Александра и Наполеона»³⁵, и, несомненно, вызвала ассоциации о равновеликости всех трех имен. Это была выдержка из известной книги немецкого пастора и философа Лафатера, посвященной физиогномике, где он, измерив и исследовав череп Гете, сделал вывод о гениальности этого человека: «Гете <...> вот человек, которого смело называю великим! Как приятно его рассматривать, когда оживленный огнем своего Гения, он устремляется в высоту полетом быстрым; или когда, спокойный в душе, разливает вокруг себя ясную тишину и безмятежное веселье!»³⁶. Дальнейшая риторика изложения напоминает эпическое сказание если не о божестве, то о мифологическом герое, равном Кухулину или Ахиллу: «Кто может противиться воле его? Кто может положить ему препятствия? Для прямодушия — Гете открыт и непритворен; для хитрости — осторожен и непроницаем. Он служит с покорностью молодых лет, вопрошает с опытностью Мудреца, решит как Муж, действует как герой. Он одинаков во всех измерениях! <...> Горе неосторожному его оскорбителю! Гнев его ужасен — гнев его, не будучи ни досадою женщины, ни бешенством иступленного, ни яростью педанта, приводит в трепет безумца, который осмелился воспламенить его...»³⁷.

Постепенно «суть» Веймара концентрируется до единой точки — дома Гете, воспринимаемая в тени великого старца — как *его* город. Теперь путешествие в Веймар — это «паломничество» к святыне. Русские «паломники» описывают внешность реального человека Гете, используя «сакральную» риторику и опираясь на романтический топос поэта-пророка. Он живет в Веймаре — городе, где «поэты, смотря на вселенную, упиваются вдохновением и пророчат», — пишет З. Волконская³⁸, и продолжает: «Над городом блещут эфирные звезды, и на челе старца горят звезды неугасимые». Веймар и Гете сливаются в единое священное пространство. Другой посетитель Веймара Я. Неверов называет дом Гете — «святылищем»³⁹. В.К. Кюхельбекер и С. Шевырев, побывавшие в Веймаре в ноябре 1820 г. и в мае 1829 г., особо отмечают глаза Гете — пламенные, бездонные, черные — юношеские глаза вдохновленного пророка в сочетании с высоким чело мудреца-патриарха, изрезанным морщинами⁴⁰. И, наконец, в журнале «Мнемозина» появляется «Отрывок из путешествия по Германии», где его автор Кюхельбекер с восторгом восклицает, посетив Гете: «Я видел бессмертного!»⁴¹.

«Он наш — жилец того же света...»

В середине 1820-х гг., когда в России появилась настоятельная потребность в «литературе — выразителе нации, начинающем собой новую, встающую в ряд с европейскими литературами» и когда появился Пушкин — поэт, который «смог предложить читателям тексты, отвечающие на этот запрос», нужны были особые

социокультурные механизмы, «обеспечивающие формирование у него высокой литературной репутации»⁴². А.И. Рейтблат, изучавший такие механизмы, пишет, что «особенно важную роль в утверждении репутации писателя играло публичное одобрение его произведений признанными, авторитетными литераторами»⁴³. Несомненно, что в данном случае дружеский круг Пушкина вполне сознательно использовал литературный культ Гете, чтобы подспудно внушить русской читательской аудитории параллель Гете—Пушкин, а затем и идею, будто немецкий поэт «благословляет» русского поэта.

Важную роль в этом замысле сыграли несколько обстоятельств. Во-первых, как мы упоминали, Гете являлся общепризнанным немецким *классическим* автором, поднявшим литературу на уровень решения национально-политических проблем. Во-вторых, в его *культе* важную роль играло сочетание двух важнейших топосов — «ясновидения» и «учительства». В русском поэтическом языке Гете выступает как «всеобъемлющий тайновидец», поэт-мыслитель, мудрец, «ясновидец» природы, которому подчиняется все земное и все небесное; но он и «патриарх», старец, пастырь и судия; наконец, он ветхозаветный «пророк», потому что библейские патриархи обычно были и пророками, оказывая огромное воздействие на жизнь своего народа. «Великий Гете», «Наш Германский Патриарх» — называет его Пушкин в письме М. Погодину от 1 июля 1828 г., «старец» — скажет о нем позже Баратынский в стихотворении «На смерть Гете» (1832). В-третьих, Гете являлся современником Пушкина, что позволяло осуществить реальную коммуникацию и как бы стать его «учеником». Немаловажно и то, что Веймар имел особое значение для *русской* культуры: там находился «русский двор» великой княгини Марии Павловны, сестры императора Николая I, вышедшей в 1804 г. замуж за великого герцога Карла-Фридриха Саксен-Веймар-Эйзенахского и входившей в дружеский круг Гете. Механизм меценатства, о котором пишет А.И. Рейтблат в связи с Пушкиным, имея в виду покровительство императора Николая I, который своими действиями продемонстрировал «исключительное положение Пушкина в литературе»⁴⁴, мог также подкрепляться использованием литературного культа Гете. Эту стратегию осуществлял журнал «Московский вестник» (1827–1830), с которым сближается Пушкин. Именно этот печатный орган задает перспективу восприятия Пушкина и Гете как двух равновеликих поэтов. Когда Д. Веневитинов, незадолго до основания журнала в стихотворном послании «К Пушкину» (1826), призывает его воспеть Гете как наставника русских поэтов («Наставник твой, наставник наш!»), он выражает надежду, что именно Пушкин станет преемником поэтической славы Гете. Имя Гете в это время мелькает в критических статьях и письмах Пушкина, среди его рисунков выделяется профиль Гете⁴⁵. Весь первый номер журнала (1827, № 1) посвящен литературной перекличке двух поэтов: читатель видит на обложке портрет Гете, а открывая начальную страницу — сцену из трагедии Пушкина «Борис Годунов» (С. 3–11); затем приведен отрывок из «Фауста» Гете в переводе Веневитинова (С. 11–16), и здесь же статья С.Н. Шевырева «Разговор о возможности найти единый закон для изящного» (С. 32–51), подчеркивающая возможность сопоставления германского и русского гениев. В следующих номерах журнала были опубликованы целые тематические блоки, посвященные одновременно и Гете, и Пушкину: 1827, № 21: трагедия «Фауст», открывающая журнал —

перевод отрывка и статья Шевырева, стихотворение Пушкина «Поэт»⁴⁶; 1827, № 4: отрывок из романа Пушкина «Евгений Онегин», прозаический отрывок «из Гете» и статья «Разговор об истине и правдоподобии в искусстве (Из Гете)».

Пушкин именно здесь публикует свое стихотворение «Пророк» (1828, № 3), в котором описан процесс преображения обыкновенного человека в пророка и «прозрение» поэтом своей миссии. Интерпретации его посвящена значительная критическая литература, где тщательно проанализированы все библейские источники (книга пророка Исаии и др.). Но если поставить это хрестоматийное стихотворение Пушкина в контекст наших рассуждений о русском культе Гете, возникает неожиданная аллюзия. Читателю является «силуэт» «всезрящего» (по словам В.А. Жуковского) «ясновидца» Гете. На такое возможное толкование указывают несколько обстоятельств. Библейский пророк способен предвидеть и предсказывать будущее, он провозвестник Божьей воли. Но пророк Пушкина «прозревает» («вещими зеницами») не грядущее, а тайный «смысл» Природы и гармонию мироздания. В сущности, такой властью не обладает ни простой смертный, ни ветхозаветный пророк, это — задача Бога. Как мы пытались показать, перевод философской оды Гете «Границы человечества» Дмитриевым вводит в русский поэтический язык именно такой образ Гете — властителя природы и «ясновидца». И, видимо, не случайно, что «Пророк» был опубликован в «Московском вестнике» — издательстве русских гетеманцев, а возможно, и писался в расчете на такую публикацию. И, наконец, этот текст имеет явные переклички (вплоть до буквальных совпадений отдельных строк) со стихотворением Баратынского «На смерть Гете», где описывается Гете — «великий старец», который «смежил орлиные очи в покое» (ср., у пушкинского пророка «отверзлись вещие зеницы, как у испуганной орлицы»). И далее — явная аллюзия на текст Пушкина:

Пушкин «Пророк» (1828):

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Баратынский «На смерть Гете» (1832):

С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных лесов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

Важным стратегическим ходом привлечения культа Гете к формированию литературного авторитета Пушкина является публикация в журнале «Московский вестник» «открытого» письма Гете — немецкого «патриарха» и «учителя» — к русским «литераторам»⁴⁷. В ответ на эту публикацию Пушкин пишет Погодину (1 июля 1828 г.): «Надобно, чтобы наш журнал издавался и на следующий год. Он, конечно, будь сказано между нами, первый единственный журнал на святой Руси: должно терпением, добросовестностью, благородством и особенно настойчивостью оправдать ожидание *истинных друзей словесности и одобрение великого Гете*. <...> Вы прекрасно сделали, что напечатали письмо *Нашего Германского Патриарха* (курсив мой. — И. Л.). Как мы видим, Пушкин прекрасно осознает важность «одобрения великого Гете» для подкрепления сво-

их литературных позиций. Само же письмо является лишь вежливым и благожелательным ответом Гете на письмо его пламенного почитателя, чиновника министерства народного просвещения и литератора Николая Борхарда, который послал немецкому поэту свой перевод статьи Шевырева, посвященной «междудеиствию» о Елене из трагедии «Фауст». Ответ Гете показывает, что тот не вполне понимает расстановку литературных сил в России, считая своего корреспондента вождем русских поэтов и при этом весьма аккуратно и осторожно пытается отказаться от роли воспитателя русской нации, которую, возможно, предлагал ему Борхард, подчеркивая, что он, прежде всего, творец поэтических картин и образов, из которых каждый читатель может выбрать для себя все, что ему необходимо. Россия видится ему далекой экзотической страной («отдаленный Восток»), в которой он «не ожидал» найти в отношении себя «чувства столь же нежные, сколько глубокие»⁴⁸. По поводу разбора своей «Елены» он замечает — как это сделал бы благожелательный взрослый по отношению к начинающему писать юноше — что «разрешение» узла проблем, предложенных в моей Елене, <...> столь же удовлетворительное, проницательное, сколько простосердечное»⁴⁹. И уж тем более он не пытается быть «наставником» Пушкина.

Тем не менее, в России постепенно возникает легенда о том, что Гете преподнес Пушкину свое перо⁵⁰. Не случайно это было именно перо — символический знак Поэта, сохраняющий магическую энергетику гениального Гете. Это была как бы «передача» культа, обожествляющего первого национального поэта. Согласно одной из версий легенды, подарок Гете привез В.А. Жуковский, который когда-то подарил юному «победителю ученику» свой портрет, и таким образом сохранил цепочку преемственности.

Как мы видим, в пушкинскую эпоху «вокруг Гете» складывается своеобразная ситуация. С одной стороны, Гете — классик, «славный» поэт, «сочинитель» «Вертера», «создатель» «Фауста» (так его называли современники) — текстов основополагающих, поворотных для судеб культуры. С другой стороны, он *живой классик* (обитающий в конкретном немецком городе Веймаре), с которым можно потолковать, но которому все же следует поклоняться как «классику». Подобное соединение *идеально-реального* в одном человеке способствовало идеализации и культу именно личности Гете, имевшему первостепенное значение для русской культурной традиции. В 1820–1830-х гг. по образцу Гете выстраивался «культ» русского «царя поэтов». Убеждение современников Пушкина, что русский «ученик» «побеждает» «патриарха» европейской поэзии, означал, что русская поэзия постепенно осознавала себя неотделимой частью европейской традиции.

«Универсальный человек» Гете: Сотворение кумира

Слово культ в его светском значении распространяется в русской культуре в начале XX в., именно тогда, когда в журнальный дискурс и обыденное сознание входит новый концепт «культуры», ориентированной на немецкие философские системы. Культура осознается как религиозно-философско-художественный синтез, в котором религиозные смыслы определяют всю конструкцию культуры. Кроме того, семантическое поле слова «культура» теперь включает в себя целый

ряд дополнительных коннотаций, отражающих идею развития индивида и его воспитания — «культурные ценности», «культурное строительство», «культура как путь жизни»⁵¹. Поэтому неудивительно, что однокоренное слово «культ» расширяет свое значение и включается в тот же самый смысловой контекст: оставляя за собой религиозный смысл (совокупность символических ритуальных действий, направленных на поклонение божеству), оно теперь используется для характеристики культа *индивидуума* как идеального человека, т. е. описывает цель культуры — сотворение идеальной богоподобной личности. Речь идет именно о возникающем концепте «культ», т. е. «смысло-образе», в котором *вербально* выражены бессознательные и сознательные смыслы слова.

Именно на рубеже XIX–XX вв. имя Гете начинает мелькать на страницах русских литературных журналов, можно сказать, что в это время немецкий классик вновь привлекается для целей «чужой» ему национальной культуры — но не как классик, а как личность, вокруг которой формируется особая атмосфера любви и почитания. Новый культ Гете в России был связан, по всей видимости, также как и в 1830-е гг., с осознанной стратегией формирования собственной культурной парадигмы, с собственным национальным литературным пантеоном. Важнейшую роль в этом процессе сыграл Эмилий Карлович Метнер — критик и философ, руководитель книгоиздательства «Мусажет» (1910–1917)⁵², вокруг которого объединилась московская группа символистов (Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Эллис и др.). Они в своих попытках понять происхождение и сущность «символического» (символа), обращаются не к идеям французской литературной группы к. XIX в., а к немецкой культуре. Издательство также выпускает литературно-художественный журнал «Труды и дни» (1912–1916), где появляются литературно-критические и философские статьи о символизме, и русскую версию международного философского журнала «Логос» (1910–1914), в котором публикуются статьи известных немецких философов.

Год основания «Мусажета» — 1910 — осмысливается «старшими» символистами, декларирующими свою преемственность от современной французской литературы (например, В. Брюсовым), как рубеж, когда «вполне отчетливо сказывается упадок символизма»⁵³. Но для новой группы (они себя называли «соловьевцы», «агронавты», «теурги») речь идет не об «упадке», но, как подчеркивает Метнер, о «религиозном брожении и подготовляющемся перевале философского творчества», связанном с «некоторым общим кризисом всей культуры»⁵⁴. Метнер определяет свою издательскую стратегию в следующих словах: «искание образа *новой* <...> религиозно-философско-художественной культуры»⁵⁵. В 1908 г., в письме к М.К. Морозовой, которую он уговаривает финансировать новый проект, Метнер называет среди целей журнала: «воздвижение статуй (пусть даже идолов) культуры <...> чужой для облегчения исканий культуры своей»⁵⁶. Германия привлекается Метнером в качестве такого «идола».

Обосновывая свой «германизм», Метнер вводит понятие «германославянских идеалов»⁵⁷, отмечает «близость русской души <...> и германской»⁵⁸, а в предисловии к переведенной по его инициативе книге Р. Вагнера «Вибелунги» пишет о том, что современная этнография установила «ближайшее расовое родство между *чистыми* “германцами” и *чистыми* “славянами”»⁵⁹. Именно германская культура выражает, по его мнению, синтез искусства, философии и религии,

истокom которого был древнегреческий синкретизм. Подобная точка зрения давала Метнеру возможность протянуть нити и к Веймарскому классицизму Гете — Гете, которого он боготворил. Как замечает Андрей Белый в мемуарах «Между двух революций»: «Он выделял из нас немцев, придуманных им; таких немцев я и не встретил в Германии; “немец” Метнера взят был из Веймара эпохи Гете»⁶⁰.

Метнер, в своих философских взглядах близкий неокантианству, был авторитетным знатоком Гете («гетистом», как тогда говорили), частым гостем в Веймаре, членом немецкого Гетевского общества, президентом которого был директор Архива Гете, где Метнер неоднократно работал. Заметим что, к началу эпохи немецкого литературного модерна в кружке Стефана Георге складывается представление о поэте Гете как вожде нации (Goethe als Führer)⁶¹. При посредстве опубликованных между 1912–1916 гг. гетеведческих исследований Хустона Стюарта Чемберлена, Георга Зиммеля и Фридриха Гундольфа, прежнего участника символического кружка Стефана Георге, эта идея закрепляется и тиражируется. Именно эти научно-философские ориентиры обладали для Метнера особым значением, а понятие «учительства» и «духовного водительства» Гете имеет явную аллюзию на немецкое гетеведение с его идеей культурного «фюрерства» Гете.

Кроме этого, личные знакомые Метнера по членству в Веймарском Гетевском обществе — представители «философии жизни» Георг Зиммель и Вильгельм Дильтей (и Зиммель, и Дильтей активно публиковались в близком «Мусагету» философском журнале «Логос») обосновывали основные положения своей концепции не сухой логикой, но примером жизни Гете. По их мнению, истину нельзя доказать, истину можно только пережить. И поскольку смысл жизни состоит в формировании и развитии собственных жизненных сил, своего «духа», идеалом такой жизни может быть назван Гете. Для определения «текущего» единства жизни великого немецкого поэта Зиммель создает знаменитую формулу: «духовный смысл гетевского существования». Результатом «самоизживания» подобной «жизни» и становится для философа творчество Гете, при исследовании которого (художественного творчества вообще) мы непременно должны учитывать «гуманитарную» парадигму, и только так можем понять «духовный смысл» обычного физического существования художника. Зиммель учил: «человек Гете значительнее, чем каждое из его отдельных произведений» и «у Гете нет ни одного слова, которое может быть оставлено без внимания».

Следуя за немецкими авторитетами, Метнер провозглашает Гете «дальним отцом» русского символизма. Уже по самой этой формуле можно понять, что речь идет не просто о литературном диалоге, но о «личной привязанности»⁶²: отца можно любить (или ненавидеть), отец воспитывает и учит жизни, перед ним преклоняются и его почитают и т. д. Именно в этой литературной среде поновому выстраивается культ Гете — некое культурное поле, «втягивающее» в себя «истинных» символистов.

В.М. Жирмунский в книге «Гете и русская литература» видит причину популярности Гете у второго поколения символистов в том, что для них Гете — поэтист-интуитивист, «величайший мистик нашей эпохи», апологетик смерти, что связано, как замечает Жирмунский, с произвольным толкованием ими нескольких

поздних его произведений (стихотворения «Мировая душа», «Блаженная тоска», мистический хор в трагедии «Фауст»). Эти суждения известного германиста до сих пор принимаются некоторыми исследователями как неоспоримая истина⁶³, хотя его работа и была написана в 1932–1936 гг., и сама концепция содержит ряд идеологических клише той эпохи. С точки зрения Жирмунского, *освоение Гете символистами носило не столько творческий, сколько теоретический характер*, поскольку сам «реалистический стиль» гетевской поэзии «оставался символизму глубоко чужд», и «в творчестве современного символиста Гете оказался переосмысленным в духе мистической эротики упаднической эпохи, объединяющей любовное наслаждение и жажду смерти»⁶⁴. Согласившись с ученым в том, что число переводов «из Гете» в поэтическом наследии символистов невелико, попытаемся доказать, что этот факт связан не с «чуждостью» его стиля, а принципиально иной ориентацией символистов: для них, «жизнестроителей» и «жизнетворцов», на первое место выдвигаются не художественные тексты Гете, а его биография и его личность, которой поклоняются и подражают в бытовом поведении и в творческих стратегиях.

Изучение дневников, записных книжек и писем Метнера позволяет понять не только процесс возникновения в эту эпоху культа Гете, но и открывает некоторые важные детали формирования литературного культа как такового.

В «Дневниках» Метнера Гете характеризуется как «живая» личность, интересная прежде всего как «величайшая» индивидуальность, «ум неограниченный и бесконечный», «одинокий» гений, совершивший «психологический подвиг», «уравновесивший себя»; «его личность <...> является величайшим проявлением арийского начала» (17 января 1901)⁶⁵; «В сравнении с Гете все остальные писатели болтуны и гримасники» (26 июня 1905)⁶⁶, «дух Гете абсолютно свободен» (20 июля 1905)⁶⁷.

Важно отметить, что в сознании Метнера происходит постепенная сакрализация Гете. Будучи в Веймаре, 11 ноября 1907 г. он записывает по-немецки: «Не сдаваться! Преодоление трагизма в ядре своего существа! Самой судьбой я определен к развитию этого учения — учения, которое имеет такого пророка, как Гете»⁶⁸. Это учение Метнер называет в другом месте: «чистый германизм — религия Гете», или другими словами: “Goethe, Goethe und kein Ende” (Гете, Гете и несть ему конца)⁶⁹. Тогда же он осознает «религиозное притяжение» к своему кумиру: «Гете для меня больше чем человек и как таковой связывает меня нитью с его временем в самых существенных вещах. Для меня целостность чудесного величия с невыразимой страстью внушает мне “религиозное” притяжение»⁷⁰. Сочинения Гете превращаются в новую Библию: «Необходимо составить перечисление из стихотворений и отрывков из Гете и иметь постоянно при себе»⁷¹. «Разговоры с Гете», изданные Эккерманом, воспринимаются как проповедь Учителя, записанная апостолами, и он замечает: «Эккерман — евангелист гетеанства»⁷².

В дневниковых записях за 1908 г. практически на каждой странице следует запись: “Gelesen Goethe Briefe” (Читал письма Гете). Он читает письма Гете почти целый год, вчитываясь в каждую строку поэта (26/02, 28/02, 07/03, 17/04, 25/04, 01.05, 20.09, 23.10)⁷³. Такими же заметками на немецком языке пестрит и его веймарская «Записная тетрадь» за 1907 г. Например: «Вчера до обеда работал

в Архиве Гете. Я рассказал доктору Вале о потерянных письмах Гебхарда. <...> Чувствую себя неважно. <...> Но я хочу быть сильным и здоровым и начать новую жизнь с помощью *Гете* и с советами *Гетес*»⁷⁴. Метнер имеет в виду переписку своего деда Гебхарда с Гете, в существовании которой он не сомневался, считая, что его предок когда-то был дружен с великим немцем. В дальнейшем он будет неоднократно возвращаться к этому вопросу, просить директора архива Гете доктора Вале поискать в бумагах Гете какое-нибудь упоминание об этой дружбе. До сих пор семейное предание ничем не подкреплено, но для нас важно, что Метнер разыскивает документальные свидетельства своей связи с Гете, своей «избранности». Любопытно также, что он отмечает в себе физическое сходство с великим поэтом: «Мое сходство (??) с Гете, о котором мне столько твердила Маргарита Кирилловна [Морозова. — *И. Л.*], не в «висках, в губах, в переносице», а в каком-то физиогномическом узле, который не определим отдельными лицевыми частями и нигде не локализуем» (запись от 4 июня 1913)⁷⁵.

Не исключено, что именно культ Гете способствовал зарождению в душе Метнера чувства собственной избранности, необходимости апостольского служения: он начинает чувствовать себя пророком новой культуры, окруженным верными и преданными учениками — своими и Гете. Общение с кумиром происходит через сопереживание, стремление найти одну эмоциональную волну. В случае с Метнером это приобретает зачастую гипертрофированные черты. Его сознание, словно «зараженное» культом, «расширяется», вбирая в себя чужую индивидуальность, он стремится слиться со своим кумиром, даже превратиться в него: «Я непоправимый Goethe — навечно влюблен и притом сразу в трех». (26 июля 1901); «Алеша [Алексей Петровский. — *И. Л.*] прервал мое чтение Гете. Я погружен был в глубочайшие эстетические рассматривания величайшего из смертных» (21 ноября 1901)⁷⁶. Подобная эмоциональная «коммуникация», почти религиозная молитва, но не Богу, а ГЕТЕ, была описана Метнером в «Дневнике»: «Я потрясен. Я сбит с позиций. Когда Алеша ушел, я зажег зачем-то свечу <...> и поднес ее к портрету Гете. Я долго смотрел на него, держа перед ним свечу словно перед иконой! <...> Я долго смотрел. <...> Он необыкновенно хорош, лучше всех людей. В нем нет ничего болезненного, как в Достоевском, ничего ограниченного, как у Пушкина, ничего обезьяньего, как у Канта и Платона, ничего уродливо-гармоничного, как в Бетховене или Вагнере. Он просто хорош. Лучше Аполлона, т. к. Аполлон туповат в сравнении с ним вследствие отсутствия переносицы»⁷⁷.

Насколько в этом стремлении много интимно-эмоционального, показывает выбор собственных «учеников» — это, прежде всего, женщины, к которым он испытывает сильные чувства. Вот черновик письма Метнера М.К. Морозовой от 25 апреля 1908 г.: «Я намереваюсь, если позволите, посмотреть какие издания сочинений Гете и о Гете имеются в Вашей библиотеке, чтобы основательнее составить список того, что надлежит Вам приобрести. Я мечтаю видеть в Вас eine Goethe — *Juengerin* [ученицу Гете. — *И. Л.*]. Слово «*Juengerin*», которые он использует, выявляет оттенок религиозного служения (так называют «апостолов» в немецкой Библии). В обыденном языке используется слово *Der Schuler* (ученик), как, например, в том же «Дневнике» он именует учеников философа Риккерта: «*Der Schuler von Rickert Stepphun (ein Deutschrusse) hat mich, Spett und Bugaew*

eingeladen" (ученик Риккерта Степун (Русский немец) пригласил меня, Шпета и Бугаева [участвовать в журнале «Логос». — *И. Л.*])⁷⁸. Прилежной «ученицей» Метнера (и Гете!) через несколько лет станет Мариэтта Шагинян, написавшая книгу о своем «паломничестве» в Веймар.

Метнер, формирующий политику журнала «Труды и дни», издаваемого «Мусагетом», вводит специальный раздел, посвященный Гете: он называется «Goetheana», и имеет в качестве эпиграфа слова «Гете наш великий учитель», приписанные им А.С. Пушкину (1913, № 1–2). Нам не удалось найти эту фразу в текстах Пушкина — по всей вероятности, она является мистификацией, которая, соединив два имени, поддерживает, по мысли Метнера, поэтический статус символизма и доказывает самобытность и «почвенность» этого русского литературного движения: немецкие культурные приоритеты подкрепляются авторитетом Пушкина. Введение к разделу «Goetheana», написанное самим Метнером, в концентрированной форме подводит итог дискуссии о символизме, и становится своеобразным манифестом новой группы поэтов.

Начинается «Введение в Гетеану» повторением тех же самых идей, которые ранее уже звучали в журнале: «Еще недавно за символизм принимали многие прием поэтической выразительности, родственный импрессионизму, формально же могущий быть занесенным в отдел стилистики о тропах и фигурах». Метнер вновь отделяет русский символизм от французского, называя поэтов Бодлера и Малларме «иллюзионистами» («они не верили в божественный простор и знали только простор мечты и очарование сонной грезы, от которой мы пробуждались в тюрьме») и противопоставляет им «истинный символизм», основную цель которого он передает словами Вяч. Иванова: символическая поэзия изображает «земное» (а не иллюзию!), реализует в действительности «культурно-должное»: «Per realia ad realiora»⁷⁹.

Но далее он представляет на суд читателей собственную позицию, из которой выясняется, что авторитет Гете важен Метнеру прежде всего в качестве противовеса не столько французскому влиянию, сколько новому увлечению сотрудников редакции «Трудов и дней», а именно, — в качестве противовеса антропософии. Среди адептов Штейнера, к которому сам Метнер относился настороженно и с изрядной долей скепсиса, называя его учение «скучными речами пастора»⁸⁰, были его близкие друзья Эллис и Андрей Белый.

Метнер начинает статью с тезиса, что русская культура «больна» («Болеет наша культура») и спасти ее под силу одному Гете. Этот образ Гете-«целителя» появляется, несомненно, как полемический отголосок редакционных споров вокруг личности Штейнера, и для Метнера важно публично «отмежеваться» от антропософии. Еще в 1909 г. у Белого появились планы привлечь Штейнера к сотрудничеству в журнале, что не могло обрадовать Метнера. Так, в письме к Белому от 17 сентября 1909 г. он пишет, что «Штейнер, конечно, будет писать (ему нужны деньги и ему нужно вербовать теософскую армию), будет писать грубо-популярно, скучно, крикливо и на манер деревенского протестантского пастора без следа дэндизма»⁸². На любые призывы сделать издательство антропософским и публиковать, как советовал в 1912 г. Эллис, «только Штейнера и то, что он сам укажет», он отвечал, что ««Мусагет» никогда не станет прозелитским органом оккультизма»⁸³. «Целитель» Гете в этом контексте мог бы стать фигурой, спо-

собной заменить в качестве культурного и культового ориентира «доктора Штейнера», академическая степенность которого в сознании его русских последователей ассоциировалась с профессией врача⁸⁴. Кроме того, Штейнер был редактором, комментатором и автором вступительных статей к «Естественно-научным трудам» Гете (1884–1897)⁸⁵, и его теория познания, которая позже ляжет в основу антропософской доктрины, создается одновременно с изучением естественно-научного наследия Гете. Свой подход к пониманию природы Штейнер обосновывает именно гетевским «чувственно-сверхчувственным» методом познания: антропософия является, с точки зрения Штейнера, переходным звеном от обычных методов естествознания, опирающегося только на внешние чувства, к методам «духовного» исследования природы на основе «сверхчувственных» восприятий.

Далее Метнер, характеризуя Гете, в качестве полемиического средства привлекает и слово «Мейстер» («не в смысле наставника в технике, а в смысле *учителя мудрости*»), что является явной аллюзией на Штейнера, поскольку оба определения (мейстер и учитель мудрости) часто использовались в кругу антропософов. Метнер особенно подчеркивает «мудрость» Гете, которая «охватила много различные стороны *человеческой деятельности* и явилась следствием особенного, лишь ему одному присущего *опыта*, особенного гетевского умения *переживать и додумывать* исчерпывающе»⁸⁶.

Гете включается в *жизнетворческий* «пантеон» символистов как «идеальная личность», полностью раскрывшая себя в творчестве. Во-первых, — продолжает Метнер, — ему ведомы все «духовные борения», во-вторых, «жизнь Гете» может вразумить изнемогающего «в духовной борьбе», и в третьих, творчество Гете — «величайший контраст» тому, что «творится» в «мастерских современности»⁸⁷. «Деятельность», «опыт», способность «переживать и додумывать» — все это качества, противопоставляющие «великого мертвеца»⁸⁸ Гете и «непостижимо наивного» современника Штейнера. Метнер предпринимает все возможные усилия, чтобы заменить восхищенное отношение к Штейнеру на культ «идеальной личности» Гете. Складывается парадоксальная ситуация. Гете, застыв в своей монументальности классика литературы, остается «вечно живым» «учителем», современником на все времена. Подчеркивая сплоченность строителей новой культуры, в которых продолжает жить дух гениев прошлого, Метнер восклицает: «Да! Мы идем от лиц, как живых носителей идеи, а не от отвлеченной идеи; мы идем от лиц, образующих наш мусажетский кружок, и от великих умерших, являющихся как бы *патронами* членов этого кружка; Гете, Данте, Ницше, Пушкин, Гоголь, Владимир Соловьев, Фет, Новалис, Беме, Гераклит, Вагнер, Мейстер Эккарт, Винчи, Бетховен, Бах, Моцарт, Врубель, Кант, Шлегель, Шеллинг; лучи мысли, идущие от этих *великих мертвецов*, проходят через живых: Андрея Белого, Эллиса, Вячеслава Иванова, Садовского, Нидлендера, Вольфинга, Петровского, Блока, Сабашникову, Яковенко, Степуна и т. д.»⁸⁹. Гете в этом списке «учителей» идет первым.

Позже Мариэтта Шагинян тонко почувствует особое место Гете в этом своеобразном пантеоне символистов при посещении его могилы в Веймаре: «В склепе разговаривать запрещено. Там не только тихо, но и холодно. <...> Несмотря на все величие такой могилы, нет чувства смерти Гете; <...> могилки превра-

щены в символы, реальность успеха изгнана с кладбища, <...> нарядная плита говорит, что смерти нет или, точнее, что покойника тут нет — остался лишь символ его неизменного бытия»⁹⁰.

Исходя из подобной установки, на первое место Метнер выдвигает изучение не художественных текстов великого немецкого поэта, а погружение в его жизнь и мировоззрение: в его «интимные» документы — письма, дневники, автобиографическую прозу; философские и естественно-научные труды — которые помогли бы постичь «человека» Гете. В записной книжке Метнер подчеркивает следующие слова: Гете «великий человек. Вот почему он величайший лирик. <...> Он жил полной жизнью. *Его жизнь есть тоже великое произведение искусства*»⁹¹. В «Дневнике» Метнера: «Гете — это совершенство, это последний чекан арийской породы Он заслуживал бы преклонения, даже если бы не написал ни полстрочки; просто как *существо*; за то, что он *жил*»⁹².

«Гете не одобрил бы вас», — (в связи с увлечением Белого А. Тургеневой)⁹³, «Гете наверное не захотел бы знакомиться с ним» (о Штейнере)⁹⁴ — такие фразы были весьма характерны для Метнера, в доме которого исповедовался почти религиозный культ Гете и на стене висел его огромный портрет. Символисты совершают «по следам Гете» путешествие в Италию, сверяясь с текстом гетевского «Итальянского путешествия» как с путеводителем (Э. Метнер, А. Белый, С. Соловьев, М. Шагинян, М. Сабашникова).

Весьма необычный документ представляет собой эпистолярный дневник Метнера. Он явно отсылает к такому же дневнику Гете, который немецкий поэт писал в Италии в XVIII в. для Шарлотты фон Штейн, и обращен к Мариетте Шагинян, отношения с которой были в определенное время очень важны для Метнера. Между ними всегда оставалась, как он подчеркивает, чисто «духовная» связь (как в случае с Гете и госпожой фон Штейн), создававшая сильное энергетическое поле. Насколько этот дневник является «подражанием», говорит тот факт, что отправлялся он не из Италии в Германию (как в случае с Гете), а из одной комнаты в другую — в имени Метнеров Траханеево, где Шагинян была частым гостем⁹⁵.

Даже название издательства «Мусагет», основанного Метнером, отсылает не только к Аполлону, предводителю муз и богу солнца, не только символизирует понятие творчества («“Мусагет” <...> “означает объединение всех видов творчества в согласном служении цели создания культуры”»)⁹⁶, но к Гете, а через него — к Ницше, подчеркнувшему в своем сочинении «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) «аполлоническое» начало личности Гете. В гетеведении рубежа XIX–XX вв. «олимпиец» Гете зачастую сравнивался именно с Аполлоном, и сам Метнер доказывает «аполлинизацию» Гете на примере знаменитого бюста Триппеля⁹⁷.

Изучение творческого наследия Гете с целью выстраивания собственного житетворчества постепенно превращается в этом кругу символистов в орудие борьбы с «личными» противниками, которыми становятся для Белого или Метнера не только современник Штейнер, но и «современник» Кант в его неокантианской трактовке. Нельзя не учитывать огромной роли, которую в формировании атмосферы русского символизма играли немецкие неокантианские идеи, «философия жизни» или антропософская доктрина. Как мы пытались показать, культ

«учителя» Гете, включенный в контекст русской культурной интерпретации этих немецких теорий, помогал сложиться уже собственно русской философско-эстетической системе символизма, кристаллизации парадигмы «нового религиозного сознания», для которого символизм, подобный гетевскому, прорывающий свою эстетическую оболочку, преодолевает и «границы познания» эмпирической действительности, становится главным методом теургического преображения мира.

Гете является весьма удачным примером для размышлений о том, как соотносятся понятия классики и литературного культа. Если литературная классика *необходима* в качестве образца именно для родной культуры, фиксирующей свою идентичность, то в «чужой» культуре это соотношение гораздо сложнее: почему классический автор становится культовым автором, как будто «понижая» свой социокультурный статус, переходит в иное литературное поле — в «чужое» для него пространство маргинальности? Для ответа на этот вопрос мы и обратились к фигуре Гете — общепризнанного литературного классика, который, по крайней мере, два раза — в среде поэтов пушкинского круга и в среде русских символистов младшего поколения — становился предметом страстного (!) культа в России, причем речь шла не о его текстах, но о его *личности*.

* * *

Как мы пытались показать при анализе возникающего и функционирующего в своей и чужой культуре «культа» Гете, он прочно связан с целым пластом религиозных ассоциаций. Можно предположить, что такие *ранние формы* нерелигиозного, а в нашем случае *литературного культа* на начальном этапе секуляризации культуры мыслились как «обоожествление» живого автора. На границе между религией и литературой возникает особое *реально-идеальное* пространство. И первым этапом секуляризации религиозного культа становится культ героя, воплощающего в себе богоподобные качества. Попробуем понять, каковы механизмы рождения литературного культа автора. По всей вероятности, культовая фигура (если использовать это выражение) создается по двум религиозным моделям — новозаветной и ветхозаветной.

На наш взгляд, новозаветная модель культотрождения формируется после ранней смерти писателя или поэта, когда как бы «запускается» механизм создания фигуры «святого» мученика с «присвоением» всех атрибутов его «страстей» с возникновением светского варианта его посмертного культа: Новалис, носящий кольцо и крест из волос умершей возлюбленной, Байрон и его смерть за свободу Греции, Шиллер на смертном одре и т. п. В истории литературы существует пример, когда подобные механизмы формировали культ литературного героя — это герой романа Гете «Страдания юного Вертера», гениально названный Пушкиным «мученик мятежный». Возможно, культ этой книги и ее героя был связан как раз с тем, что роман был светским вариантом «страстей Христовых»⁹⁸, и аллюзии на Евангелие от Иоанна в последней части романа, и особая роль Рождества в ночь перед самоубийством, узнаваемые читателями рубежа XVIII–XIX вв., когда и происходил активный процесс секуляризации культуры, способствовали рождению культа Вертера, приведшего к волне самоубийств.

Мы сейчас не будем останавливаться на «игровом» характере подражания. Костюм Вертера, популярный в городской культуре, статуэтки Гете, стоявшие во многих бюргерских немецких семьях, обручальные кольца, сплетенные из волос возлюбленных в духе Новалиса, подводят нас к теме соотношения явления модного и культового. Возможно, культовая «игра» — побочный признак популярности, зарождение же культового явления всегда серьезно, это искреннее почитание своего идола. Речь не идет о политике формирования культа современными средствами массовой информации, о создании идолов и кумиров. Для этого следует изучить массовое сознание и способы манипулирования им. Современная виртуализация реальности, которая привела к стиранию грани между всеми идеологиями, слоями реальности, превратив все в несерьезную игру, несомненно, и породила новые механизмы культопорождения. Нас же интересует ранний этап формирования литературного культа, тот культурный «перекресток», на котором происходит переворот в сознании читателя, и классик становится объектом культа.

Вторая — «ветхозаветная модель» — создается в случае долгой жизни литературного автора, подчас, это культ прижизненный, который выстраивается как поклонение патриарху и пророку. В этом случае важную роль играет «святилище» — место обитания патриарха, которое сужается до пространства его дома, а иногда и до точки его письменного стола, и куда устремляются «культурные паломники», создавая целые «секты», выстраивающие свою жизнь по образцу своего кумира (Вольтер, Гюго, Толстой, Гете и др.).

Разберем этот последний случай на примере Гете. И для этого решим две задачи. Когда появился Гете-классик? Был ли Гете объектом «поклонения»: при жизни и после смерти? Почему и в какой среде в России появился культ Гете (по крайней мере, нам известны несколько случаев)? Решение этой задачи позволит нам понять возможность «национального литературного культа». Когда рождается литературный культ иностранного писателя? В этой связи важным было бы сопоставление Гете и Шиллера — двух поэтов, которые в культурной традиции воспринимаются именно как *пара*, связанная дружескими узами. Но эти писатели настолько разные по своим художественным стилям, что расхожая формула «Гете и Шиллер» не породила культ именно «Гете и Шиллера», хотя в Веймаре, их родном городе, на центральной площади стоит памятник им обоим, а их могилы находятся рядом в княжеской усыпальнице и являются уже даже не местом захоронения, а священной ракой, в которой хранится сакральная духовная сущность нации — в виде «мошей». Так, например, саркофаги с их останками были во время Второй мировой войны вывезены для сохранности из Веймара в Берлин.

Статус гетеведения в Германии второй половины XIX в. был настолько высоким, что превратился из факта литературы в факт культурной и даже государственной политики. Имя Гете стало символом, объединившим в единое целое немецкую нацию в эпоху формирования идеи единого немецкого государства. Официальный статус классика Гете получил в Германской империи, объединившей разрозненные немецкие государства в 1871–1881 гг. Для немцев с их политической разобщенностью немецкая литература, написанная «образцовым» поданным на «классическом» немецком языке, становится важнейшим фактом самоосознания нации, и «олимпиец» Гете — всемирно известный поэт и государ-

ственный деятель, более пятидесяти лет прослуживший при Веймарском дворе, — превращается в «национальную идею». Как известно, такой политической сверхзадаче способствовало одно важное обстоятельство. 20 января 1883 г. умер Вольфганг Гете — внук поэта. По завещанию поэта, его рукописи перешли в ведение Веймарского двора, и герцогиня София Саксен-Веймарская повелела издать полностью все наследие Гете, включая заметки, разрозненные отрывки, денежные счета и даже записочки с приглашением на обед. До настоящего времени это издание Гете (т. н. Weimarer Auflage) считается наиболее авторитетным и цитируется как WA).

28 августа 1899 г. по всей Германии с величайшей помпой состоялось официальное празднование 150-летия со дня рождения Гете. Власть привлекала писателя для обоснования единой немецкой идентичности, оформленной в виде государства. Но можно ли это национальное идеологическое клише, в которое превратился Гете, назвать национальным культом?

Обратимся к свидетельству писательницы Мариэтты Шагинян — пламенной почитательницы Гете, посетившей Веймар в 1910-е гг. и увидевшей «со стороны» немецкий культурный «гетеанский» контекст: «Мы поболтали с моею соседкой о Гете, которого она уважала, но считала скучным и ни одной его вещи не дочитала до конца. Ей <...> Гете не нужен. <...> Нелюбовь к Гете, или точнее чуждanie его, у малоинтеллигентных немцев объясняется внешними чертами гетевской жизни и мысли; у среднеинтеллигентных — гетевским дидактизмом; у более тонких немцев — полнотою гетевского творчества. <...> Чтобы полюбить Гете надо, не боясь его кажущейся «всеобщности» и «общедоступности», увидеть Гете интимного, малопонятного, одинокого и уединенного. Это мало кому удастся, и гетевский дидактизм отпугивает среднего читателя, менее всего желающего учиться. Читатель выше среднего, наоборот, отпугивается, благодаря своему желанию учиться и иметь личный опыт. Полнота гетевской жизни, его исчерпывающие, выпивающие всю мудрость жизни взгляды на жизнь, тяжелые медовые соты его сочинений приятны, быть может, Богу (ведь Бог гордился Фаустом), но не всегда человеку: человек хочет *сам* жить. Читая Гете, он опережает сам себя, он умудряется со слов и через опыт другого, — и начинает ревновать себя к Гете. Лишь те немногие, кто читает Гете, организуя с ним вместе свой внутренний опыт, или те, кто не только усваивает гетевский опыт, но и приобретает опыт *в Гете* (как можно иметь его в природе и в жизни), т. е. люди, родственные ему по типу своего изживания жизни, могут его любить и знать. Поэтому-то большинство немцев читают обычно *из* Гете (подобно тому, как читают из Библии), но почти никогда не читают Гете»⁹⁹.

Эта многословная, но точная цитата была необходима, чтобы выявить важные элементы культа. Классик, который всегда ассоциируется с национальной идеей, выраженной в создаваемой им образцовой литературе, «уважаем» целой нацией (памятники, праздники, музеи, собрания сочинений), литературный культ почти всегда маргинален. Классика «любить» не обязательно, важно его признавать и «уважать», то есть рационально принимать его авторитет. Объект своего культа всегда любят, почти боготворят, он вызывает по отношению к себе сильные эмоции. Но можно ли *боготворить* политического лидера? Можно ли его *ненавидеть*? Несомненно. Именно боготворящая любовь, доведенная до религи-

озного экстаза (составляющие культа) — и ненависть, ставшая фанатизмом (оборотная сторона культа), — включенные в государственную и политическую жизнь, стали *реальными стратегиями поведения*, которые перемалывали миллионы судеб и крошили миллионы жизней в европейской истории XX в. Можно предположить, что любой культ (в том числе и литературный) создает свои стратегии поведения, т. е. ритуалы, связывает жизнь идеальную и жизнь реальную, переводит «воображение» в реальное «во-ображение», когда важно воплотиться в Образ-идол, слиться с ним, войти в тот магический круг, который позволит эмоционально воспринять, *почувствовать* символическую связь мира реального и идеального.

Культе Гете — не клишированного и «выхолощенного», а *гениальной до Богоподобия индивидуальности* — имеет свои особенности, он не сливается с уважением к нему как к национальному классику, поскольку в XX в. в силу исторических обстоятельств он стал воплощением и символом имперской идеологии (в кайзеровском рейхе, в нацистской Германии или ГДР), а часто даже и противостоит ему. Его статус классика являлся неким противодействием для либерально настроенной интеллигенции (например, в СССР), как бы «не разрешающим» его «любить» в силу идеологических причин. «Нелюбовь» к Гете в Советском Союзе выражала, по всей видимости, установку на свободомыслие. Но для сознания, свободного по-настоящему, культ Гете, персональный культ Гете, был возможен вопреки невозможности. Пример такого культа Гете, пожалуй, был у А.В. Михайлова — германиста, тонко чувствующего «немецкость» и посвятившего Гете множество глубоких и тонких, сделанных с большой любовью, статей и книг.

¹ Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1936. С. 80.

² Топоров В.Н. У истоков русского поэтического перевода «Езда в остров любви» Тредиаковского и «Le voyage de l'isle d'Amour» Талемана // Из истории русской культуры. Т. 4. М., 2000. С. 591.

³ Цит. по: Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 83.

⁴ Там же. С. 46.

⁵ Traduction des chef-d'oeuvres etrangers (Paris, 1825) // Baldensperger F. Bibliographie critique de Goethe en France. Paris, 1907. P. 73.

⁶ Briefe von und an J.M.R. Lenz. Bd. 2. Leipzig, 1918. S. 232.

⁷ Московский журнал. Изд. Н. Карамзина. М., 1791. Ч. 3. Кн. 1. С. 66–75.

⁸ Там же. С. 73–74.

⁹ Там же. Ч. 7. Кн. 3. С. 377.

¹⁰ Там же. Ч. 2. Кн. 1. С. 41–43.

¹¹ «Чудный сон. Перевод из Психологического Магазина, издаваемого Берлинским известным профессором Морицем» и «Сила воображения (Из Психологического Магазина)» // Московский журнал. Ч. 1. Кн. 1. С. 194–202, 202–204.

¹² «Reisen eines Deutschen in Italien. Von Moritz. Erster Teil. Berlin, 1792», «то есть Морицево путешествие по Италии» // Там же. Ч. 7. Кн. 1. С. 103–104.

¹³ Там же. Ч. 4. Кн. 2. С. 143.

¹⁴ Там же. Ч. 6. Кн. 3. С. 277–285.

¹⁵ Далее мы приводим русский перевод этого стихотворения, сделанный А. Фетом, который почти буквально передает немецкий текст Гете.

¹⁶ Пер. А. Фета:

Чем отличаются
Боги от смертных?
Тем, что от первых
Волны исходят,
Вечный поток:
Волна нас подъемлет,
Волна поглощает —
И тонем мы.

Жизнь нашу объемлет
Кольцо небольшое,
И ряд поколений
Связует надежно
Их собственной жизни
Цепь без конца.

¹⁷ Пер. А. Фета:

Что человек? Парит ли к солнцу,
Смирненно ль идет по земле
Увы! Там ум его блуждает,
А здесь стопы его скользят.
Под мраком, в океане жизни,
Пловец на утлой ладие,
Отдавши руль слепому року,
Он спит и мчится на скалу.

¹⁸ Именно тогда, в «Московском журнале» Карамзин публикует отрывки «Из записок одного молодого россиянина», где замечает: «Кто многообразными опытами уверился, что человек всегда человек, что мы имеем только понятие о совершенстве и остаемся всегда несовершенными, — в глазах того наитрогательнейшая любовь есть к человеку!» (Московский журнал. Ч. 6. Кн. 4. С. 67). В письме от 18 апреля 1794 г. он посылает Дмитриеву «Эпистолу», позже опубликованную в сборнике «Мои безделки» (1794) под характерным названием: «Послание к Д. <...> В ответ на его стихи, в которых он жалуется на скоротечность счастливой молодости», где также звучит мотив «грозы» как неустраняемого «зла», имеющего онтологическую природу — иначе исчезнет сама жизнь («Ах! Зло под солнцем бесконечно...») и — наконец, где предлагается единственный выход — жить в мире с собой «без страха и надежды». И если первая карамзинская формула «Я слаб! (то есть, я человек!)» еще не несет в себе трагической оценки, а просто утверждает собственные «границы человечности», то вторая формула — жизни «без страха и надежды» — это уже заявка на трагическое отношение к миру, которое проявится и в дмитриевском переложении Гете.

¹⁹ Проблему библийско-литургических реминисценций в одической поэзии убедительно исследовал В.М. Живов (Живов В.М. Кошунственная поэзия в системе культуры конца XVIII — начала XIX в. // Из истории русской культуры. М., 1996. Т. 4. С. 701–755) и Ю.М. Лотман (Лотман Ю.М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Там же. С. 637–657; Он же. Несколько слов о статье Живова («Кошунственная поэзия») // Там же. С. 755–763).

²⁰ Тредиаковский В.К. Рассуждения об оде вообще // Тредиаковский В.К. Сочинения и переводы как стихами так и прозою. СПб., 1752. Т. 2. С. 33.

²¹ Дмитриев-Мамонов Ф.И. Псалтирь, переложенная на оды. СПб., 2006. Поэты часто обращались к псалмам не только как к источнику отдельных образов, но и создавая подражания — парафразы. В качестве примера можно привести почти любого поэта-классициста XVIII в. — все они писали духовные оды: М.М. Херасков («Ода христианскому закону»), А.П. Сумароков («Духовные оды», «Переложения псалмов»), Г.Р. Державин («Бог»), М.В. Ломоносов («Ода, выбранная из Иова», «Вечернее и утреннее размышление о Божием Величестве»), В.К. Тредиаковский («Переложения псалмов»). Дмит-

риев являлся автором «Гимна Богу», который напоминает первые строки Евангелия (1794), «Переложения 49 псалма» (1797) и др. духовных текстов.

²² В определенной степени перекликаются с анализируемым переводом и другие псалмы: Псалом 21, где псалмопевец тревожно молит, чтобы Бог не оставил его, ведь «здесь червь, а не человек», и Бог не пренебрег страждущим, ответил на его вопль, исходящий из сердца. «Царя Славы» и «Господа Сил», создателя вселенной и всего сущего, прославляет 23 псалом. Могущественный «Глас Господень», прозвучавший в грозе, поражает море, «кедры», горы и пустыню (псалом 28). Важным мотивом многих псалмов является мольба о помощи и упование на то, что Бог не оставит «позта» Давида, который без колебаний веряет себя Богу.

²³ Поэты, словно цитируя дмитриевское переложение оды Гете, создают многочисленные парафразы псалма 18. Наиболее характерным примером является поэтическое творчество М. Вышеславцева, оды которого «К Всевышнему», «Ода, взятая из псалма 18», «Бог» и др. из номера в номер публикует журнал «Вестник Европы» (1808. № 45; 1912, № 64 и др.). В частности, ода «Бог» (1812) почти дословно повторяет дмитриевский текст, и даже его перевод Расина («Песни из Исфири и Аталии») сохраняет тот же самый образный строй:

«Бог»:

Он искони начала не имел
(ср. Дмитриев: «Безначальный»),
А царствие Его и вечность не предел
Он манием своим ветр,
Бури производит;
Он шлет к нам тишину,
Велит молчать волнам,
И гром гремяш с небес к нам от него
нисходит,
Ударами его всегда Он правит сам.

(Там же. 1812. № 64. С. 4)

«Песня из Исфири и Аталии Расина»:

Бог, Творец, Бог Израилев, Всевышний Бог.
Он громом управлял, он сеял смерть и
страх,
Разил, тряслась вселенна...

(Там же. 1812. № 64. С. 8)

В эту же эпоху происходит постепенная десакрализация жанра оды, и вся система образов, созданная Дмитриевым в его переложении Гете, используется поэтами уже просто для описания грозы. Интересна в этой связи ода Якова Бердникова «К Творцу во время грома», которая непосредственно перекликается с дмитриевским «Размышлением на случай грома», но при этом лишена какого-либо сакрального содержания.

Гремит! — Се не Еговы ль глас?

Не он ли с высоты блистает?

И горы молнией венчает?

Не он ли древние дубы сии потряс,

с которых стая птиц испуганных спорхает?

(Там же. 1813. № 69. С. 27–29)

²⁴ История дмитриевского перевода этой оды Гете на этом не заканчивается. В 1843 г. он оказался в центре дискуссии между двумя самыми влиятельными журналами эпохи — «Москвитянином» и «Отечественными записками», где на его примере обсуждался вопрос о ценности «старого» и «нового» языков, а по сути — о понимании культуры в целом.

²⁵ Подробнее см. мою статью: Лагутина И.Н. «Deutschland? Aber wo liegt es?..»: культурный, национальный и политический дискурс в эстетике веймарского классицизма 1790-х годов // Русская германистика. Т. 3. М., 2007. С. 20–42.

²⁶ Bayern L. von. Gedichte, 2. Theil, München, 1829. S. 68.

²⁷ Виланд пишет 5 октября 1776: «Unser kleines Weimar wie ehemals Bethlehem-Juda jetzt nicht die kleinste unter den Töchtern Deutschlands». В стихотворении 1782 г. на смерть

Мидингса (Tischler und Bühnenbildner der Weimarer Liebhaberbühne) он использует то же сравнение с Вифлеемом — маленьким и великим.

²⁸ Тургенев А.И. Отрывок из записной книжки путешественника // Современник. 1837.

²⁹ Московский журнал. Ч. 3, кн. 2. С. 179.

³⁰ Madam de Staël. Über Deutschland. Berlin, 1989. S. 152

³¹ Ibid. S. 156.

³² Ibid. S. 246.

³³ Соревнователь просвещения. 1923. № 21. С. 174–202; № 23. С. 43–59, 151–169, 263–306. № 24. С. 125–147.

³⁴ Вестник Европы. 1814. № 2: О книге Сталь «О Германии». С. 143–144.

³⁵ Вестник Европы. 1808. № 21, С. 56–64; 1814, № 18, 19: Гете, Виланд и Шиллер, изображенные Господом Сталь (из ее нового сочинения о Германии). С. 120–127, 181–190; 1816, № 11: О северной Германии (из соч. г-жи Сталь-Голштейн) и др.

³⁶ Вестник Европы. 1808. № 21, С. 44–48.

³⁷ Там же.

³⁸ Волконская З.Н. Отрывки из путевых записок // Северные цветы на 1830 год. СПб., 1829. С. 216–218.

³⁹ Неверов Я. Дом Гете в Веймаре. Из путевых записок // Литературные прибавления к Русскому инвалиду на 1839 год. СПб. С. 7–11.

⁴⁰ Шевырев С. Дорожные эскизы по пути из Франкфурта в Берлин // Отечественные записки. 1839. Т. 3. С. 112–126. То же — письмо Елагиной 29 мая 1829 («Какие огненные глаза!»).

⁴¹ Мнемозина. 1824. Ч. 1. С. 87–91.

⁴² Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в Гении. М., 2001. С. 56.

⁴³ Там же. С. 62.

⁴⁴ Там же. С. 66.

⁴⁵ Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. М., 1970. С. 53.

⁴⁶ Московский вестник. 1827. № 21. С. 3–8: Отрывок из междудействия к Фаусту (пер. С. Шевырева). С. 73–93; С. Шевырев «Елена», классическо-романтическая фантазмория. Междудействие к Фаусту. Из соч. Гете (1827)

⁴⁷ Московский вестник. 1828. № 9. С. 627–633.

⁴⁸ Московский вестник. 1828. № 9. С. 630. (Письмо здесь и далее цитируется по переводу «Московского вестника»).

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ См. об этом: Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 139.

⁵¹ Подробнее см. мою статью: Лагутина И.Н. Значение слова «культура» в контексте взаимосвязей немецкой философии и русского символизма 1910-х гг. // Европейские судьбы концепта культуры. М., 2011 (в печати).

⁵² История создания и деятельности издательства «Мусaget» и журнала «Труды и дни» подробно исследована в ряде публикаций. См., например: Лавров А.В. «Труды и дни» // Русская литература и журналистика начала XX века, 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984. С. 191–211; Толстых Г.А. Издательство «Мусaget» // Книга: Исследования и материалы. М., 1988. Сб. 56. С. 112–133; Безродный М. Издательство «Мусaget» // Книжное дело в России XIX — начала XX в.: Сборник научных трудов. СПб., 2004. Вып. 12. С. 40–56.

⁵³ Брюсов В. Смысл современной поэзии // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 465.

⁵⁴ Метнер Э.К. «Мусaget». Вступительное слово редактора // Труды и дни. 1912. Кн. 1. С. 55.

⁵⁵ Письмо С.А. Кусевникому: РО РГБ. Ф. 167. Карт. 24. Ед. хр. 17. Л. 1 об. Цит. по: Безродный М. Издательство «Мусaget». С. 40.

⁵⁶ Письмо от 5 февраля 1908 г. // РО РГБ. Ф. 171. Карт. I. Ед. хр. 52а. Л. 28–28 об. Цит. по: Толстых Г.А. Издательство «Мусагет». С. 116.

⁵⁷ Вольфинг [Метнер Э.К.]. Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические. М., 1912. С. 393.

⁵⁸ РО РГБ. Ф. 167. Карт. 13. Ед. хр. 13. Л. 2.

⁵⁹ Метнер Э.К. «Вибелунги» Вагнера // Вагнер Р. Вибелунги: Всемирная история на основании сказания. М., 1913. С. XIV. Метнер, вслед за некоторыми современными ему антропологами считал, что культура детерминирована расово-антропологическими факторами, и издавал книги, близких ему по этому вопросу философов. М. Безродный отмечает, что «по инициативе Метнера в “Мусагет” были опубликованы переводы “Арийского мирозерцания” Х.С. Чемберлена, “Веданты и Платона в свете Кантовой философии” П. Дейссена и “Вибелунгов” Вагнера, причем работа Дейссена анонсировалась как “введение в мирозерцание индоарийцев”» (Каталог издательства «Мусагет» (1910–1912). М., 1912. С. 8).

⁶⁰ Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 307.

⁶¹ См.: диссертацию М. Хайду, посвященную Томасу Манну (для которого культ Гете был составной частью творческих установок), где одна из глав посвящена исследованию романа «Лотта в Веймаре» и обстановке в Веймаре в контексте культа Гете: Hajdu M. Du hast einen anderen “Geist als wir!”. Die “grosse Kontroverse” um Thomas Mann. 1945–1949. Giessen, 2002. S. 101–117.

⁶² Это словосочетание было использовано И.В. Кукулиным при исследовании похожей ситуации восприятия Гете Д. Хармсом (см.: Кукулин И.В. Высокий дилетантизм в поисках ориентира: Хармс и Гете // Русская литература. 2005. № 4. С. 68).

⁶³ Генин Л.Е. Гете в русской критике // ВГБИЛ, Научно-библиографический центр // www.libfl.ru/about/dept|bibliography|display

⁶⁴ Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1937. С. 589.

⁶⁵ Метнер Э.К. Дневник. 1901–1905 // Ф. 167. Карт. 23. Ед. хр. 10. Л. 8–9.

⁶⁶ Ф. 167. Карт. 18. Ед. хр. 13. Л. 32 об.–33.

⁶⁷ Ф. 167. Карт. 18. Ед. хр. 13. Л. 33 об. 23 сентября 1905 г. Метнер записывает, что «фантазирует», будто Гете мог бы дать «образчик культурной республики», если бы «принял предложение франкфуртцев возвратиться в родной город и принять участие в его правлении» (Ф. 167. Карт. 18. Ед. хр. 13. Л. 42–42 об.).

⁶⁸ “Nicht zu geben! Die Überwindung des Tragischen ist der innerste Kern meines Wesens! Durch das Schicksal selbst bin ich dazu bestimmt zur Entwicklung dieser Lehre beizutragen, dieser Lehre, welche solch einen Propheten gehabt hat wie Goethe!” (Метнер Э.К. Записная тетрадь, 1907. Веймар // Ф. 167. Карт. 22. Ед. хр. 13. Л. 10).

⁶⁹ Метнер Э.К. Дневник XV. Марта 7 — 1906 марта 17. Москва // Ф. 167. Карт. 23. Ед. хр. 9. Л. 187 об., 189.

⁷⁰ “Für mich ist Goethe etwas größer als Mensch und das man solch einen Faden mit seiner Zeit in sachlichen Dingen besitzt hat, für mich einen Ganz sonderbaren Grossen sehr süchtig einflössenden “religiösen” Reiz” (Ф. 167. Карт. 22. Ед. хр. 13. Л. 40 об.–41).

⁷¹ Метнер Э.К. Записи по философии и истории культуры. 1903–1907 // Ф. 167. Э.К. Метнер. Карт. 18. Ед. хр. 13; Л. 75 об.

⁷² Там же. Л. 56.

⁷³ Дневник Э.К. Метнера за 1908–1909 // Ф. 167. Карт. 22. Ед. хр. 12. Л. 3 об., 4, 19 об., 23, 25, 39, 40 и др.

⁷⁴ “Gestern Vormittag arbeitete ich im Goethe-archiv. Ich erzählte dem Dr. Wahle von den verlorenen Briefen von Gebhard... Ich fühle mich sehr schlecht... Aber ich will stark und gesund sein und ein neues Leben mit Hilfe Goethes und mit Rate Goethes anfangen” (Ф. 167. Карт. 22. Ед. хр. 13. Л. 4).

- ⁷⁵ Метнер Э.К. Эпистолярный дневник за май-сентябрь 1913 // РГБ. Ф. 167. Оп. 1. Карт. 25. Ед. хр. 26.
- ⁷⁶ Метнер Э.К. Дневник XV. Марта 7 — 1906 марта 17. Москва // Ф. 167. Карт. 23. Ед. хр. 9. Л. 22, 30 об.
- ⁷⁷ Там же. Л. 34 об.—35.
- ⁷⁸ Метнер Э.К. Дневник за 1908–1909 // Ф. 167. Карт. 22. Ед. хр. 12. Л. 24, 42.
- ⁷⁹ Метнер Э.К. Goetheana. Введение // «Труды и дни». 1913. Тетрадь 1 и 2. С. 8–10.
- ⁸⁰ См. письмо Белого М.К. Морозовой от 2 декады 1912 г. // НЛЮ. № 9. 1994. С. 139.
- ⁸¹ Метнер Э.К. Goetheana. Введение. С. 3.
- ⁸² Цит. по: Майдель Р. «Спешу спокойно...»: К истории оккультных увлечений Эллиса // НЛЮ. № 51, 2001. Прим. 14.
- ⁸³ См. об этом: Виллих Хайде. Эллис и Штейнер // НЛЮ. 1994. № 9. С. 182–183.
- ⁸⁴ Ср.: Майдель Р. «Спешу спокойно...»: К истории оккультных увлечений Эллиса.
- ⁸⁵ Goethe J.W. Naturwissenschaftliche Schriften. Bd. I–IV. Berlin u. Stuttgart, o.j.
- ⁸⁶ Метнер. Э.К. Goetheana. Введение. С. 5.
- ⁸⁷ Там же. С. 4.
- ⁸⁸ Там же. С. 3.
- ⁸⁹ Письмо Метнера Белому от 26 июня 1911 г. (копия) // ОР РГБ. Ф. 167. Карт. 5. Ед. хр. 24. Л. 4 об.
- ⁹⁰ Шагинян М. Путешествие в Веймар. М.; Петроград, 1923. С. 98. В предисловии Шагинян подчеркивает, что книга была написана в 1914 г.
- ⁹¹ Метнер Э.К. Записи о Гете и французских писателях. 1901 // Ф. 167. Карт. 22. Ед. хр. 8. Л. 5.
- ⁹² Метнер Э.К. Дневник XV. Марта 7 — 1906 марта 17. Москва // Ф. 167. Карт. 23. Ед. хр. 9. Л. 135 об.—136.
- ⁹³ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 93.
- ⁹⁴ Письмо Метнера Эллису от 26 августа 1909 г. Цит. по: Магнус Ю. Русский Мефистофель. СПб., 2001. С. 45.
- ⁹⁵ Метнер Э.К. Эпистолярный дневник за май-сентябрь 1913 // РГБ. Ф. 167. Оп. 1. Карт. 25. Ед. хр. 26.
- ⁹⁶ Метнер Э.К. «Мусагет». Вступительное слово редактора. С. 55.
- ⁹⁷ Метнер Э.К. Размышления о Гете. М., 1914. С. 405.
- ⁹⁸ Лагутина И.Н. Символическая реальность Гете. М., 2000.
- ⁹⁹ Шагинян М. Путешествие в Веймар. С. 83.

Конструкция литературного культа в эпоху романтизма

Литературному культу сейчас посвящается немало исследований. Эта тема оказалась востребованной на волне интереса к изучению феномена звезд и знаменитостей¹. Так, недавно был издан большой том *The Celebrity Culture Reader*² — антология, где представлены избранные статьи о культе знаменитостей. Среди современных существенных работ следует также назвать исследование Тома Моула о Байроне³ и книгу Д.М. Хиггинса⁴, а также сборник «Романтизм и культура знаменитостей»⁵. Можно сказать, что в период романтизма кристаллизуется проблематика литературного культа и возникает целый ряд культурных стратегий для выстраивания и поддержания литературных репутаций. Эти процессы имели четкую основу в социально-экономической истории литературы.

Эпоха романтизма — это время, когда в экономике очевидны плоды индустриальной революции, и за этим последовали радикальные изменения в культуре: существенно возросло количество печатных изданий, читать стали значительно больше, поскольку повысился уровень грамотности. В книге Джеймса Рейвена⁶ есть показательная статистика, которая отражает увеличение числа изданий, опубликованных в последние десятилетия XVIII в. В 1780 г. в Англии выходило 3000 наименований книг. В 1790 г. это число удвоилось, то есть выпускалось уже 6000 изданий, а через пять лет, в 1795 г., — 7000 изданий. Книжный рынок расширялся, и чем больше выходило книг, чем больше было читателей, тем большей была конкуренция среди авторов, и писатель изыскивал новые средства для того, чтобы купили именно его книгу. Рынок сразу обзавелся достаточным количеством литературных институций, которые помогали читателю сделать выбор. Не случайно на это время приходится резкое увеличение числа критических литературных журналов, появляются знаменитые литературные обозрения: «Эдинбургское обозрение» (1802) под редакцией Фрэнсиса Джеффри и «Квартальное обозрение» (1809) под редакцией Уильяма Гиффорда, которые состояли только из рецензий, причем анонимных.

В этот период особый статус в литературе приобретают новые публикации. Для того чтобы считаться «образованным» читателем, надо было, если не прочесть книгу от первой до последней страницы, то хотя бы знать ее по рецензии. В литературу внедряется понятие модной новинки, и, следовательно, в литературе начинают действовать механизмы моды. Возникают идеи модного поведения, модного человека, который всегда осведомлен о книжных новостях, «*cas social*»⁷. И читатели, и писатели вынуждены реагировать на эту новую социоэко-

номическую ситуацию, и первый свидетельствующий об этом факт, — резкое уменьшение числа анонимных публикаций, которые для литературы XVIII в. были весьма типичным явлением. Если мы возьмем статистику, то увидим, что в 1770 г. анонимно издавались 60% поэтических произведений, тогда как в 1788 г. — уже 30%, а в XIX в., — в 1834 г., только 16%. Таким образом, писатели начинают публиковаться под своими именами, внимание аудитории переключается на имя и личность литератора. В ситуации переизбытка информации читателю легче сделать выбор, так как теперь нет надобности осваивать весь текст, запоминать первые строчки, или сюжет, — нужно запомнить имя. По мере того, как эта культура писательского имени обрывает новыми стратегиями, литераторы начинают жестко выстраивать свою репутацию, идет борьба за то, чтобы автора не спутали с другими, чтобы знали его авторскую легенду, его биографию, чтобы его имя котирировалось среди издателей. Это признак серьезных перемен в литературном процессе. Биография писателя становится своего рода товаром на рынке, а книга — частью литературного «бренда».

На рубеже XVIII–XIX вв. оформляется целый ряд стереотипов, культурных техник, которые способствуют превращению имени автора в бренд. Перед романтическим автором встает особая задача. Он должен породить и выстроить собственную публичную идентичность, то есть ту легенду, ту репутацию, которые предъявляются читательской аудитории.

Одной из техник, способствующих формированию культа литератора в эпоху романтизма, было создание узнаваемого образа, удобного для адаптации в массовом читательском сознании. Такому превращению содействовали стратегии самих писателей: создание автобиографической легенды, построение собственного визуального образа. Биографическая легенда в романтическую эпоху конструировалась как житиетворческий сюжет, организованный по законам литературного текста. Эта проблематика давно служит темой многих исследований отечественных ученых, представляющих семиотическую школу: ряд работ Ю.М. Лотмана, посвященных поэтике поведения⁸, И. Паперно⁹, С.Ю. Неклюдова¹⁰, М.Б. Ямпольского¹¹. Для изучения европейской литературы XIX в. особенно продуктивными были труды А.В. Карельского¹². Эти ученые исследовали историю литературы в широком культурном контексте, успешно применяя интердисциплинарные методы. Последнее время подобная методология получила особое распространение благодаря школе «Нового историзма», представители которой активно практиковали текстуальный анализ во взаимодействии исторических, социальных и собственно литературных аспектов¹³.

В судьбе писателя, которая сама потом нередко становится источником легенд и переосмыслений, наблюдается уникальное соотношение между литературой и реальностью: автор порой предсказывает в произведениях свою судьбу, подтверждает, дополняет или опровергает творчеством свою жизнь. Культура романтизма особенно поражает неожиданными схождениями между литературой и жизнью. Кажется, будто категории поэтики без труда внедряются в реальность и самым естественным образом применяются для осмысления экзистенциальных проблем. Обдумывая проект автобиографии, Новалис записал: «История моей жизни. Драматическая логика решительной речи — без особых эпитетов — целиком диалогична»¹⁴. Но ведь по сути это характеристика его художественного

стиля! Столь же буквальна и прозрачна новалисовская символика имен: известно, что в своей первой невесте Софи фон Кюн он видел олицетворение Софии-Мудрости, отсюда и аллегорический образ Софии в заключительной части «Генриха фон Офтердингена». Мифологическая полнота имени-судьбы здесь воплощена с простодушной последовательностью эпического поэта.

Если взглянуть на биографии романтических сочинителей, то почти в каждой можно различить центральное ядро — более или менее сознательно сотворенную легенду со всеми приличествующими жанру атрибутами: тайнами, роковыми встречами, презумпцией избранничества героя, небесными покровителями, подвигами и страданиями. Немалую роль в создании этих мифов играли друзья, биографы и первые критики — взять хотя бы очерк Карлейля о Новалисе, положивший начало традиции толкования его образа как изящно-томного рыцаря духовности, не ведающего о земных делах¹⁵. Позднее эту тенденциозную линию продолжил Г. Брандес, далее — Р. Гайм¹⁶.

Между тем у нас есть все основания полагать, что легенда не соответствовала действительности. Л. Тик, например, сообщает в письме Ф.В. Римеру (собеседнику Гете), что «Новалис был человеком с веселым нравом, отважным наездником, неутомимым путешественником. Он превосходно лазил по горам, почти не спал, все время занимался практическими делами и писал»¹⁷. Сам Новалис говорил о себе и своем творчестве: «Писательство — вещь побочная. Судите обо мне справедливо, исходя из главных вещей — из практической жизни»¹⁸. Его письма к младшим братьям содержат мудрые житейские советы, призывы быть мужественными и самостоятельными, разумно распределять время и силы. В дневниках Новалиса даже в самый тяжелый период, когда он потерял Софи и Эразма, постоянный лейтмотив — настрой на деятельную, творческую жизнь, интенсивные занятия, сознательная установка на счастье и веселое расположение духа.

Такой образ Новалиса не отвечал запросам романтической культуры. Требовался Новалис-жертва, Новалис — провозвестник романтизма, чистый и трагичный. Это, кстати, прекрасно ощущал Фридрих Шлегель: не случайно, обсуждая проект новой Библии, он великодушно предлагал Новалису (вполне серьезно) роль Христа, себе же оставлял более скромную — апостола Павла¹⁹. Новалису, воспитанному в строгих традициях гернгутеров, этот замысел показался одиозным, и он поспешил от него откеститься. Однако сама действительность, казалось, настаивала на поэтически-печальной кончине — болезнь и смерть в возрасте 29 лет, ореол мученичества. Канонизация и образ страдальца оказались посмертным уделом Новалиса. Судьбы многих немецких романтиков строятся по законам трагедии — ранняя гибель Вакенродера, самоубийство Клейста и Каролины Гюндероде, безумие Гельдерлина... Та же трагическая история и за пределами Германии — Китс, Шелли, Байрон, Морис де Герен, Батюшков, Лермонтов. По — все эти имена символизируют оборванные судьбы, не раскрывшиеся полностью таланты. Кажется, будто все напасти в мире обрушились на романтических писателей, чтобы не дать им досказать начатое, заставить их замолчать. И если уж говорить о превращении жизни в книгу, то очевидна фрагментарность этих книг-биографий, их трагическая незавершенность и, как следствие, особая суггестивность:

И прямо со страницы альманаха,
От новизны его первостатейной,
Сбегали в гроб — ступеньками, без страха,
Как в погребок за кружкой мозельвейна²⁰.

Конструкция литературного культа романтического автора, как видим, подразумевает трагическую тональность, установку на фрагментарность. Но эти характеристики неизбежно слишком общие, ибо суммарный образ романтика в целом — невероятная абстракция. Даже если взять портрет одного конкретного автора, обнаружатся существенные расхождения между его историко-литературной биографией, меняющейся вместе с критическими школами, его социально-культурным имиджем, вырисовывающимся из журналистики, воспоминаний и отзывов современников, и, наконец, образом человека в кругу семьи и близких друзей. Если же добавить координату творчества, то придется учитывать доминирующий тип героя и повествовательный образ рассказчика, автора лирических отступлений, пояснений, критических работ. Последнее особенно актуально для эстетики романтизма: самотолкования, манифесты — необходимый слой рефлексии. Соединить все эти ипостаси — задача сложная, даже если мы имеем дело с одним-единственным автором.

Жизнетворчество как сознательное выстраивание жизни по законам литературного произведения — любимая мысль романтических теоретиков. Сплошная эстетизация реальностей собственной судьбы являлась для них решающим доказательством силы свободного творческого духа, что естественно связывалось со всеми ключевыми принципами романтического мирозерцания, особенно с идеей «универсального искусства» Фридриха Шлегеля, что включало в себя на равных правах как жизнь, так и поэзию. Литературное житетворчество фигурировало не просто как концептуальная метафора или детальная аналогия, а почти как план действий, нечто вроде пособия для составления биографии. «Роман как книга — это ЖИЗНЬ. В каждой жизни есть или может быть эпиграф, заголовок, выходные данные, предисловие, введение, текст, примечания»²¹, — вот образец рассуждений Новалиса по этому поводу.

Мысль о литературности обыденной жизни обозначала прорыв романтического сознания в новые сферы, во многом недоступные риторической словесности. После ломки классицистической иерархии жанров резко расширились границы того, что считалось допустимым для художественного изображения. Программные девизы — «Все должно быть поэтизировано», «Жизнь как в романе» — требовали адекватного языка для выражения нового умонастроения, и оттого совершенно особый статус получили маргинальные прозаические жанры — фрагменты, письма, дневники, путевые заметки, конспекты, застольные беседы, эссе, мемуары. В этих жанрах, хранящих неостывшее тепло человеческой жизни, реализовалась энергия индивидуального житетворчества — деятельности, соединяющей литературу и повседневность через тонкое ощущение стиля и наработанные модели поведения²². «Наряду с искусством, наукой, политикой и философией и прочими формами нашей культурной жизни существует, очевидно, в структуре духа некая область, как бы отграниченная специфическая сфера творчества, содержание которой составляет не что иное, как личная жизнь

человека», — эта мысль Г. Винокура особенно актуальна для эпохи романтизма²³.

Начальный шаг к жизнетворчеству — восприятие происходящего сквозь литературные ассоциации. Томас Де Куинси вспоминал, как, путешествуя, он наблюдал великолепный закат в Северном Уэльсе. И что же? Восхищался ли он закатом? Нет, он при этом восхищался тем, как замечательно описал закат Вордсворт. «Глядя на небо, поэт писал “Руфь”, а теперь, казалось, в небесах вновь разыгрывалась сцена из стихотворения»²⁴. Поэзия Вордсворта является для Де Куинси приоритетным началом: она структурирует его картину мира.

Еще более серьезна — эстетическая рефлексия по поводу собственного образа, как внешнего, так и внутреннего. Жизнь строится по законам художественного произведения и предстает в итоге как блестяще исполненная роль в драме. «Она живет по сути театрально. <...> Она объединяет в своем лице все роли <...> Ее внутренний мир образует сцену, где она является одновременно и актером, и зрителем, и еще занимается интригами за кулисами»²⁵, — так в рецензии «О “Мейстере” Гете» Фр. Шлегель мимоходом характеризует одну из главных героинь романа. Малозначительное в общем контексте рецензии замечание показывает, насколько естественной уже в это время считалась развитая авторефлексия, привычка созерцать себя со стороны. (Отсюда, заметим кстати, огромная важность и символическая нагрузка мотива зеркала в романтических повествованиях.) Итак, предполагалось, что театральность поведения, нюансы облика, модус чувствования отвечают требованиям определенного вкуса и стиля и отражают обдуманный выбор.

Если допустить сознательный свободный выбор в качестве прерогативы творческого поведения, мы получаем возможность читать поведение как текст, т. е. систему культурных значений. «Чистое» поведение, сплошь обдуманное автором, конечно же, является абстракцией. В реальном поведении мы можем выделить семиотические «сгустки» — знаковое поле, возникающее на границе нормативных, ожидаемых поступков и специфически индивидуальных жестов. Подобные новации не получают адекватного означивания через коллективный идеологический или социальный код и требуют для убедительной интерпретации дополнительных культурных источников. И если ключ к таким смысловым мотивам находится в литературе, допустимо выделять в поведении, например, повторяющиеся повествовательные приемы, поэтические метафоры, цитаты, аллюзии. В новое время по мере дезинтеграции риторики и классического канона исчезает универсальный объясняющий контекст, скрепляющий литературу с жизнью. Соотношения становятся менее однозначными, более опосредованными, появляется возможность косвенного опровержения, полемического обыгрывания или коррелятивного дополнения.

Как же осуществляется жизнетворчество? Литература фактически предлагает возможности упорядочения духовного и житейского опыта — от умозрительной картины мира до стратегии практического поведения. Можно говорить о сложившемся жизненном стиле, если образ мыслей и чувств соответствует образу жизни. Совершенный однажды выбор сообщает осмысленность и единство всем поступкам даже на уровне жестов и интонаций, что делает жизнь личности открытой для интерпретаций и литературного запечатления. Возникающий на

этой основе художественный образ «возвращается» в жизнь, воплощаясь в «книжном» поведении того или иного человека, что потенциально составляет новый сюжет для произведения, и так бесконечно совершается плодотворный обмен между жизнью и культурой. Наконец, оптимистическая вера романтиков во всевластие человеческого духа проецируется на сферу жизнетворчества: «Все происшествия нашей жизни — это материал, из которого мы можем сделать все, что пожелаем. Духовно богатый человек может многое сотворить из своей жизни. Каждое знакомство, каждый случай может стать для духовного человека первым членом бесконечного ряда, началом бесконечного романа», — писал Новалис²⁶.

В формировании литературного культа особой функцией наделяются визуальные механизмы: изображение писателя превращается в узнаваемый бренд и распространяется с помощью гравюр, а иллюстрации к романам становятся визуальным коррелятом автобиографии (в чертах героя угадывается внешность автора). Портреты романтиков обладают рядом типологических черт. Конструкция литературного культа подразумевает книгу с узнаваемым портретом автора. Имена Вальтера Скотта и Колриджа также обрели визуальные эквиваленты, хотя Вальтер Скотт долгое время не раскрывал свое авторское инкогнито. Эти портреты были доступны по очень невысокой цене, и любители поэзии Колриджа могли ими обзавестись. А если говорить о Гете и Шиллере, то в их время аналогичным средством визуализации образа были бюстики писателей. Уже середине XIX в. они часто продавались в придачу к собранию сочинений. Атмосфера сентиментальной «чувствительности», унаследованная от XVIII в., передается через мелодраматические контрасты и тени, через специфический пейзаж «с настроением», отражающий душевное состояние изображенного писателя. Так, Томас Лоуренс, преемник традиций Джошуа Рейнольдса в английской живописи, рисует Саути на фоне грозового неба. В портрете Вальтера Скотта кисти Рэбурна (1808 г.) на заднем плане фигурируют замок, руины, горы. Во многих портретах ошутимо стремление к исторической точности, культ старины — в позднем (1832 г.) портрете того же Вальтера Скотта (автор У. Аллан) тщательно выписаны все предметы антикварной коллекции писателя у него в кабинете. Вкус к «местному колориту» чувствуется и в знаменитом портрете Байрона в национальном албанском костюме.

Нередко романтические авторы изображаются в позе подчеркнутой задумчивости, за чтением, при созерцании статуй, в храме. Интенсивность творческого состояния выявляется не за счет внешней атрибутики (музы, лавры, сонм героев), а благодаря задумчивому выражению лица, мечтательной улыбке, взору, устремленному вдаль, порывистому жесту, как в портрете Байрона с мальчиком-пажом. Новая духовная мода диктует и определенную стилистику внешности: в эпоху романтизма становится модной широкополая шляпа — так называемая шляпа-«меланхолик», застегнутый облегающий фрак. Парики, столь популярные в XVIII в., теперь носят только священнослужители и чиновники. В светской среде популярны искусные стрижки, среди артистической богемы — свободные прически. Растрепанная шевелюра уже никого особенно не шокирует. Дополнительная возможность продемонстрировать элегантный вкус — изящно завязанный шейный платок. Помимо формальных новаций, в романтической иконографии

различно косвенное воздействие популярных психологических теорий. Так, в масках и скульптурных портретах, выполненных Хейдоном, заметно его увлечение френологией и физиогномикой. Обычно он подчеркивал в облике поэта «способность к воображению», выделяя центральные доли лба (портреты Китса, Блейка) или «героические пропорции», как в лице Вордсворта. Любопытный случай, когда внешность играет роль чистого отражения внутреннего мира, — серия «визионерские портреты» Блейка. Один из них, известный под названием «Человек, наставлявший Блейка в живописи», представляет собой, по наблюдению Д. Пайпера, идеальный духовный автопортрет Блейка²⁷. В рисунке действительно прочитываются черты поэта, но молодого, просветленного, с явственным «третьим глазом» на лбу — словом, мистическая ипостась Блейка.

В портретах Колриджа знаковой деталью, как правило, было не красивое лицо или красивые волосы, а глубокий, выразительный взгляд. Взгляд, который, казалось, смотрел в самую глубину души и свидетельствовал о тех мистических поэтических озарениях, которые ассоциировались с его литературной репутацией. Желание увидеть в модели неприменную «поэтическую» доблесть порой побуждало в художнике даже установку на портретное сходство. Происходило это не по неумению, а поскольку образ поэта мыслился внутри существующей традиции «поэт-герой» (описанной позже в знаменитом очерке Карлейля). В 1817 г. появился портрет Вордсворта работы Р. Каррутерс, настолько напоминавший Мильтона в исполнении Джонатана Ричардсона, что это сходство долго служило предметом насмешек остроумцев-критиков. А на других портретах тот же Вордсворт сильно походил на А. Поупа — лавры лауреата придали его облику столь «классический» вид, что художники не могли удержаться от ассоциаций. Порой поясняющие «намекы» исходили от самого писателя, указывавшего на того или иного персонажа как на своего духовного двойника. Известно, что Шелли отождествлял себя с Беатрис Ченчи, чей портрет он видел в Риме. Этот портрет и посещение дворца Ченчи вдохновили Шелли на создание трагедии. Для фронτισписа он заказал гравюру по портрету Беатрис Ченчи, которую выполнила Амелия Курран, его знакомая художница. И она же в 1819 г. написала портрет Шелли, в котором проглядывают черты знаменитой итальянки.

Подобное «двоение» или «мерцание» образа в романтическом портрете можно трактовать как закономерность. Человек позирует, но идеальная модель его личности имеет столь же весомые права, как и правдоподобие, что соответствует рефлексивности романтического искусства в целом, доминированию категории воображения и иронии в эстетике начала XIX в. Образ писателя при этом структурируется довольно жестко: подчеркнутый «поэтизм», природа как аккомпанемент чувствам, налет печали или задумчивости, дендицкий стиль одежды. То, что не укладывалось в этот условный образ, не замечалось или попросту отсекалось. Портретисты неизменно игнорировали полноту Колриджа, точно так же, как биографы и мемуаристы предпочитали описывать прекрасных дам сердца и любовные романы писателей, оставляя в стороне «скучную» семейную жизнь, воспитание детей, долги и тому подобную прозу.

Красивая внешность «поэта-героя» читалась в ряду литературных параметров его образа, стирая различие между живым человеком и легендой. Самым впечатляющим примером тому для всей Европы был Байрон. Уникальная красо-

та его лица послужила темой для множества изображений²⁸, начиная с миниатюр и кончая торжественными изваяниями. Байрон был любимой моделью для живописцев своего времени: только в Национальной галерее в Лондоне есть семь его портретов. Очень важно, что в то время, благодаря технике гравирования, стало возможным распространение дешевых гравюр, которые печатались с этих портретов. Портреты Байрона строились по заданному канону: в каждом повторялось несколько узнаваемых деталей. Во-первых, выющиеся волосы, причем с непокрытым локоном, который выбивался из прически как дань романтическому беспорядку и художественно падал на лоб. Причем, замечу вскользь, это была эпоха, когда волосы выступали сплошь и рядом как сувенир, и часто поклонницы литературного таланта Байрона просили отрезать завиток волос на память — так что если разместить портреты Байрона в хронологическом порядке, то видно, что его шевелюра существенно поуменилась в более позднем возрасте. Во-вторых, Байрон всегда позировал — исключая портрет в албанском костюме — с растегнутым воротником, с обнаженной шеей. Считалось, что поэт чертами лица (это было общее место, общепризнанное сравнение) походил на статую Аполлона Бельведерского. Соответственно, и эта деталь — сильная красивая шея, — по мнению современников, составляла канон классической, аполлонической красоты. Сам Байрон больше любил свои портреты, скорректированные именно в этом духе.

Внешнее совершенство было особым знаковым моментом в культурной ситуации того времени, и Байрон благодаря своей красоте оправдывал ожидания публики. Но, как бы подтверждая известный тезис романтической эстетики, гласящий, что одухотворенная красота неизбежно связана с легкой деформацией пропорций, Байрон сочетал в своей внешности аполлоническую красоту лица и знаковое уродство — хромоту, мифологический символ родства с хтоническими силами. Это соответствовало и его двойственной славе — героя и антигероя одновременно, демонической натуры и полубога. Его гибель в Миссолунги завершила образ мученика свободы и, как это произошло с Новалисом, облегчила канонизацию. Если с 1816 г., после изгнания из Англии в связи с разводом, возник сомнительный ореол злодейства и роковой тайны, греха, то после смерти демонический спектр его харизмы переменялся: красота и жертвенность естественно объединились в итоговом образе светлого Эвфориона. Таким мы видим Байрона не только в «Фаусте», но и в классицистическом портрете Одевера: убиенный поэт на ложе, в лавровом венке, в изголовье стоит меч, рядом — лира с оборванными струнами.

Байрон был весьма польщен своей прижизненной славой и отнюдь не отказывался от различных проявлений поклонения: «Несколько месяцев назад ко мне приходил молодой американец по фамилии Кулидж — он умен, очень красив и на вид не старше двадцати лет. Несколько романтичен, но к юности это идет, и большой любитель поэзии, как можно заключить из того, что он пробрался в мою берлогу. Он привез мне привет от старого слуги нашей семьи (Джо Меррея) и сообщил, что он, Кулидж, купил в Риме у Торвальдсена копию моего бюста, которую хочет отправить в Америку. Признаюсь, что я был больше польщен юношеской восторженностью заокеанского посетителя, чем если бы мне решились воздвигнуть статую в парижском Пантеоне (еще на моей памяти императоров и

демагогов сбрасывали с пьедесталов, а имя Граттана стерли с таблички на дублинской улице, названной в его честь); так вот, я был больше польщен этим потому, что это было выражением личного, а не политического интереса — просто чистым и теплым чувством юноши к полюбившемуся поэту, без чего-либо корыстного или показного. Вероятно, это стоило дорого. Я не заказал бы Торвальдсену ничьего бюста — кроме Наполеона, или моих детей, или какого-нибудь “нелепого женского пола”, по выражению Монкбарнса, или моей сестры. Могут спросить, почему я в таком случае позировал для своего собственного бюста. Отвечу, что сделал это по усиленным просьбам Дж.К. Хобхауза, эсквайра, и ни для кого другого. Портрет — иное дело, портреты пишут со всех; тогда как бюст кажется претензией на бессмертную славу, а не просто чем-то, что мы оставляем на память близким»²⁹. Разумеется, в этом признании есть немалая доля лукавства — позирование для собственного бюста, было, конечно, продуманной стратегией.

Дневниковые записи Байрона показывают, что он немало рефлексировал по поводу своей известности и постоянно размышлял о бремени литературной славы: «Что касается славы (я разумею славу при жизни), то на мою долю ее досталось довольно; — вероятно — нет, даже, наверное, — больше, чем я заслужил. Мне не раз пришлось убедиться, в какие отдаленные и неожиданные места проникает иногда имя и производит впечатление. Два года назад (или почти три, так как это было в августе или июле 1819 г.) я получил в Равенне письмо, написанное английскими стихами и посланное из Дронтхейма в Норвегии каким-то норвежцем, со всеми обычными похвалами и т. д. Оно хранится где-то в моих бумагах. В том же месяце я получил из Гамбурга приглашение в Голштинию, помнится, от некоего мистера Якобсена; от него же пришел перевод песни Медоры из “Корсара”, сделанный одной вестфальской баронессой (не “Тондер-тон-тронк”), с приложением собственных ее стихов, посвященных моей жене (очень милых, в духе Клопштока), и их прозаического перевода. Поскольку они касались жены больше, чем меня, я послал их ей, вместе с письмом мистера Я[кобсена]. Было странно, живя в Италии, получить приглашение на лето в Голштинию, от совершенно незнакомых людей. Письмо было послано в Венецию. Мистер Я[кобсен] писал мне о “диких розах, цветущих летом в Голштинии”. <...> Странная вещь жизнь и человек. Если я явлюсь в дом, где живет сейчас моя дочь, передо мной закроют дверь, если только (что вполне возможно) я не собою с ног швейцара; а если бы я тогда (а может быть, и теперь) поехал в Дронтхейм (в глубине Норвегии) или в Голштинию, меня с распростертыми объятиями приняли бы незнакомые иностранцы, связанные со мной одними лишь духовными узами и молвой. Да, что касается Славы, то на мою долю ее досталось довольно; правда, к ней примешивался и другой род превратностей — больше, чем обычно достается литератору из порядочного общества; но я считаю, что подобное смешение противоположностей составляет наш общий удел»³⁰.

Поскольку у Байрона было немало критиков, ему приходилось с горечью констатировать и «превратности» своей литературной судьбы, причем он нередко сравнивал свою популярность в разных странах: «Я обескуражен, вернее, возмущен грубыми нападками, которые, как я слышал (ибо я видел лишь немногие из них), участились со всех сторон против меня и моих последних произведений. Впрочем, таким поведением англичане позорят себя больше, чем меня. Странно,

но немцы говорят, что в Германии я гораздо популярнее, чем в Англии, а американцы говорили мне то же самое об Америке. Французы тоже издали много переводов (прозаических!), имевших большой успех, но я подозреваю, что их благосклонность (если таковая существует) основана на убеждении, что я не питаю любви к Англии и англичанам. Было бы странно, если бы я ее питал; и все же я не желаю им зла»³¹.

На примере творчества Байрона мы также видим, как работает еще одна техника, структурирующая литературную репутацию: это — автобиографический лирический герой. Образ Байрона в восприятии и современников, и читателей последующих поколений неотделим от типа байронического героя. Тотальный успех этого героя, очевидно, базировался на очень точном авторском ощущении стиля и идеологии своей эпохи. В байроническом сплине отразился европейский пессимизм — философская тенденция, отмеченная именами Леопарди и Шопенгауэра. Байронический герой представлял собой наиболее яркий пример романтического «бесконечного» героя, если воспользоваться терминологией М. Бахтина: «Романтизм является формой бесконечного героя: рефлекс автора над героем вносится вовнутрь героя и перестраивает его, герой отнимает у автора все его трансгредивные определения для себя, для своего саморазвития и самоопределения, которое вследствие этого становится бесконечным. Параллельно этому происходит разрушение граней между культурными областями (идея цельного человека). Здесь зародыш юродства и иронии»³². Сознание собственной исключительности у романтического героя диктует изощренные формы косвенного выражения превосходства: среди них — ирония и сарказм, критика вульгарности и дурного вкуса.

Однако байронический герой появился отнюдь не с самого начала литературной карьеры Байрона. Его первый юношеский сборник «Часы досуга» был напечатан анонимно, а затем уже появились сборники, подписанные «лорд Байрон». Благородному происхождению автора читатели придавали особое значение. Критики его первых книг писали, что аристократическое имя Байрона — паспорт, пропуск в знаменитости («passport to celebrity»). Так возник алгоритм его легенды: благородный лорд, который на досуге пишет проникновенно-печальные поэтические произведения. Байрон, создавая своего героя, теперь был вынужден производить серийные тексты, то есть тексты, связанные узнаваемым лирическим персонажем, который наделялся константными характеристиками, а именно: романтическая скорбь, способность к рефлексии — и нередко рефлексии саркастической, странствия, любовные истории. И, конечно же, публика, которая воспринимала этого лирического героя, жадно выискивала в нем все то, что могло соотноситься с реальными событиями биографии Байрона. Текст обретал явный подтекст, и читатель воспринимал Байрона как конкретного человека, которого можно было пригласить в гости или которому можно было задать вопрос. Одним словом, Байрон как персонаж на литературной сцене имел не меньшее значение, чем его произведения. Это ситуация сугубо романтической эпохи, ситуация, которая сложилась на рубеже XVIII–XIX вв., а потом воспроизводилась последующими поколениями литераторов.

Сближение автора и героя открывало возможность для самых невообразимых смешений, трагедийных продолжений и игровых перифраз. Не только обы-

вательская публика, но и академические критики не переставали видеть в Байроне Чайльд-Гарольда, Дон Жуана. Живописный байронический сплин оказался заразительным для тысяч молодых европейцев. И не случайно пушкинская Татьяна, почитав книги в онегинском кабинете, приходит к разочаровывающей истине, охлаждающей ее страсть:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?
Уж не пародия ли он?
Ужель загадку разрешила?
Ужели слово найдено?
Часы бегут, она забыла,
Что дома ждут ее давно ³³.

Характерно, что сам Байрон воспринимал подражателей, самозванных Гарольдов, с изрядной долей желчной иронии, язвительно оскорбляя чувства незадачливых поклонников. Показательны его отношения с Э.Д. Трелони, о которых стоит сказать чуть подробнее.

Эдвард Джон Трелони, валлиец, был исключен из школы и поступил юнгой на корабль. Юность провел в плавании, повидал экзотические страны, сражался с пиратами, в двадцать один год женился на дочери бывшего наместника британской колонии в Индии. Брак оказался неудачным и был с трудом расторгнут, затем последовали бесчисленные новые увлечения, путешествия на континенте. В этот момент Трелони и познакомился с восточными поэмами Байрона и, поскольку его жизненный опыт совпадал со скитаниями Лары и Корсара, до глубины души проникся страданиями байронических героев и усвоил их сумрачное мировоззрение. Лорд Байрон сделался его кумиром. Он принялся повсюду разыскивать поэта; познакомился сначала с Шелли и Эдвардом Уильямсом, приятелем Шелли. Когда в Пизе в 1822 г. составилсЯ круг Шелли, там был и Трелони. Вскоре к ним присоединился Байрон. Произошла знаменательная встреча: Байрон оказался лицом к лицу с байроническим героем во плоти и крови. Герой наконец смог познакомиться с реальным автором. В письме к Терезе Гвиччиоли Байрон описал свои впечатления от необычайного randevu: «Сегодня я встретил моего Корсара собственной персоной. Он держит поэму под подушкой, и все его прошлые приключения и теперешние манеры стилизованы под знаком этой персонификации»³⁴.

Для Трелони этот, может быть, самый важный момент его жизни обернулся разочарованием. Трелони был настроен увидеть мрачного и сосредоточенного странника Чайльд Гарольда или создателя пленительно загадочных Лары и Корсара, с которыми он живо ощущал свое родство. Но он столкнулся с ироническим, дерзким балагуром — Дон Жуаном, весело гоняющим бильярдные шары в Палаццо Лафранчи. Трезвый взгляд на вещи и практический ум, шотландский здравый смысл Байрона неприятно поразили Трелони. «Я думал причаститься

торжественной мистерии, — жаловался он в «Разговорах», — а с первого раза попал на торжественный фарс. Байрон разочаровал меня»³⁵. Байрон непрерывно издевался над манерами в духе скорбного титанизма и литературными позами своего нового знакомого, преследовал его эпиграммами и сатирическими замечаниями, на что Трелони не на шутку обижался. Понятно, что его отношения с Байроном так и не сложились в дружбу. В мемуарах Трелони преобладает недоброжелательный тон, когда речь идет о Байроне. Байрон отшатнулся, увидев в завершенном виде свое творение — «зародыш юродства и иронии» развился в полноценную пародию.

С Шелли, однако, произошло иначе — возможно, потому, что отсутствовал подсознательный аспект сопоставления и соревнования. Шелли предоставил Трелони спокойно разыгрывать роль романтического героя, благо стилистически этот персонаж не был для него ходячей карикатурой на его собственные сочинения. С Шелли Трелони был дружен, и не кто иной, как он, предал кремации тела утонувших Шелли и Уильямса и вынул из погребального костра, обжегши руки, сердце Шелли. Из общения с Байроном и Шелли Трелони извлек бесценный для себя литературный и мемуарный материал, положенный в основу книги «Разговоры Шелли, Байрона и Автора». «Разговоры», конечно, обеспечили автору литературное имя, однако среди исследователей романтизма Трелони пользуется дурной славой, поскольку, как показали неоднократные проверки, многие факты, описанные в «Разговорах», или сильно искажены, или вовсе не имели места. Слишком часто Трелони поддавался искушению преподнести событие в виде пикантного анекдота (таков, например, его рассказ, как Шелли после купания прошел голым через весь дом, несколько «озадачив» гостей, собравшихся на званный вечер)³⁶ или концептуально заострить эпизод, подвести его под запрашивающееся толкование: читая, как Шелли, купаясь, ложился на дно и не пытался выплыть, а отважный Трелони бросался и буквально насильно вытаскивал его из воды³⁷, мы, разумеется, принуждены подумать о странных отношениях Шелли с водной стихией, о его воле к смерти, а также о роли благородного спасителя — Трелони, вплоть до его последней погребальной миссии.

Но стоит ли строго и с ученым высокомерием осуждать пристрастность и неточность повествования Трелони? Ведь романтический биограф — фигура совершенно особая. Он необходимый персонаж, зритель, перед которым разыгрывается театральное представление, читатель книги жизни — словом, аудитория жизнетворчества. И не беда, если летописец превращается в сочинителя легенд, пуская в ход воображение, — это входит в правила игры. Читатель, по идеальному замыслу романтиков, становится соавтором, вторично порождая в своем восприятии произведение, причем особая нагрузка ложится на читателей фрагментов, которые как бы завершают их в акте рецепции. По точному замечанию Г. Винокура, «в биографии могут быть фиктивны не сами факты, а только та экспрессивная атмосфера, которая им сообщается. Сочиняется здесь не личная жизнь как таковая, а только ее стиль»³⁸. Судить романтического биографа, очевидно, надо по принципам романтической художественности, по законам литературы, не ставящей вопрос об истинности фактов на первое место.

Знаменательно, что Трелони, как бы желая намекнуть публике на свой стиль игры, нарочно устраивал ситуации, непременно ведущие к разоблачению. Так, по

его описанию, он опознал труп Шелли, поскольку в карманах жакета было две книги: стихи Китса и томик греческого поэта. В первом издании «Разговоров» упоминается, что это был Софокл, а в последующем (1878 г.) Трелони в нескольких местах методично переправляет Софокла на Эсхила и в приложении специально оговаривает, что подарил эту памятную книгу сыну Шелли. Когда профессор Дауден писал биографию Шелли, он держал в руках греческий том и обнаружил, что это все-таки был не Эсхил, а Софокл! Трелони, получается, нарочно «оставил след», вовлекая в игру публику. Аналогично, как игровые жесты, могут быть интерпретированы его манипуляции с реликвиями, оставшимися у него после гибели обоих поэтов: кусочки черепа Шелли, диван, на котором он спал, байроновские меч, жилет и шляпа — каждый предмет фигурировал как вещественная иллюстрация к устным анекдотам Трелони, причем он не продавал их, а постепенно раздаривал знакомым; сейчас же большинство этих «реликвий» признано неподлинными³⁹.

Однако, помимо игры, в биографических интерпретациях Трелони явственно проглядывают его личные, политические и литературные интересы, недвусмысленно влияющие на подачу материала. Первым, самым очевидным мотивом авторского поведения Трелони является общечеловеческое банальное стремление представить себя в наилучшем свете, как бескорыстного советчика и ценного друга, всеми силами старавшегося предотвратить беду. Злополучная лодка «Дон Жуан» была построена по чертежам и по предложению Трелони, тем не менее в «Разговорах» настойчиво упоминается, что инициатором проекта был Эдвард Уильямс⁴⁰. В «Разговорах» достаточно сильно выражена позиция автора по некоторым мировоззренческим вопросам: Трелони был скептически настроен по отношению к женщинам, и его утверждения о заведомой интеллектуальной неполноценности женщин граничат с последовательным мизогинизмом. В диалогах с Шелли, например, он доказывал, что женщины исторически и в силу физической конституции призваны выполнять монотонную работу и обслуживать мужчин, и, что самое интересное, Шелли с этим как будто соглашался, вяло ссылаясь на поэтизм женской красоты⁴¹.

Даже учитывая, что воспоминания о беседах тридцатилетней давности не могут быть адекватными, нельзя не заметить здесь агрессивности авторской идеологии: ведь Шелли в юности увлекался работами известной феминистки Мэри Уоллстонкрафт-Годвин, и одной из причин женитьбы на ее дочери было уважение к традициям семейства Годвин. Так что насилие над материалом бросается в глаза, равным образом как и при описании спора, кому писать биографию Шелли: Трелони приписывает Томасу Медвину аргумент против Мэри Шелли: «Женщинам не дано понять жизнь и характер мужчин — особенно выдающихся»⁴². Неприязнь Трелони к Мэри Шелли обнаруживается в многочисленных замечаниях о ее ревности, желании быть в светском обществе, любви к нарядам; почти все эти замечания были вставлены в позднейшее издание, после того как Мэри Шелли отказалась предоставить в распоряжение Трелони архив мужа для написания полной биографии поэта. Тотальность неприязни к Мэри Шелли распространяется и на оценку Трелони ее романов, квалифицируемых как «ничтожные» (а среди них и «Франкенштейн»!).

Была, наконец, и еще одна причина: вскоре после смерти Шелли Трелони

сделал предложение Мэри, но получил однозначный отказ с оскорбительной формулировкой: «В Вас слишком много женских черт характера, и Мэри Шелли никогда не будет принадлежать Вам»⁴³. (Мэри, вероятно, имела в виду болтливость и страсть к сплетням, что было в характере Трелони.) Не защищаясь ли от этого разящего обвинения, Трелони потом клеймил женский род? Не менее обидным был отказ предоставить материалы для биографии Шелли. Ведь основным источником авторского самолюбия Трелони на протяжении многих лет была позиция эксперта, монопольно владевшего информацией о Байроне и Шелли. В тексте «Разговоров» часто встречаются ссылки на вопросы, которыми засыпает всезнающего биографа любопытная публика. Конечно же, прежде всего народ интересуется, почему Байрон развелся с женой, на какую ногу он хромал и курил ли табак, — и на все эти жгучие вопросы Трелони обстоятельно отвечает, причем приводит письма и документы для убедительности. Было бы неверным недооценивать настоятельность общественного любопытства: Трелони пришлось как бы взять на себя роль журналиста, ведущего колонку светской жизни в околोलитературных кругах, и, видимо, эта роль несколько забавляла его, или, во всяком случае, уровень запросов и доверчивость публики явно провоцировали его на эпатажные и игровые жесты, как история с Эсхилом / Софоклом или культ поддельных «реликвий».

В посредническом положении Трелони между тенями великих поэтов и публикой был и известный драматизм. Не забудем, что Трелони появился впервые в Пизе в обществе Шелли и Байрона в амплуа байронического героя. Описанная негативная реакция Байрона привела Трелони к грустному выводу: «Личное знакомство с автором часто разрушает иллюзии, порожденные его произведениями; заглянув в святилище своего кумира и увидев его в ночном колпаке, вы обнаруживаете, что перед вами — раздражительный ворчун, угрюмый педант, высокомерный фат, наглый сноб и раболепный охотник за титулами или, в лучшем случае, обыкновенный смертный. Вместо возвышенного искателя истины и знания, утонченной натуры, не приспособленной к житейской пошлости, вы сталкиваетесь с самовлюбленным и тщеславным человеком, непрерывно брюзжащим по пустякам. Я бы посоветовал взять за правило избегать писателей, чьи произведения доставляют вам удовольствие: после личного знакомства удовольствие от чтения пропадает»⁴⁴.

Сильное разочарование в Байроне поставило Трелони перед дилеммой: или пересмотреть свой байронический стиль жизни и взгляд на мир, или, невзирая на неблагоприятные обстоятельства, и далее строить свой образ и оценивать происходящее по однажды найденной модели. Трелони предпочел последнее, но для этого потребовался весьма жесткий нажим как на себя, так и на мемуарный материал. Ему пришлось, чтобы сохранить хоть какое-нибудь единство тона, еще более романтизировать всю историю, предельно заострить «литературность» поведения действующих лиц. Практически получилась жизнь романтических поэтов, переписанная их эпигоном. Неудивительно, что «с подачи» Трелони Шелли, например, изыясняется сплошь в стиле программных автокомментариев: «Когда я писал “Ченчи”, мне хотелось изобразить страсти, никогда мной не испытанные, и рассказать о страшных событиях чистым и изысканным языком. Образ Беатрис преследовал меня после того, как я увидел ее портрет. Это история подлинная и

гораздо более жуткая в деталях, чем в моей версии. “Ченчи” — это произведение искусства, не окрашенное моими чувствами, не затуманенное метафизикой»⁴⁵. Или же вот сольная ария Шелли, сетующего на свою поэтическую судьбу: «Моя жизнь — сплошь неудачи. <...> Каждый человек должен стремиться совершить что-то значительное. Поэзия была для всех модным увлечением, и я напрягал свое воображение, стараясь сделаться поэтом. Я писал, а критики заклеили меня как зловредного визионера, и друзья говорили, что я ошибся в своем призвании, что мои стихи — просто словесная рапсодия, что я парил в облаках и что мне чужды гуманные чувства»⁴⁶.

Надо думать, Трелони вложил в уста Шелли столь карикатурные lamentации не по злой воле, а желая во что бы то ни стало акцентировать романтическую непризнанность поэта современниками. Представления о романтизме как романтической позе, усвоенные прилежным читателем Трелони, рикошетом ударили по образам Байрона и Шелли, созданным его оскорбленной фантазией. К тому же Трелони во многом действовал, как мы заметили, по читательскому заказу просвещенных обывателей, и этим, вероятно, объясняется нарочитая литературность многих высказываний в «Разговорах». Так, в сцене кремации Шелли Байрон произносит несколько циничных слов о бренности человеческого тела, из чего Трелони в подробнейшей редакции конструирует монолог в духе Гамлета с черепом Йорика⁴⁷.

Формотворческие усилия Трелони распространялись не только на стилизацию образов Байрона и Шелли, но и на его собственную жизнь. В 1831 г., через десять лет после его первой встречи с обоими поэтами, он публикует книгу «Приключения младшего сына», в которой преподносит публике автобиографический образ настоящего романтического героя. Ради законченности образа он целиком переиначивает историю своей юности: Трелони служил на кораблях британского морского флота и принимал участие в стычках с пиратами, а в «Приключениях младшего сына» он рисует себя отважным пиратом, грозой южных морей. События, связанные с гибелью Шелли, также своеобразно переосмыслены: в книге повествуется о смерти молодой жены героя Зеллы (NB: фонетическая переключка имен Зелла-Шелли) — ее тело предают сожжению на берегу, и Трелони обжигает руки, пытаясь броситься в погребальный костер. Кстати, в реальности Трелони был женат на тринадцатилетней гречанке, и их дочь, умершую в младенчестве, звали Зелла.

Примечательно и художественное воссоздание образа Шелли в женском роде. Это типичная тенденция в иконографии Шелли второй половины XIX в. Как отмечает Д. Пайпер, «в посмертных портретах Шелли доминируют женственные или андрогинные черты»⁴⁸, к этому мнению присоединяются и другие исследователи⁴⁹. Женские пропорции телосложения достаточно очевидны, к примеру, в скульптуре Генри Уикса в Хэмпшире (1854 г.) и в обнаженной лежащей фигуре, венчающей мемориал в Университетском колледже в Оксфорде (автор Онслоу Форд, 1894 г.), что соответствует викторианскому сентиментальному образу Шелли — ангела с длинными девичьими волосами. Как Трелони удалось в 1831 г. предвосхитить эту тенденцию — вопрос неразрешимый, но характерна опять-таки чуткость его воображения к запросам времени.

Колебания по отношению к классическим канонам — попеременное притя-

жение и отталкивание — заметны в творчестве почти всех крупных романтических авторов: Вордсворта, Гельдерлина, Китса. Но эта «вибрация» в конечном счете расшатывала традиционные правила поэтики и открывала возможность для принципиально нового стиля, пластичного и универсального. Здесь явно напрашивается сравнение с принципом фрагментарности в романтической поэтике: эффектность и суггестивность художественного фрагмента во многом достигаются не только благодаря отрывочности, но и поскольку в нем дана минимальная сюжетная синтагма, достаточная для стимуляции воображения и «органического» развития повествования⁵⁰. Эстетика фрагмента оказывалась действенной в сфере жизнетворчества и в более общем смысле. Даже бюргерски нормальная, по всем статьям благополучная жизнь все равно осмыслялась романтиками как фрагмент — но в ракурсе истории. Подобно тому как любое завершенное художественное творение представлялось романтическим теоретикам фрагментом в преддверии грядущего универсального синтеза (прообразами таких синтетических жанров выступали роман и опера), так и жизнь отдельного человека естественно было рассматривать в контексте многообещающих потенций, будь то личная одаренность или исключительное стечение обстоятельств, позволяющее совершить удивительный «литературный» поступок.

В романтической культуре художник как личность всегда «больше», значительнее завершенного произведения, ибо единственный абсолют — непрерывная внутренняя активность, творческая подвижность. Фигура художника как воплощение абсолюта ценностно маркирована: автор как порождающий субъект во всех своих проявлениях становится главной эстетической ценностью. Такого не было ни в XVIII в., ни во второй половине XIX в. Теоретическую базу для подобного синтеза составляла концепция «универсального искусства» Фр. Шлегеля. Эстетические теории романтиков, фиксируя абсолютность творческой воли субъекта, в то же время постулировали невозможность ее воплощения в конечном объекте: об этом — немецкие концепции романтической иронии и юмора; тезис англичан о решающей роли воображения, понятие «поэт-хамелеон» у Китса. Этот эстетически санкционированный промежуток между автором и его произведением становится привилегированным пространством для романтического жизнетворчества. Жизнетворчество как новый вид знаковой деятельности принимает на себя «избыток» культурной энергии, преодолевая феномен отчуждения, неизбежно возникающий из-за разности потенциалов творящего и сотворенного. В этом смысле можно прочесть такие высказывания Новалиса: «Жизнь должна быть не данным нам, а нами созданным романом»⁵¹. «По существу, каждый человек живет по своей воле. Твердое намерение — универсально действующее средство»⁵². Это не наивная дидактика, а радость открытия нового языка, энтузиазм неопита, обнаружившего, что в его распоряжении — неисчерпаемые концептуальные и жизненные ресурсы. Романтический индивид меняет модели восприятия и себя, и мира, начинает по-другому «одевать» свое внутреннее Я.

При формировании литературного культа отбирались и закреплялись ключевые для нового самосознания мотивы: в разряд «отмеченных» могли попасть и достаточно традиционный образ в переосмысленном варианте («мудрый ребенок» у Новалиса, Рунге, Вордсворта как трансформация классического топоса

puer senex)⁵³, и «мировая скорбь» (Weltschmerz) как универсальная поза, и символическая ситуация «созерцание дикой природы» — все эти семиотические элементы романтической картины мира отрабатывались в повседневности, в быту одновременно, если не раньше, чем в искусстве. При этом проще всего кодируется в качестве знака новизны, конечно же, нарушение устоявшегося канона: пристрастие к наркотикам как черта авторского имиджа Де Куинси, рискованная дендистская игра на грани дозволенного с правилами этикета Браммелла, любовный авантюризм Байрона, пародийные перегибы байронического «героя в жизни» Трелони.

Характерно, что сугубо положительные, пусть даже очень яркие черты романтических авторов остаются, как правило, за кадром: поразительное даже для XIX в. знание древнегреческого Де Куинси, искренняя и глубокая религиозность Колриджа — воспринимаются как само собой разумеющиеся добродетели. Они интересны с точки зрения нового самосознания в той же мере, как и классицистическая эстетика. В эпоху романтизма смысловые и стилистические возможности житнетворчества максимально пластичны и вариативны, избыточны. Далее, уже во второй половине XIX в., происходит превращение житнетворческой риторики в застывшие штампы, что связано с оформлением масс-культурных жанров в этот период. Рассмотрим конструкцию литературной репутации С.Т. Колриджа в качестве еще одной житнетворческой модели.

«Огромный запас учености, блистательность и тонкая разборчивость выражений, глубокое, всегда готовое суждение, чудная и беспредельная начитанность — этого мало: драматическая живость рассказа, умные шутки, остроты, неподдельная веселость. Скромная, почти священническая одежда, густые серебристые волосы, свежерумяные щеки, невыразимый рот и губы, быстрые, но пронизательные зеленовато-серые глаза, медленная и ровная речь и вечно-поющая музыка звуков завораживали зрителя и слушателя»⁵⁴, — так вспоминал эссеист Уильям Хэзлитт о своей встрече с Колриджем, и подобных восторженных впечатлений в архивах сохранилось немало. Описание Хэзлитта достаточно типологично в том плане, что почти все видевшие Колриджа воспринимали его поначалу как будто в облаке речи, как некий персонифицированный Логос, и лишь затем внутри этого облака различали человеческие черты.

Сходным образом после первой встречи с поэтом описала его внешность Дороти Вордсворт, сестра поэта Уильяма Вордсворта: «Вы очень много потеряли, не увидев Колриджа. Он замечательный человек. В его беседе чувствуется богатый ум и тонкая душа. Он настолько доброжелательный, уравновешенный по характеру и веселый, совсем как Уильям, и его занимает любая мелочь. Вначале он мне показался простоватым, но это длилось не более трех минут. Он худой и бледный, у него широкий рот, полные губы, не очень хорошие зубы, длинные свободно спадающие густые вьющиеся черные волосы. Но как только пять минут послушаешь его, как он говорит, сразу забываешь о внешности. У него большие одухотворенные глаза, не темные, а серые. Взгляд таких глаз был бы необычайно тяжелым и тусклым при скучном характере, но в глазах Колриджа отражаются все волнения его души, поэтическое безумие»⁵⁵. Как видим, Дороти не сразу обращает внимание на внешность, но уж когда концентрируется все-таки на лице Колриджа, прежде всего описывает рот, то есть буквально, слушая,

«смотрит в рот» — источник сладкозвучного слова. После, во вторую очередь, она сосредотачивается на глазах, что, конечно, не случайно. В эпоху романтизма глубокий одухотворенный взгляд воспринимался символически — как знак особой поэтической одаренности и философской натуры. А уж взгляд Колриджа настолько мифологизировался его поклонниками, что становится своеобразной эмблемой личности поэта.

В мемуарах современников есть немало рассказов о том, как незнакомые люди опознают Колриджа на улице исключительно по глазам. Томас Де Куинси, мечтавший познакомиться с Колриджем, специально для этой цели поселился по соседству. Как-то раз на прогулке он увидел на улице какого-то человека. «Ростом около пяти футов, приятный цвет лица, <...> черноволосый, большие глаза с мягким лучистым взглядом; и только по их мечтательно-туманному выражению я узнал того, кого искал. Это был Колридж»⁵⁶. Великий поэт настолько погрузился в задумчивость, что буквально грезил среди бела дня. Он не сразу очнулся и ответил на приветствие начинающего эссеиста, зато потом сердечно принял его.

Фотографий в то время не существовало, портреты Колриджа стали известны публике позже, так что налицо чистая работа установки — Де Куинси смог «опознать» поэта по «туманно-мечтательному выражению глаз», поскольку в его голове уже был готовый образ идеального романтического поэта — с вдохновенным взором, с френологической «шишкой» фантазии и чуть ли не с «третьим глазом» во лбу, как изобразил себя ранее в визионерском автопортрете Уильям Блейк. Уильям Вордсворт дал суммарное поэтическое описание внешности Колриджа в эпоху их дружбы в 1802 г.: «Примечательный человек с большими серыми глазами, несмотря на бледность, его лицо дышало жизненной силой. Нижняя губа казалась чуть тяжеловатой, как будто постоянная работа мысли и воображения все же наложили свой отпечаток. Высокий лоб, однако, не оставлял впечатления суровости»⁵⁷.

Как же передается образ Колриджа в иконографии романтической эпохи? По общему мнению, все художники, изображавшие его, неизменно терпели фиаско. Ранний портрет Питера Ван Дейка (1795), висящий в Национальной галерее, формален и маловыразителен. Застывший взгляд и условная полуулыбка едва ли привлекают внимание зрителей. Несколько экспрессивнее более поздний портрет кисти Джеймса Норткота (1804), сделанный перед отъездом Колриджа на Мальту, когда он мучился от лихорадки. Однако в этом образе, как нам представляется, слишком явственна печать болезни и физического страдания. В более позднем портрете (1814) Вашингтона Аллетона романтическое настроение создается за счет того, что Колридж изображен в полумраке готического собора. Но, как признавался сам художник, «это все-таки отдыхающий Колридж. Хотя в нем чувствуется непрекращающаяся скрытая работа интеллекта, здесь нет наивысшего состояния Колриджа — поэтического вдохновения. В этом состоянии он бесподобен — в его лице как будто прорывается дух, делая его невидимым. Но такой феномен был выше моего искусства»⁵⁸. Образ поэта буквально трансцендируется у нас на глазах — в пределе лицо делается невидимым, недоступным для созерцания. Портрет всегда так или иначе оказывается аллегорией невидимости, отсылая нас к идеальному источнику внутренней энергии. Так, даже на уровне чистой изобразительности срабатывает кардинальная идея романтической эстетики —

принцип иронии, не позволяющий отождествить потенциальное с реальным, волю творческого субъекта — с объективными свершениями.

Судьба самого Колриджа всегда давала повод для размышлений в духе романтической иронии. Историки литературы неизменно пишут о Колридже с оговорками и отступлениями. Вроде как великий поэт, автор таких шедевров, как «Сказания о старом мореходе» и «Кристабель», но творил только в молодости, а потом забросил поэзию и занялся философией... Вроде как читал интереснейшие лекции по критике, да только потом выяснили, что немало идей позаимствовал из немецких источников — у Шеллинга и А.В. Шлегеля. Гениальную поэму «Кубла Хан» написал под воздействием наркотиков, да и ту не закончил, потому что какой-то визитер невовремя оторвал от работы, а дальше он просто забыл.

Присмотримся немного внимательнее к жизни этого странного человека — возможно, какие-то черты нам покажутся неожиданно современными и знакомыми. Прежде всего возникает элементарный вопрос: в чем суть многочисленных легенд о Колридже?

Среди легенд о Колридже мы не найдем сюжетов об экстравагантных выходках или авантюрных похождениях. Скорее это рассказы из жизни философа, причем объектом описания служит не столько сам человек или характер, а преимущественно мнения и разговоры, ситуации, когда высказываются те или иные идеи. Классический пример жанра подобной интеллектуальной биографии — мемуары Уильяма Хэзлитта. Самые «событийные» сюжеты сводятся к таким случаям: «Однажды Колридж целый вечер объяснял всем гостям на вечере теорию Беркли, так что к концу, казалось, вся материальная вселенная была заполнена прозрачной тканью словесных хитросплетений»⁵⁹. Или: «В Бирмингеме Колриджа пригласили в гости. После обеда он закурил табак и заснул на диване. Когда его разбудили, он потряс всех присутствующих тем, что, открыв глаза, тотчас начал рассказ о чудесном видении третьего неба, причем повествование продолжалось три часа»⁶⁰. Последняя легенда по структуре напоминает авторское предисловие к «Кубла Хану»: сон и чудесное видение, однако устное воплощение здесь оказывается более легким и выигрышным, нежели драматические попытки записать приснившуюся поэму. Спонтанное красноречие — лейтмотив большинства рассказов о Колридже, и до нас дошло множество восторженных воспоминаний о специальных приемах в доме Колриджа в Хайгейте: «Беседа его истекала из глубины души и сияла ее лучами. Цветы ее казались только что сорванными, еще окропленными росой, и вы потом видели сами, где и как они росли в душе его. Слова его — чары, лучи нового света, откровения. Звук и мера его слов взвешены на золотых весах небесной гармонии»⁶¹. Однако не все слушатели могли с чистым сердцем присоединиться к столь возвышенным комплиментам. Раздавались и критические голоса: «Его самый серьезный недостаток в том, что он не позволяет вставить ни слова, ни замечания, ни реплики по ходу рассказа, чем не только сужал собственный кругозор, но и резко портил общее впечатление»⁶². Суть подобных претензий хорошо сформулировала мадам де Сталь: «Колридж был мастером монолога, но не умел вести диалог (*mais il ne savait pas le dialogue*)»⁶³. Понятно, почему знаменитой французской романистке, приученной к светским беседам в парижских салонах, могли показаться странными безостановочные излияния одного, пусть и блестящего, оратора. Она не понима-

ла, что люди ходят «на» Колриджа, чтобы насладиться, затаив дыхание, а не полемизировать. Сам Колридж был склонен объяснять свой монологизм, ссылаясь на вынужденное затворничество во время болезни: «Я провожу столько времени в страдании и в думах, что, когда меня навещают, я выплескиваю накопившиеся мысли доброжелательным слушателям»⁶⁴. Кроме того, имеются и свидетельства противоположного плана: некоторые посетители Хайгейта вспоминали, что в беседе Колридж «скромно и терпеливо выслушивал чужие мнения и выдвигал контраргументы»⁶⁵.

Так или иначе, но слушатели Колриджа, очевидно, весьма ценили его суждения, поскольку, придя домой, многие пытались записывать услышанное за вечер, что, кстати, не всегда удавалось: «При взгляде на эти скудные страницы, единственно сохранившиеся от дневного разговора, я готов сжечь их в отчаянии. Мыслей мистера Колриджа хватило бы на целый том, который при напечатании немедленно составил бы ему имя. В этот раз он был особенно неотразим, и я покинул его настолько очарованным (*magnetised* — букв. магнетизированным), что в продолжение двух или трех дней не мог взяться за перо»⁶⁶. Эти ламентации принадлежат родственнику Колриджа, издателю «Застольных бесед», который добросовестно пытался играть роль Эккермана или Босуэлла при Колридже, но с меньшим успехом. И все же записанного оказалось достаточно, чтобы поставить «Застольные беседы» Колриджа в славную литературную традицию жанра «*Table-talk*»⁶⁷ и хоть как-то передать, о чем разговаривали романтические авторы за чаем. Вот, например, 2 апреля 1811 г. в гостиной Колриджа обсуждали политическое положение в Португалии, немецкий язык и немецкую поэзию, религию в Германии, критику Священного Писания, римский католицизм, сравнительные достоинства Оксфордского и Кембриджского университетов, Аристотеля, стихи Саути, тему для сочинения по-латыни в Оксфорде.

Одним из постоянных собеседников Колриджа был литератор Томас Де Куинси. Раз признав Колриджа по «туманно-мечтательному выражению глаз», он затем довольно быстро сумел подружиться с ним и стать своим в Озерном Краю. Этому сближению немало способствовало увлечение обоих немецкой философией. Сочинения Канта были настольной книгой для того и для другого, и к тому же Де Куинси, уже успевший обзавестись приличной библиотекой, нередко одалживал Колриджу немецкие издания. Последний, не полагаясь на свою память, тщательно надписывал на титуле каждой взятой книги «*Thomas De Q.*», после чего спокойно смешивал со своими и держал годами. Дружбе пришел конец после отрицательного отзыва Колриджа на «Признания английского курильщика опиума»: оба писателя не поделили лавры первооткрывателей опиумных мечтаний перед доверчивой публикой. В книге был выведен сам Колридж под прозрачной маской «трансцендентального философа». Этот персонаж без устали цитирует Шекспира и настолько привержен к опиуму, что ему для борьбы с собственным недугом приходится нанимать специальных швейцаров, которые преграждают ему путь в аптеку. Уже после смерти Колриджа Де Куинси также не избежал соблазна кинуть камень в своего бывшего кумира, и для «объективной» оценки его трудов поспешил обнародовать обвинения в плагиате. В частности, он отметил заимствования в текстах Колриджа из Шеллинга в 12 главе «Литературной биографии», сходство отдельных мест оды «Франция» и «Самсона-

борца» Мильтона. Эти разоблачительные статьи послужили первым сигналом, и в дальнейшем тема так называемых «плагиатов» Колриджа стала активно муссироваться в критике, особенно когда обнаружились переклички между лекциями Колриджа о Шекспире и трудами Августа Вильгельма Шлегеля.

Больше всего упреков еще при жизни Колриджу пришлось вынести из-за недоверия агличан ко всему немецкому⁶⁸. После поездки в Германию и перевода «Валленштейна» Шиллера за ним окончательно утвердилось дурная слава человека, попавшего под «немецкое влияние». В одном из писем поэт с горечью замечает: «Предубеждение против меня, посеянное Джеффри⁶⁹, в сочетании с неверно понятым моим пристрастием к немецкой метафизике (о чем толкуют на основании известных отрывков из «Разговоров» Байрона), свели мой авторитет к нулю»⁷⁰.

Колридж, конечно, немного драматизирует ситуацию, поскольку на самом деле в литературных кругах он был всегда знаменит прежде всего как творец трех мистических поэм — «Кубла Хан», «Сказание о Старом Мореходе» и «Кристабель». Проблема заключалась в том, что все эти шедевры были им созданы в молодые годы, а дальше надо было как-то поддерживать реноме, что было не так просто. Вероятно, поэтому Колридж все время выступал с различными грандиозными проектами, которые, впрочем, постоянно срывались.

В письмах к друзьям упоминается план крупного философского сочинения «Метод практического рассуждения». Только для введения к этому компендиуму Колридж намеревался написать двенадцать глав по истории логики от Платона и Аристотеля до Декарта, Кондильяка и Хартли. Затем следовал «Органон», содержащий детальный анализ «всех возможных модусов истинных, вероятностных и ложных суждений в философском изложении»⁷¹. Это должно было составить том в 500 страниц *in octavo*, причем первую часть Колридж обязался представить в типографию в двухнедельный срок! В письме к Саути фигурирует еще один монументальный проект восьмитомной «Библиотеки Британники или истории Британской литературы». Отрывки из различных авторов должны были чередоваться в этом блестящем воображаемом труде с биографическими статьями, фактами из области истории, медицины, путешествий⁷². Неудивительно, что тот же Саути достаточно скептически воспринимал его утопические планы: «Ты разбрасываешь идеи, подобно тому, как сельдь мечет икру. Остается желать, чтобы хоть некоторые зародыши развились»⁷³.

Нало отметить, что страсть к энциклопедическим начинаниям, своего рода мегаломания, — типологическая черта романтического мышления. В кругу йенских романтиков было немало сходных проектов — написать универсальную энциклопедию, новую Библию, создать эпос. Это отвечало романтической установке на единое синкретическое произведение, позволяющее освоиться в новой картине мира. И даже образные характеристики в данном случае почти сходны: Новалис называет свои фрагменты “*fermenta cognitis*”, ферментами познания или семенами, которые должны прорасти. Однако у Колриджа эта общеромантическая любовь к прожектам явно гипертрофирована, что и послужило поводом для многочисленных легенд о его прожектерстве и растраченных дарованиях: «Какие великие возможности и насколько ничтожен реальный результат!» — отозвался о нем Томас Карлейль в письме к Р.У. Эмерсону⁷⁴.

Чтобы разобраться в подобном парадоксе, нам нужно понять, как же реально Колридж работал, его индивидуальные психологические мотивировки. Ведь все же трудно поверить, что свое вдохновение он черпал главным образом в опиумных мечтаниях. Анализ обыденных фактов показывает, что работоспособность Колриджа имела самое прямое отношение к внешним обязательствам. У него дело шло на лад, когда перед ним стояла конкретная задача уложиться в жесткие сроки. Отсюда стремление самому организовать «давление» со стороны, создать атмосферу требований, чтобы кто-то «стоял над душой». Симптоматично, что Колридж прекрасно справлялся с журналистской работой, когда писал корреспонденции для «Морнинг пост», и к утру надо было обязательно сдать статью в номер. Аналогичные «экстремальные» обстоятельства сопутствовали выпуску авторского журнала Колриджа «Друг». По воспоминаниям Дороти Вордсворт, Колридж рассылал проспект журнала знакомым и будущим подписчикам, не написав заранее ни одной статьи. Но, как пронизательно замечает Дороти, «Для него это была единственная возможность начать работу. <...> Страдания Колриджа перед началом работы, безусловно, вызваны слабостью его воли. Ему не хватает силы воли, контролирующей его ум, желания и усилия...»⁷⁵. Первый номер журнала вышел, по отзывам друзей, не слишком удачным: туманным и незавершенным, несущим отпечаток страшной спешки. Однако машина была запущена, и следующие номера получались лучше: Колридж добился своего.

В обращении Колриджа со временем кроется главный секрет его репутации, легенды и в конечном счете — его образа. Ведь способность структурировать время — важнейший принцип житнетворчества или, если обратиться к современной психологии — «сценарного программирования»⁷⁶. Оттягивание начала работы и затем исполнение в сжатые сроки расценивается как своего рода наркотик, крайнее средство для спасения своей самооценки. Если сделанная таким образом работа в итоге оказывается маловпечатляющей, то автор всегда может утешить и оправдать себя, думая, что если бы у него было побольше времени... Подобная тактика позволяет всегда оставаться неуязвимым, по крайней мере, в собственных глазах.

В выстраивании жизненной легенды Колриджа существенным было движение ретардации — нарочитой заминки, запаздывания, подрыва сложившейся стабильной репутации. Ретардация обеспечивала двойной эффект: создавала живительную наркотическую атмосферу стресса, стимулируя творческую потенцию, и одновременно смягчала негативную реакцию издателей и поклонников, откладывая лучшие достижения на неопределенное будущее. Отсрочки во времени имели коррелят и в пространственных решениях: Колриджу был в высшей степени свойственен эскапизм, мечта уехать в замечательные места, где, уж конечно, все будет сразу удаваться. Много раз он предлагал друзьям снять вместе где-нибудь домик и работать, и иногда это получалось. Юношеские стереотипы утопического мышления — идеалы Пантисократии — оставались действенными. Мечта основать интеллектуальную «колонию» частично реализовалась в Озерном Краю, в семье Вордсворта, но все же по-настоящему утопический порыв «Dahin!» вряд ли мог быть исполнен, и неслучайно в дневниках Колриджа регулярно возникает образ птицы в ловушке, птицы со связанными крыльями.

К сожалению, быстро развязать узы обстоятельств было невозможно — Колридж не раз месяцами отсутствовал, но окончательно бросить семью он не

мог, а развестись по примеру Байрона ему не позволяли религиозные убеждения. Неудачный брак и несчастливая семейная жизнь всю жизнь преследовали его, неблагоприятно отражаясь на здоровье. Осуществлению планов мешали и повседневные заботы. Большинство его друзей-литераторов как-то справлялись с жизненными трудностями; болезней, семейных неурядиц и конфликтов с издателями хватало у каждого, и все по-своему преодолевали это. Колридж же был вызывающе неустроен и беспомошен, своим поведением напоминая образ философа из «Тезтета» Платона: «Ужасная нескладность. Не умеет никого уязвить, задев за живое, потому что по своей беспечности не знает ни за кем ничего дурного, и в растерянности своей кажется смешным»⁷⁷. Колридж сам как будто подсказывает нам объяснение своих неудач. С юности он с редкой настойчивостью твердит о своей апатии, праздности и даже воспекает ее в стихах:

Should sloth around me throw
Her soul-enslaving, leaden chain...⁷⁸
(И закует ли лень мою душу / в свинцовые цепи...)

В письмах Колриджа неоднократно встречаются жалобы на упадок сил, беспричинное утомление: «Меня преследует странное ощущение слабости, у меня есть способности, но нет сил»⁷⁹. С этим же впечатлением уходили от Колриджа многие посетители. Карлейль после первого визита к нему записал: «Главное, чего ему недостает — воли»⁸⁰. В этом же ключе пересматривается отношение к Колриджу даже среди его прежних поклонников.

Интересно, что этот процесс сказывается даже на описаниях внешности Колриджа. В мемуарах появляются аналитические портреты-характеристики, несущие отпечаток разочарования бывших обожателей. Уильям Хэзлитт, вспоминая на склоне лет «о первых встречах с поэтами», уже не может с былым энтузиазмом отыскивать в чертах Колриджа признаки гениальности — наоборот, в ретроспективе лицо Колриджа для него ассоциируется с символом неудачи: «Пухлые, приоткрытые губы, чувственный рот, красноречивый разговор; мягкий подбородок, свидетельствующий о добродушии; однако нос — рулевая ось лица, признак воли, был мелким и слабым, ничтожным — подобно самим делам Колриджа. Казалось, будто гений его лица с высоты обозревал мир неведомых мыслей и воображения, направляясь в путь с надеждой и великими устремлениями, но без необходимых инструментов — как если бы Колумб пустился на поиски нового мира в утлой посудине, без весел и компаса. Таким, по крайней мере теперь, мне видится облик Колриджа»⁸¹. Порой пристрастность наблюдений Хэзлитта становится довольно прямолинейной: «Двигаясь по тропинке, Колридж постоянно переходил с одной стороны на другую, тем самым мешая мне идти. Это показалось мне странным, но тогда я еще не догадывался, что неспособность держаться прямой линии связана с нестабильностью цели и невольными переменами принципов»⁸². Поздний образ Колриджа, как видно, оказался настолько дискредитированным, что даже самые невинные воспоминания толкуются недоброжелательно.

Не столь жесток к Колриджу в зрелые годы Ли Хант: «В молодости мистер Колридж считался очень обаятельным. Сейчас он несколько “полнее, чем это приличествует поэту”, и его лицо не так поражает с первого взгляда, как раньше.

Однако у него по-прежнему очень доброе выражение лица, замечательно красивый лоб, острый ищущий взгляд»⁸³.

Однако не чересчур ли простодушно здесь мы следуем за отзывами современников и легендой, авторизованной самим поэтом? Ведь в романтической эстетике житетворчество неотделимо от иронии, и многие характеристики стилизуются по законам литературных жанров. А романтическая легенда о поэте гласит, что душа художника в пределе вмещает универсум, и оттого индивид не может безоговорочно признать власть необходимости — все объективные препятствия переносятся вовнутрь. Недаром Новалис заметил: «Единственный фатум, что нас гнетет, есть лень нашего духа»⁸⁴. В русской литературе сходный образ творил Дельвиг, «ленивец праздный», и для многих романтических писателей это состояние было предметом рефлексии — в дневниках Гофмана одна из основных тем — его работоспособность и постоянные кутежи.

Столь пристальное внимание к своему настроению и прихотям мотивируется тем, что личность рассматривается как особый творческий прибор, от состояния которого зависит авторская продуктивность, что, соответственно, является сюжетом легенды и зоной максимальной мифологизации. Именно в этом состоит причина радикальной раздвоенности образа Колриджа: с одной стороны — бьющая через край творческая энергия («в лице проступает дух, делая его невидимым»), с другой — неисполненные ожидания, форсированные сроки сдачи рукописей, плагиаты. <...> Эта противоречивая слава «неровного автора» преследовала Колриджа всю жизнь, хотя сейчас, когда издатели никак не могут завершить академическое многотомное собрание его сочинений, становится ясно, насколько велик суммарный объем написанного им.

Современных исследователей все больше привлекают не только труды Колриджа, но и загадка его репутации, поэтика его легенды. Самые последние критические антологии по романтизму начинаются с рассуждений о специфическом мифе Колриджа — нашу эпоху притягивает дразнящий двойной контур его силуэта, тайная логика его самореализации. Его литературная биография демонстрирует, насколько противоречиво и проблемно может складываться репутация при жизни поэта, которому суждено посмертно стать культовым автором.

Мы остановились на основных техниках, способствующих формированию культа литератора в эпоху романтизма. Во-первых, в литературе появляется образ автобиографического героя, через посредство которого публичный интерес переходит на фигуру самого автора. Чтение романтического автора в первые десятилетия XIX в. подразумевало увлечение его личностью, включая подражание внешнему виду, воссоздание контекста и разгадывание прототипов, продолжение незаконченных текстов (например, поэмы Колриджа «Кристабель»). Специфика романтического «бесконечного» героя состоит именно в интимном соотношении с личностью автора, и потому приоритетным началом оказывается автобиография во всем разнообразии форм, ранее оттесненных на периферию культуры: отсюда ренессанс маргинальных прозаических жанров — мемуаров, записок, дневников, фрагментов. Другая техника связана с особым функционированием визуальных механизмов: покупкой гравюр с изображением писателя, узнаваемостью и стилизацией портретов (Байрона под Аполлона Бельведерского, Шелли под Беатрис Ченчи), превращением иллюстрации к романам в визуальный корре-

лят автобиографии (в чертах героя угадывалась внешность автора). Наконец, среди факторов, обусловивших появление литературного культа в конце XVIII — начале XIX в., следует особо выделить романтическое житетворчество. Сама биографическая легенда конструировалась как интрига, организованная по законам литературного текста, включая завязку, кульминацию и развязку, что способствовало возникновению напряженных литературных мифов. В романтическую эпоху литературная репутация начинает строиться по текстуальным законам. Это подготавливает ее функционирование в литературных кругах.

Мы видели, что репутация автора, его легенда, выстраивается не просто как статичный образ — эту репутацию необходимо поддерживать. И если романтизм — эпоха, когда уже работают механизмы модернизации, то вполне уместно говорить, что конструкция литературного культа подразумевает использование четких приемов, своего рода предшественников современных PR-технологий. Конечно, в XIX в. подобные культурные стратегии функционировали в особых формах, но уже тогда, к примеру, возник внятный императив — чтобы поддерживать интерес публики, необходимо давать информационные поводы. С литератором должно регулярно что-то происходить, он должен быть в центре событий, неважно, позитивных или негативных. Тогда его репутация выстраивается как динамичный текст, как повествование, которое организовано по нарративным законам. В этом повествовании есть завязка, кульминация, время от времени возникает сюжетное напряжение, *suspense*, а апофеозом может стать литературный скандал. Вспомним литературные скандалы, которые постоянно происходили с Колриджем, когда его обвиняли то в плагиате, то в наркомании, и он должен был выступать в газетах, оправдываться, переписываться с читателями. Все это доказывает, что писательская репутация не статична, она должна все время обновляться, получать подпитку за счет событий, которые связаны с биографией автора. Этот культурный императив весьма актуален и в настоящее время.

Уникальность сравнительно короткого периода начала XIX в. в том, что произошло вторжение новой категориальной парадигмы, оформление индивидуального авторства как литературного института. В процессе этого беспрецедентного переворота в культуре автор, его имя, образ, личность и биография — словом, все, что составляет стиль жизни, получили особую семиотическую нагрузку. Байрон, Колридж, Де Куинси, Новалис и Фр. Шлегель как житетворческие характеры и персонажи в истории литературы по выразительности соперничают с героями, созданными их фантазией.

Немало способствовало конструкции литературного культа также повышение соревновательности на книжном рынке и подключение механизмов моды: возникновение феномена «модной книги» и принцип новизны в литературном процессе. В итоге имя автора превращалось в бренд, поскольку включались механизмы читательского выбора и построения индивидуальной легенды. Таковы основные аспекты конструкции писательского культа в социальной истории литературы эпохи романтизма.

¹ См., например, сборник: Redmond S. and Holmes S. *Stardom and Celebrity: A Reader*. London, 2007.

² Marshall P.D. *The Celebrity Culture Reader*. New York and London, 2006.

³ Mole T. *Byron's Romantic Celebrity: Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy*. Basingstoke and New York, 2007.

⁴ Higgins D.M. *Romantic Genius and the Literary Magazine: Biography, Celebrity, and Politics*. New York, 2005

⁵ *Romanticism and Celebrity Culture, 1750–185*. Montréal, 2009.

⁶ Raven J. *The Business of Books: Booksellers and the English Book Trade, 1450–1850*. New Haven, 2007.

⁷ Такой тип появляется и в романе: например, леди Делакур в романе Марии Эджворт «Белинда» характеризуется как человек, о котором пишут в газетах, пишут о ее вечерах, обсуждают ее платья, обсуждают ее шутки, повторяют ее остроумные высказывания. Это совершенно особая характеристика персонажа — модный человек, который сам задает моду и находится в курсе современных тенденций, и в том числе литературных новинок — то есть человек начитанный. Edgeworth M. *Belinda*. Oxford, 1994.

⁸ Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 248–269; Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Там же, С. 296–337; Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Там же, С. 365–377; Лотман Ю.М. Русский дендизм // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 123–136.

⁹ Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996.

¹⁰ Неклюдов С.Ю. «Сценарные схемы» жизни и повествования // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 2. М., 2004. С. 26–36; Неклюдов С.Ю. Ночной гость // Живая Старина. 1996. № 1. С. 4–8.

¹¹ Ямпольский М.Б. Наблюдатель. М., 2000.

¹² Карельский А.В. Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западных литератур. Вып. 1. М., 1998; Карельский А.В. Немецкий Орфей. Беседы по истории западных литератур. М., 2007.

¹³ См., например, Greenblatt S. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago, 1984.

¹⁴ Novalis. *Dichtungen und Prosa*. Leipzig, 1975. S. 620.

¹⁵ Карлейль Т. Новалис. М., 1901.

¹⁶ См.: Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006

¹⁷ Цит. по: Novalis. *Schriften*. Bd. I–IV. Stuttgart: 1960–1975. Bd. IV. S. 561.

¹⁸ Ibid. S. 266.

¹⁹ Ibid. S. 506–509.

²⁰ Мандельштам О.Э. К немецкой речи // Мандельштам О.Э. Стихотворения. М., 1973. С. 169.

²¹ Novalis. *Op. cit.* S. 556.

²² «Жизнетворчество», или «жизнестроение» — термин русских авангардистов 1920-х гг. Для них искусство должно было практически слиться с жизнью, эстетизировать революционный быт. См.: Чужак Н. Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 12–39. Наше употребление термина скорее ближе понятию «self-fashioning» — «самоформирование, моделирование себя», введенному С. Гринблатом, одним из основателей школы «нового историзма». См.: Greenblatt S. *Op. cit.*

²³ Винокур Г. Биография и культура. М., 1927. С. 8–9.

²⁴ De Quincey T. *Confessions of an English Opium-eater*. London, 1982. P. 95–96. Позднее сходные идеи будет развивать Оскар Уайльд в эссе «Упадок лжи».

²⁵ Schlegel F. *Werke in zwei Bänden*. B., 1980. Bd. I. S. 156.

²⁶ Novalis. Dichtungen und Prosa. Leipzig, 1975. S. 396. (Далее: Novalis). Перевод всех источников, помимо оговоренных случаев, наш.

²⁷ Piper D. The Image of the Poet. Oxford, 1982. P. 116.

²⁸ Kenyon-Jones Ch. Byron: the Image of the Poet. Newark, 2008.

²⁹ Ibid. P. 399.

³⁰ Ibid. P. 400.

³¹ Ibid. P. 416.

³² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 157.

³³ Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 129–130.

³⁴ Цит. по: Trelawny E.J. Records of Shelley, Byron and the Author. London, 1973. P. 13.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid. P. 148.

³⁷ Ibid. P. 106.

³⁸ Винокур Г. Указ. соч. С. 53.

³⁹ Trelawny E.J. Op. cit. P. 173.

⁴⁰ Ibid. P. 135.

⁴¹ Ibid. P. 119.

⁴² Ibid. P. 187.

⁴³ Ibid. P. 20.

⁴⁴ Ibid. P. 105.

⁴⁵ Ibid. P. 121.

⁴⁶ Ibid. P. 131.

⁴⁷ Ibid. P. 170, 314.

⁴⁸ Piper D. Op. cit. P. 163.

⁴⁹ Holmes R. Shelley: The Pursuit. London, 1974. P. 512, 516–517.

⁵⁰ Пример подобной минимальной синтагмы, органического семени повествования — сказка Клингсора в неоконченном романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген».

⁵¹ Novalis. S. 514.

⁵² Novalis. S. 620.

⁵³ Curtius E.R. European Literature and the Latin Middle Ages. London, 1979. P. 98–101.

⁵⁴ Библиотека для чтения. СПб., 1834. Т. 7. В ряде случаев по стилистическим параметрам мы отдаем предпочтение старым переводам. Ср. «Воспоминания» Хэзлитта в приложении к кн. Колридж С.Т. Стихи. Литературные памятники. М., 1974.

⁵⁵ Wordsworth D. Letters. Oxford, 1981. P. 22.

⁵⁶ De Quincey Th. Works. Edinburgh, 1863. Vol. 2. P. 103.

⁵⁷ Wordsworth W. The Poems. London, 1977. Vol. 1. P. 557.

⁵⁸ Цит. по: Piper D. Op. cit. P. 120.

⁵⁹ Hazlitt W. Winterslow. London, 1906. P. 12.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Библиотека для чтения. СПб., 1834. Т. 7.

⁶² De Quincey Th. Op. cit. P. 103.

⁶³ Цит. по: Coleridge S.T. Table-talk. London, 1884. P. 211.

⁶⁴ Ibid. P. 222.

⁶⁵ Ibid. P. 276.

⁶⁶ Ibid. P. 56.

⁶⁷ Подробнее см.: Table Talk by Various Writers from Ben Jonson to Leigh Hunt. London, 1934.

⁶⁸ Подробнее см.: Ashton R. The German Idea. Cambridge, 1981.

⁶⁹ Имеется в виду отрицательный отзыв «Эдинбургского обозрения» на ранний сборник Колриджа "Juvenile Poems".

⁷⁰ Цит. по Ashton R. Op. cit. P. 17.

⁷¹ Collected Letters of S.T. Coleridge. Oxford, 1956–1971. Vol. 2. P. 947.

⁷² Ibid. P. 955–956.

⁷³ Цит. по: Holmes R. Coleridge: Early Visions. London, 1989. P. 336.

⁷⁴ Цит. по: The Dictionary of Biographical Quotations. London, 1978. P. 183.

⁷⁵ Wordsworth D. Letters. P. 94, 100–101.

⁷⁶ Подробнее см. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. М., 1988.

⁷⁷ Платон. Соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 268.

⁷⁸ The Portable Coleridge. New York, 1977. P. 61.

⁷⁹ Coleridge S.T. Letters. Vol. 2. P. 959.

⁸⁰ The Portable Coleridge. P. 22 (introduction by I. Richards).

⁸¹ Hazlitt. W. Winterslow. P. 5.

⁸² Ibid. P. 10.

⁸³ Leigh H. Examiner. London, 1821, 21 October.

⁸⁴ Новалис. Фрагменты. М., 1914. С. 16.

Джон Барт и Томас Пинчон
(к проблеме определения писательского статуса)

Писатели Дж. Барт и Т. Пинчон, стремясь вызвать интерес к собственному творчеству, выбирают диаметрально противоположные стратегии создания писательского имиджа. Различие в самопрезентации оказывает влияние на формирование оппозиции «Барт — Пинчон» в пределах постмодернистской парадигмы (в ее североамериканском варианте). Эта оппозиция возникает в восприятии авторов собратями-писателями, критиками, читателями и не может не вызывать интерес к характеру их писательского статуса.

Джон Барт: на пути к статусу «современного классика»

К настоящему времени Джон Барт является автором двенадцати романов¹ и трех сборников прозы², двух сборников эссе и лекций³, вошедших в постмодернистские антологии статей, лауреатом нескольких престижных литературных премий, профессором ведущих американских университетов, обладателем почетной степени доктора литературы, членом Американской академии искусств и литературы и Американской академии искусств и наук. Он один из спонсоров Национальной книжной премии, член консультативного совета Электронной литературной организации и ряда других литературных сообществ. При этом Барт популярен, его книги пользуются успехом у довольно широкого круга читателей. Такой символический капитал — во многом, результат продуманной стратегии поведения в литературном поле⁴. Уже в начале своей литературной карьеры Барт выступал одновременно как писатель, критик и университетский преподаватель, то есть наряду с производством литературного продукта, он воплощал те институции, которые создают «веру в ценность» этого продукта (литературовед) и воспитывают «потребителей, способных признать произведение искусства как таковое» (преподаватель)⁵. В результате таких целенаправленных усилий Барт проделал путь от культового автора университетской публики до «классика» постмодернизма.

Статус культового автора интеллектуальной элиты Барт обретает в конце 1960-х — начале 1970-х гг. Именно в это время становится очевидным факт признания Барта «университетом» — чрезвычайно влиятельной в поле американской литературы институцией. К середине 70-х творчество писателя превращается в популярный «сюжет» научной жизни США, к нему обращаются не только рядо-

вые книжные обозреватели или известные узкому кругу представители университетской среды, но и такие авторитетные писатели и критики, как Л. Фидлер, И. Хассан, Р. Костелянец, Т. Таннер, Р. Пойрнер, В. Бергонци, М. Брэдбери, Дж. Гарднер, Дж. Хеллер, А. Кейзин, Ф. Карл, В. Набоков, Р. Сакеник, Дж. Олдридж. В общей сложности к 1976 г. о произведениях Барта было создано 342 научные работы (статьи в академических сборниках и словарях, главы в учебниках и антологиях, обзоры, книги и диссертации), на его книги было опубликовано 216 рецензий, на страницах литературных журналов и университетских газет, в массовой печати увидели свет 72 биографических очерка. Ко всему прочему, Барт становится любимым героем молодых исследователей: за десять лет (с 1966 по 1976 г.) было написано 66 (!) магистерских и докторских диссертаций⁶.

Одновременно Джону Барту, удачно совмещающему эксперимент с мастерством рассказчика, удастся добиться признания в среде самых обычных читателей и даже обзавестись собственным Фан-сообществом. Его роман «Козлююноша Джайлз» (*Giles Goat-Boy*, 1966) в 1968 г. был признан бестселлером и инициировал создание «Общества празднования Бартомании»⁷. Для членства в «Обществе» нужно было следовать трем «простым» требованиям — прочитать хотя бы первые пять книг Барта (именно столько было написано на момент создания общества), «уметь выпивать и громко смеяться» и платить членские взносы в размере 10 долларов. У Общества был не только «Уважаемый Объект» поклонения — сам Джон Барт, но и собственный «духовный символ» — баклажан (потому что именно он входил в состав «чудотворной смеси» для повышения сексуальной потенции из романа «Торговец дурманом»). Члены Общества ежемесячно встречались в одном и том же ресторане и завсегдатаям были больше известны как «группа баклажана», изобретающая различные шутки и розыгрыши посетителей. Должность руководителя Общества присваивалась тому члену, который добивался наиболее впечатляющих результатов в «поклонении Уважаемому Объекту» — например, один из руководителей написал «подходящий текст» и совершил паломничество к «священному» месту рождения Барта. Руководитель легко опознавался по «красочным регалиям», имитирующим отдельные детали одежды членов французской Академии. В его обязанности входило составление отчетов о ежемесячных собраниях и пересылка их «Уважаемому Объекту», сбор новой информации о Барте, организация встреч с ним. Наличие Фан-сообщества убеждает, что проза Барта была популярна и за пределами «университета», однако не исключает того, что восприятие ее требовало определенного уровня читательской компетентности. Не случайно, одной из приоритетных задач своей преподавательской деятельности Барт считал «воспитание читателя», который, не будучи специалистом-литературоведом, сможет «читать с большим вниманием и благодарностью»⁸, используя определенные навыки, привитые в университете. При этом ожидания читателя неподготовленного, купившего книги Барта под влиянием магического слова «бестселлер» и восторженных критических отзывов на обложке и в прессе, зачастую не оправдывались. Например, по результатам опроса 229 человек, проведенного спустя несколько месяцев после выхода в свет романа «Козлююноша Джайлз», стало ясно, что, несмотря на приобретение книги почти 40% опрошенных (81 человек), только семеро (3%) дочитали роман до конца, и ни один не дал ему положительной оценки⁹.

Столь же неоднозначен факт вручения Барту Национальной книжной премии в 1973 г., выдвинувшей его в число популярных и широко известных писателей. Премия может интерпретироваться и как знак признания «широкими» читательскими массами, и как стремление представителей определенных литературных институций поддержать «своего» автора. Во всяком случае, именно так расценил лауреатство сам Барт, произведение которого уже номинировалось на эту премию («Заблудившись в комнате смеха», 1969 г.), но ранее, из-за противодействия издателей, не получило ее. Однако в начале 1970-х — «несмотря на растущее недовольство издателей и книготорговцев» — она становится «единственной в США литературной премией, присуждаемой за серьезные произведения», — так Барт оценивал ситуацию спустя десять лет в сборнике «Пятничная книга». Признаваясь, что «не рассчитывал ее получить», писатель выдвигает предположение: главным фактором положительного решения стал состав жюри, куда вошли критики и писатели, близкие автору в отношении «литературных вкусов» (Э. Коннел, Л. Фидлер, У. Гэсс, У. Перси, Дж. Ярдли)¹⁰. Награды, врученные автору ранее, эту «печать академического мира» несли еще более явно — премия университета Брандеса (1965) и премия Национального института искусств и литературы (1966).

Можно предположить, что культ Барта был изначально сформирован университетской средой, на которую писатель сделал ставку, «продвигая» себя и свое творчество. Первыми читателями и критиками его текстов стали профессора и студенты, способные в эпоху роста массового потребления книжной продукции успешно выступать в роли «компетентных читателей». Помимо создания новых — «постмодернистских» текстов, открыто предьявляющих «искусственному» ценителю свою механику, Барт учил эти тексты воспринимать. Посвящая свою жизнь преподаванию литературы и писательского мастерства, он признавал, сколь большую роль играет воспитание квалифицированной аудитории (среди произведений Барта особое место занимают эссе, созданные на основе выездных лекций, читавшихся в университетах США, Европы, Японии, Австралии¹¹).

Со временем культовый статус, сформированный благодаря университету, начинает тяготить Барта. По свидетельству одного из коллег, профессора С. Вейнтроба, создатель «Козлоюноши Джайлза» и «Химерь» стремился выйти за рамки университетского кампуса — как в прозе, так и в жизни — полагая, что иначе его художественное творчество будет воспринято как «академический роман», «университетская проза», предназначенная исключительно для «внутреннего пользования»¹². Вместо того, чтобы «почивать на лаврах», добившись признания литературных институций и выйдя за рамки национальной культуры в роли своего рода «крестного отца» постмодернизма, Барт пытается не только сохранить позиции среди знатоков и поклонников, но и изменить состав читательской аудитории.

В 1979 г., в программной статье «Ресурсы литературы» (“Literature of Replenishment”) Джон Барт подчеркивал, что главная задача «идеального постмодернистского писателя <...> проныть и увлечь <...> определенный слой публики, более широкий, чем круг тех, кого Манн звал первохристианами»¹³ — профессиональных служителей высокого искусства. Этот призыв демонстрировал отчетливую «смену курса» писателя, который, завоевав «первохристиан» —

обитателей университетов, стремился расширить читательскую аудиторию и добиться признания не только знатоков литературы. Не отказываясь от формальных экспериментов и дальнейшего усложнения художественной прозы, в последующий период творчества автор одновременно предпринял ряд шагов, чтобы не допустить «потери читателя»¹⁴.

Справедливо полагая, что усиление интереса публики к личности творца позволит активизировать интерес к его произведениям, Барт активно включает в романы «Жили-были: плавучая опера» (1995), «История продолжается» (1996), «Выходит в свет!!!» (2001) автобиографический материал. Кроме того, писатель начинает чаще встречаться с интервьюерами. Уже в первый период литературной карьеры, несмотря на отсутствие особого желания, один-два раза в год Барт давал интервью, печатавшиеся как «эксклюзивные» в массовой прессе или в солидных университетских сборниках типа «Интервью с писателями-новаторами», «Первый человек», «Кумир»¹⁵. Со временем ясно осознав значение интервью в продвижении произведения на рынок¹⁶, а значит к читателю¹⁷, Барт стал рассматривать их как часть профессии, как одно из правил игры, принятых в литературном поле.

Расширению аудитории способствовало также авторское исполнение отрывков из еще неопубликованных произведений. Эта практика активно использовалась писателем с самого начала «жизни в литературе», но в период с конца 1970-х гг. с публичными чтениями своих произведений Барт выступает не только перед студентами и профессорами американских университетов, он все чаще встречается с читателями в городских библиотеках, книжных магазинах, он появляется на радио и телевидении. Нередко эти чтения, предвещающие публикацию новых книг или сопровождающие выход произведения в свет, совмещаются с раздачей автографов поклонникам. В осмыслении этой практики Барт обходит вниманием ее рыночный ресурс, но подчеркивает важность приобретаемых писательских навыков. По признанию автора «Химеры» и «Писем», такое общение с адресатом текста, уходящее корнями в его прошлое джазового музыканта, привыкшего к импровизациям в «случайной, но живой аудитории»¹⁸, позволило не только лучше понять различие между литературой устной и литературой письменной, но и познакомиться — не гипотетически, а реально, с разными типами читательской аудитории, что во многом способствовало успеху диалога, без которого современный писатель обречен на молчание и забвение¹⁹.

Помимо названного, важным шагом в «движении к читателю» стал проект публикации сборников эссе, статей, лекций, предисловий, начавший осуществляться в 1984 г. с «Пятничной книги» и продолженный в 1995 г. «Дальнейшими пятницами»²⁰. «Пятничные книги», вырастающие из практики устных выступлений, живого диалога с аудиторией, помогли Барту найти новые каналы коммуникации с публикой, расширить читательское сообщество. В этих сборниках Барт проговаривает те же темы и использует те же приемы, что в своих романах и новеллах, но новый «формат» позволяет добиться успешного взаимодействия с читателем. Рамки «нон-фикшн» задают иные границы восприятия текста — как документа, содержащего достоверную информацию, а потому априори вызывающего читательское доверие, устанавливающего особую зону плодотворного взаимодействия между читателем и автором. «Пятничные книги» Барта, образуя

своего рода «гипертекст» с художественными произведениями автора, строятся по принципу, который У. Эко связывал с эстетикой серийных форм и провозглашал одной из главных особенностей постмодернизма. Взятая на вооружение массовой культурой, эта эстетика базируется на использовании многообразных техник стимулирования восприятия, учитывающих различия между «интерпретативными сообществами» — «наивными» и «искусшенными»²¹. «Пятничные книги», основываясь на «повторениях» различного типа, цементируются с помощью изощренной системы лейтмотивов и автоцитат. В результате, «наивный» читатель бартовской «нон-фикшн» (часто оказывающийся читателем Барта впервые) может почерпнуть не только массу интересных подробностей об авторе и его произведениях, но и приглашается к захватывающему диалогу на самые разные темы. А читатель «искусшенный» вовлекается в игру авторских вариаций вокруг уже сказанного. Эта адресация как «наивным», так и «искусшенным» реципиентам ориентирует автора на использование принципа «двойного кодирования», о котором сам Барт пишет, рассматривая различные подходы к постмодернизму и упоминая работу У. Эко «Заметки на полях “Имени розы”», в которой тот, в свою очередь, ссылался на Барта²².

Сам принцип «Пятничных книг», составленных из работ, которые автор писал по пятницам — его университетским выходным, и посвящал актуальным вопросам литературы и жизни, осмысленной как «жизнедеятельность» преподавателя, писателя, читателя, мыслителя²³, моделирует разные возможности восприятия текста. Читатель «наивный» соотносит его с аналогичным принципом работы журналиста, ведущего еженедельную колонку. Читатель «искусшенный», возможно, вспоминает о многотомных «Беседах по понедельникам» и «Новых понедельниках» французского литератора XIX в. Ш.О. Сент-Бева, который в течение двадцати лет посвящал каждый понедельник созданию статей о литературе, печатавшихся в прессе и занявших впоследствии несколько десятков томов²⁴. Структура «Пятничных книг» напоминает «искусшенному» читателю структуру научного исследования: работы снабжены предисловиями, послесловиями, сносками, иллюстрациями а в «Дальнейших пятницах» имеется еще и «Именной указатель».

Однако независимо от принадлежности читателя к тому или иному «интерпретативному сообществу», отношение Барта к работе — «ни дня без строчки» (писатель не раз подчеркивает, что пятницы — его *выходные дни*) — вызывает уважение к трудолюбию автора. И прекрасно соотносится с имиджевыми практиками многих современных писателей, которые, занимая разное положение в поле (элитарное/массовое), с одинаковой настойчивостью позиционируют себя как всецело преданных делу творцов: с одной стороны — Умберто Эко, ученый, романист, преподаватель, журналист, не раз упоминавший о своей четко расписанной рабочей неделе²⁵, с другой — Стивен Кинг, многократно утверждавший, что от творчества он отрывается трижды в год — на Рождество, 4 июля и в собственный день рождения²⁶.

Барт по-разному «кодирует» обширный автобиографический материал «Пятничных книг». Читателю «наивному» автор рассказывает многочисленные анекдоты о себе. О непомерности своих писательских амбиций (мечта написать такой толстый роман, чтобы его заглавие поместилось поперек корешка книги²⁷ и т. п.), о желании зарабатывать побольше денег, заставляющем завидовать «широ-

кой популярности у непрофессиональных читателей и огромным доходам от продажи книг» писателей типа «мистера Кинга, мистера Миченера и мистера Кленси»²⁸. В таком же ключе Барт не раз высказывался и по поводу создания рассказов, мотивируя свое обращение к ним амбициозным желанием быть опубликованным в антологиях и разбирать собственные тексты на семинарах по писательскому мастерству²⁹. Откровенно провокативная природа подобных «признаний» задает двойную «раму» восприятия образа писателя. Они приближают читателя к автору, вызывают доверие, укрепляемое готовностью искренне рассказать правду о реальных обстоятельствах непростого пути в литературу: неудачи на поприще музыканта; специфический круг чтения в детстве (детективы и триллеры в мягких обложках, купленные в ближайшем супермаркете), отсутствие хорошей школьной подготовки, ранний брак и рождение троих детей; мизерная зарплата в первые годы работы в университете; медленное продвижение по ступеням академической карьеры, «эксперименты с гашишем и изменами») ³⁰. В таком контексте успехи Барта, добившегося впечатляющих результатов, очень органично коррелируют с укорененной в американском массовом сознании мифологией человека, «сделавшего себя» и ставшего зримым воплощением «американской мечты».

Читатель «искушенный», знакомый с такими особенностями художественного мира Барта, как обманчивость фабулы и амбивалентность трактовки событий, пародийность образов и стремление к розыгрышам, склонен усомниться в правдивости «признаний» и «историй» писателя, готов увидеть зазор между откровенными провокациями и не вызывающими сомнения фактами, между навязываемыми обществом ролями (студента, мужа, отца, элитарного писателя, университетского преподавателя) и не сводимой к ним, нередуцируемой многомерной личностью автора. Личностью, которую характеризуют такие привлекательные для любого читателя черты, как серьезное отношение к своей работе, способность к самоиронии, умение восхищаться своими учениками-писателями, превзошедшими учителя, любовь к близким, широчайшая эрудиция, непочтительное отношение к социальным табу и стереотипам.

В соответствии с выбранной логикой самопрезентации (в расчете на «наивного» и «искушенного» читателя одновременно), Барт настойчиво подчеркивает свою профессиональную принадлежность: он писатель и преподаватель, а не ученый и критик. Не случайно, первый сборник эссе предваряет напоминание о том, что автор — «обычный романист и случайный создатель рассказов, который к тому же около тридцати лет преподает чтение и писательское мастерство в американских университетах»³¹. Противопоставление разных ролей — писателя и ученого, как правило, возникает в текстах, жанровая специфика которых обусловлена особенностями научного дискурса³². Признания типа «Я — не ученый»³³, «эстетическое теоретизирование — не мой хлеб»³⁴ становятся еще одним лейтмотивом «Пятничных книг» и призваны выполнить две важные функции. Они позволяют автору оставаться в пределах научного сообщества, где он, будучи профессором «специфически американского типа — как тренер начинающих писателей, а не как ученый — преподаватель истории и теории литературы»³⁵, может высказываться по актуальным вопросам современной литературы, не отдавая это исключительно на откуп тем, кто «с самими художниками обычно не

консультируется»³⁶. С помощью подобных заявлений Барт стремится избежать упреков со стороны «искушенных» читателей и профессионалов от литературы. Его же собственный опыт письма и чтения усиливает уважение и доверие читателя «наивного» — о мастерстве высказывается не ученый, анализирующий чужой литературный продукт, а писатель, этот продукт создающий. В связи с этим автор вводит особую дефиницию, позволяющую ему четче обозначить свое место в пространстве поля науки о литературе: среди профессионалов-ученых он — лишь «любитель, профессиональный писатель»³⁷, «интеллектуал-любитель»³⁸.

Настойчивое стремление рассуждать о предметах, «которые лучше оставить профессиональным ученым»³⁹, Барт объясняет как возможностями легитимировать собственное творчество («объявить королевство, чтобы назначить себя королем»⁴⁰), так и желанием предотвратить неверные истолкования собственного творчества. Не случайно в «Пятничных книгах» столь сильна ирония в адрес интерпретаторов бартовских текстов, приписывающих им смыслы, о которых писатель не подозревал, а порой и наделяющих его не свойственной ему эрудицией. Именно в таком контексте воспринимается, например, история о том, как в 1963 г. Барт стал автором послесловия к роману «Родерик Рэндом». Сначала ученые увидели в романе Барта «Торговец дурманом» (1960) пародию на английский роман XVIII в. Затем издатели, решив, что Барт хорошо знаком с литературой XVIII в., обратились к нему с предложением сопроводить намечающуюся публикацию классического текста этого периода послесловием. В результате, по признанию Барта, он действительно стал «знатоком» английского романа XVIII в. — но «постфактум», приняв это предложение и прочитав как самого «Родерика Рэндома», так и исследовательскую литературу по этому вопросу⁴¹. С другой стороны, читатель еще одного текста «Пятничной книги» — предисловия к «Торговцу дурманом», где речь идет о замысле романа, возникшем под влиянием произведений типа «Тома Джонса» Филдинга⁴² — задается вопросом: а не лукавит ли автор, рассказывая историю послесловия «Родерика Рэндома»? Эти «игры с читателем» способствуют решению сверхзадачи Барта — «воспитать читателя нового типа», реализуемой в 1960–1970-е гг. через создание мета-прозы: сборника «Заблудившись в комнате смеха» (1968), трилогии «Химера» (1972), романа «Письма» (1979).

Проект «воспитания читателя» включает в себя не только «игровую поэтику», но и создание своего рода «программ чтения». Развитию программы служат переиздания предисловий и «инструкций к чтению» текстов⁴³, пересказы, цитирование собственных произведений (порой, в неожиданных контекстах: например, в лекции «о древней двойственности сознания и тела» на симпозиуме, организованном Медицинским институтом университета Джонса Хопкинса)⁴⁴. В этом же ряду — описание собственного «опыта чтения» (например, эссе «Океан истории» целиком посвящено читательскому восприятию поразившего Барта-студента «Океана сказаний» Сомадевы⁴⁵). Благодаря продуманному использованию в «Пятничных книгах» этих приемов, Барт стремится научить воспринимать художественное произведение в качестве эстетического целого, бережно возвращая читателя нового типа, готового к интеллектуальной игре.

Анализ писательского поведения Барта, исследование его текстов убеждает, что во второй период творчества культовый писатель настойчиво стремится вый-

ти за рамки образа «университетского умника», «писателя для избранных», для «первохристиан», ищет новые каналы коммуникации с читателем, претендуя на роль «современного классика». Среди ряда шагов, предпринятых для успешного осуществления этой сверхзадачи, особенно выделяется проект «Пятничные книги», сориентированный на представителей различных «интерпретативных сообществ» и позволивший вовлекать в процесс чтения как «искушенных», так и «наивных» читателей. Подобные стратегии писателя, поддержанные влиятельными литературными институциями, а также выступающего в роли представителя этих институций, становятся достаточным основанием для включения в «канон» и представление Барта в качестве «классика» современной литературы США.

*Томас Пинчон:
механизмы формирования статуса культового автора*

Томас Пинчон использует противоположные стратегии поведения в литературном поле: он демонстрирует нарочитое отстранение от аудитории, отказ от различных проявлений институционального признания, избирательно нарушаемый время от времени с использованием игровых моделей писательского поведения, закрепленных в американской культуре. Это позволяет поддерживать атмосферу тайны вокруг «литературной личности» и творчества Пинчона, инициировать поиски разгадок смысла его писательского поведения и его произведений, во многом создавая благоприятную почву для формирования статуса культового автора.

К середине 1990-х гг. «литературная личность» Томаса Пинчона не только окончательно оформилась на родине, но и задала границы восприятия Пинчона у иноязычной аудитории. В этом убеждает первая публикации его текстов на русском языке (журнал «Иностранная литература», 1996, № 3). Представление Пинчона русскому читателю начиналось со своего рода «минус-приема» — в рамочке вместо фотографии была помещена надпись: «Писатель Пинчон не любит фотографироваться». Отсутствующий портрет дразнил воображение, вызывал вопросы, являясь продуманным — как и все остальные элементы публикации — ходом: фото молодого Пинчона (возраста «Энтропии») уже в начале 90-х были вывешены на некоторых англоязычных Интернет-сайтах и являлись вполне доступными. Недостаток визуальной информации компенсировался выверенным форматом информации вербальной. Помещенная в разделе «NB», публикация представляла собой грамотный подбор текстов — ранний рассказ Пинчона «Энтропия», «во многом определивший восприятие его творчества», и одно из редких эссе «К тебе тянусь, о диван мой, к тебе», в котором писатель высказывается о современной жизни, сопровождались критическими статьями А. Зверева и С. Кузнецова. Тексты эти, словно подтверждая первую фразу статьи А. Зверева — «О Томасе Пинчоне написано больше, чем написал он сам»⁴⁶ — по объему превышали опубликованные в журнале произведения самого Пинчона.

Эта публикация вполне органично вписывалась в рекламную акцию, которая началась вскоре в англоязычных СМИ в связи с выходом в свет пятого романа Пинчона «Мейсон и Диксон» (1997), представленного критиками и издателями как очередная попытка создания «Великого американского романа». При кажущейся

нелепости предположения о связи первого перевода Пинчона в России с начавшейся за океаном кампанией, оно вполне коррелирует с той моделью «литературной личности» Пинчона, которая создавалась на протяжении нескольких десятков лет. Создавалась, по нашему мнению, при прямом участии самого автора.

Уже много лет на страницах научных изданий, в популярной прессе продолжается спор о том, насколько сознательно Пинчон, отказывающийся от видимых следов присутствия в современном информационном пространстве (автор упорно скрывает любую информацию о своей жизни, нарочито игнорирует литературные инстанции, почти не дает комментариев о себе и о собратях по перу), моделирует свою «литературную личность». Так, Р. Пойриер отстаивал мнение, что Пинчон не причастен к формированию имиджа культового автора. Размышляя об особом статусе писателя, принадлежащего «первому ряду в истории нашей литературы» и при этом популярного, ученый был склонен полагать, что автор не только не рассчитывал на такой статус, но и мог воспринять подобную популярность как «заговор против себя». Пойриер отмечал «спорную природу литературной репутации Пинчона», успех его книг у читателей, а также «общественное признание и громадное уважение» к их автору несмотря на полную незаинтересованность последнего в попытках критиков вписать его творчество в контекст литературного истеблишмента⁴⁷. Иной точки зрения придерживался А. Зверев, однозначно отвечая на вопрос об осознанности писательского поведения Пинчона: «Молчание Пинчона <...> просто игра. Остроумная, требующая безукоризненно выдерживать установленные для самого себя правила, порой очень изобретательная, но все-таки игра, и не больше»⁴⁸. Игра, порожденная «до гениальности простой идеей: в перенасыщенной саморекламой литературной среде достичь известности можно, не пытаясь обойти конкурентов, а, наоборот, подчеркнуто игнорируя обычные способы, к которым прибегают для завоевания имени»⁴⁹.

На наш взгляд, две эти точки зрения отнюдь не противоречат друг другу. Между оценками английского и российского литературоведов пролегло почти двадцать лет, способных убедить внимательного наблюдателя, что превращение Пинчона в фигуру «самого загадочного американского писателя нашего времени», действительно стало результатом изобретательной игры писателя, направленной на отказ от привычных способов достижения успеха. Но игра эта началась уже после того как репутация была завоевана. Пинчон умело использовал знание законов американского литературного рынка, которое он демонстрирует в период, когда к нему пришла слава и успех — как в среде интеллектуалов, так и среди обычных читателей (с 1973 г. по настоящее время). Другими словами, моделирование культового персонажа стало возможным благодаря завоеванным в этом поле позициям, благодаря поддержке и признанию тех институций, от обращения к которым Пинчон будет так демонстративно отказываться впоследствии.

Пинчон проигнорировал открывшиеся перед ним возможности, отказавшись после окончания университета от предложения остаться там преподавателем творческого письма или стать кинообозревателем в журнале «Эсквайр»⁵⁰. Но в этот период Пинчон умело использует необходимые для успешной институализации стратегии поведения. Он не только публикует рассказы в студенческом журнале Корнельского университета, печатает романы и эссе, но и примеряет на себя образ создателя «веры в ценность произведения», работая редактором в том

же литературном журнале, а также использует «символический капитал» науки для создания нехудожественных текстов. В 1969 г. писатель отвечает на письмо Т.Ф. Хирша, антрополога, исследователя традиционной культуры Юго-Западной Африки, просившего Пинчона поделиться источниками, использованными для написания главы о судьбе гереро в романе «V.». Письмо вышло в приложении к сборнику научных статей о Пинчоне (1976) и представляет собой редкий пример диалога с исследователем его текстов, причем с исследователем-нелитературоведом. Письмо демонстрирует не только фундаментальную подготовку автора, его феноменальную образованность, но и является интересным примером создания Пинчоном научной гипотезы⁵¹. В это же время, в 1959 г., молодой писатель подает заявку на грант Фонда Форда, которая не нашла поддержки⁵², но опыт самопрезентации был полезным — четыре года спустя Пинчон получит свою первую литературную премию.

Молодой писатель достаточно быстро добивается признания литературных институций: в 1963 г. он удостоивается престижной премии Фолкнера за роман «V.», в 1967 г. — премии Национального института искусств и литературы за «Выкрикивается лот 49» (*The Crying of Lot 49*, 1966), а за «Радугу гравитации» (*Gravity's Rainbow*, 1973) — сразу нескольких престижных премий, в том числе, Национальной книжной. Кроме того, уже в начале карьеры у Пинчона появляется литературный агент, что подтверждает продуманность поведения в сфере писательского производства. В этот же период, возможно еще неосознанно, в силу изначально присущей писателю застенчивости (М. Уинстон упоминает, что Пинчон отказывался участвовать в университетских конкурсах, считая себя «недостаточно интеллектуальным» по сравнению с другими студентами)⁵³, он закладывает основу для будущих мистификаций вокруг своей «литературной личности». Так, уже на обложке первого романа и в рекламных постерах издательства не было ни одной фотографии молодого автора, что заставило одного из читателей — сотрудника ФБР — задуматься о «странной личности» автора «V.»⁵⁴.

Своего рода водоразделом между двумя этапами писательской карьеры стало присуждение Пинчону премий за третий роман. «Радуга» была номинирована сразу на три крупнейших национальных премии. Пулитцеровскую премию книга не получила потому, что в последний момент члены правления посчитали роман «нечитабельным» и «непристойным» (кстати, после этого премию 1974 г. жюри решило не отдавать никому). От медали Национального института искусств и литературы и Американской академии искусств и литературы Пинчон отказался сам, фактически не мотивировав свой поступок: «Медаль Хоуэлса — большая честь, и, будучи золотой, вероятно, хорошая гарантия от инфляции. Но я не хочу ее принимать. Пожалуйста, не навязывайте мне то, чего я не хочу. <...> Я знаю, что должен вести себя лучше, но, кажется, есть только один способ отказаться, и это способ просто сказать “нет”»⁵⁵. А на вручение Национальной книжной премии Пинчон просто не пришел, прислав вместо себя мифического «профессора Ирвина Коури», в роли которого выступил эстрадный комик. Тщательно пестуемое в течение многих лет инкогнито Пинчона дало свои результаты: сначала светила американского литературного мира приняли Коури за автора «Радуги» и были приведены в немалое замешательство благодарственной речью комика, построенной по законам эстрадной буффонады.

Спустя несколько недель после этой истории была впервые опубликована старая — юношеская — фотография Пинчона: сначала в «Нью-Йорк мэгэзин», а через неделю ее перепечатал «Ньюсвик». Сфотографироваться заново Пинчон наотрез отказался, причем, совершил еще один беспрецедентный поступок: он отказал «Тайм», фотография на обложке которого до сих пор остается привилегией самых известных людей Америки и мира. И если в отношении молодого Пинчона еще можно было говорить о нежелании фотографироваться и рассказывать о себе как о проявлении скромности и застенчивости, то с годами это превращается в осознанную писательскую стратегию, которую критики пытаются объяснить с помощью его текстов.

Росту интереса читателей к личности загадочного писателя способствовало и осознанное стремление Пинчона сделать любые сведения о себе недоступными для широкой публики. В связи с этим любопытно привести свидетельство М. Уинстона, который во время своих «поисков Пинчона» убедился, что официальные документы об учебе автора «Радуги» в школе и Корнельском университете были либо недоступны, либо затерялись, а с директора школы, своего соседа по комнате в университете и всех своих друзей Пинчон взял честное слово не давать никакой информации о нем кому бы то ни было. Даже не зависящие от человеческой воли стихийные происшествия, казалось бы, способствовали желанию писателя: документы о службе Пинчона во флоте были уничтожены во время пожара офиса в Сент-Луисе⁵⁶. Особенности писательского поведения Т. Пинчона провоцируют исследователей использовать его фигуру для иллюстрации концепций деперсонализации автора. Так, Майкл Спринкер, размышляя о редукции и разрушении понятия «автор», предлагает обратиться к фигуре Пинчона, подталкивающей исследователя к решению актуальных научных проблем: «Очень немного известно о Томасе Пинчоне, и почти ничего о его жизни, о его физическом существовании или местонахождении — положение не спасает его имя, появившееся на титульном листе трех романов, нескольких коротких историй и по крайней мере одного эссе. <...> Такая нарочитая анонимность должна вызывать предположения, <...> что “Томас Пинчон” — мошенничество, что имя является просто псевдонимом, принятым Сэлинджером в конце 1950-х, чтобы можно было продолжить писательскую карьеру в уединении и анонимности. Кто он — Томас Пинчон? Этот совершенно невинный вопрос скрывает запутанную сеть проблем, связанных с концепцией автора и проблемой создания текстов, а также с понятиями сознания, идентичности, индивидуальности»⁵⁷. Любопытно, что предвещает этот «невинный вопрос» рассказ Спринкера о скандале с использованием образа Пола Маккартни, якобы умершего и замененного одним из двойников. Симптоматично само соседство поп-звезды и писателя-интеллектуала в рамках исследования о разрушении личности творца в постиндустриальную эпоху.

Восприятию автора «Радуги» как поп-звезды способствовал рост популярности в масс-медиа принципов романтического жизнестроительства, делающих мистификацию идеальной рыночной нишей для культовых писателей⁵⁸. Публикации о Пинчоне в популярных изданиях напоминают истории о «звездах», скрывающих частную жизнь от надоедливых репортеров и папарацци; такова, например, статья в «Таймс», появившаяся на волне очередного повышения инте-

реса к писателю после выхода в свет романа «Мейсон и Диксон» (1997). В статью шла речь о неудачной попытке нью-йоркского корреспондента «Таймс» Д. Боуна сделать фотографию человека, которого автор после длительного детективного расследования принял за Пинчона. Композиционно материал строился как набор общих мест подобного рода публикаций. Здесь был подзаголовок: «Культовый американский автор Томас Пинчон знаменит попытками уклоняться от собственной известности. Но его ставшие легендой поиски уединения только способствуют росту его популярности. Джеймс Боун отправляется по следам Пинчона». Журналист выворачивал наизнанку законы художественного мира «Мейсона и Диксона» в шутовском описании «мук совести» папарацци, подкарауливающего свою жертву: «Я обдумывал философский вопрос, было ли мое вторжение в его жизнь намного хуже, чем его собственное тотальное покушение на жизни Мейсона и Диксона, которые, в конце концов, мертвы и поэтому неспособны защитить себя». Наконец, присутствовала пародийная претензия на значимость собственной журналистской деятельности, легитимированная самим фактом обращения к Пинчону в качестве героя журналистского расследования: «Делая эту фотографию, я, как и Пинчон, пытался сказать кое-что о нашем обществе. Мы неподражаемо любознательны и не должны стыдиться этого»⁵⁹.

Под влиянием определенных поведенческих стратегий происходит мифологизация биографии Пинчона, чему способствует существование в сознании реципиентов определенных фреймов — закрепленных в американской культуре моделей писательского поведения. Среди них: популяризированный благодаря Г. Торо и Д. Сэлинджеру образ «экстравагантного отшельника»⁶⁰, «идеал писателя, полностью поглощенного проблемами своего ремесла и творчества, ценность которого определялась исключительно степенью его эстетического совершенства», в конце XIX в. культивируемый представителями «серьезных» литературных журналов США⁶¹. Фактором, поддерживающим постоянный интерес к фигуре автора «Радуги» в 1980–1990-е гг., становились регулярно возникающие вокруг имени Пинчона сплетни и слухи (чем не питательная среда моделирования образов современных звезд шоу-бизнеса и большой политики?), которые служили сюжетами для СМИ и даже академических изданий. В этом ряду — и громкое дело о найденной в 1989 г. автобиографии Пинчона, которую писатель настоятельно потребовал закрыть для публикации на пятьдесят лет и доступной лишь в виде небольшого числа ксерокопий горстке ученых⁶². Наконец — скандал с попыткой публикации в 1998 г. переписки Пинчона с бывшим литературным агентом, который адвокату писателя удалось замять, лишь заручившись обещанием не публиковать письма вплоть до смерти автора, хотя часть из них в печати все же появилась⁶³.

Нешуточный многолетний накал страстей вокруг фигуры Пинчона передает история с письмами Ванды Тинаски, авторство которых долгое время приписывали Пинчону⁶⁴. Письма публиковались в калифорнийских газетах с 1983 по 1988 г. и якобы принадлежали перу бездомной пожилой особы, которую никто никогда не видел. В своих посланиях она с искрометным остроумием и потрясающей эрудированностью обсуждала широкий круг проблем — от политических до художественных. Долгое время автором писем считали Пинчона, пока не было доказано, что их написал местный битник Том Хокинс⁶⁵. Примечательно,

что на волне интереса к фигуре Пинчона письма были опубликованы в 1996 г. как «Письма Ванды Тинаски» с предисловием, доказывающим авторство Пинчона на основе ряда биографических совпадений и сходства с его художественными произведениями. Впрочем, сам Пинчон через своего агента неоднократно отрицал свое авторство и прервал молчание, позвонив в Си-Эн-Эн с протестом против таких предположений. Все это инициировало появление ряда публикаций в популярных и академических журналах, посвященных установлению истинного авторства «Писем». Но только в 1998 г., когда за расследование дела взялся опытный в такого рода начинаниях ученый и «литературный детектив» Дон Фостер, была доказана ошибочность первоначальной точки зрения (за что Пинчон лично поблагодарил исследователя, отправив ему напечатанное на машинке и подписанное письмо). Однако, все точки над «i» в этой истории расставлены не были, мало того — она стала основой для очередного неправдоподобного предположения: на этот раз об идентичности таких фигур, как Уильям Геддис и Томас Пинчон⁶⁶.

Не берясь утверждать, что Пинчон сознательно провоцирует подобные ситуации, все же обратим внимание, что все эти громкие дела так или иначе связаны с датами выхода в свет тех или иных произведений писателя. История с письмами и найденной автобиографией подогревает интерес публики к Пинчону как раз незадолго до публикации романа «Вайнленд» (1990) после семнадцати лет, прошедших с появления «Радуги». Новый виток истории писем приходится на 1996 г., — накануне выхода в свет романа «Мейсон и Диксон», а попытка публикации переписки с агентом совпадает с пиком продаж пятого романа. На наш взгляд, это свидетельствует о том, что, несмотря на видимый отказ от привычных методов моделирования имиджа и продвижения в литературном поле, Пинчон активно присутствует в сознании реципиентов — либо как автор, публикующий произведения различной природы, либо как персонаж академических исследований и герой светской хроники.

Писатель осознает специфику своей позиции в пространстве современной медиа-культуры, своеобразно усваивающей как его художественные находки, так и особенности имиджа. Одно из ярких тому свидетельств — неожиданное для публики появление Пинчона в одном из выпусков мультфильма «Симпсоны» (эпизод 15, сезон 2004 г.) в качестве приглашенной звезды, представляющей саму себя. В этой серии «Симпсонов» обыгрываются составляющие созданного в массовой культуре образа «загадочного Пинчона»: он предстает перед зрителями в бумажном мешке на голове с прорезями для глаз⁶⁷ и выступает как литературный эксперт, отзываясь о романе Мардж Симпсон. «Самый загадочный писатель» изображается на фоне огромного указателя «Дом Томаса Пинчона: входите!» и безуспешно пытается привлечь внимание водителей проносившихся по шоссе автомобилей: «Эй! Сюда! Вы можете сделать фотографию автора-затворника! Только сегодня, хорошо, добавлю бесплатный автограф! Подождите! Есть кое-что еще!» Согласившись озвучить свой шаржированный мультипликационный образ, Пинчон не только обозначил ироничное отношение к собственной маске затворника, но и открыто признал соответствующую интерпретативную модель его писательского поведения в массовом сознании: как удачный пиар-ход, позволяющий привлечь публику к собственной персоне и творчеству (огромный пла-

кат у дома, используемая его героем риторика коммивояжера, пытающегося продать товар незаинтересованным клиентам). Одновременно, приподняв завесу тайны над собственной персоной (сделав доступным собственный голос), Пинчон вновь вызвал интерес к своей «литературной личности», спровоцировав появление новых отзывов об этом событии в академической прессе, в массовой печати, в сети⁶⁸.

Спустя два года после появления Пинчона в «Симпсонах», началась рекламная кампания его шестого романа «На день погребения Моего» (*Against The Day*, 2006)⁶⁹. Как и прежде, при запуске нового романа издательство не использовало традиционные способы «раскрутки». Хотя и здесь не обошлось без мистификаций и нагнетания слухов, которые действовали лучше любых прямых выступлений автора. Так, в июне 2006 г. в прессу просочилась информация о готовящейся в издательстве «Пингвин Пресс» публикации этого романа, а вскоре на сайте «Амазон» появилась его развернутая аннотация за подписью самого Пинчона. Однако вскоре после этого издательство, не мотивируя своего требования, настояло, чтобы аннотацию убрали с сайта. История исчезнувшего рекламного проспекта вызвала небывалый ажиотаж, высказывались догадки, что никакого романа Пинчон выпускать не собирается, что трюк с рекламой — маркетинговый ход издательства. Вскоре, однако, исчезнувший проспект, дополненный информацией о сроках выхода и объеме романа, снова появился на «Амазон». А спустя некоторое время, словно бы подогревая ранее высказывавшееся предположение об идентичности Гэддиса и Пинчона, на сайте Уильяма Гэддиса был вывешен небольшой отрывок из новой книги Пинчона.

Роман вышел в свет 21 ноября 2006 г. и сопровождался публикацией ряда материалов в бумажных и электронных СМИ. Накануне выхода книги на одном из сайтов была представлена подборка из десяти публикаций, созданных журналистами, профессиональными критиками, начинающими и признанными писателями, поклонниками творчества Пинчона и его знакомыми⁷⁰. Участники вновь обсуждали загадочное поведение автора, его место в современной литературе и влияние на повседневную жизнь сограждан, медленный темп работы, типичные темы романов. Традиционную риторику «околопинчоновского» дискурса наглядно иллюстрируют названия представленных материалов: «Томас Пинчон против мира», «Снова в эфире», «Суэта вокруг Пинчона», «Постмодерный Пинчон», «Пинчоновский роман высокого напряжения», «У застенчивого Пинчона до сих пор страстные поклонники». Независимо от тематики (анализ художественных достоинств нового романа или прогнозы относительно его продаж) ведущей тональностью большинства работ остается восхищение писателем, владеющим тайной вызывать и удерживать читательский интерес (несмотря на многие препятствия, в частности немалый объем — 1085 страниц — новой книги). И не случайно, что нарративной моделью материалов о «литературной личности» Пинчона остается «сюжет поиска», а жанром, позволяющим совершать успешные исследовательские операции — жанр детектива⁷¹.

Интрига вокруг шестого романа Пинчона — красноречивое свидетельство активного участия самих читателей в изобретении культовой фигуры. Сюда же можно отнести и характерную для околосексуальных практик сакральную лексику (романы Пинчона читаются и поклонниками, и порой даже исследователями как

«священные» тексты), и многочисленные Интернет-блоги, позволяющие разнородной аудитории Пинчона (в которую входят читатели-профессионалы и читатели-любители⁷²: «читающие домохозяйки, студенты-медики, преподаватели музыки, библиотекари и даже офисные работники»⁷³) ощущать себя как сообщество.

Предложенная нами модель определения писательского статуса Джона Барта и Томаса Пинчона нуждается в дальнейшем уточнении. В первую очередь, спорной представляется сама возможность говорить о существовании однозначных статусных обозначений в условиях трансформации литературного поля, когда целый ряд понятий, в том числе, «классик» и «культовый автор», подвергается серьезной проблематизации, граница между типичными оппозициями размывается. Скорее, можно вести речь о сосуществовании множества представлений о фигурах и явлениях, претендующих на статус классика / классики и культового автора / культа. Трансформация поля сделала возможным появление разных моделей интерпретации поведения автора со стороны реципиента, превращающегося в со-участника формирования писательского статуса. При выборе определенных поведенческих стратегий (как, впрочем, и при создании художественных текстов) и Барт, и Пинчон вполне осознанно делают ставку на реципиентов — не только представителей литературных институций (что особенно показательно в случае с Бартом, хотя и Пинчон в период формирования литературной репутации умело использует необходимые для успешной институализации в поле литературы стратегии поведения), но и широкую читательскую аудиторию, не сводимую к сообществу искушенных ценителей постмодернистского текста.

При этом вряд ли можно утверждать, что сами авторы сознательно стремятся к овладению конкретным статусом — классика или культового писателя. Имея сходную базу для завоевания авторитетных позиций в литературном поле (произведения, позже вписанные в парадигму постмодернизма и легитимирующие новую художественную практику), Барт и Пинчон используют во многом противоположные стратегии писательского поведения, что приводит к дифференциации восприятия их образов в читательской аудитории и задает две разные модели определения писательского статуса. Барт, изначально сделавший ставку на университет, но постепенно осознавший необходимость расширения своей читательской аудитории, успешно институализированный в литературном мире США и за его пределами, со временем из писателя культового превратился в своего рода классика литературы постмодернизма. Пинчон, изобретательно создающий вокруг своей «литературной личности» и творчества атмосферу тайны, передоверивший роль критических оценок читателям, способствовал формированию и укреплению мифического ореола, позволяющего массовому сознанию на протяжении десятков лет воспринимать автора «Радуги» как писателя культового. Таким образом, совершенно очевидно, что для определения писательского статуса необходимо учитывать роль двух равноправных инстанций — автора, задающего вектор восприятия своего поведения и творчества, и реципиента, вовлекающегося в круг возможных прочтений «литературной личности» писателя как кода, на основе которого создается модель определения писательского статуса.

¹ «Плавучая опера» (*The Floating Opera*, 1956), «Конец пути» (*The End of the Road*, 1958), «Торговец дурманом» (*The Sot-Weed Factor*, 1960), «Козлюноша Джайлз» (*Giles Goat-Boy*, 1966), «Письма» (*Letters*, 1979), «Творческий отпуск» (*Sabbatical: A Romance*, 1982), «Тайдуотерские рассказы» (*Tidewater Tales*, 1985), «Последнее путешествие Некогого Морехода» (*The Last Voyage of Somebody the Sailor*, 1991), «Жили-были» (*Once upon a Time*, 1995), «История продолжается» (*On with the Story*, 1996), «Выходит в свет!!!» (*Coming Soon!!!*, 2001), «Десять и одна ночь» (*The Book of Ten Nights and the Night*, 2004), «Развитие» (*Development*, 2008).

² «Заблудившись в комнате смеха» (*Lost in the Funhouse*, 1968), «Химера» (*Chimera*, 1972), «Где три дороги встречаются» (*Where Three Roads Meet*, 2005).

³ «Пятничная книга» (*The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, 1984), «Дальнейшие пятницы» (*Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction*: 1984–1994, 1995).

⁴ Термин «поле литературы», предложенный Пьером Бурдьё, используется нами для условного обозначения литературного универсума как особого социального пространства, относительно замкнутой и автономной системы, характеризующейся взаимодействием и конкурентной борьбой составляющих ее «агентов» — писателей, критиков, издателей, читателей: Бурдьё П. Поле литературы // Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики. М.: СПб., 2005. С. 367–368.

⁵ Бурдьё П. Указ. соч. С. 402.

⁶ См.: Weixlmann J. John Barth: a Descriptive Primary and Annotated Secondary Bibliography, Including a Descriptive Catalog of Manuscript Holdings in United States Libraries. New York; London, 1976.

⁷ Society for the Celebration of Barthomania:
URL: <http://www.davidlouisedelman.com/barth/eggplant.cfm>.

⁸ Barth J. Can It Be Taught? // Barth J. Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction. 1984–1994. Boston, 1995. P. 29.

⁹ Smith H. Bestsellers Nobody Reads // The Smith. 10 (1968): 182–184.

¹⁰ Barth J. The Tragic View of Literary Prize (National Book Award Acceptance Statement, 1973) // Barth J. The Friday Book: Essays and Other Nonfiction. New York, 1984. P. 99.

¹¹ При этом, по свидетельству самого автора, такие выездные лекции проводились минимум 9–10 раз в течение учебного года: Barth J. How to Make a Universe // Barth J. The Friday Book. P. 14.

¹² Recollections of John Barth: Stanley Weintraub, Evan Pugh professor of arts and humanities, author of Disraeli and other biographies:

URL: http://www.psu.edu/ur/archives/intercom_1996/April25/CURRENT/barth.html.

¹³ Barth J. Literature of Replenishment // Barth J. The Friday Book. P. 203.

¹⁴ A Dialogue of John Barth and John Hawkes // Anything Can Happen: Interview with Contemporary American novelists. Urbana, 1983. P. 15.

¹⁵ С 1962 по 1975 гг. Барт дал 19 интервью: См.: Weixlmann J. Op. cit.

¹⁶ Так, согласившись в 1979 г. дать интервью одной из бостонских газет накануне публикации «Писем», Барт, перепечатывая затем этот текст в «Пятничной книге», подчеркивает, что главной причиной состоявшегося интервью стало желание издателя, рассчитывающего на коммерческий успех: Barth J. Speaking of “Letters” // Barth J. The Friday Book. P. 172.

¹⁷ Blair Mahoney Interviews John Barth 26 January 2001:
URL: http://www.themodernword.com/scriptorium/barth_interview.html.

¹⁸ Blair Mahoney Interviews John Barth.

¹⁹ Barth J. How to Make a Universe // Barth J. The Friday Book. P. 14.

²⁰ В интервью 2001 г., говоря о своих творческих планах, писатель упомянул, что,

«возможно, будет издано еще одно собрание эссе, которое можно было бы назвать “Заключительными пятницами”»: Blair Mahoney. Interviews John Barth.

²¹ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. Минск, 1996. С. 56, 64.

²² Barth J. Postmodernism Revisited // Barth J. Further Fridays. P. 122.

²³ Barth J. Foreword: TGIF // Barth J. Further Fridays. P. X.

²⁴ Saint-Beuve C.A. Causeries du lundi, 15 v. Paris, 1857–1862; Nouveaux lundis, 13 v. Paris, 1863–1872.

²⁵ Eco's Interviews and Articles:

URL: http://www.themodernword.com/eco/eco_interviews.html.

²⁶ Кинг С. Как писать книги: Мемуары о ремесле. М., 2004. С. 162.

²⁷ Barth J. The Literature of Exhaustion // The Friday Book. P. 63.

²⁸ Barth J. It Goes Without Saying // Barth J. Further Fridays. P. 111.

²⁹ Barth J. It's a Long Story: Maximalism Reconsidered // Barth J. Further Fridays. P. 100.

³⁰ Barth J. Teacher // Barth J. Further Fridays. P. 8–10.

³¹ Barth J. The Title of This Book // Barth J. The Friday Book. P. IX.

³² Barth J. Ad Lib Libraries and the Coastline Measurement Problem // Barth J. Further Fridays. P. 238–253; Barth J. An Afterword to “Roderick Random” // Barth J. The Friday Book. P. 30–40; Barth J. A Body of Words // Barth J. Further Fridays. P. 127–135; Barth J. Inconclusion: The Novel in the Next Century // Barth J. Further Fridays. P. 349–366; Barth J. The Literature of Exhaustion. P. 62–76; Barth J. Postmodernism Revisited // Barth J. Further Fridays. P. 113–126; Barth J. Very Like an Elephant: Reality versus Realism // Barth J. Further Fridays. P. 136–143; Barth J. 4 ½ Lectures: The Stuttgart Seminars on Postmodernism, Chaos Theory and the Romantic Arabesque // Barth J. Further Fridays. P. 276–348.

³³ Barth J. An Afterword to “Roderick Random”. P. 30.

³⁴ Barth J. 4 ½ Lectures. P. 277.

³⁵ Ibid. P. 281.

³⁶ Barth J. Postmodernism Revisited // Barth J. Further Fridays. P. 118.

³⁷ Barth J. 4 ½ Lectures // Barth J. Further Fridays. P. 279.

³⁸ Barth J. Postmodernism Revisited // Barth J. Further Fridays. P. 12.

³⁹ Barth J. 4 ½ Lectures. P. 279.

⁴⁰ Barth J. Postmodernism Revisited. P. 115–116.

⁴¹ Barth J. An Afterword to “Roderick Random”. P. 30.

⁴² Barth J. Four Forewords // Barth J. Further Fridays. P. 265.

⁴³ Barth J. Aspiration, Inspiration, Respiration, Expiration // The Friday Book. P. 254–274; Barth J. More Troll Than Cabbage: Introduction for Tape-and-Live-Voice Performances from the Series “List in the Funhouse” // Barth J. The Friday Book. P. 77–79.

⁴⁴ Barth J. A Body of Words // Barth J. Further Fridays. P. 129–131.

⁴⁵ Barth J. The Ocean of Story // Barth J. The Friday Book. P. 84–90.

⁴⁶ Зверев А.М. Энигма // Иностранная литература. 1996. № 3. С. 208.

⁴⁷ Poirier R. The Importance of Thomas Pynchon // Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon. Toronto, 1976. P. 16.

⁴⁸ Зверев А. Энигма // Иностранная литература. 1996. № 3. С. 209.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Newman R.D. Understanding Thomas Pynchon. Columbia, 1986. P. 3.

⁵¹ Mindful Pleasures. Op. cit. P. 240–243.

⁵² Weisenburge S. Thomas Pynchon at Twenty-Two: A Recovered Autobiographical Sketch // American literature 62, 4 (1990): 694.

⁵³ Winston M. The Quest for Pynchon // Mindful Pleasures. Op. cit. P. 258.

⁵⁴ Ibid. P. 251.

⁵⁵ Ibid. P. 262.

⁵⁶ Winston M. Op. cit. P. 252.

⁵⁷ Sprinker M. Fictions of the Self: The End of Autobiography // *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, 1980. P. 322.

⁵⁸ Сурова О.Ю. Перекресток Артюра Рембо: жизнь и текст на рубеже столетий // «На границах». Зарубежная литература от Средневековья до современности / Отв. ред. Л.Г. Андреев. М., 2000. С. 141–142.

⁵⁹ Sunday Times. June 7. 1998.

URL: <http://www.suntimes.co.za/1998/06/07/lifestyle/life01.htm#top>

⁶⁰ Обозначение, предложенное О.Ю. Суровой: Перекресток Артюра Рембо. С. 141.

⁶¹ Анциферова О.Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса. Иваново, 2004. С. 125.

⁶² Weisenburger S. Op. cit. P. 692.

⁶³ Лало А. Томас Пинчон и его Америка. Загадки, параллели, культурные контексты. Минск, 2001. С. 9.

⁶⁴ Письма Ванды Тинаски: URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Wanda_Tinasky.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ URL: <http://www.nyx.org/~awestrop/gaddis/whoswho.html>.

⁶⁷ По утверждению создателей этой серии, не получившему опровержения со стороны Пинчона, бумажный мешок действительно скрывал от любопытных глаз автора «Радуги», приехавшего в звукозаписывающую студию озвучивать своего героя: URL: http://www.themodernword.com/pynchon/pynchon_film_tv.html.

⁶⁸ Материалы обсуждения этого события доступны на эл. ресурсах:

URL: <http://dvd.ign.com/articles/436/436093p1.html>;

URL: http://www.themodernword.com/pynchon/ketzan_simpsons.htm;

URL: <http://www.ThomasPynchon.com>

⁶⁹ На русский можно перевести как «На день погребения Моего» — цитата из Евангелия от Иоанна (12;7).

⁷⁰ Все эти материалы можно посмотреть на сайте:

URL: <http://www.hyperarts.com/pynchon>: Gessen K. Thomas Pynchon vs. the World // *New York Magazine* (Nov. 22, 2006) // <<http://newyorkmetro.com/nymag/9903>>; Jacobs R. Back in the Ether Again: Thomas Pynchon's Against the Day // www.dissidentvoice.org; Carvill J. The Fuss About Pynchon // *PopMatters*, IL. (Nov. 20, 2006); Sorrentino C. Post-modern Pynchon // *Los Angeles Book Review* (Nov. 19, 2006); Freeman J. "Against the Day": Thomas Pynchon's Novel is High-voltage // *The Seattle Times. Book Review* (Nov. 17, 2006); Seligman C. Pynchon's First Novel in 10 Years Has Sex, Math, Explosives // Nov. 20 (Bloomberg).

⁷¹ См.: Winston M. Op. cit. P. 251–263; Hathaway B. Hathaway Recalls Cornell Writers of the 50's // *Cornell Daily* (Sun. 5 May 1978): 31, 38; Ganz E. Pynchon in Hiding // *Plum 3* (1980): 5–20; Hartnett M. Thomas Pynchon's Long Island Years / *Confrontatio*. 30/31 (1985): 44–48; Dudar H. Lifting the Veil of a Literary Recluse // *Chicago Tribune Book World*. 14 (8 April 1984): 35–36; Page T. The Invisible Author // *Newsday* 8 (January 1990): 4–5; Begley A. Thomas Pynchon, Come Out, Come Out, Wherever You Are // *Smart* (Jan.–Feb. 1990): 52–55.

⁷² Poirier R. Op. cit. P. 17.

⁷³ Cowart D. Thomas Pynchon: The Art of Allusion. Carbondale; Amsterdam, 1980. P. 5.

Мифологии Пауло Козльо

Фигура бразильца Пауло Козльо, проявившаяся в современном культурном пространстве в начале 1990-х гг., до сих пор, по прошествии многих лет, является в пересечении крайних точек зрения, диаметрально противоположных мнений. К настоящему времени писатель опубликовал полтора десятка книг — среди них романы, комментированные антологии, сборники афоризмов и коротких рассказов-притч, детские сказки. В общей сложности в мире, в ста пятидесяти странах, в переводах на всевозможные европейские и азиатские языки опубликовано более шестидесяти миллионов экземпляров его творений. По данным разнообразных информационных агентств Козльо входит в число самых популярных авторов планеты, вот только статус его книг все еще остается парадоксально неопределенным.

Текстам Козльо приписывается то уничижительно низовое, то идеально высокое положение в литературной иерархии; то вовсе отказывается в принципиальной соотносимости с художественно ценностной продукцией. В магазинах его сочинения можно найти и под ярлыками «Классика», и «Современная проза», и «Эзотерический роман»; хотя подчас книги Козльо располагаются в рядах «чистой» «Эзотерики», дополняя тома Кастанеды и Гурджиева, Блаватской и Холла. Более того, имя Козльо неизменно упоминается в контексте критики Нью-Эйджа¹, среди иных «гуру» соответствующего учения. И, действительно, многие факты биографии писателя свидетельствуют о его возможной близости неомистицизму Новой Эры, хотя Козльо никаким гуру себя не считает, да и нью-эйджевцы не часто поминают его в списке признанных «учителей». Зато романы бразильского прозаика с некоторых пор начали фигурировать в рекомендательных списках по современной художественной литературе ряда европейских гуманитарных вузов (первенствовала, судя по всему, Франция).

Пауло Козльо, естественно, воспринимает себя именно как истинного писателя и желает видеть свои произведения на полках художественной словесности или, в крайнем случае, современной философии. Он называет себя католиком, хотя многие его высказывания весьма и весьма далеки от ортодоксального католицизма, а католическая культурология с большим подозрением относится к тезисам этого писателя. И все же, в 1998 г. Козльо был удостоен личной аудиенции Папы Иоанна Павла II, а за возрождение идеалов традиционного паломничества в Сантьяго-де-Компостела (где, согласно легенде, покоятся мощи Святого покровителя Испании Апостола Иакова) он был награжден специальной премией. Во-

обще, обилие премий и специальных общественных «поручений», которыми за последнее десятилетие был наделен бразильский автор, заслуживает отдельного внимания. Помимо литературных наград, полученных в Германии, Италии, Испании, США и многих других странах, Козльо стал Кавалером ордена Почетного легиона во Франции (1999); его «на равных» принимает современная политическая элита (на протяжении многих лет Козльо является неперенным участником Форумов в Давосе); он стал посланником Юнеско в Африке; он активно участвует в деятельности многочисленных международных организаций, фондов и союзов, занимаясь проблемами гуманитарной помощи, экологии, международной амнистии, антивоенной пропаганды и прочее, и прочее. Достигнутый Козльо на сегодняшний день отчетливо позитивный общественный статус формировался благодаря его текстам, противоречивая оценка которых в критике как-то парадоксально не согласуется с глобальным признанием заслуг бразильского «воина света». Единственное, в чем сходятся оценки поклонников и противников, это в учительном пафосе его творений. Только первые усматривают в книгах бразильского автора жизнестроительный, обновляющий мир и человека смысл, а вторые видят набор избитых общих мест, истинность которых была заявлена, определена и оформлена задолго до Козльо. Не правы, как нам кажется и те, и другие.

Козльо в качестве первоосновы своего творчества выделяет не столько непосредственно дидактическую функцию, сколько исповедально-автобиографический подтекст: «Я всего лишь рассказываю в своих книгах, что произошло в жизни со мной. Я делюсь тем, что случилось со мной, но не добавляю: сделай и ты то же самое. Нет. Я рассказываю о своей трагедии, о своих ошибках, о том, как преодолевал их, но не утверждаю, что это решение годится для всех, поскольку каждая жизнь — особый, уникальный случай»². Из книги в книгу Козльо неизменно распределяет «уникальность» собственного опыта между создаваемыми персонажами и сюжетами, вписывая сугубо личную, реально пережитую историю в бесконечный пересказ-повтор-воспроизведение сюжетов и образов, апробированных в фольклоре, литературе, искусстве и мистике. Искомый эффект в общем-то ясен: Козльо как бы заново вскрывает соответствие всеобщего и личного, обновляя смысл «избитых» истин непосредственным драматизмом своей судьбы. Более того, логика судьбы автора оправдывает сверхистинность, непогрешимость неизменного хеппи-энда романов Козльо. Счастливое разрешение проблем романного мира непосредственно адресовано читательской массе, тому потребителю, которого писатель именует «простым человеком». Для него, для простого читателя, все содержимое книг должно явиться в качестве непреложного закона, подтверждающего возможность счастливого разрешения его — читателя — личных жизненных проблем. «Простой человек» — это своего рода мифологема, с особой тщательностью выстраиваемая Козльо в интервью и всякого рода раздумьях о целях и задачах современной литературы. «Простой человек» выступает в качестве кумира для кумира, является объектом писательского поклонения, любви и заботы³. Козльо утверждает, что он мог бы писать и как Джойс, и как Пруст, но тогда он не был бы понятен «своему читателю». Неоднократно декларированная бразильским прозаиком «простота» и «безыскусность» его книг возникает в результате своеобразного «самоочищения» от излишних сложностей, на пути обязательного отождествления авторского «я» с читатель-

ским. Писатель словно постоянно жертвует собой, самоуничижается ради снятия границ между создателем текста и его адресатом. То есть, и на этапе сотворения текста, и на этапе его завершения, моделируется по-своему мифоутопическая ситуация всеобщего единства, равенства и тождества, идеального взаимопонимания и сотрудничества, ведущая в конечном итоге к фикционалистскому преодолению границ между вымыслом и реальностью: «Благодаря моим читателям я встречаюсь с самим собой, ибо понимаю написанное мною, лишь когда это поняли другие — никак не раньше», — утверждает герой-повествователь (alter ego Козльо) в романе «Заир»⁴. Писатель полностью доверяет своему читателю, а потому, не сомневаясь, полностью вверяет ему свою судьбу, намеренно обнажает всего себя биографического. Не случайны постоянные отсылки к рассказу о самом себе: к интервью, данному в свое время Хуану Ариасу, к биографическим материалам, собранным на официальном сайте писателя. Биография Козльо не только соучаствует в создании художественного мира, но во всех подробностях непременно должна предстоять ему, объяснять все «упущенное» в вымышленном сюжете.

Идиллической паре писателя и читателя в мире прозы и автокомментариев Козльо противостоит фигура разрушителя доверия — злого «критика», «неумолимого и беспощадного» врага, завидующего любым проявлениям успеха и таланта, не способного понять суть «простых истин»⁵. Выставленная напоказ фигура «злого критика», антигероя мифологических построений Козльо, должна предстоять читательскому восприятию текста столь же активно, как и биографические материалы, изначально обесмысливая всякую попытку его исследования, ведь любой анализ разрушителен в силу необходимого расщепления некоего художественного единства на его отдельные элементы. Уже полвека назад Р. Барт прекрасно описал незавидную участь критика, исследователя-мифолога — «разрушителя коллективного языка»⁶, стремящегося выявить истинный смысл «простых истин», а потому вынужденного принципиально «отказывать в доверии» любому объекту исследования, даже если этот объект — маленькая девочка.

Мы, по сути, находимся в похожей этически кризисной ситуации: анализ феномена Козльо по необходимости связан с его биографией, восприятие которой должно быть сугубо сострадательным. И все же анализ мы начнем именно с биографии: история жизненного пути Пауло Козльо оказывается отчетливо мифологизированной, она излагается как странным образом осуществленный в реальности инициационный сценарий, как последовательность метаморфоз и авантур.

Пауло Козльо родился 24 августа 1947 г. в Рио-де-Жанейро, во вполне благополучной семье инженера Педро Кейма ди Соузы. Роды были очень тяжелыми, а новорожденный настолько слаб, что его мать Лижия Арарипе Козльо решила немедленно крестить своего сына⁷. В семь лет он был отправлен в иезуитскую коллежию Святого Игнатия Лойолы — одну из старейших в Рио-де-Жанейро. Именно здесь проявилась тяга к писательству, здесь же Козльо стал обладателем своей первой литературной премии. Однако, более чем консервативная система, на которой зиждилась иезуитская педагогика, по сути, ничего кроме отвращения от приобретения знаний, как и от католического мировидения, у юноши не вызвала. А его родители вовсе не были счастливы в связи с открывающейся художественной «одаренностью» сына. Юноша был упорен в своих художественных

стремлениях. Поначалу он моделировал свое будущее не столько в связи с литературной, сколько в связи с артистической карьерой, но под давлением семьи поступил на юридический факультет университета Рио-де-Жанейро, затем оставил учебу, занялся журналистикой. Противоборство с семьей разивалось по нарастающей. Кульминацией стало принудительное помещение семнадцатилетнего Пауло в одну из частных психиатрических клиник. Но ни лекарственная терапия, ни электрошок не сдвинули бунтаря с избранного — «творческого» — пути, а родители укрепились в желании выправить бунтующее сознание: за первым курсом лечения последовал еще один. На сей раз Козльо сбежал из клиники, некоторое время скитался, но в конечном итоге вернулся домой, а через год примкнул к движению любительского театра. Бразильский любительский театр, бурно развивавшийся с середины 1950-х гг., превратился в 1960-е гг. в массовое явление. Обостренное внимание к национально-художественным началам, использование фольклорных, в том числе лубочных моделей совмещалось в театральном действе с активным нонконформизмом, с особым социальным пафосом, с открытой политически протестной позицией, декларируемой и после прихода к власти военной диктатуры (1964 г.). Театрально-протестная активность для Козльо закончилась в лечебнице, откуда он опять сбежал, но безденежье вынудило его вновь вернуться домой.

В конечном итоге победил Пауло Козльо. Третий курс лечения стал последним, семья смирилась, к нормальной (в понимании семьи) стезе будущий писатель так и не вернулся. Он продолжал заниматься театром и журналистикой, он участвовал в демонстрациях, читал Маркса и вдохновлялся Че Геварой. Примерно в это же время Козльо увлекается идеями и образом жизни хиппи — со всеми их внешними и внутренними атрибутами: длинные волосы, отказ от удостоверения личности сопровождаются приемом наркотиков, длительными странствиями, поисками альтернативного «духовного опыта». Козльо ездит по США и Латинской Америке, какое-то время живет в одной из североамериканских коммун. Он занимается йогой и изучает Кастанеду, втягивается в оккультизм в духе Алистера Кроули (1875–1947), вступая в соответствующую секту⁸. В Бразилии он пытается издавать собственный журнал, где «исследуются» и пропагандируются всяческие подходы к «неведомому», и статьи о летающих тарелках соседствуют с изложением мистических и герметических учений.

Одна из публикаций привлекла внимание известного рок-музыканта и продюсера Раула Сейшаса (1945–1989); в жизни Козльо наступил новый этап: в начале 1970-х гг. он стал постоянным соавтором Сейшаса, создавал тексты для других исполнителей. Во многих рок-текстах Козльо продолжалась пропаганда альтернативной «духовности», в том числе оккультизма. В 1973 г. Козльо и Сейшас объявляют об организации «Альтернативного общества» (*A Sociedade Alternativa*), оглашая его принципы (их основанием служили в основном кроулевские тезисы) в соответствующем «Манифесте» и в музыкальной композиции с одноименным названием⁹. Но «Манифест» содержал и обращение в защиту бразильских артистов, чьи «творения и тела подвергались цензуре, калечились и уничтожались». Несколько позднее, в 1974 г. активное противостояние диктатуре, лозунг свободного самовыражения нашел воплощение в серии комиксов, которую начинают выпускать рок-соавторы. Итогом «подрывной деятельности»

стало заключение Козльо и Сейшаса в тюрьму. Сейшаса ждала высылка из страны, а Козльо еще один арест; из пыточной камеры Козльо спасается благодаря своему прошлому: его выпустили на свободу, признав психически больным.

Приобщение к рок-культуре принесло Козльо не только известность и авторитет в музыкальной сфере, но сделало весьма обеспеченным человеком. Соавторство Козльо и Сейшаса оказалось коммерчески чрезвычайно выгодным: их второй альбом разошелся полумиллионным тиражом; заработанные средства Козльо успешно вложил в недвижимость и приумножил свое состояние, начав, по выходе из тюрьмы, работать на фирме звукозаписи. В двадцать семь лет будущий писатель покончил с «альтернативой», ушел из секты, порвал с оккультизмом, начал бороться с наркозависимостью, а через некоторое время переехал в Европу, жил в Лондоне, затем вернулся в Бразилию. Он пробовал писать, но не пытался опубликовать свои опусы. В 1979 г. он встретил свою давнюю знакомую — художницу Кристину Ойтисику (ее имя значилось среди подписавших «Манифест Альтернативного сообщества»), на которой вскоре женился. Этот, четвертый по счету, брак длится до сих пор. Вплоть до начала 1980-х гг. он продолжал работать в сфере звукозаписи, пока «в один прекрасный день» не был уволен без объяснений с очередного места службы. Средства вполне позволяли Козльо не искать новой должности. Он предпочел свободу и уехал с женой в Европу — путешествовать.

Окончательный духовный перелом (по собственному признанию Козльо)¹⁰ наступил, когда он побывал в Дахау. Два месяца спустя супруги решили перестать принимать наркотики, а вскоре у Козльо состоялась встреча с представителем некоего католического ордена, в результате которой Козльо вернулся к католицизму. В 1986 г. он совершил паломничество в Сантьяго-де-Компостела. Он прошел пешком семьсот километров, поклонился мощам Святого Иакова и стал писателем.

В 1987 г. Козльо опубликовал первую книгу: «Паломник (Дневник мага)», в которой описывал перипетии странствия к мощам Апостола, свой духовный опыт, исследовал собственные ощущения во вновь обретенной вере, а, кроме того, предлагал ряд упражнений по духовному самосовершенствованию, которым обучил его руководивший им на протяжении паломничества «наставник» Петрус. Книга эта особого успеха не имела. Неудачным оказалось и следующее издание: из тиража вышедшего в 1988 г. романа «Алхимию» было распродано всего 900 экземпляров. Издательство, выпустившее роман в свет, разорвало контракт с начинающим прозаиком. Но полный провал Козльо не остановил. Он предложил текст книги для новой публикации издательству Рокко. Вторая попытка, сопровождаемая не очень широкой, но все же рекламой, оказалась удачнее. В рекламной кампании писателю помогала Моника Антунес, ставшая впоследствии его официальным литературным агентом. Знакомство М. Антунес с книгами Козльо началось в 1988 г., в то время ей было 19 лет, она училась на химическом факультете университета Рио-де-Жанейро и входила в состав любительской театральной труппы, руководитель которой дал ей прочесть «Дневник мага» и «Алхимию». Затем произошла личная встреча: Козльо, продолжавший увлекаться любительским театром, пришел на одну из постановок труппы. Вскоре завязалась дружба, и юная поклонница начала заниматься продвижением нового изда-

ния «Алхимика» на бразильском книжном рынке. В 1989 г. на Мадридской книжной ярмарке Антунес провела имевшую успех рекламную кампанию «Алхимика»: в 1990 г. книга была издана в Испании. По всей видимости, сам Козльо вложил достаточные средства для развернутой рекламы в испанской прессе — тираж был распродан. Были заказаны переводы «Алхимика» на английский и французский языки. В 1993 г. книга была предложена издательству «Харпер Коллинз» и выпущена тиражом в 50000 экземпляров. Одновременно М. Антунес (изначально проявившая великолепный маркетинговый талант) вступила в контакт с издательствами Франции, Норвегии, Италии, Японии — реклама имени и продукции Козльо начала приобретать мировой масштаб, а «Алхимик» вошел в число бестселлеров во многих странах¹¹. В 1994 г. двадцатичетырехлетняя Антунес организовала в Барселоне издательский дом «Сант-Жорди Асосиадос», который с тех пор ведает всемирной публикацией книг писателя.

К этому времени, помимо первых двух книг, Козльо успел опубликовать еще два романа: «Брида» (1990) и «Валькирии» (1992), причем последний в Бразилии сразу был выпущен стотысячным тиражом, который разошелся через несколько дней. В 1994 появился роман «На берегу Рио-Пьедра села я и заплакала», составивший вместе с романами «Вероника решает умереть» (1998) и «Дьявол и сеньорита Прим» (2000) трилогию «В день седьмой». В процессе написания трилогии Козльо успел совершить экскурс в библейские сюжеты, создав апокрифическую историю пророка Илии в романе «Пятая гора» (1996), а по завершении триптиха обратился к философско-мелодраматической эротике в истории о проститутке Марии — «Одиннадцать минут» (2003), за сим последовала еще одна история любви — роман «Заир» (2005). После этого увидела свет история «Ведьмы с Портобелло» (2007), а затем появился детектив «Победитель остается один» (2008).

Писатель, проявивший немалое упорство на пути к успеху, продолжает столь же упорно трудиться для его поддержания. Козльо прочно занял место одного из самых продаваемых писателей в мире. Его имя то выставляется на первое место, то уводится на гипотетическое второе, при этом первый «приз» оказывается окутанным рекламной тайной: имя его обладателя — первенствующего, не называется. Книги Козльо перелагаются в драмы и мюзиклы; по мотивам книг, при непосредственном участии автора, были созданы компьютерные игры (самая популярная из них — «Паломник»). По всей видимости, возникнет и экранизация «Алхимика»: соответствующие права были проданы компании «Уорнер Бразерс» в 1993 г., позднее писатель пытался безуспешно выкупить их, считая кинообраз непременно искажением книжного первообраза. Устами героя романа «Заир» он даже решил предупредить своего читателя об опасностях возможного вмешательства в «непосредственный» диалог автора и потребителя: «Каждый, кто прочел книгу, мысленно экранизирует ее сам — сам видит внешность персонажей, слышит их голоса. Сам выстраивает антураж и даже ощущает запахи. Именно поэтому читатель, посмотрев фильм, в основе которого лежит понравившийся ему роман, непременно почувствует себя обманутым, обязательно скажет: Нет, книжка лучше»¹².

Однако постоянство популярности и имиджа все же поддерживается по законам современного медиа-рынка: портреты созданных им героев, воспроизве-

денные художниками, мелькают на календарях, на обложках тетрадей и записных книжек, как тиражируется и лицо самого Козльо. Лицо писателя уже давно превратилось в одну из составляющих его мифа о самом себе. «Иконография» Козльо, неизменно одетого в черное, несет отпечаток «апостольской» миссии, дарованной герою. Чаще всего на фотопортретах он оказывается запечатленным в три четверти. Он смотрит чуть-чуть в бок, его «лик» отчетливо выражает некую надмирность, очень похожую на «власть идеала», о которой писал в свое время Р. Барт, разбирая предвыборные портреты своих соотечественников¹³. Но иногда, в случае непосредственной обращенности к читателю, движение взгляда направлено как бы внутрь «собеседника», от смиренно склоненной головы, но немного сверху вниз. Такова обложка русскоязычного издания интервью «Исповедь паломника», великолепно запечатлевшего множественность смыслов взаимоотношений писателя с читателем, того, кто познал истину и желает наделить ею последователей. Истина фотоимиджа подкрепляется явью, когда Козльо предстает во плоти перед своими бесчисленными читателями, во время ежегодных мировых турне.

Особая роль, в общении с поклонниками, естественно, отведена Интернету, где ежедневно обновляется официальный многоязычный сайт писателя. В Интернете размещены 365 его рассказов — коротких текстов на каждый день года, здесь же функционирует постоянно развивающаяся «линия» для «воинов света» («Книга воина света» — сборник афоризмов «о пути к истине» была издана в 1997 г.). Кроме того, Козльо сотрудничает с многочисленными СМИ Нового и Старого Света. В Европе и Азии, в Бразилии («Глобо») и Мексике («Реформа»), в России («Известия») он дает массу интервью и публикует короткие притчи, то заново сочиненные, то заново пересказанные, добытые по методу антологий Борхеса — Боя Касареса из фольклорных или литературных источников.

Масштабы деятельности прозаика даже вызывают странный вопрос (во всяком случае, он заявлен в Интернете): а существует ли писатель Козльо в реальности, или вновь порождаемые тексты принадлежат уже не одному человеку, а неким безымянным наемным работникам. Более того, под подозрение подпала и сама «необычная» (активно используемая в рекламе) биография писателя, в некоторых эпизодах которой усматривается мистификация массовой культуры, идеальный маркетинговый ход для раскрутки издательского ажиотажа. Впрочем, эти подозрения в итоге работают на развитие феномена, а не на его уничтожение; оказываются частью мифологического ореола, который, при активном участии самого бразильского писателя, образовался вокруг фигуры Козльо.

Реальная «неповторимость» судьбы была, как известно, дана многим творческим фигурам. Но судьба Козльо складывалась в иное время, и биографический драматизм в рассчитанный момент был целенаправленно обнажен на потребу массовому потребителю. Реально прожитое должно было стать и стало неотъемлемым звеном успеха, обязательным введением, дополнением, частью создаваемого Козльо художественного мира. Впрочем, фактическая жизнь бразильского писателя вообще не только соблазнительно авантюрна, но и соблазнительно культурологична по возможностью соотнесения с самыми разными аналитическими моделями и теориями XX в. Эта биография естественно вписывается в парадигму постструктуралистского «безумия», как бы подтверждая на практике и

суммируя идеи Фуко, Лакана, Делеза и Гваттари. Кроме того, первая четверть жизни Козльо может рассматриваться как квинтэссенция маргинализма со всей полнотой «сознательной установки на периферийность»¹⁴, проявление групповой («племенной», по Ж. Делезу) альтернативы. Самоутверждение в русле маргинальной «инаковости» приводит Козльо в пространство «контркультуры» (по Т. Роззаку), проживаемой во всем разнообразии ее инициатив и проявлений. Нонконформизм рока и утопизм хиппи-естественности сочетается с пансексуальностью и всевозможными опытами по достижению измененного состояния сознания и постижению иной реальности — от наркотиков до оккультной практики. Первый круг замыкается во время тюремного заключения: социум проявляет милосердие (по Фуко) по отношению к «безумцу» и дарует ему свободу приобщения к «нормальному» труду.

Новый этап духовного самоутверждения начался по преодолении писателем символического возрастного рубежа: после тридцати трех лет. Он предпринимает новый «путь к себе», который длится семь лет. За это время Козльо возвращается к ценностям гуманизма (фактический эпизод посещения концлагеря явственно знаков), возвращается в лоно истинной веры — католицизма, к первоисточникам которого он реально идет вместе с паломниками. Наконец, по достижении еще одного символического возрастного рубежа — сорокалетия — он заново рождается как писатель. Впрочем, и на этом этапе проявился след «маргинализма», обозначенный вступлением в малоизвестный «орден» RAM, то есть декларированной принадлежностью к субкультуре, хотя и иного типа, к периферии устойчивого религиозного образования.

Итак, Козльо является ярко, экстраординарно типичным представителем поколения «молодежного бунта» против «культуры отцов». И творчество бразильского писателя, со всем его внутренним автобиографизмом, теснейшим образом связано с «бунтующим сознанием», с идеей преодоления закосневших норм ради личностного раскрепощения и дальнейшего позитивного самосозидания.

Впрочем, произведения Козльо выстроены с использованием весьма многочисленных, хотя и весьма разнородных художественно-идеологических моделей, приведенных к некоему декларативно упрощенному общему знаменателю. Вовсе не правы те «злые критики», которые считают бразильского прозаика культурно малограмотным автором. Напротив, он вполне глубоко владеет общекультурным достоянием XX в., как «официальным», так и альтернативным. Он является знатоком алхимической традиции и неоплатонического герметизма, он прекрасно ориентируется в психоаналитических трудах, умело сочетает достижения латиноамериканской, североамериканской и европейской словесности со стратегиями семиотики. А идеологически обосновывающую функцию в творчестве Козльо выполняет своего рода обобщенная модель контркультурности.

В собственных книгах Козльо выделяет, как одну из центральных, тему табу, считая ее принципиальной для своих читателей: «Я большую часть времени занимаюсь именно темой табу, и людям это интересно, потому что они и сами хотят избавиться от запретов и начать жить настоящей жизнью». Писатель видит романы из трилогии «В день седьмой» в перспективе анализа и преодоления социальных табу: в романе «Вероника решает умереть» говорится о «табу на отличие от остальных. Нужно быть как все, людям нельзя быть другими, иначе их

считают безумцами. Я сам проходил через это (sic! — М. Н.)». В свою очередь, «На берегу Рио-Пьедра...» и «Дьявол и сеньорита Прим» повествуют о табу на насилие и о табу на «женскую составляющую в мужчине» (проблема «женской составляющей» как-то сразу напоминает об архетипах и о К.-Г. Юнге, но об этом чуть позднее). Роман «Одиннадцать минут», естественно, оказывается связанным с раскрытием сексуальных табу.

Авторский анализ вполне соответствует созданному им миру, где действительно выделяется борьба с табу, причем если до «Заира» преодоление запретов подспудно организовывало сюжетную канву, то в этом романе писателя все вещи называются «своими именами», и преодоление табу выносится в текст в идеологически открытом виде, превращаясь для персонажей в основной предмет обсуждения. Раскрытие и нарушение запретов функционирует как часть общего контркультурного мировидения, в обязательном порядке включающего апологию разнообразных форм «инаковости», маргинальности, альтернативности, всегда связанных с особой подвижнической миссией героя в мире, с его избранностью. Самоосуществление героя, тождественное осознанию им своей «особости», является сюжетным инвариантом всех книг Козльо и всегда подразумевает преодоление устойчивого социального статуса и духовную инициацию. На пути к себе герой проходит через некий мистический, духовный опыт, подробности которого тщательно воссоздаются в романах. Медитация (в духе Кастанеды) открывает «душу мира» пастуху Сантьяго в «Алхимике»; медитация выводит старуху Берту («Дьявол и сеньорита Прим») к постоянному общению с умершим мужем; Пилар («На берегу Рио Пьедра...») обретает себя, участвуя в коллективном молитвенном бдении в Лурде. А герои романа «Вероника решает умереть» раскрепощаются в «астральном путешествии», в суфийской медитации и эротике. В «Одиннадцати минутах» доминирует сексуальная стихия; причем магическая запредельность наслаждения в истинном любовном союзе противостоит здесь негативно трактуемому (демистифицируемому) садомазохистскому опыту самопознания. В «Заире» инициационный опыт описывается как таковой, в терминах «посвящения» и сопровождается сменой имени и физическими страданиями главного героя.

Инициационным значением наделяется не только магический опыт. Все сюжетное пространство романов Козльо подчеркнуто ритуально, вся заново обретаемая жизнь его героев является воплощением мономифа — бесконечности и постоянства инициации, приобщенности к «таинству бытия». Открыв истину (полноту альтернативы) для себя, герои стремятся донести ее до всего мира, они готовы служить на благо изменения социума, вне зависимости от того, будет ли принято их служение. Миросозидательное (в понимании бразильского прозаика) творческое служение принимает различные формы. Мари («Вероника решает умереть») уедет в Сараево, чтобы возрождать разгромленный город, Зедка из того же романа — просто будет учить любви и настоящей жизни собственного мужа, а сама Вероника и ее возлюбленный Эдуард, будут преображать мир собственным творчеством. Неудавшаяся самоубийца поняла в приюте, что ее истинное призвание — музыка, а Эдуард был признан шизофреником из-за пристрастия к живописи. А вот Пилар и ее возлюбленный («На берегу Рио-Пьедра...») выйдут в мир с проповедью обновления веры. Проповедь (культа «Великой матери») зву-

чит и в романе «Ведьма с Портобелло», здесь же существенное место занимают описания упражнений по «духовному усовершенствованию».

Парадигма «контркультурности» долго выступала в творениях бразильского прозаика в достаточно обобщенном виде. Его герои были лишены примет представителей «молодежного бунта», через который когда-то прошел писатель. Ни хиппи, ни рок-певцы, ни наркоманы, ни иные «конкретные» маргиналы в чистом виде не населяли художественный мир Козльо; в тексте могло быть разве что упомянуто о «бурной молодости» персонажа (так говорит о себе герой романа «На берегу Рио-Пьедра...»), но не более. Козльо в основном работал в системе своего рода общих мест альтернативности (что, собственно и соотносится с понятием контркультуры в широком смысле, выходящем за пределы конкретной ситуации 1960–1970-х гг. и ее развития), сводимых в конечном итоге к архетипу странного (безумного, инакового) героя в «чужом» мире.

Ситуация кардинально изменилась в романе «Заир», который, по всей видимости, обозначает рубежный этап в творчестве Козльо. Здесь, как уже отмечалось выше, все жизненно важные для автора проблемы (табу, магический опыт и др.) предстают в обнаженно публицистическом, как бы документальном виде. И «маргиналы», действующие в пространстве романа, приобретают конкретные черты представителей молодежной контркультуры. Молодость главного героя оказывается связанной с миром хиппи и оккультизмом, а в романной современности действует «племя» (цитатен ли термин по отношению к Делезу или Маффесоли, вот в чем вопрос) новых бунтарей. «Безбашенные юнцы» самоосуществляются в «агрессии» против окружающего нормального мира («общества потребления»). «Страсть к разрушению», характерная для племени, именуется в романе «созидательной»¹⁵, ломая старое, «племя» утверждает новый духовный опыт постижения «энергии Любви». В области «нового вероучения», декларируемого со страниц и этой книги, и всех предыдущих, писатель воспроизводит характерную смесь положений ортодоксальных систем с неоязычеством, оккультизмом.

Все сюжетные обобщения и конкретизации, построение художественной модели управляются извне жизненной конкретикой судьбы автора. Так, главенствующий у Козльо хронотоп путешествия всегда однозначно сопряжен с мировоззренческими установками молодежной субкультуры: «Во многих моих книгах я говорю о путешествиях. Почему? Во-первых, потому что принадлежу к поколению хиппи, которое жило в дороге, общаясь с другими культурами. А дорога играет очень символическую роль в жизни человека. <...> Когда путешествуешь, это уже не ты, нужно быть открытым»¹⁶. «Открытость миру» должна пониматься в соответствии с теми же культурными (контркультурными) источниками, как спонтанное, непосредственное переживание реальности, эмоциональная включенность в гармонию мира, как живое человеческое общение, как преодоление рациональности и логики, как постижение и достижение полноты бытия. Эта полнота сопряжена с особым духом рождения новой коллективности (идеальное «сообщество» писателя и читателя составляет естественную часть этой коллективности), с ощущением всеобщей избрannости, с возможным преображением «обычного» человека в особенного, способного «потрясти мир». Именно такими видятся Эдуарду из романа «Вероника решает умереть» «жития» Лойолы,

Франсиска Ассизского, Терезы Авилльской, Св. Антония: «Эти мужчины и женщины потрясли мир, хотя были такими же обычными людьми, как он сам. <...> Они были полны тех же сомнений и беспокойств, какие уготованы в этой жизни всем людям. <...> Но в каждой из этих жизней был некий волшебный момент, заставивший их отправиться на поиски собственного видения Рая». После этого «обычные» люди превращались в подвижников, достигнув полноты бытия, они «никогда не отступали от своего пути»¹⁷. И этот, данный герою опыт прозрения человека запредельного в обыкновенных — «простых» — людях является одним из вариантов принципа всеобщего тождества или всеобщей «встречи» (этот термин используется в «Заире»), реализующихся через постоянное разрушение границ, преодоления пределов в самооткрытости миру.

Открытость миру одновременна, по Козльо, новому открытию и преображению мира, возвращению его в состояние полноты, а полнота бытия достигается в преодолении главной оппозиции, определяемой писателем в терминах «священного» и «мирского»¹⁸. Характерно, что реальным воплощением пространства «полноты» оказывается для писателя его родная Бразилия. Здесь, утверждает бразильский прозаик, «из-за смешения рас и культур не было времени выстроить стену вокруг алтаря. В Баию прибывали рабы-африканцы со своими обрядами, они встретились с христианами — и родился синкретизм. Он, конечно, не идеален, но это лучше, чем религия, претендующая на главенство над другими религиями. А коль скоро не была выстроена эта стена, разделяющая священное и мирское, магию и действительность, все пропиталось тайной. Священное проникло во все мирское»¹⁹. Синкретический культ, репрезентирующий взаимопроникновение духовных практик, оказывается чрезвычайно близким контркультуре, ищущей глубинных символическо-мистических тождеств в преодолении ограниченного пространства ортодоксальности.

Выстраивая систему бразильских смыслов, Козльо, по сути, воспроизводит новую систему общих мест, своего рода «архетипов» латиноамериканской культуры, среди которых особое значение придается таинственному, сакральному и мирскому²⁰. Заметим, что собственно бразильские и латиноамериканские эпизоды книг Козльо — история детства проститутки Марии из «Одиннадцати минут», пребывание Эдуарда («Вероника решает умереть») в Бразилии, мечта Мари («Вероника...») об обретении смысла собственной жизни в Сальвадоре обустраиваются при помощи характерно латиноамериканских (бразильских) мифообразов «запах земли», домашнего пространства истины — «фазенды», с использованием антитезы «рая» и «ада», топоса «инаковости». За Новым Светом в творческом сознании Козльо в принципе отчетливо закреплено значение инакового, сверхнормативного мира и социума, в котором реализуется победа парадокса над картезианской логикой²¹, впервые осуществленная в деянии первооткрывателя «упрямца и авантюриста» Христофора Колумба, а затем продолженная конкистадорами.

Триумф «парадокса» мифологически номинативно соответствует открытию мира, в котором происходит «встреча» специфических пространственных локусов; в том числе, на уровне описания осуществляется метафорическое тождество «инаковых миров». В воспроизведении Козльо африканская пустыня («Алхимик»), казахстанская степь («Заир») аналогичны романтической репрезентации

бразильского сертана (степные, засушливые области на Северо-Востоке страны) в бразильской словесности, где особое значение имели категории «необозримости», «скрытой жизни», «исполинского пустого пространства»²², связанного с возможным самоосознанием и самоосуществлением личности.

Но, как и иные литературные источники, бразильская образность в системе Козльо как бы теряет свою «литературность». Среди литературных ориентиров для Козльо специфически актуальны Хемингуэй и Миллер, Борхес, Бьой Касарес (неотделимый от Борхеса в качестве соавтора по составлению различных антологий), Сервантес, Амаду (в его лубочной стилистике выдержан роман «Одиннадцать минут»), У. Эко, А. де Сент-Экзюпери, Р. Бах, О. Уайльд, А. Франс, Г. Флобер. Козльо эксплуатирует и объединяет, схематизируя, и две наиболее влиятельные модели латиноамериканской традиции последней трети XX в.: литературу магического реализма и литературу «свидетельства». Литературные модели, метафоры, художественные (эстетически значимые) образы приобретают у Козльо своего рода мистическую телесность, превращаясь в реалии его эзотерической модели мира. Так, в эротических эпизодах романа о Веронике явственны следы «культурологической» эротики Мантииссы Фаулза, примененной в откровенной непосредственности языка тела, как такового. И из магического реализма по существу изымается момент художественной условности, магическое сливается с мистическим, превращается в знак реально осуществляемого тождества «священного» и «мирского». Кстати, множество упреков, которые Козльо, чрезвычайно критически воспринимавшийся у себя на родине, получил от своих соотечественников, во многом связаны с характерной для писателя апологией бразильского «магизма», фигурирующего, со времен классика бразильской литературы и эстетики Ж. да Граса Араньи и до сих пор, в качестве одного из объектов национальной самокритики; рассматривающегося как препятствие к достижению полноты национальной осознанности.

Основным средством воздействия на реципиента у Козльо служит риторика антириторизма: намеренное изъятие из текста риторических приемов и фигур, открытый номинализм (исключение эпитетов, сравнений, метафорическая опустошенность) и избыточный нумерологизм, сочетающиеся с идеологической открытостью повествования. Последнее в какой-то степени сближает тексты бразильского прозаика с публицистикой, с документализмом, причем ориентиром явно служит латиноамериканский документализм, активно эволюционировавший в континентальной словесности с конца 1960-х гг. и вошедший в историю литературы под названием «литературы свидетельства». Так, история Вероники дискурсивно оформляется именно как «свидетельство»: как донесенный до «автора» рассказ о «реальном» происшествии в сумасшедшем доме²³, на основе «свидетельства» проститутки написан роман «Одиннадцать минут», выдержанный в характерно имитационной манере «устного» повествования. Элементы «свидетельства» — рассказ персонажа о своей жизни и перенесенных испытаниях вводятся в роман «Заир» с той же установкой на сохранение «аутентичного» устного слова. Причем здесь «устность» приобретает значение мистически ценностной категории: «воскрешение утраченного искусства беседы» открывает пространство «встречи»²⁴. Стихия устного слова идеально соответствует раскрепощению человеческого сознания, необходимого в процессе индивидуации, на котором,

как уже указывалось, в конечном итоге, сконцентрированы все без исключения тексты Козльо.

Самоосознание личности противостоит основным «нормам» — или, скорее, конвенциям — современного мира: путам табуированности и дезинтегрированности, рационалистичности и ортодоксальности. А выписывается процесс самоосознания или «путь к себе» с прямым привлечением психоаналитической антропологии К.-Г. Юнга; то есть архетипов как таковых, которые сущностно завершают всеобщие «архетипическую» (воспроизводящую общие места всяческих моделей) систему Козльо. Юнгианские «архетипы» присутствуют в самых различных аспектах, в том числе и в алхимическом. Наиболее последовательно и откровенно цитатно по отношению к Юнгу («Психология и алхимия») «психосозидабельная сила» алхимии реализуется в романе «Алхимик». Козльо последовательно воспроизводит идею двойственности алхимического процесса — его мистическую материальность и психологическую символичность. На всевозможных переходах этих смыслов выстроен внутренний сюжет повествования. Алхимия как начало химии (читай: исток современного материалистического понимания реальности, научной картины мира) являет собой «сокрытие», «симулякр» истинного мира. Алхимия как метафора личностного самосозидания, со всеми религиозными, духовными подтекстами понимается как «забытая» истина, искаженная материальностью. Персонажи романа, мотивы, микросюжеты оказываются воплощением алхимико-архетипических первообразов, выступающих в характерном обличье своей «первообразности», открытой в труде Юнга. Так, «Англичанин» из романа Козльо, безуспешно пытающийся познать материальную тайну алхимической трансмутации в бесконечном чтении книг, воспроизводит фигуру Ричарда Английского; женщины под покрывалом, являвшиеся пастуху Сантьяго, естественно отсылают к пробразу первого явления «анимы», женской сущности мужчины. Алхимико-психологический исток имеет эпизод с созданием золотого круга (мандалы), расчлененного Алхимиком на четыре символические части — традиционную алхимическую кватерну. Наконец, полностью цитатен финал романа. Преодолев все препятствия, пастух находит сокровище: «Перед Сантьяго стоял ларец, полный золотых монет. Там же лежали драгоценные камни, золотые маски, украшенные белыми и красными перьями, каменные идолы»²⁵. В алхимической архетипике, восстанавливаемой Юнгом, монеты обозначают разъединенную множественность душевной жизни и, одновременно, являются знаком необходимого перехода к мистическим опытам над собой для обретения целостности, а перья (в романе отчетливо связанные с американским миром) указывают на возможные литературные достижения в процессе самопознания.

Юнгианская психоалхимическая и архетипическая подоснова работает не только в «Алхимике», но и в других романах Козльо. Явно архетипически мотивированна амбивалентность Добра и Зла в «Дьяволе и сеньорите Прим», как и постоянная в романах Козльо апелляция к «фигуре» ребенка. «Другой» и «Другая», преследующие героев романа «На берегу Рио Пьедра...», отсылают к архетипу Тени. С «алхимическим» смыслом самоосознания непосредственно связаны многие эпизоды «Пятой горы». Гонимый Иезавелью, Илия оказывается в пустыне, где от голода его спасает ворон, диалог с которым мыслится героем как диалог с самим собой: Илия вопрошает ворона о своей судьбе и, одновременно,

спрашивает себя «другого», почему ему явился именно ворон. Ответ читатель романа опять-таки найдет у Юнга, считающего ворона первичным образом в овладении стихией бессознательного. Заметим, что и числовая, и цветовая символика текстов Козльо также (довольно единообразно) выстроена на психоалхимической основе, которая в то же время оказывается внутренним обоснованием специфической открытости, принципиальной смысловой незавершенности всех произведений писателя, герои которого никогда не достигают совершенства, но всегда остаются на пороге нового открытия себя и мира.

Авантюрный сюжет «Алхимика» завершается обретением сокровища, но процесс самоидентификации героя остается незавершенным: добавив к символическим сокровищам символические камни выбора — белый и черный, Урим и Туммим, герой отдается дуновению южного ветра, несущего аромат, звук и вкус его судьбы и любви — Фатимы. Начинается новое странствие «пастуха» к обретению андрогинного единства с символической возлюбленной. Столь же открыт финал романа о «Веронике», а «Пятая гора», иллюзорно заполняющая лауну в библейском тексте, обрывается задолго до вознесения Пророка на огненной колеснице (образ вознесения Илии — итог психоалхимического становления — один из выделяемых Юнгом образов в его концепции всеединства).

Юнгианская модель была задействована в литературе задолго до Козльо — в текстах Гессе, Борхеса и Эко; возможные эффекты означения «коллективного бессознательного» сознательно применялись на протяжении всего XX в., активно функционировали в различных художественных контекстах и подспудно определяли самые различные образные модели, как и аналитические подходы к внешне не претендующим на воспроизведение «архетипического» текстам. Но миф, архетип были «сокрыты» художественным целым, согласовывались с литературной, собственно, постмифологической функцией, тем рационально-образным, собственно-эстетическим, которое у Козльо изначально и сознательно оказывается подавленным схемой мифа как такового. Модель Козльо в чем-то напоминает реннеавангардистскую интенцию очищения смыслов. Обнаженные мифы бразильского писателя как бы становятся отражением — преобразованием «свободных слов» футуризма, «чистой линии» Кандинского, чистой перспективы кубизма. Только «свободное слово», изъятое из синтаксических и иных причинно-следственных отношений, заменяется на «свободный архетип», выводимый на сцену текста (тождественного жизни) в качестве его конечного смысла.

Мифологизм у Козльо перестает прикрываться маской литературности, а архетипы начинают действовать на пределе самооголошенности, с изъятием ненужных художественно-эстетических смыслов. Такова в общем смысле модель антихудожественности Козльо — освобождение первообраза от наслоений, сжатие и выделение квинтэссенции²⁶ (что, опять-таки отчетливо отсылает к алхимии): «Для меня художественная обработка текста означает его сжатие. Поначалу каждый новый роман получается в три раза длиннее. Моя работа напоминает японскую архитектуру: я создаю пустые комнаты, в которых ваше воображение может бродить свободно», — говорил писатель в одном из интервью. Опустошенное «пространство», избавленное от излишеств, в том числе тропологических, явственно связано с юнгианским «пространством» духа и сознания, которое должно «освободиться» в процессе чтения текстов Козльо.

Все они выстроены на принципе элементарной бинарности, постоянного удвоения. На двойственности использования литературы «свидетельства» и магического реализма; на двойственности постмодернистской цитатности, и своеобразного миметизма, предельной соотнесенности с миром реалий; на совмещении доведенного до предела не-своего, внеавторского, «общего» текста и предельно ясно, телесно-биографически выраженной авторской позиции. Двойственность связана и с сочетанием экзотеризма (раскрытие тайного знания для всех) и эзотерического синтеза, внутренний смысл которого изначально подразумевает дуализм. И, наконец, двойственность, схождение крайностей выявляются в соотношении ориентации на массовую культуру с одной стороны и архаикой фигуры творца — учителя. По сути, получается какое-то бесконечное переумножение постмодернистских «симулякров», меняющих в процессе художественных операций Козльо свой знак: иллюзия обращается в истину. В такой перспективе художественная система Козльо кажется реализацией известного рассказа Борхеса «Тлен, Укбар, Орбис Терциус», воплотившимся «хрениром» бесконечной степени.

Творчество Козльо, на наш взгляд, является приметой и воплощением переживаемого эпистемологического кризиса. Его тексты выглядят весьма «странными» в перспективе традиционной литературности, но выводят и за пределы массовой психотерапии. Стратегии мифа — архетипа, как таковых, в конечном итоге, способны воздействовать на подсознание читателя, столь любимого Козльо, помимо всех его, читателя, рациональных установок. К.-Г. Юнг писал: «Любое отношение к “архетипу”, переживаемое или просто именуемое, задевает нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и преодолевать даже самую долгую ночь»²⁷. Мифоархетипический дискурс Козльо ведет читателя в мир всеобщего спасительного тождества, но необходимо ли человеку спасение, навязываемое помимо его разума и воли?

Определение «культовый писатель» сопровождает имя Пауло Козльо с тем же постоянством, с которым развивается его успех на международном книжном рынке, а внимание читателя продолжает привлекаться и закрепляться обозначенными рыночными стратегиями, следуя общим закономерностям развития феномена «знаменитости», предполагающего в своей полной реализации формирование ситуации поклонения соответствующему «кумиру». Превращение «знаменитости» в объект поклонения собственно уже указывает на элементы некоего культа, который (не только в отношении фигуры Козльо) может развивать свою «функцию» в объединении различных — внешних и внутренних факторов.

Внешние факторы относятся к области маркетинга и рекламы. Пограничный фактор, совмещающий внешние и внутренние импульсы, связан с позицией самой «знаменитости», программирующей собственную культовость, помимо маркетинговых тактик или в дополнение к ним. Наконец, сугубо внутренний фактор связан с содержанием текста, его всеобщей или эпизодической культовой ориентацией. В предельном случае литературное произведение превращается в культо-

вую (в прямом смысле) литературу с изложением соответствующей вероисповедальной программы, введением описания ритуальных практик, включаемых в художественное (сюжетное) целое или же выделяемых в качестве смыслового центра притяжения читательского внимания. И внешние и внутренние составляющие культовости, действительно, подразумевают ее принципиальную актуальность для современного коллективного (потребительского) мироощущения. Его концептуализация может происходить по линии «крипторелигиозности» (по М. Элиаде), разоблачения «мифологий» (по Р. Барту), «современной ритуальности» (по М. Маффесоли), исследоваться в контексте культурологических, антропологических или социологических моделей, воспроизводящих особенности постмодернистской пострациональности, неомистицизма и магизма.

Но научные модели в сложившейся ситуации порой ожидает странное будущее, они начинают использоваться в манипулятивных стратегиях рынка, в необходимом соответствии с напряженностью культово-мистических «ожиданий» читателя и возможностью их эксплуатации, которые были давно обозначены в словах издателя Гарамона из «Маятника Фуко» (1988) У. Эко: «Я почувствовал одно — эти люди съедят все, что угодно, лишь бы было герметично <...> То есть лишь бы было наперекор тому, что сказано в школьных учебниках. Я думаю даже, что это наш культурный долг <...> в наши смутные времена предложить людям опору, веру, выход в сверхъестественное»²⁸.

¹ См., напр., книгу: Introvigne M. *Le New Age des origines à nos jours. Courants, mouvements, personnalités*. Paris, 2005.

² Ариас Х. Пауло Козльо: Исповедь паломника. Интервью. Киев; СПб.; М., 2003. С. 49. Хуан Ариас — известный испанский журналист, публицист, беседовавший с португальцем Ж. Сарамого, и с Папой Иоанном II, исследовавший проблемы фашизма и современного католицизма.

³ «К кому я действительно отношусь с любовью и нежностью, так это к простым людям с их искренностью и подлинностью. С ними я себя отождествляю» — Ариас Х. Пауло Козльо: Исповедь паломника. Интервью. С. 213.

⁴ Козльо П. Заир. М., 2005. С. 83.

⁵ См.: Ариас Х. Пауло Козльо: Исповедь паломника. Интервью. С. 195; Козльо П. Заир. С. 99, 308–309.

⁶ Барт Р. Мифологии. М., 1996. С. 285.

⁷ Заметим, что во многих современных исследованиях по проблеме одаренности утверждается, что тяжелые роды статистически связаны с талантливостью.

⁸ См.: Ариас Х. Пауло Козльо: Исповедь паломника. Интервью. С. 145–168.

⁹ Заметим, что текст «Манифеста», подробности его создания из «официальной» биографии Козльо удалены, они содержатся в источниках о Р. Сейшасе.

¹⁰ См.: Ариас Х. Пауло Козльо: Исповедь паломника. Интервью. С. 185–189.

¹¹ В 2009 г. «Алхимик» вошел в Книгу рекордов Гиннеса за самые большие в мире тиражи. К моменту награждения роман был переведен на 67 языков, вышло в общей сложности 60 млн. экземпляров книги.

¹² Козльо П. Заир. С. 133. Через три года писатель, правда, изменил свою позицию. В США начались съемки фильма по роману «Вероника решает умереть» с С. Мишель Геллар в главной роли (реж. Э. Янг). Мировая премьера кинодрамы состоялась 16.05.2009 г. Россияне ознакомились с фильмом в марте 2010 г.

¹³ «Взор возвышенно устремлен в будущее, он ни на что не наталкивается, но господствует над миром, бросая семена посева в некую стыдливо неопределенную даль». Как мифологически положено, фотографии Козльо «построены на восходящем движении: лицо приподнято навстречу нездешнему свету». См.: Барт Р. Мифологии. С. 203.

¹⁴ См.: Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001.

¹⁵ Козльо П. Заир. С. 275.

¹⁶ Ариас Х. Пауло Козльо: Исповедь паломника. Интервью. С. 250.

¹⁷ Козльо П. Вероника решает умереть. Киев; М., 2002. С. 238.

¹⁸ Ариас Х. Пауло Козльо: Исповедь паломника. Интервью. С. 204.

¹⁹ Там же. С. 204–205.

²⁰ А.Ф. Кофман определяет их как «базовые мифологемы латиноамериканского художественного сознания», см.: Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997.

²¹ «Мое бразильское происхождение очень много значит для меня как для писателя, ведь здесь люди наделены интуицией, не стесняются доверять духу и магии, им ближе парадоксы, чем картезианская логика. Они очень человечны и открыты всякой тайне». Ариас Х. Пауло Козльо: Исповедь паломника. Интервью. С. 250.

²² Козльо П. Заир. С. 340.

²³ Козльо П. Вероника решает умереть. С. 32.

²⁴ Козльо П. Заир. С. 274.

²⁵ Козльо П. Алхимик. Киев, 2002. С. 221.

²⁶ Ариас Х. Пауло Козльо: Исповедь паломника. Интервью. С. 265.

²⁷ Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К.-Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 118.

²⁸ Эко У. Маятник Фуко. СПб., 1999. С. 311.

**Смысл (частной) жизни,
или Почему мы читаем Стругацких?***

Литература, обладающая статусом культовой, предполагает высокую степень осознания читательской общности, чтение культовых текстов — в высокой степени социализированная практика. Этот тезис — опорный для данной статьи. Под литературным культом я буду подразумевать особый тип структурирования читательского опыта: называя то или иное произведение культовым, читатели не только наделяют его повышенной ценностью, но и апеллируют к неким сформировавшимся способам рецепции и интерпретации, к устойчивым моделям читательского поведения. В отличие от классики с ее канонами чтения¹, литературный культ опирается не столько на работу авторитетных интерпретативных институтов, таких как школа, библиотека, академическое литературоведение (пожалуй, лишь институт критики может быть причастен к возникновению и воспроизводству культа), сколько на согласование впечатлений внутри неформальных читательских сообществ — и воображаемых, и вполне конкретных, имеющих четко очерченные границы².

Вокруг фантастических жанров складываются специфические практики читательской коммуникации³; в 1970-е гг. в СССР появляются первые полуофициальные клубы любителей фантастики, в значительной мере копирующие англоязычные образцы («фэндомы»). На вторую половину 80-х приходится расцвет отечественного «фэн-движения»; в его рамках начинают издаваться посвященные братьям Стругацким любительские журналы («фэнзины»), собираются конференции («конвенты») с участием Стругацких, наконец, создается «группа Людены», инициаторы которой определяют свою деятельность как «исследование творчества А<ркадия> и Б<ориса> С<тругацких>» — разумеется, не академическое⁴. Интернет-технологии, конечно, способствуют укреплению читательских коммуникативных сетей и позволяют увидеть их в действии: на официальной странице фантастов⁵ или в неофициальных «комьюнити» на базе блогов⁶ происходит обмен новой информацией, старыми цитатами, суждениями о культовых повестях и романах.

Однако общность читателей, готовых признать себя последователями культа, может выражаться (и, собственно, чаще всего выражается) далеко не столь явно. С многолетней историей чтения и перечитывания Стругацких связываются

* Первая версия статьи была опубликована в НЛО, 88 (2007).

самые разные конструкции коллективной идентичности: «наше поколение», «научно-техническая интеллигенция», «младшие научные сотрудники» — это и есть те воображаемые сообщества, которые поддерживались, а в каком-то смысле и формировались благодаря почти полувековому литературному культу. Но и этими типами общности культовость со всей очевидностью не исчерпывается. Опыт культового чтения интересен сложным пересечением «коллективного» и «приватного»: ведь чаще всего он распознается как персональный и даже интимный и, парадоксальным образом, именно поэтому его так важно разделить с другими. В какой мере столь сложно устроенный — персональный и вместе с тем разделенный — опыт доступен для исследования? Возможно ли уловить и описать сколько-нибудь «общие» способы чтения, по которым не в последнюю очередь опознают друг друга самые разные поклонники Стругацких? Утвердительный ответ потребует решения еще одной — методологической — проблемы: задается ли эта общность структурой литературного повествования или возникает исключительно в процессе складывания культа как социальной практики?

Эзопов комплекс

Кто-то из поклонников братьев Стругацких, запутавшись в античных именах, назвал язык патриархов советской фантастики «эдиповым». Эта оговорка вряд ли вызовет интерес у психоаналитика, но и историку культуры не покажется неожиданной.

Начиная с середины 1980-х гг. сомнительный термин «эзопов язык» употреблялся в отечественной публицистике настолько часто, что ближе к 1990-м почти превратился в диагноз. «...То, о чем раньше только намекалось, нынче говорится впрямую, в открытую. И иносказания уже “не звучат”. Эзопов язык недаром создан рабом», — утверждал когда-то в посвященной Стругацким статье литератор Сергей Плеханов. «Эзопов язык» стремительно выходил из моды, что казалось достаточным основанием для вопроса: «Не был ли порожден интерес к так называемой социальной фантастике ее генетическим родством с идеологией застоя?»⁷ Легкость, с которой литература братьев Стругацких («так называемая социальная фантастика») редуцировалась здесь до иносказательного, эзопова сообщения о чем-то общеизвестном, свидетельствует о существовании длительной, многолетней интерпретативной традиции. Вопреки прогнозам, эта традиция вовсе не прервалась с отменой института цензуры — во всяком случае, активно воспроизводится сейчас, и было бы спекулятивным упрощением пытаться объяснить этот факт новой актуальностью проблемы свободы слова. Чаще всего интерпретаторы Стругацких пытаются «расшифровать», «декодировать» текст, выяснить, «что означают», «что символизируют» те или иные «странные», «фантастические» элементы повествования.

Конечно, в первую очередь под зашифрованным сообщением подразумевается развернутое идеологическое высказывание и даже политический манифест — инструменты дешифровки практически не модифицировались за последние тридцать лет, однако ее результаты кардинально изменились. По мере того, как процедура выявления (в негативном варианте — разоблачения) антитоталитарных и (более радикально) антисоветских подтекстов утрачивала популярность

или начинала казаться самоочевидной, избыточной, обнаруживались новые ресурсы герменевтического чтения — поиск подтекстов прокоммунистических и антидиссидентских. Интернет-блоги предоставляют достаточно обширный материал для исследования подобных — как правило, конспирологических — способов интерпретации: разговор о Стругацких нередко оказывается одной из форм самоопределения, различения «своих» и «чужих», декларации самых разнообразных идеологических приоритетов, от леворадикальных до консервативных. При этом завуалированные аллегории и подтексты ищутся преимущественно в тех произведениях, которые вплоть до политических перемен 1980-х не публиковались в Советском Союзе и распространялись исключительно в «тамиздатовских» и «самиздатовских» копиях — «Град Обреченный», «Гадкие лебеди» (ср., к примеру, размышления в «Живом журнале» политолога Бориса Межуева: «Ясно, что “Град” представляет собой хорошо замаскированную апологию Советской тоталитарной власти, написанную уже не столько для либеральной (как “[Обитаемый] остров”», сколько для буржуазно-патриотической части диссидентского движения»⁸). Иными словами, классическая модель «эзопова языка» — с институтом цензуры (и, соответственно, самоцензуры) в центре — переворачивается, ее заменяют попытки обнаружить следы тайной апологии политического режима в текстах, для него же неприемлемых.

Впрочем, в некоторых случаях осведомленность о самом факте «зашифрованного», «непрямого» высказывания, так или иначе ориентированного на институт советской цензуры, оказывается для поклонников Стругацких серьезной травмой — книга Бориса Стругацкого «Комментарии к пройденному» (2003) и его недавние интервью спровоцировали неподдельное читательское отчаяние.

«Братья выучили не одно поколение думать. <...> Согласно последующему разъяснению [Бориса Стругацкого], оказывается, [что он] никогда не имел возможности писать то, что хотел писать, в тяжелых условиях переступал через себя и писал то, что **ВЫНУЖДЕН** был писать и т. п. и т. д. А те, кто по недомыслию принимали написанное за чистую монету, никогда ничего не понимали и, наверное по убогости, никогда уже не поймут. Ну, хорошо, а в чем тогда **ЕГО ЗАСЛУГИ ПЕРЕДО МНОЙ**?»⁹

«[Борис Стругацкий] оскорбил мои чувства читателя и просто человека. Это — откровенный плевок в лицо всем тем, кто верил в светлое будущее, видя его именно таким, каким оно было нарисовано А[ркадием] и Б[орисом] С[тругацкими]. Вы, может быть, не знаете или не помните, но на излете социализма читателям не предлагалось никакой иной реалистичной, понятной и последовательной картины близкого торжества коммунистических идей, кроме как нарисованной братьями Стругацкими. И в разговорах о “веришь ли ты в коммунизм” едва ли не самым серьезным аргументом были вовсе не апелляции к классикам марксизма-ленинизма, а ссылка на то, что хотелось бы жить в таком мире, в котором живут герои Стругацких»¹⁰.

Настойчивое напоминание о том, что братья Стругацкие выучили не одно поколение думать, отсылает к еще одному режиму дешифровки их текстов: в этом случае процедура интерпретации воспринимается и описывается как «решение задачи» — этической или логической. «В отечественной фантастике Стругацкие первыми стали предлагать читателю этические задачи, у которых не было

и быть не могло однозначного “правильного” решения. Это было странно, непривычно, это заставляло не только сопереживать, но и думать»¹¹, — замечает Роман Арбитман; однако чаще интерпретаторы видят свою задачу в том, чтобы восстановить некую однозначную, непротиворечивую, целостную этическую систему, причем желательно — способную служить ключом ко всем произведениям Стругацких¹². К тому же режиму прочтения относятся попытки реконструировать или достроить неявные мотивации персонажей, разгадать подлинный смысл слишком бегло упомянутых деталей, выяснить то, о чем повествование умалчивает: узнать о содержимом загадочной папки Изи Кацмана в «Граде Обреченном» или о таинственных обстоятельствах гибели Тристана из «Жука в муравейнике». Пожалуй, именно для такой увлекательной герменевтики читатели прежде всего используют возможность задать Борису Стругацкому вопрос online¹³; и именно подобные неразгаданные загадки нередко становятся опорной интригой реминисценций, сиквелов, приквелов, римейков, в немалом количестве сочиненных поклонниками Стругацких.

Наконец, под закодированным сообщением может подразумеваться пророчество: за Стругацкими признается способность прогнозировать и предсказывать «наши сегодняшние проблемы»¹⁴. Таким образом, кодом к их текстам оказывается сама современность, все, что помечается при интерпретации как актуальное и проблематичное — будь то засилье массовой культуры или дело Ходорковского¹⁵. Все эти способы чтения сейчас, как правило, мало интересуют серьезных исследователей. Понятия «зашифрованного сообщения», «кода», «подтекста» в ракурсе гуманитарных наук не только неотделимы от языка семиотики, но и воспринимаются как его базовые, самые элементарные атрибуты, которым вряд ли удастся вновь придать аналитическую свежесть. Строго говоря, с такой точки зрения речь выше шла не об одном исследовательском поводе (чтение как дешифровка), а о нескольких, вполне тривиальных. Во-первых, об особой системе адресации, внутри которой выделяется и начинает учитываться специфическая фигура «перехватчика сообщения» — цензора. Во-вторых — о том, что в терминологии Ролана Барта следовало бы называть «герменевтическим кодом» повествования¹⁶: о загадке как нарративном механизме. Разнообразные приемы уклонения от разгадки (ее «отсрочка», «блокировка», двусмысленность предложенного ответа и т. п.) создают ситуацию увлеченности чтением, а в игровых, концентрированных формах являются стандартными ресурсами развлекательных жанров. Третий повод и вовсе может показаться исключительно жанровым: футурологический прогноз принято считать одной из основных функций научной фантастики. К тому же иллюзия вечной современности, непреходящей актуальности характерна для интерпретации любых текстов, наделенных высоким, в том числе и культовым статусом.

Не оспаривая каждый из этих тезисов в отдельности, можно, однако, увидеть ситуацию иначе. Попытка «разгадать», «расшифровать» произведения Стругацких, подобрать к ним «ключ» — с какой бы целью она ни предпринималась — в любом случае представляет собой максимальную рационализацию читательского опыта. Литература при этом лишь на первый взгляд мистифицируется, окружается ореолом тайны; фактически же происходит прямо обратное: декларируется ценность и (что особенно важно) возможность абсолютно успешной коммуника-

ции между авторами и читателями. Иначе говоря, читатель должен в конце концов понять, что *означает* текст — понимание неизбежно, хотя и по ряду причин отсрочено. Сам факт столь тотальной — очень часто «непрофессиональной», «бытовой», даже «наивной» — рационализации и семиотизации представлений о литературе провоцирует заслуживающие исследования вопросы. И прежде всего — как совмещается подобная рационализирующая риторика, ориентированная на описание знаков и поиск символов, с почти иррациональной преданностью «реалистичному миру», в котором «живут герои Стругацких»? По всей видимости, именно эта странность, парадоксальность читательских впечатлений может стать серьезной зацепкой в описании общности последователей интересующего нас культа.

«Читатель. Но ведь я ничего о нем не знаю...»

Монография Льва Лосева, впервые изданная в 1984 г.¹⁷, по сей день остается наиболее развернутым и доказательным исследованием метафоры «эзопов язык», занимавшей в период существования советской цензуры столь заметное место в славистике. Книга Лосева опирается на утверждение, что эта метафора приобретает в русской, а затем в советской ситуации терминологическую определенность: под эзоповым языком начинает подразумеваться особый режим письма. Во многом следуя подходам московско-тартуской школы и продолжая лотмановские размышления о коммуникативном шуме, Лосев описывает идеальный, предельно успешный для автора эзопова сообщения тип коммуникации характерным алгебраическим (требующим дополнительной расшифровки) способом: $A: Nc + Nae \rightarrow C: /-0/ \rightarrow R$. Согласно пояснению (ключу) к этой формуле, автор (A) должен отправить сообщение на эзоповом языке, которое воспринимается цензором как шум (Nae), и, параллельно, сообщение, которое отвечает всем требованиям цензуры и воспринимается как шум читателем (Nc). Лишь в этом случае вмешательство цензора (C) имеет все шансы оказаться минимальным (в пределе — нулевым), и читателю (R) удастся декодировать высказывание именно так, как того ожидает автор. То есть идеальный эзопов текст будет состоять исключительно из сегментов, способных казаться шумом (на языке семиотических формул — $T = Nc + Nae$ ¹⁸). Этот режим письма (и чтения) можно назвать воплощением семиотической мечты: он предполагает коммуникацию, при которой сама идея неупорядоченности, неуправляемости, шумовых помех начинает служить налаживанию и структурированию каналов связи. Кажется, для этого следует всего лишь усилить (удвоить, а то и утроить) процедуру кодировки: чем тщательнее будет закодировано сообщение, тем вернее оно приобретет в глазах стороннего и нежелательного наблюдателя характеристики шума.

Подобный сговор с хаосом, однако, оказывается разрушителен именно для семиотического подхода: исследователь здесь вступает на шаткую почву, несовместимую с проектом «точного» знания о коммуникации. Лев Лосев концептуализирует и подробно рассматривает маркеры, которые позволяют читателю опознать эзопов язык, но ненадежность таких сигналов очевидна — и, пожалуй, в первую очередь для самого автора монографии. Собственно, проблематична граница между эзоповым и прямым сообщением — в принципе цензор вполне спо-

собен расшифровать эзопов код, а прямое сообщение легко принимается подготовленным читателем за эзопово¹⁹. Главка монографии, посвященная притчам, которые скрываются под маской научной фантастики, — и преимущественно произведениям братьев Стругацких — вероятно, наименее убедительна. Попытки декодировать имя главного героя «Гадких лебедей» (Банев — от «русской бани» и от «пол-банки») или увидеть в плотной атмосфере планеты Саракш из «Обитаемого острова» аллегорию удушающей атмосферы закрытого общества никак не противоречат формальной логике, но в то же время вызывают отчетливое сопротивление, плохо согласуясь с памятью о непосредственном читательском опыте.

Иначе — в обход распространенного способа говорить о Стругацких — интерпретирует их прозу американская исследовательница Ивонн Хауэлл²⁰. Намеренно не останавливаясь на проблеме эзопова языка, Хауэлл отказывается описывать эту прозу «просто» как набор аллегорий, скрытых под оболочкой «популярного» (научно-фантастического, отчасти — детективного и приключенческого) жанра. По мнению исследовательницы, речь здесь должна идти о значительно более сложных нарративных механизмах, прежде всего — о механизме «префигурации» (“prefiguration”): в повествование вводятся уже закрепленные в тех или иных культурных практиках, связанные с устойчивым комплексом читательских ожиданий и даже «архетипичные» образы-мотивы (от литературных до религиозных), которые могут разворачиваться в определенную сюжетную парадигму и тем самым «предвосхищать» дальнейшее развитие событий в большей степени, чем жанровые формулы. Рычагом, который запускает такой механизм, является не столько иносказательность, сколько интертекстуальность: Стругацкие, согласно Хауэлл, пытаются «возобновить прерванный диалог» с «философскими и эстетическими традициями русского модернизма», и именно эта «апокалиптическая культура до- и послереволюционной эпохи» признается в данном случае основным поставщиком образов и мотивов.

Нельзя не заметить, что концепция Хауэлл подразумевает все ту же предельно рациональную авторскую стратегию: аллюзия, как и аллегория, представляет собой загадку, которую разгадывают читатели, код для избранных, а нередко и ключ ко всему произведению в целом. Хауэлл подчеркивает, что Стругацкие «сознательно», более того — «с наставническим упорством» апеллировали в своих текстах к источникам, «забытым» советскими читателями, вытесненным из «культурной памяти». Предполагается, что наслоение «полузнакомых образов» позволяло «вспомнить» забытое: пока главный герой романа «Град Обреченный» по дороге домой, на окраину города проходил мимо рабочих, роющих котлован, читатель Стругацких должен был (по мнению исследовательницы) «мысленно “пройти” мимо романа Платонова “Котлован”», вспомнить и его содержание, и его «настоящее “место” в нарушенном и искаженном континууме российской интеллектуальной истории». В этом — далеко не самом обоснованном — утверждении Хауэлл различие между аллюзией и аллегорией и вовсе практически стерто.

Правда, префигурация включает в себе и ресурсы неоднозначности: ведь даже в том случае, когда образы и мотивы заимствуются из некоего конкретного источника, они отсылают к существенно более широкому кругу и литературных,

и культурных контекстов. Иными словами, результат префигурации вовсе не обязательно будет прочитываться как аллюзия. Скорее, наоборот — и это наблюдение Хауэлл представляется мне особенно значимым для разговора о литературе Стругацких — весьма смутно узнавая, но не идентифицируя подвергшийся префигурации образ, читатель присваивает ему характеристики реальности, тем более по контрасту с «фантастическими» декорациями и в сочетании с деталями «из повседневной жизни».

Возможно, такое наблюдение и продолжает отчасти постструктуралистскую традицию, в рамках которой понятия «реализм» и «интертекст» тесно связаны²¹; с точки зрения и в терминологии Барта — «эффект реальности» основывается на «референциальной иллюзии» («По ту сторону бумажного листа находится вовсе не реальность, не референт, но Референция, “безбрежное и неуловимое пространство письма”»²²). Отнюдь не являясь последователем этой традиции, я, однако, хотела бы зафиксировать подобную попытку увидеть в эффекте реальности альтернативу «эзоповым» прочтениям Стругацких. Впрочем, важный для Хауэлл акцент на авторской интенции, на сознательном авторском замысле тоже не вполне соответствует теории референциальной иллюзии. Фактически, концептуализируя «префигурацию», исследовательница описывает нарративный механизм, который замышляется авторами как «диалог», отсылка к «чужому тексту», воспринимается читателями как непосредственное дыхание реального мира, а при малейших интерпретаторских усилиях легко превращается в аллерию.

Итак, режим эзопова языка предполагает читателя подготовленного, механизм префигурации — читателя с эклектичными вкусами, владеющего отрывочной и случайной информацией; но при этом и Лосев, и Хауэлл, говоря о читателе Стругацких, имеют в виду, в общем, одну и ту же аудиторию. Речь идет о «советской интеллигенции», или, как пишет Хауэлл, об обитателях «промежуточной культуры», тех «расщелин» в культуре официальной, которые «появляются в постсталинскую “оттепель” и продолжают расширяться в годы правления Брежнева и в период, предшествовавший “гласности”». При всей меткой образности такого определения остается неясным, как обозначить границы этой промежуточной среды, была ли она гомогенна и претерпевала ли изменения от «оттепели» до «гласности».

Практически любое сколько-нибудь пространное исследование, посвященное Стругацким, открывается «периодизацией творчества» — произведения, написанные в разные годы, отличаются друг от друга до такой степени, что, кажется, обращены к разным адресатам. Противопоставление ранних и поздних текстов, «крепкой научной фантастики» (hard SF)²³ и «социально-философских притч», влечет за собой и противопоставление читательских групп: «юношеская» аудитория противопоставляется «взрослой», «научно-техническая интеллигенция» — «гуманитарной». Собственно, феномен Стругацких, интересный Льву Лосеву или Ивонн Хауэлл, начинается с выхода за пределы «крепкого жанра», т. е. с того раздвоения адресации, о котором пишет Лосев: под маской детской (или, в данном случае, юношеской) литературы может скрываться сообщение для значительно более искушенных читателей²⁴. Ситуация выглядит несколько по-другому, если наблюдать за ритуалами, принятыми в сообществах поклонников фантастов. Вопрос «Какую из книг Стругацких вы считаете лучшей?», весьма

часто структурирующий обсуждение в блогах и на форумах²⁵, предоставляет иную (отличную от периодизации) возможность справиться с многообразием этой прозы. Выбор «лучшего» задает персональную оптику, через которую прочитываются и связываются вместе все остальные тексты. Подобные опросы — тоже своеобразный способ классификации читательской аудитории, и он демонстрирует, что логика поступательной эволюции от простого к сложному, от однозначного к многозначному здесь не всегда работает, а аудитория ранних и поздних произведений может различаться гораздо меньше, чем сами произведения.

Обратившись непосредственно к культовым текстам — как ранним, так и поздним — пожалуй, не удастся обнаружить никаких сколько-нибудь заметных подсказок, призванных прояснить проблемы адресации. Если не считать ироничного подзаголовка к повести «Понедельник начинается в субботу» — «для научных работников младшего возраста», фигура адресата эксплицирована лишь в «Хромой судьбе»: сюжет этого романа строится вокруг тайной рукописи, которую главный герой пишет «в стол», и таинственной машины, которая умеет определять Наивероятнейшее Количество Читателей Текста. Образ читателя, с одной стороны, наделяется безусловной значимостью, однако с другой — скорее деконструируется, чем конструируется: «Читатель. Но ведь я ничего о нем не знаю. Это просто очень много незнакомых, совершенно посторонних мне людей» [Т. 9. С. 130]²⁶. Мало что добавляют к этому подчеркнуто рациональному ракурсу и «Комментарии к пройденному». Каждая глава книги Б. Стругацкого фактически состоит из двух историй: истории создания того или иного литературного текста и истории его публикации. Занимая центральное место во второй (как правило, более чем драматичной) истории, фигура адресата почти полностью отсутствует в первой.

Итак, в начале 1970-х гг. фантасты предприняли «подробное математическое исследование», вычисляя, какой из придуманных ими сюжетов «более других подходит для немедленного взятия в работу»: «По десятибалльной системе определяются: степень разработанности сюжета; вероятность будущего опубликования; пригодность для “Детгиза”; желание этот сюжет писать; способность (готовность) писать; общественная потребность в данной повести, а также (по десятибалльной шкале) “повесть может получиться на <...> баллов”. Затем определяется для каждого сюжета некое среднее взвешенное»²⁷. Эта схема приоритетов вряд ли достаточна для далеко идущих выводов — не только в силу ее ситуативности и несерьезности, но и потому, что в глазах стороннего наблюдателя она предельно абстрактна (в конечном счете мы узнаём лишь о заинтересованности фантастов в читателе). Однако стоит обратить внимание на критерий отбора, опередивший в перечне «общественную потребность», — «желание писать». К этому критерию «Комментарии...» и апеллируют чаще прочих: процесс литературного письма приобретает мотивацию и ценность уже постольку, поскольку он «увлекателен», «интересен» самим авторам, и, напротив, утрачивает всякий смысл, непременно прерывается ими, если «писать стало неинтересно»²⁸.

Антуан Компаньон описал жанр как «модель чтения»²⁹, однако в данном случае говорить о жанровой эволюции — от hard SF до притчи — было бы не вполне продуктивно. Скорее речь должна идти о готовности авторов свободно экспериментировать с тем, что в литературной теории получило определение

«повествовательных эффектов» (эффект реальности, эффект фантастического³⁰, эффект аллегории³¹), а социологи литературы иногда называют «модальными рамками письма»³² (будь то многообразные модусы условности — ирреальное, утопическое, будущее, волшебное, мифологическое, инносказательное или модус «реального» как таковой). Думается, социологический ракурс здесь более точен; ведь по существу перечисленные категории — не столько нарративные, сколько нормативные: они соотносятся с имплицитными механизмами восприятия литературных норм (не в последнюю очередь жанровых), но также и норм правдоподобия (конструкций социальной реальности).

Именно такая нормативно-ценностная оптика позволит аналитически связать те программы чтения, которые имплицитно содержатся в повествовании, с более или менее *общими* формами опыта, разделяемого читателями и почитателями фантастов. С этой точки зрения не принципиально, «кем» являлся прямой адресат Стругацких — студентом технического вуза или доктором филологических наук, тем более что грань между этими статусами проницаема. Значимо другое — с какими представлениями о социальной реальности и навыками чтения работает культовый текст; какими представлениями нужно обладать, чтобы признать тексты Стругацких культовыми.

«Смысл жизни»

Фантастику Стругацких обычно в первую очередь определяют как «социальную», то есть генетически связанную с утопией. Часто говорят об «утопическом периоде»³³ их литературной работы, имея в виду ранние рассказы и повести о коммунистическом будущем, прежде всего — «Возвращение. Полдень, XXII век» (1960). В более поздних текстах — «Обитаемый остров» (1967), «Град Обреченный» (1974) — нередко обнаруживают антиутопическую логику. Наконец, Вячеслав Сербиненко фиксирует «подлинный прорыв за пределы Утопии» в «Улитке на склоне» (1965)³⁴, а Фредрик Джеймисон — «автореферентный дискурс», содержанием которого становится «непрерывное вопрошание» о самой возможности утопического письма, в «Пикнике на обочине» (1971)³⁵. Коммунистическое будущее — мир, где происходят события первых произведений Стругацких, — обладает двойным статусом. С одной стороны, это официальный ресурс целеполагания, вотчина государственной идеологии, территория, на которую в любой момент готовы предъявить права инстанции политической власти, общее, «интерсубъективное», как сказали бы социологи, пространство («Люди будущего не могут так говорить, так действовать, быть такими» — именно в эту формулу обычно облекались претензии критиков, редакторов, цензоров к авторам)³⁶. С другой стороны, вслед за Иваном Ефремовым и его «Туманностью Андромеды» Стругацкие открывают или, лучше сказать, реанимируют будущее как пространство персонального воображения. По воспоминаниям Бориса Стругацкого: «Это время — конец 50-х-начало 60-х годов — <...> было замечательно тем, что громадный слой общества обнаружил Будущее. Раньше Будущее существовало как некая философская категория. Оно, конечно, было и все понимали, что оно светлое. Это было всем ясно, но никто на самом деле на эту тему не думал, потому что все это было совершенно абстрактно. Описанные мною вкратце

события [от XX съезда партии до публикации и бурного обсуждения романа Ефремова. — *И. К.*] — они сделали Будущее как бы конкретным. Оказалось, что Будущее вообще, и светлое Будущее — коммунизм — это не есть нечто, раз и навсегда данное классиками. Это то, о чем надо говорить, что достойно самых серьезных дискуссий и что, по-видимому, зависит от нас»³⁷.

С точки зрения официальных идеологических норм, появившаяся возможность такой конкретизации и приватизации будущего, конечно, означала возможность утопии, или, точнее, ухронии — мира, который демонстрирует разрыв между настоящим и должным. В «Полудне» ощущение разрыва обостряется, усиливается, удваивается вместе с мгновенным (для читателей) перемещением героев, «людей будущего» еще на столетие вперед — из начала XXI века в начало XXII. Можно предположить, однако, — и ретроспективные комментарии Бориса Стругацкого это подтверждают — что авторами «Полудня» детальный интерес к будущему воспринимался как преодоление утопической логики: будущее начинало казаться осуществимым, достижимым, побуждающим к действию в настоящем («зависит от нас»), но главное — оно противопоставлялось застывшей, «заданной классиками» и поэтому слишком «абстрактной» категории должного. Эта двойная оптика прослеживается в «программных» тезисах, которые были предложены начинающими писателями Стругацкими и прозвучали столь ново и веско. Один из них — «Мы (в своих текстах. — *И. К.*) строим Мир, в котором нам хотелось бы жить и работать» — безусловно утопический, поскольку переносит читателей в пространство разделяемых авторами ценностей и авторских представлений о должном. Другой тезис, впрочем, быстро отвергнутый самими Стругацкими, — о коммунистическом будущем как арене борьбы хорошего с лучшим³⁸ — свидетельствует о намерении создать не столько утопию, сколько «реалистический роман», в котором, по официальному определению, не может конструироваться неподвижное, абсолютно благополучное общество, но обязательны конфликт и социальный прогресс.

В статье, посвященной фантастической литературе и отчасти «Пикнику на обочине», Джеймисон показывает, что утопическое повествование можно анализировать через поиск вытесненных негативных смыслов, через деконструкцию попыток «вообразить мир без негативности»³⁹ — как видим, этот способ анализа непросто применить уже к самым ранним текстам Стругацких. Стратегия Стругацких, казалось бы, и заключается в настойчивом и рациональном изобретении проблем, способных сделать мир коммунистического будущего менее безоблачным и более «реалистичным», «достоверным». Однако надобность в такой искусственной подпорке, как идея борьбы хорошего с лучшим, очень скоро отпадает, и сложный, двойственный статус придуманного Стругацкими мира начинает обнаруживать себя в других, более серьезных конфликтах. Чтобы их описать, потребуется чуть подробнее остановиться на первых произведениях о «мире Полудня» и о предшествовавшей ему эпохе освоения космоса.

Собственно, заявление о том, что вымышленный мир будущего должен воплощать именно персональные ценности («Мир, в котором нам хотелось бы жить и работать»), одновременно являлось и декларацией самих этих ценностей. Используя удачную формулировку Т. Дашковой и Б. Степанова, предложенную по близкому поводу, можно сказать, что ценностный выбор здесь состоял в «утвер-

ждении частной жизни как сферы этически осмысленного существования человека и непосредственной заинтересованности в Другом»⁴⁰ (имеется в виду, конечно, социологический «Другой», а не философское «Другое»).

В отстаивании права на персональную футурологию Стругацкие идут гораздо дальше Ефремова, не просто приватизируя, но обживая коммунистическое будущее, заполняя его знаками частной, даже домашней среды. В этом будущем планетологи и звездолетчики расхаживают по своему кораблю в домашней одежде (крайняя степень комфорта — «роскошный красный с золотом халат» [«Стажеры». Т. 1. С. 203]); блюда, допущенные в их рацион, подчеркнута будничны и мягки, как пища выздоравливающего после тяжелой болезни: бульон с вермишелью («Путь на Амальтею». Там же. С. 107), каши — гречневая со стаканом молока («Полдень, XXII век». Т. 2. С. 140), овсяная («Стажеры». Т. 1. С. 203). Мидии со специями «начисто исключены», однако для пушного уюта протасены на борт контрабандой («Путь на Амальтею». Т. 1. С. 125). Не менее уютным выглядит коммунальный быт на Земле. Один из центральных персонажей предпочитает, возвращаясь на родную планету, проводить большую часть времени лежа; столь удобная, расслабленная поза, принимаемая в самых разных ситуациях и местах, компенсирует почти полное отсутствие частной собственности в коммунистическом мире — *весь* этот мир помечается как освоенная и присвоенная территория.

Такое обживание будущего концептуализируется авторами как намерение изобразить бытовые, повседневные стороны героизма⁴¹ (задача, зеркально противоположная мобилизационным программам героизации повседневности). Но особое, слегка ироничное обаяние бытовым деталям, которые без труда узнаются читателями и соотносятся с собственным повседневным опытом, придают другие, более важные маркеры «частной жизни»:

«Когда Кондратьев вернулся со связкой свежей рыбы, звездолетчик и писатель довольно ржали перед затухающим костром.

— Что вас так разобрало? — с любопытством осведомился Кондратьев.

— Радуюсь жизни, Сережа, — ответил Славин. — Укрась и ты свою жизнь веселой шуткой» (Т. 2. С. 277).

Эта сцена из «Полудня» вмещает в себя едва ли не полный набор тех ценностно окрашенных представлений о сфере частного, которые разделяли или, с большей вероятностью, готовы были разделить читатели Стругацких в конце 1950-х — начале 1960-х гг. В центре этих представлений — радость общения, причем именно «непосредственного»: без посредников, без дистанций, столь заметных в публичной сфере⁴². Декорации общения (на природе, перед костром) как нельзя лучше передают ощущение свободы и взаимной симпатии (собственно, Стругацкие с проницательной точностью фиксируют модель совместного поведения, которой предстоит спустя всего несколько лет развернуться в массовое увлечение туризмом). Коммуникативное взаимодействие здесь значимо само по себе, и поэтому особенно ценным его результатом признается «веселая шутка», то есть необязательная игра словами и одновременно сигнал взаимопонимания, опознания «своих».

Именно коммуникативная функция языка привлекает и интересует Стругацких. Структурная (или, как было принято говорить в 1960-е гг., структуральная)

лингвистика с ее математической точностью и сложной терминологией⁴³ по всем параметрам подходила на роль науки будущего и стала в «мире Полудня» весьма перспективной областью знания, развивающейся не менее быстрыми темпами, чем планетология («Все от ужаса рыдает / И дрожит как банный лист! / Кораблем повелевает / Структуральнейший лингвист» [«Попытка к бегству». Т. 3. С. 29]). Один из излюбленных фантастами приемов письма — создание коммуникативных ситуаций, в которых акцентирована процедура перевода, однако отсутствует фигура переводчика. Курьезные сбои в беседе персонажей, говорящих на разных языках, легкие искажения чужой грамматики производят не только комический эффект, но и впечатление «живого», «естественного» (непосредственного, не опосредованного) общения. Уже в повести «Путь на Амальтею» (1959) появляется французский космолетчик Моллар, намеренный говорить «только по-русски» (Т. 1. С. 89). Значительно позднее в «Отеле “У погибшего Альпиниста”» (1969) — стилизованном герметичном детективе, предельно далеком от коммунистической футурологии, — один из самых смешных эпизодов в прозе Стругацких будет представлять собой малоуспешную коммуникацию земного полицейского с инопланетным механиком:

- Вы иностранец?
- Очень, — сказал он. — В большой степени.
- Вероятно, швед?
- Вероятно. В большой степени швед (Т. 5. С. 376).

Ниже я вернусь к этой многообещающей теме; пока важно подчеркнуть особую роль, которую играют в литературе Стругацких коммуникативные ресурсы языка. Здесь же необходимо вспомнить отточенность диалогов как таковых, колоритность и стилистическое многообразие речевых стратегий, яркость «бон-мо» — все то, что исследователи Стругацких нередко описывают как «блеск словесного искусства»⁴⁴.

Таким образом, «частная жизнь» здесь и является необходимой связкой между утопическим стремлением вообразить должное («мир, в котором нам хотелось бы жить и работать»), с одной стороны, и неприятием нормативных представлений о коммунистическом будущем, а возможно, и вообще идиосинкразией к слишком «абстрактным» (идеологизированным) категориям долженствования и целеполагания — с другой. Центральный для любой утопии механизм рационального целеполагания, смыслонаделения оказывается в этом случае особенно уязвимым и даже дает сбой.

В «Полудне» высокотехнологичные крестьяне будущего беззаботно спорят о «смысле жизни»:

«— Человек умирает, и ему все равно — наследники, не наследники, потомки, не потомки. <...>

— Интересно, где бы ты был, если бы твои предки рассуждали так же. До сих пор сошкой землицу ковырял...

— Вздор! При чем здесь смысл жизни! Это просто закон развития производительных сил. <...>

— Это вопрос сложный. Сколько люди существуют, столько они спорят о смысле своего...

— Короче!

— ...о смысле своего существования. Во-первых, потому что здесь ни при чем. Жизнь дается человеку независимо от того, хочет он этого или нет...

— Короче! <...>

— А короче вот: жить интересно, потому и живем. А кому не интересно — вот в Снегиреве фабрика удобрений. <...>

— Это кухонная философия! Что значит “интересно”, “не интересно”? Зачем мы — вот вопрос! <...>

— Самый дурацкий вопрос — это “зачем”. Зачем солнце восходит на востоке?» (Т. 2. С. 127–128).

Этот теоретический спор несколько не омрачает картину всеобщего благоденствия, к тому же ближе к финалу повести в диалоге совсем других персонажей найдена формула, представляющая собой удачный компромисс между «частным» и «общественным», между «кухонной философией» (с ключевым словом «интересно») и «законом развития производительных сил»: «Работать гораздо интереснее, чем отдыхать» (Там же. С. 277).

В следующей повести Стругацких — «Стажеры» (1961) — вопрос о «смысле жизни» управляет сюжетом и оказывается критически важным для персонажей. События вновь, как в самых ранних произведениях, происходят во времена становящегося коммунизма — не в полуденном XXII веке, а в начале XXI, что оправдывает появление действующих лиц с иной логикой, реликтов прежней эпохи. Именно им — стареющей мещанке и бармену из догнивающей капиталистической страны — удастся, не стовариваясь, продемонстрировать отважным космолетчикам проблему, которая не имеет логического решения. Если человек живет, потому что ему интересно, а интересно ему в первую очередь работать, то будет ли наделена смыслом конечная точка его биографии — старость, время, когда возможности работать уже не станет? Этот вопрос, дважды заданный в тексте достаточно прямо (Т. 1. С. 154–155, 164–165), имеет непосредственное отношение к истории, которая рассказывается в «Стажерах»: постоянные герои Стругацких пребывают в преддверии близкой старости, а некоторые из них, как выясняется в финале, и близкой смерти. Отсутствие рационального ответа на столь безупречный вопрос, конечно, указывает на место разрыва в позитивном образе будущего; иначе говоря, целеполагание в данном случае и есть та проблематичная область вытесненной негативности, о которой предложил задуматься Джеймисон. Значимо, что такие разрывы мгновенно и иррациональным образом зарубцовываются: не найдя достойных аргументов в споре о смысле жизни, коммунистические космолетчики не только не ощущают себя уязвленными, но, напротив, укрепляются в чувстве осмысленности собственного существования («Прощай. <...> Ты мне очень помогла сегодня») [Там же. С. 155]).

В утопическом ракурсе вопрос о «смысле жизни» тавтологичен — изобретение совершенного, целесообразного общества само по себе является процедурой вменения смысла. Утверждение ценностей частной сферы, как видим, оказалось одновременно и зависимым от утопической логики, и разрушительным для нее. Собственно, понятие «смысла жизни» здесь — шаткий, всегда проблематичный результат перевода рациональной, а точнее, рационализаторской логики социального обустройства в режим персональных мотиваций. Поскольку этот режим отторгает любую генерализацию смысла («зачем солнце восходит на востоке?»),

«смысл жизни» оказывается не только предметом «вечных», не имеющих разрешения споров (как в коммунистическом мире Стругацких, так и в публичном пространстве конца 1950–1960-х гг.), но и ресурсом выявления и разоблачения утопического.

Последовавшие за «Стажерами» тексты все меньше похожи на ухронию. Сюжет «Далекой Радуги» (1962) строится вокруг катастрофы. Незначительной в масштабах вселенной, в которой обитают персонажи (гибнет одна из планет, освоенных и заселенных коммунарами), но глобальной в масштабах литературного текста: для авторов важно вообразить и продумать саму ситуацию разрушения благополучного общества — предельную ситуацию для их социальной идиллии.

В повести «Понедельник начинается в субботу» (1964) утопическая футурология (включая «всякие там фантастические романы») откровенно пародируется: главный герой совершает краткое, но насыщенное путешествие в «описываемое», то есть уже созданное человеческим воображением и воплощенное в тех или иных литературных произведениях будущее (Т. 4. С. 137–147). Вообще «Понедельник», который нередко воспринимается как беззаботно-шутливое (вариант — сатирическое) описание будней советского НИИ, представляет собой весьма сложную комбинацию различных модальных рамок⁴⁵. Повествование здесь подобно «единому в двух лицах» директору НИИЧАВО, чьи ипостаси движутся в противоположные стороны по оси времени. Утопическую логику движения к идеальному коммунистическому будущему, к миру осмысленного бытия и научных свершений фиксирует слегка перефразированная формула из «Полудня»: «Работать <...> интереснее, чем развлекаться» (Там же. С. 100). С научной утопией смешиваются подчеркнуто архаичные чудеса — пестрая эклектика от мифа до волшебной сказки. Результатом такого смешения становится не только рационализация мифологических или сказочных сюжетов, но и нехарактерная для утопии ирония: «НИИЧАВО» — ироничный вариант утопических «Нигде» и «Когда-нибудь», подчеркивающий условность не места или времени действия (напротив, и место, и время с готовностью опознаются читателями), а самого повествования (обманчивый рассказ о Ничто или даже — рассказ ни о чем, безделка).

Как недвусмысленно подсказывает один из эпиграфов к «Улитке на склоне» (1965), основные топосы этой повести — Управление и Лес — представляют собой аллегории настоящего и будущего соответственно. Эта пространственная аллегория времени в каком-то смысле закрывает тему утопического и вместе с тем «правдоподобного», «реалистичного» будущего. Коммунистический «мир Полудня» не исчезает из прозы Стругацких, напротив, он усложняется, в нем продолжает идти время, сменяются поколения, но существенно трансформируется его статус — из мира будущего и мира должного он постепенно превращается в «один из возможных миров»: «Жук в муравейнике» (1979), «Волны гасят ветер» (1984). По замечанию Аркадия Стругацкого: «Общество можно любое выдумать. <...> Не имеет значения. Имеет значение поведение человека»⁴⁶.

Предложив частную, персональную версию будущего, Стругацкие тем самым в какой-то мере конструировали и негативное понятие «коммунистической утопии» (столь востребованное впоследствии публицистикой второй половины 1980-х) — в режим утопии переводились любые попытки утвердить норматив-

ный, канонический образ будущего, чуждые фантастам. Выдуманные общества из их поздних текстов приобретают черты антиутопии, негативной утопии, отсылая, конечно, и к подобным официальным образам будущего, и к санкционированным образам «советского настоящего», а отчасти и к утопическим построениям «мира Полудня». Мне, однако, хотелось бы привлечь внимание к тому, что оказывается в центре фигур негативности. В романе «Град Обреченный» (1974), который, пожалуй, с наибольшими основаниями можно назвать антиутопией, вопрос о «смысле жизни» вновь артикулируется как нельзя более отчетливо. В ходе повествования (и в ходе эксперимента, который неведомые фантастические силы проводят над избранными и собранными вместе людьми) моделируется общество, искусственно лишенное ресурсов целеполагания. Главному герою, бывшему комсомольцу сталинских времен, приходится последовательно убеждаться в том, что механизмы целеполагания работают вхолостую, производят лишь ненадежные и неустойчивые субституты смысла: «Идеи уже были — всякая там возня вокруг общественного блага и прочая муть для молокососов <...> Карьеру я уже делал, хватит, спасибо, посидел в начальниках... Так что же еще может со мной случиться?» (Т. 8. С. 325). Причина этой безысходности, в соответствии с законами негативной утопии, социальна: персонажи романа обнаруживают, что в их экспериментальный Город не попадают «творческие таланты» (Там же. С. 236), «строители храма культуры», способного сделать осмысленной жизнь всех остальных — «крецов» и «потребителей» культурных ценностей (Там же. С. 331–332). Стоит заметить, что едва ли не единственные нормы общественного устройства, которые навязываются подопытным горожанам таинственными экспериментаторами, — отсутствие постоянных профессий; регулярная смена рода деятельности создает ошутимое препятствие для того, чтобы труд оказался (как в «Полудне» или «Стажерах») автономным источником «смысла жизни».

Не меньше о механизме целеполагания сообщат и те поздние тексты Стругацких, которые, казалось бы, не имеют никакого отношения к утопической логике. В повести «За миллиард лет до конца света» (1974) фантастическая сила (еще более неведомая и абстрактная, чем в «Граде Обреченном») вмешивается в подчеркнута «частную» жизнь персонажей, претендуя на ее главную ценность — возможность работать. Именно это настойчивое и совершенно немотивированное вмешательство присваивает обычному, каждодневному (столь знакомому большинству постоянных читателей Стругацких) и, в общем, тоже немотивированному научному труду сверхценную значимость, собственно, и запуская механизм целеполагания. Чем изобретательнее и бессмысленнее препятствия, чинимые непредсказуемым Гомеостатическим Мирозданием, тем большим смыслом наделяются героические попытки работать, тем в большей мере это отчаянное действие начинает казаться производством смысла как такового. Как видим, фантастическое в этом случае (непонятное, темное, не имеющее очертаний, фантастическое *per se*) заполняет или представляет собой провал, на месте которого в ранних текстах Стругацких (от «Полудня» до «Понедельника») размещалась утопия коммунистического будущего. Фантастическое начинает выполнять основную функцию утопии — функцию вменения смысла.

Между ранними и поздними произведениями Стругацких разительная дистанция, существенно превышающая обычные представления о писательских воз-

возможностях, однако поклонники фантастов чаще предпочитают акцентировать сходства, а не различия. По всей видимости, за этим чувством «чего-то общего», объединяющего оптимистичный «Полдень» и «Град Обреченный», «Путь на Амальтею» и «За миллиард лет до конца света», стоит особый, двойственный режим чтения. С одной стороны, ценности «частной сферы», определяя способы построения нарратива, предполагают чтение-удовольствие и чтение-узнавание — смакование бытовых подробностей и языковых излишеств, обнаружение «знакомого», «обычного», «повседневного», «своего», «правдоподобного», «такого, как в жизни». С другой стороны, эти ценности преподносятся в модусе рационализации и идеализации и усваиваются через фигуры целеполагания и смыслонаделения — иными словами, перед читающим оказывается повествование с дидактическими свойствами, повествование, которое сообщает о должном (ср. метафоры учительства, наставничества в текстах Стругацких и в текстах о Стругацких). Такое наложение режимов чтения производит специфический и сильный эффект: можно сказать, что фантасты обеспечивали своих первых читателей моделями поведения, если не существования в том пространстве, которое изначально воспринималось не просто как обыденное, но и как бессмысленное (неструктурированное, возможно, «абсурдное», в любом случае — «неинтересное», не стоящее внимания, промежуточное). В текстах Стругацких оказывались чрезвычайно важными (приобретали смысл) все те стороны повседневного опыта, которые прежде несознательно и даже осознанно игнорировались, которые хотелось пропустить мимо себя как можно скорее — не только домашняя еда или веселая шутка, но и (в более поздних произведениях) приметы социальной неустроенности, от городской свалки до газетного официоза и бюрократического хаоса⁴⁷.

Роман «Хромая судьба» (1982) сложным и в то же время удивительно органичным образом соединяет «странные», «фантастические» повороты сюжета и неторопливое течение жизни главного героя, писателя Феликса Сорокина, напряженную интригу и предсказуемую повседневность, состоящую из постоянных привычек и постоянных привязанностей. «В середине января, примерно в два часа пополудни, я сидел у окна, и, вместо того чтобы заниматься сценарием, пил вино и размышлял о нескольких вещах сразу. За окном мело, машины боязливо ползли по шоссе, на обочинах громоздились сугробы...» (Т. 9. С. 6) — буквально с первых слов повествование побуждает неотрывно следить за красотой «обычной жизни», но вместе с тем (и именно поэтому) обещает появление «чего-то необычного», особого, того, что могло бы оправдать столь явное чувство осмысленности происходящего. Этот текст — последовательное вменение смысла обыденным действиям, которые совершает стареющий человек. Герой (и нарратор) «Хромой судьбы» полностью включен во все микрособытия романа — он моет посуду, спускается в кондитерскую за коньяком и «Салютом», обедает картошкой с тушенкой, перебирает книги на полках, ужинает в ресторане Дома Литераторов, переживая важность и ценность каждой минуты, не упуская ни одной детали, способной доставлять чувство беспричинного счастья, будь то страницы с золотым обрезом или солянка «в тусклом металлическом бачке, янтарная, парящая, скрывающая под поверхностью своею деликатесные мяса разного вида и черные лоснящиеся маслины» (Там же. С. 73). Фантастическое здесь играет служебную роль, воображение Феликса Сорокина почти всегда чуть опережает

странные, небывалые происшествия. Неведомая фантастическая сила просвечивает сквозь деятельность подозрительного Института лингвистики (возможно, даже структуральной) и в конце концов персонифицируется в образе автора «Мастера и Маргариты», но лишь затем, чтобы утвердить главного героя в мысли, которая ему хорошо знакома: «Поймите меня правильно, Феликс Александрович <...> вижу я сейчас перед собой только лишь потного и нездорово покрасневшего человека с вялым ртом и с коронарами, сжавшимися до опасного предела, человека пожившего и потрепанного, не слишком умного и совсем не мудрого, отягченного стыдными воспоминаниями и тщательно подавляемым страхом физического исчезновения. Ни сочувствия этот человек не вызывает, ни желания давать ему советы. <...> Единственное, что меня интересует — это ваша Синяя Папка, чтобы роман ваш был написан и закончен» [Там же. С. 292]. Старость сужает круг возможностей. Но каждая из оставшихся способна доставлять чувство беспричинного счастья, исключительно потому, что все-таки и в старости, «пока не впадешь в полный маразм, а может быть и далее» [Там же. С. 26], остается возможность работать.

«Смысл текста»

«Попытка к бегству» (1962) определена в «Комментариях к пройденному» как особая, «переломная» повесть — текст, с которого «начинаются “настоящие Стругацкие”»⁴⁸. Действительно, фантасты впервые — а позднее — в «Трудно быть богом» (1963), «Хищных вещах века» (1964), «Обитаемом острове» (1967), отчасти в «Малыше» (1970) — пробуют вообразить не столько идеальное будущее, сколько поведение идеального человека в неидеальном (и/или чужом, непонятном) мире. Но о масштабах перелома сообщает другая особенность «Попытки к бегству»: «Это первое наше произведение, в котором мы ощутили всю сладость и волшебную силу ОТКАЗА ОТ ОБЪЯСНЕНИЙ. Любых объяснений — научно-фантастических, логических, чисто научных или даже псевдонаучных. Как сладостно, оказывается, сообщить читателю: произошло ТО-ТО и ТО-ТО, а вот ПОЧЕМУ это произошло, КАК произошло, откуда что взялось — НЕ СУЩЕСТВЕННО! Ибо дело не в этом, а совсем в другом, в том самом, о чем повесть»⁴⁹. Цветан Тодоров мог бы констатировать возникновение чистого «фантастического эффекта»: повесть завершается сбоем всех режимов правдоподобия — и тех, которыми мы руководствуемся в повседневной жизни, и тех, которые мы готовы принять, подчиняясь логике знакомого жанра. Вместе с «необъяснимым и необъясненным сквозьвременным скачком героя»⁵⁰, вместе с его иррациональным бегством из нацистского (или сталинского)⁵¹ лагеря в светлый XXII век повествование совершает скачок за пределы жанровых формул научной фантастики⁵², открывая доступ в захватывающую межжанровую зону, в которой, кажется, все возможно.

Удивительная свобода этого нарративного бегства, безусловно, прямо связана с теми ценностными ориентирами, о которых шла речь в предыдущей главе статьи. Поскольку «частные» ценности в данном случае отвоёвываются у «публичных», частная сфера опознается не в последнюю очередь через ресурсы отказа от предписанных норм. Возможность такого отказа сама по себе становится

практически нормой, включается в нормативную структуру «приватной жизни» — моделью отклоняющегося поведения будет не высокий, героизированный бунт, представляющий угрозу для любых границ частного пространства, но намеренно сниженное, подчеркнуто «бытовое» нарушение правил.

Знаки подобных нарушений легко обнаружить у Стругацких: будь то запретная банка мидий или неправильная речь иностранца (в усиленном варианте — инопланетянина), обходящегося без переводчика. Стоит заметить, что в антиутопическом Граде Обреченном проблема иноязычия радикально устранена — подопытным горожанам, выходцам из разных стран, кажется, что все они говорят на одном языке (похожую иллюзию испытывает абориген «невежественной», «средневековой», «феодальной» планеты Саула, на которую попадают персонажи «Попытки к бегству»). В его интерпретации высокотехнологичная аппаратура, используемая землянами-коммунарами в переводческих целях, предельно проста: «Ты слышишь чужую речь, а понимаешь ее как свою» [Т. 3. С. 92]]. Утопия преодоления Вавилонского проклятия воспроизводится именно в негативном режиме, коль скоро заведомо исключает столь важную для Стругацких драматургию осознанного непонимания (ср. эпиграф к повести «Волны гасят ветер»: «Понять — значит упростить») ⁵³. Несложно вспомнить, какую роль в «Улитке на склоне» или «Сказке о Тройке» играет официальная нормализующая риторика: социальный аппарат нормализации смысла, его толкования и прояснения легко превращается в свою противоположность — машину абсурда, стирания смысла как такового. Напротив, сознательный отказ от авторских пояснений в «Попытке к бегству» позднее квалифицируется Борисом Стругацким как отсечение лишнего, как концентрация на самом существенном — «том самом, о чем повесть».

Здесь важно обратить внимание на то, как описывается литературный текст: предполагается, что он имеет отчетливую, заданную авторами внутреннюю цель; напрашивающийся вопрос «о чем эта повесть?» фактически представляет собой повествовательный аналог вопроса «зачем мы живем?». Рационализированные подобным образом представления об авторском «замысле» и «смысле» текста в ситуации 1960–1970-х гг. («постоттепельной» и «позднесоветской») тоже оказываются проводниками «частных» ценностей — тут одновременно значимы прагматика литературного произведения и авторская интенция, «общественная польза» и автономность персонального проекта (ср. сочетание пророческой риторики спасения мира (возвещения его гибели) и ресурсов персональной, семейной памяти в фильмах Тарковского; характерно, что связующими звеньями при этом не в последнюю очередь оказываются фигуры недоговоренности, умолчания).

Собственно, прямого ответа на вопрос «о чем эта повесть?» в «Комментариях» нет. Рассказ о том, как писалась «Попытка к бегству», имеет ярко выраженную интригу: авторы сталкиваются с «первым настоящим тупиком в своей рабочей биографии», с «утратой цели», а затем успешно преодолевают «творческий кризис», придумывая «необъяснимый и необъясненный» поворот сюжета повести. Таким образом, отказ от объяснений не просто соответствует «смыслу» «Попытки к бегству», но фактически его создает, вновь запуская механизмы целеполагания. Подробно реконструированный Борисом Стругацким изначальный проект произведения, его рациональный «замысел» в ходе работы радикально меняется, причем регулирует эти спонтанные изменения не что иное, как авторский

интерес к процедуре письма: «Нам стало неинтересно все, что мы до сих пор придумали. <...> Ощущение безысходности и отчаяния, обрушившееся на меня тогда, я запомнил очень хорошо — и сухость во рту, и судорогу мыслей, и болезненный звон в пустой башке»; «Как стало нам снова интересно, как заработала фантазия, как предложения посыпались — словно из творческого рога изобилия!»⁵⁴.

Многослойность текста, несовпадение исходного «замысла» и конечного «смысла» подчеркивается в «Комментариях» достаточно часто, что позволяет и оперировать формулой «это произведение о...», и уклоняться от слишком однозначных оценок (ср. начало главки о романе «Трудно быть богом» (1963): «Можно ли считать этот роман произведением о Светлом Будущем? В какой-то степени, несомненно, да. Но в очень незначительной степени. Вообще, в процессе работы этот роман претерпевал изменения весьма существенные. Начинался он (на стадии замысла) как веселый, чисто приключенческий, мушкетерский...»)⁵⁵.

Читатели со сходными представлениями о литературном тексте, и тем более читатели, знакомые с режимом эзопова языка, напротив, могли воспринимать очевидную недосказанность внутри повествования как сигнал к расшифровке намеренно завуалированного авторского замысла, к поиску сознательно стертого, скрытого смысла. «Фантастический эффект» начинает прочитываться как аллегорический, за границами жанра научной фантастики обнаруживается притча: планета Саула была увидена не только как зеркало «феодального» прошлого (что вполне соответствовало идеям исторического прогресса и последовательно сменяющих друг друга исторических стадий, а следовательно — критериям «реализма» в его социалистической версии), но и как намек на тоталитарные общества XX в. — с концлагерями для тех, кто «желает странного».

Поддаются ли описанию те формы читательского опыта, которые возникают между замешательством при встрече со смысловой лакуной и нормализацией необъяснимого через поиск иносказательного, «второго» смысла? Предполагают ли тексты Стругацких другие процедуры нормализации, помимо дешифровки скрытых аллегорий и аллюзий? Как я собираюсь продемонстрировать дальше, предполагает. Более того, эти процедуры обладали не меньшей устойчивостью, воспроизводимостью, чем навык эзопова чтения, однако всегда оставались за рамками конечной «трактовки», публичной экспликации читательских впечатлений.

Обозначив жанровые границы научной фантастики в «Попытке к бегству», Стругацкие в более поздних текстах смешивают самые разные типы повествования. Изобретательный эклектизм этой прозы не раз подчеркивался исследователями, причем нередко как ее «ключевое», специфическое свойство. Хауэлл в каком-то смысле систематизирует пестрый нарративный багаж, который задействовался фантастами: Стругацкие не пренебрегали «популярными», «развлекательными» жанрами, смежными с science fiction (детектив, приключенческая или историческая беллетристика etc.) и одновременно апеллировали к «серьезной», «большой» литературе (согласно гипотезе Хауэлл, прежде всего — к «русскому модернизму», однако здесь будут столь же уместны и другие обобщающие конструкции, например, «западноевропейский интеллектуальный роман»). Подразумевается (хотя исследовательница не пишет об этом прямо), что читательский опыт в данном случае возникает на пересечении контрастных впечатлений: если

развлекательные жанры предполагают формульное чтение, то мотивы и образы, заимствованные в процессе префигурации из большой литературы, могут восприниматься как нечто внелитературное, как «сама реальность».

В текстах Стругацких действительно можно обнаружить и детективную интригу, и кафкианские сюжетные ходы, и хемингуэвский синтаксис — тот способ письма, который протагонист «Хромой судьбы» не без самоиронии называет «мужественной современной манерой» (Т. 9. С. 9). Однако само противопоставление популярных, формульных жанров и большой литературы (фактически это лишь смягченный вариант оппозиции массовое/элитарное) даже в качестве условной исследовательской схемы не вполне применимо к описанию тех читательских практик, которые складывались в советской институциональной среде. Дело не только в специфических формах официального контроля над механизмами популяризации. Наблюдая за тем, как главный герой «Хромой судьбы» неторопливо осматривает домашнюю библиотеку и выбирает книгу для чтения, легко заметить, насколько неуместной окажется в данном случае ортодоксальная иерархия, в соответствии с которой популярная (воспроизводимая, общедоступная) литература несопоставима с элитарной (эксклюзивной, штучной). «Однотомничек» “The Novels of Dashiell Hammett” в коллекции Феликса Сорокина — безусловная и редкая ценность, ничем не уступающая «коричневому томику» Булгакова, предстающая во всем великолепии и блеске: перелистываются «страницы с золотым обрезом», а затем сборник «сам собой» раскрывается на романе «про пудовую статуэтку сокола из чистого золота, которую мальтийские рыцари изготовили когда-то королю Испании, а в наши дни началась за нею кровавая гангстерская охота» (Там же. С. 224–227). Золотое сверкание кажется слегка чрезмерным, немного акцентированным, ярмарочно броским, однако его нельзя назвать китчевым — скорее за ним скрывается едва уловимая ирония, которая сопровождает в «Хромой судьбе» демонстрацию наиболее значимых областей повседневного опыта.

Ценность этого томика детективных романов лишь отчасти соотносится с тем статусом «культовой литературы» или «классики нуара», с которым, скажем, работает Вим Вендерс в фильме «Хэммет». Издание “The Novels of Dashiell Hammett”, сверкающее и, что существенно, аутентичное, ценно как осколок «чужого» культа, как случайная возможность приобщиться к иной социальной реальности. Модус реальности здесь чрезвычайно важен, причем в некоторых отношениях он будет одинаково важен и при чтении романов Хэммета, и при поглощении второсортных, схематичных образчиков жанра, нередко входивших в ежегодник «Зарубежный детектив», и при перелистывании публикаций журнала «Иностранная литература». Во всех этих случаях ясно различимы следы «запредельной», «заграничной», но, безусловно, немысленной реальности — реальности, которая в ситуации «железного занавеса» могла быть доступна практически только через посредство текстов и кинокадров. Иными словами, переводные (и тем более иноязычные) тексты не просто помогали реконструировать или, точнее, вообразить «другой» мир в мельчайших бытовых деталях, но позволяли воспринимать его в модусе реальности, удостоверяли само его существование «там и сейчас» — пространственная запредельность этого воображаемого мира делала его непременно актуальным, почти внеисторичным. Это мир *настоящего*

в обоих значениях слова — мир подлинного и современного. В то время как вендерсовский фильм о Хэммете, выпущенный в прокат в 1983 г., играет с ретро-стилистикой и ностальгией по «атмосфере 30-х», для героя «Хромой судьбы», датированной 1982 г., основные события «Мальтийского сокола» («кровавая гангстерская охота») происходят «в наши дни».

Способностью запускать подобные механизмы рецепции обладала не только иностранная литература, но и любое произведение, подступавшее к границам официально допустимого, а коль скоро эти границы постоянно смещались — фактически любое произведение, отобранное для частного, домашнего чтения. В той мере, в какой литературный текст утрачивал видимую связь с официальными, нормативными версиями его интерпретации, он мог быть воспринят в качестве уникального свидетельства о подлинной реальности, проступающей сквозь фикциональную оболочку (разумеется, при этом общие каноны читательской практики, каноны «реалистического» чтения, заданные официальными институтами — прежде всего школой — продолжали воспроизводиться)⁵⁶. Обратная сторона такого восприятия — акцентирование самой ситуации чтения, внимание к ее атрибутам, сверхценность читательской практики как таковой, устойчивость и популярность социальных метафор чтения как способа открытия мира, «окна в жизнь», наконец, как соприкосновения с «настоящей» действительностью, противопоставленной иллюзорной и обманчивой повседневности⁵⁷. Стоит заметить, что фантастическую материализацию Булгакова в «Хромой судьбе» подготавливают не только соответствующие аллюзии (будь то сюжет о тайной рукописи, декорации Дома Литераторов или имя подруги главного героя — «Рита»), но — едва ли не с большей очевидностью — «коричневый томик» из домашней библиотеки, его подчеркнутая материальность и одушевленность: «И я взял с полки томик Булгакова, и обласкал пальцами, и огладил ладонью гладкий переплет, и в который раз уже подумал, что нельзя, грешно относиться к книге как к живому человеку» (Там же. С. 224).

Причина, по которой я столь подробно остановилась на сцене осмотра домашних книжных полок, не только в том, что этот эпизод семантически нагружен, но и в том, что он во многом позволяет понять, как именно из эклектичного, разножанрового материала выстраиваются «миры братьев Стругацких» и почему их «миры» кажутся нам такими реальными.

Стругацкие имитируют не просто «жанровые формулы» или «авторские стили», а модели чтения, усиливая ликовые моменты читательского опыта, копируя те элементы повествования, которые замечаются, смакуются, остаются в памяти. Способы описания фантастического во многих текстах Стругацких со всей очевидностью подсказаны читательским навыком реконструкции иной повседневности — прежде всего тех ее сторон, которые Бродель объединил бы под рубрикой «Пища и напитки» и которым Барт уделит несколько строк в провокативном эссе «Удовольствие от текста». Напомню: отчасти продолжая тему избыточных деталей, создающих в повествовании «эффект реальности»⁵⁸, Барт относит перечисление, именование, называние напитков и яств к особому типу реалистичного показа — читатель наслаждается текстом постольку, поскольку сталкивается с «самым последним уровнем материального мира», с рубежом, «за которым кончается всякая номинация, любая деятельность воображения»⁵⁹.

«— Что ты будешь пить, Маша?

— Джеймо, — ответила она, ослепительно улыбаясь» («Стажеры», Т. 1. С. 150), —

повествуя о том, как прожитательница жизни заказывает в баре «джеймо» и выпивает его через соломинку из «потного ледяного бокала», Стругацкие воспроизводят «материальный» рубеж, за которым деятельность воображения *начинается*. Англообразно звучащее «джеймо» — нечто большее, чем подражание риторике американского детектива, скорее — гиперболизированная модель восприятия этой риторики. С одной стороны, перед нами номинация как таковая, название напитка, лишённого вкуса, — точно так же преобладающая часть читателей Стругацких в начале 1960-х гг. вряд ли имела представление о вкусе драй мартини или куантро. С другой стороны, вопрос «Что ты будешь пить?», столь органичный для детективного повествования, активизирует целый комплекс значений: добавляя к джеймо запотевший бокал и соломинку, Стругацкие получают некий смутно узнаваемый обобщенный кинокадр (вполне достаточный для того, чтобы читатель смог самостоятельно достроить сюжетную линию отрицательной героини). Вместе с узнаваемой жанровой формулой детектива воспроизводится инерция чтения, если угодно — «память» о том, что и за названием напитка, и за сопутствующим ореолом коннотаций в подобных случаях должен стоять вполне определенный референт — материальный, реально существующий, однако для «советского простого человека»⁶⁰ принципиально недоступный. Собственно, поэтому вкус таинственного джеймо начинает интенсивно домысливаться, кажется столь многообещающим, притягательным и в то же время смутно знакомым.

Аналогичным образом ассортимент вин из «Трудно быть богом» (1963) — «шипучее ируканское, густое коричневое эсторское, белое соанское» (Т. 3. С. 141) — воспринимается одновременно в двух модусах: притягательный модус реальности просвечивает сквозь не менее притягательный модус книжности. В «мушкетерском романе» (повесть Стругацких, конечно, отсылает к этой полке домашней библиотеки) вино — заметная деталь, необходимая для построения интриги, объект коварных манипуляций с подсыпанием яда (ср. главу «Анжуйское вино» в «Трёх мушкетерах»), и, безусловно, — объект читательского внимания, приобретающий автономную ценность. Именно читательское желание вообразить — вне зависимости от тех или иных сюжетных перипетий — вкус «реального», не вымышленного вина фиксируют и вместе с тем провоцируют Стругацкие.

Напротив, отнюдь не вымышленные детали могут вводиться в повествование таким образом, что их легко принять за атрибуты условной, фантастической повседневности. Вряд ли кто-нибудь из первых читателей Стругацких был способен узнать в «шураско», дымящемся на жаровне в «Пикнике на обочине» (1971) (Т. 7. С. 103), аргентинское блюдо. Действие «Пикника» происходит в условной стране, не вызывающей никаких аргентинских ассоциаций (ср. пояснение Бориса Стругацкого: «Сами для себя мы определяли эту страну, как одну из стран Британского Содружества: Канада, Австралия») ⁶¹ — однако в данном случае это не столь уж важно. Звукоподражательное «шураско» кажется идеальным переводом представлений о шкворчащем мясе на некий обобщенный «иностранный

ный язык» Стоит заметить, что испанское «churrasco» транслитерируется скорее как «чураско» — либо авторы «Пикника» отчего-то использовали португальский вариант произношения, либо их знакомство с аргентинским жареным мясом было исключительно книжным, текстуальным⁶².

Подобные элементы повествования вряд ли можно назвать аллюзиями, требующими от читателя особой эрудиции и/или навыков дешифровки, — очевидно, что речь должна идти о каких-то иных способах обращения с ресурсами «чужого текста». Эти ресурсы скорее используются для создания и поддержания «эффекта реальности» — если иметь в виду не вполне бартовский, не (пост)структуралистский смысл этого термина, если понимать под «реальным» не столько фантомный, мнимый, несуществующий референт «пустых» литературных знаков, сколько статус, который присваивается социальным фактам в ходе тех или иных повседневных практик.

Для пояснения этого тезиса (и в продолжение темы номинации) уместно вспомнить те специфические имена, которыми Стругацкие предпочитают наделять своих героев. Ономастика фантастов часто прочитывается как средоточие многообразных литературных, мифологических, исторических коннотаций⁶³. При этом по умолчанию предполагается, что персонаж непосредственно связан со своим «говорящим» именем, а значит, можно прямо или косвенно констатировать существование второго, иносказательного смысла и рассматривать имя как ключ к характеру героя и замыслу повествования в целом. Однако читателям Стругацких приходится сталкиваться со множеством псевдоаллегорий и «неработающих» аллюзий. Доктора Голема из «Гадких лебедей» (1967) абсолютно ничто не связывает с каббалистической легендой, а имена действующих лиц повести «Второе нашествие марсиан» (1966) весьма произвольно заимствованы из греческой мифологии: домохозяйка в возрасте не имеет ничего общего с мифологической Эвридикой, городской интеллигент — с Хароном, занудный аптекарь — с Ахиллесом etc. В отличие от джойсовского «Улисса» или «Кентавра» Апдайка, «Второе нашествие марсиан» не подразумевает характерологических или сюжетных намеков. Перед читателями оказывается псевдозагадка и одновременно то, что распознается как особая «атмосфера», «аура» повествования. Древнегреческая аура, возможно, привносит в текст значения рока, выбора, трагедии, контрастирующие с гротескной историей о добыче марсианами человеческого желудочного сока в индустриальных масштабах, но не поддается дальнейшей расшифровке.

С этой точки зрения интересен устный рассказ переводчика Евгения Витковского в изложении одного из поклонников Стругацких: «В свое время я привел в ужас Аркадия Натановича вопросом: “Почему у героев “Обитаемого острова” фамилии албанских писателей?”. Он ответил, что был убежден — до этого никто никогда не докопается. Если этот факт канул в неизвестность, возьмите первый том Краткой литературной энциклопедии, откройте статью “Албанская литература” <...> и хорошо держитесь за стул»⁶⁴.

Итак, в текстах Стругацких могут встречаться заимствования, читательское узнавание которых, вероятнее всего, вообще не планировалось (как в случае шураско или фамилий албанских писателей), а если и происходит — остается обманчивым ключом, не раскрывающим никаких потаенных смыслов текста (древнегреческие имена и особенно Голем). Такие заимствования наслаиваются на

основной сюжетный каркас, придавая вымышленному фантастическому миру дополнительную достоверность, правдоподобие. Это не столько отсылки, сколько отпечатки других «миров», других реальностей, уже существовавших к моменту написания текста, имевших отношение к литературе и читательскому опыту, и в то же время внелитературных. Это апелляция к словам, которые доказали свою жизнеспособность, были приняты в том или ином языке и отвечают его нормам — «системность» языка, разработанные правила коммуникации, нормы intersubъективного взаимодействия мы и ощущаем как «атмосферу», «ауру». Фантастическое «иное» во всех перечисленных случаях начинает восприниматься как «иностранное». В каком-то смысле несчастный Луарвик Луарвик из «Отеля “У погибшего Альпиниста”» остается для читателей «шведом» — хотя и в чересчур концентрированной, неправдоподобно «большой степени».

Конечно, условная «иностранность» фантастических миров нередко являлась вынужденной мерой — способом придать слишком уязвимым для цензуры сюжетам более нейтральный статус. Так, в процессе авторской переделки «Обитаемого острова» к албанской ономастике добавляется, по ироничному замечанию Бориса Стругацкого, «отчетливый немецкий акцент»⁶⁵, а Управление из «Улитки на склоне» полностью утрачивает советскость, явственно опознаваемую в одном из промежуточных вариантов повести. Сверка черновиков Стругацких, предпринятая Светланой Бондаренко, позволяет увидеть процедуру превращения «своего» в «чужое», своеобразный реестр взаимозаменяемых элементов социальной реальности — вплоть до мельчайших повседневных деталей. В окончательном варианте «Обитаемого острова» «вместо танков упомянуты панцервагены, вместо младших командиров — субалтерн-офицеры, а вместо “штрафников” — “блицтрегеры”. Иногда водка заменяется шнапсом, “цигарка” — “сигаретой”, а вместо леденцов — жареные орешки»⁶⁶. В промежуточной версии «Улитки на склоне» «гостиница, в которой жил Перец, именовалась гостиницей-общезитием. В столовой не стойка, а окно раздаточной, вместо стульев — табуретки. Вместо бутылки из-под бренди, выкатившейся из-под стола, выкатывается водочная бутылка. <...> В библиотеке Коля (Тузик) и Алевтина закусывают черным хлебом (позже — штруцелем), помидорами и огурцами (позже — очищенными апельсинами), а пьют из эмалированной кружки (пластмассового стаканчика для карандашей) водку (спиртное). <...> Переца называют в окончательном варианте: пан, мосье, мингер (в одном издании — мингерци), сударь, герр, господин; в первом варианте — товарищ Перец, иногда — гражданин. <...> Богатая вдова, которая “хотела бедного Тузика взять за себя и заставить торговать наркотиками и стыдными медицинскими препаратами”, в советском варианте — [хотела заставить] “торговать клубникой собственного огорода”»⁶⁷.

Наслоение многочисленных редакций текста (возможно, отчасти спровоцированное особенностями работы в соавторстве, но преимущественно — жесткостью и вместе с тем непредсказуемостью требований цензуры), безусловно, создавало «эффект» аллегории и было бы очевидной несообразностью полностью отрицать роль иносказания в прозе Стругацких — ср. воспоминания Бориса Стругацкого о начальном этапе работы над «Островом»: «Все оказывалось носителем подтекста — причем даже как бы помимо нашей воли, словно бы само собой. <...> Это было прекрасно — придумывать новый, небывалый мир, и еще

прекраснее было наделять его хорошо знакомыми атрибутами и реалиями»⁶⁸. Однако параллели между «небывалым миром», имеющим отчетливый «иностранный акцент», и «хорошо знакомыми реалиями» важны не просто как индикаторное обличение социальных язв советского общества. Как представляется, читательская увлеченность фантастическими событиями, персонажами, мирами во многом провоцировалась самой взаимозаменяемостью «атрибутов и реалий», самим фактом переводимости.

Возможность перевода с «советского» на «иностранный», разумеется, иллюзорна — при внимательном чтении удастся обнаружить сбои в работе этого сложного механизма, специфический повседневный опыт просвечивает сквозь самые различные (большой частью литературные или кинематографические по происхождению) образы «западной жизни». Так, европеизированная героиня «Гадких лебедей» в критическую минуту почти дословно повторяет ритуальную фразу отечественных водителей общественного транспорта: «Только до перекрестка! Машина идет в санаторий!» (Т. 9. С. 238).

Однако иллюзия, позволявшая увидеть «свое» как «чужое», «иное», «иностранное», оказывалась для читателей Стругацких — особенно в «позднесоветские» 1970–1980-е гг. — значимым инструментом обживания и конструирования повседневной реальности. Модус «реального», «подлинного», в котором воспринимался обобщенный «западный мир», легко переносился на восприятие «своей» повседневности, придавая обыденным действиям новый смысл и новую ценность. Окно раздаточной, увиденное как барная стойка, или портвейн, выпитый как эсторское вино, приобретали значительно большую «осмысленность» и «реальность», чем окно раздаточной или портвейн *as is*.

Такой опыт переводимости недостаточно определить как «западнический» или «эскапистский» (а к тому же и не вполне верно, коль скоро он представляет собой специфический тип социальности, подразумевает нормализацию представлений о социальной жизни). Этот режим «перекодировки» действительности зеркален по отношению к режиму эзопова языка, предполагающему, что сообщение неоднократно закодировано. Не исключено, что сама проблема перекодировки, столь занимавшая исследователей московско-тартуской школы, сопряжена с ценностями, которые были условно названы ценностями «частной сферы». Процедура, которая может быть описана в терминах перекодировки (или при помощи метафоры перевода), оказывается в данном случае своеобразным способом дистилляции тех или иных социальных значений, аппаратом выявления и отсеивания «лишнего» (так, эзопово чтение включает в себя необходимость обнаруживать и отбрасывать «идеологические шумы», призванные ввести в заблуждение цензора), и, одновременно, возгонки, концентрации смысла (эффект «понимания истинного положения дел», «проникновения в суть вещей»). Повседневная реальность, увиденная через призму читательского опыта, подвергается такой же дистилляции — возникает впечатление, что найден некий «подлинный смысл», «идея» вещи. Иными словами — переопределяется прагматика атрибутов повседневности, с ними начинают связываться принципиально новые стратегии поведения, а нередко и новые социальные роли.

Подобное умение видеть и вместе с тем игнорировать, не замечать изъяны «советского» быта отчасти противоположно практике вменения смысла разнобо-

разным приметам социальной неустроенности. Вряд ли здесь будут оправданы аналитические попытки «снять противоречие»: персональный опыт всякого читателя неоднороден, тем более не обязана быть сглаженной обобщенная модель чтения — а именно она и являлась предметом этих заметок. Однако безусловно *общей* окажется операция смыслонаделения, освоения новых поведенческих возможностей, новых способов действовать, воспринимать действительность и принимать ее — на сей раз в модусе «как у Стругацких». Подобный модус — конечно, один из наиболее постоянных атрибутов культовой литературы: «культ» легко переходит границы литературности, напрямую связываясь с представлениями о реальности.

* * *

Из концепции Л. Лосева следует, что эзопово чтение требует не только навыка дешифровки, но и навыка отсеечения «шума». К середине 1980-х гг. этот навык специфическим образом трансформируется. Опыт позднесоветских читателей Стругацких, эксплицированный в критических статьях, материалах фэндома, блогах, легко подвержен рационализации и даже прагматизации (намерение вычитать «основную идею» текста непосредственно связано с риторикой «извлечения уроков» — вопрос, «о чем» та или иная повесть, подразумевает вопрос, «зачем» ее следует читать). Однако такой тип трактовки нередко влечет за собой отсеечение «неважного», «непонятного», «утратившего актуальность»: «Когда мы были пацанами, мы зачитывались Стругацкими, не зная тех политических реалий, которые послужили им толчком для работы. То же будет и с нашими детьми и, надеюсь, со внуками: их не будут волновать ни Афганистан, ни Хрущев, ни Карибский кризис. Как мы сейчас, читая Робинзона Крузо, не задумываемся о том, что написана эта книга была под впечатлением работ Руссо и для их же иллюстрации <надо думать, тот факт, что в год первого издания “Робинзона Крузо” Руссо исполнилось семь лет, тоже утратил актуальность. — И. К.>. Тем-то и сильны Братья, что отталкиваясь от сиюминутных политических событий, они создали вечные произведения, выходя на уровень актуальных в любую эпоху морально-этических и философских обобщений»⁶⁹. Как видно из этой цитаты, литературный текст при таком способе чтения постоянно раздваивается, воспринимается как сложное пересечение «важных» и «неважных» пластов.

Надеюсь, мне удалось показать, что раздвоение здесь более глубокое. За рациональной реконструкцией «идей» и «мыслей», «кодов» и «ключей», «символов» и «знаков» (всего, что обычно помечается словом «смысл») скрывается другой уровень восприятия культового текста — уровень обживания повседневности, нормализации реальности. Иначе говоря — уровень вменения смысла.

Предельно рационализированная, гипертрофированная и замкнутая модель целеполагания, в рамках которой субъектом действия и собственно целью является одна и та же инстанция — идеально устроенное общество, в фантастике Стругацких лишается самоочевидности и статичности. Стараясь согласовать эту модель с персональными ценностями и тем самым ее расшатывая, Стругацкие проблематизируют само понятие «смысла», лежащее в основе прагматичной логики общественной пользы. Столь важная для них формула «нам интересно»

(«интересно жить», «интересно об этом писать») фактически представляет собой персонифицированное целеполагание, артикулированную интенцию, манифестацию выбора. Мотивы выбора остаются закрытыми, неясными для стороннего наблюдателя: «интересно» — это одновременно и ответ на уязвимый вопрос о «смысле жизни» (и смысле текста), и демонстрация его пределов.

Но ведь аналогичным образом могут быть описаны и читательские мотивации — риторика «извлечения уроков» нередко маскирует менее прагматичную формулу: «мы читаем Стругацких потому, что нам интересно». Эта формула не столь наивна и самоочевидна, как кажется на первый взгляд. За ней стоит определенная система ценностей, определенный навык распознавать «приватное» и придавать ему повышенное значение, определенные нормы, позволяющие мотивировать свои действия немотивированностью «частного», «персонального» желания, наконец, определенная конструкция читательского «мы» — воображаемого сообщества людей, «понимающих друг друга с полуслова», манифестирующих свой выбор, но не нуждающихся в его экспликации. За этой формулой стоит определенный *литературный культ* — коллективная практика приватного чтения, общий опыт, формирующийся в ходе регулярной сверки впечатлений, но опирающийся на те возможности, которые заключают в себе тексты Стругацких. Самоценная и самоцельная увлеченность чтением — одна из таких возможностей.

¹ Об этом: Каспэ И. Классика как коллективный опыт: Литература и телесериалы // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. М., 2009. С. 452–489.

² См.: Дубин Б.В. Институт литературы и фигуры писательского авторитета // Стенограмма круглого стола «Классик, современный классик, культовый автор, модный писатель...» // Иностранная литература. 2007. № 5. С. 239–244. См. также его главу в наст. изд. С. 324–330.

³ О связи культового и фантастического см.: Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002 № 5–6. С. 322–330.

⁴ Подразумевается прежде всего текстологическая работа с архивами. См., например, продолжающееся издание: Неизвестные Стругацкие. Черновики, рукописи, варианты // Сост. С. Бондаренко. Донецк, 2005.

⁵ URL: <http://www.rusf.ru/abs/>

⁶ URL: <http://community.livejournal.com/strugatsky/profile>

⁷ Плеханов С. Когда все можно? // Литературная газета. 1989. 29 марта. С. 4.

⁸ URL: <http://magic-garlic.livejournal.com/15151.html>

⁹ URL: <http://abcdefghi.livejournal.com/186513.html?thread=734353#t734353>

¹⁰ URL: <http://katherine-kinn.livejournal.com/65491.html?thread=1079251#t1079251>

¹¹ Арбитман Р. Участь Кассандры: Братья Стругацкие... О наших сегодняшних проблемах они говорили еще вчера // Литературная газета. 1991. 20 ноября. С. 10.

¹² См., напр.: Брилева О. Братья Стругацкие: кризис человекобожества в «Мире Полдня»: URL: http://www.krotov.info/libr_min/b/brileva.html

¹³ URL: <http://www.rusf.ru/abs/int.htm>

¹⁴ Ср. название статьи: Арбитман Р. Участь Кассандры: Братья Стругацкие... О наших сегодняшних проблемах они говорили еще вчера.

¹⁵ См., например: Ермилова Е. Дурак — идеал рыночной экономики! // Литературная газета. 2003. № 26; Быков Д. Прекрасные утята (о пользе чтения Стругацких) [Быков-quickly: взгляд-76]: URL: <http://old.russ.ru/columns/bikov/>

- ¹⁶ Барт P. S/Z. М., 2001. С. 44, 140–141.
- ¹⁷ Loseff L. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. München, 1984.
- ¹⁸ Ibid. P. 42–49.
- ¹⁹ Ibid. P. 16, 119.
- ²⁰ Howell Y. Apocalyptic Realism: The Science Fiction of Arkady and Boris Strugatsky. New York; Bern; Berlin; Frankfurt/M; Paris; Wien: Lang, 1994. (Далее цит. с изменениями по пер. А. Кузнецовой: URL: http://fan.lib.ru/a/ashkinazi_1_a/text_2110.shtml).
- ²¹ См.: Компаньон А. Демон теории. М., 2001. С. 128–133.
- ²² Barthes R. S/Z. Paris, 1970. P. 29. Цит. по: Компаньон А. Демон теории. С. 129–130.
- ²³ Potts S.W. The Second Marxian Invasion: The Fiction of the Strugatsky Brothers. San-Bernardino, 1991. (Здесь и далее цит. с изменениями по пер. А. Кузнецовой.)
- ²⁴ Loseff L. Op. cit. P. 116.
- ²⁵ См., например: <http://www.rusf.ru/cgi-bin/voting>;
URL: <http://community.livejournal.com/strugatsky/9884.html>.
- ²⁶ Здесь и далее произведения братьев Стругацких цит. по изд.: Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч.: В 10 т. (2 доп.). М., 1991–1993.
- ²⁷ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. СПб., 2003. С. 225.
- ²⁸ Там же, С. 91–93, 154, 156, 181, 198, 286 и др.
- ²⁹ Компаньон А. Указ. соч. С. 184.
- ³⁰ В современных исследованиях замечен интерес к этому термину, введенному Цветаном Тодоровым, — интерес критический, но вместе с тем операциональный. С таких позиций исследователи литературы и кино, плодотворно работающие с категорией фантастического, склонны различать два ее значения: фантастическое как «жанр» и как особый «эффект», который разрушает инерцию восприятия, а нередко и дезориентирует реципиента, поскольку побуждает его сверять собственные представления о реальном с атрибутами вымышленного мира и с самой логикой вымысла. См.: Зенкин С.Н. Эффект фантастики в кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. М., 2006. С. 50–65; Дашкова Т., Степанов Б. Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского «Солярис» и «Сталкер» // Там же. С. 311–344.
- ³¹ Об аллегории как эффекте, противоположном фантастическому: Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 55.
- ³² Гудков Л. Метафора и рациональность как проблема социальной эпистемологии. М., 1994. С. 386–388.
- ³³ См., напр.: Potts S.W. The Second Marxian Invasion: The Fiction of the Strugatsky Brothers.
- ³⁴ Сербиненко В. Три века скитаний в мире утопии: Читая братьев Стругацких // Новый мир. 1989. № 5. С. 242–255.
- ³⁵ Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый. М., 2006. С. 32–49.
- ³⁶ См., напр.: Горбунов Ю. Неужели так будут говорить люди будущего? // Звезда. 1961. № 8. С. 221.
- ³⁷ Стругацкий Б. Комментарии к фантастической повести «Улитка на склоне». Цит. по изд.: Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне. Опыт академического издания. М., 2006. С. 524.
- ³⁸ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 72.
- ³⁹ Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее?... С. 43.
- ⁴⁰ Дашкова Т., Степанов Б. Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского «Солярис» и «Сталкер». С. 322.

⁴¹ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 55.

⁴² Подчеркну — схематичное противопоставление «частного» и «публичного» уравнивает меня постольку, поскольку речь идет именно об идеальном, ценностном измерении. В более точной терминологии, конечно, следовало бы говорить не о «частной жизни», а скорее о «другой публичности» или «приватно-публичной сфере» — см.: Воронков В. Проект «шестидесятников»: движение протеста в СССР // Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России. М., 2005. С. 192–196.

⁴³ Этимология лингвистических метафор, включая метафору перевода, о которой пойдет речь ниже, в данном случае вполне прозрачна — Аркадий Стругацкий был переводчиком. Ср. также предположение о его причастности к «Московскому методологическому кружку» Георгия Щедровицкого, где термины «семиотика» и «структура» были в ходу (Howell Y. Op. cit.).

⁴⁴ См., напр.: Suvin D. On the SF Opus of the Strugatsky Brothers // Suvin D. Positions and Presuppositions in Science Fiction. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, 1988. P. 171.

⁴⁵ Ср. о множественности «кодов комического» в «Понедельнике»: Kozłowski E.Z. Multiple Comic Coding: Comedy, Satire and Parody in the Strugatsky's Tale "Monday Begins on Saturday" // Twentieth-century Russian literature: Selected Papers from the Fifth World Congress of Central and East European Studies. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, N.Y., 2000.

⁴⁶ Стругацкий А. [Беседа с С. Бондаренко, И. Евсеевым и др. 26 августа 1990 г.] // Неизвестные Стругацкие. От «Отеля...» до «За миллиард лет...»: черновики, рукописи, варианты. Донецк, 2006. С. 628.

⁴⁷ Иную трактовку механизмов читательского «узнавания» таких примет повседневности в текстах Стругацких см.: Дубин Б. Улитка на склоне... лет // Стругацкий А., Стругацкий Б. Улитка на склоне... М., 2006. С. 512–513.

⁴⁸ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 89.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же. С. 94.

⁵¹ О существовании первого варианта повести, в котором речь шла не о нацистском, а о советском концлагере: Там же.

⁵² Ср. восприятие и оценку такого жанрового сбоя как писательской неудачи: Кайтох В. Братья Стругацкие. Очерк творчества // Стругацкий А., Стругацкий Б. Собр. соч.: В 11 т. Донецк, 2003. Т. 12 (доп.). С. 409–663.

⁵³ Немаловажно, что авторство этого афоризма принадлежит вымышленному Стругацкими писателю Строгову. Правда, как вспоминает Борис Стругацкий, «с эпиграфом получился маленький конфуз»: спустя несколько лет после первой публикации «Волн» обнаружилось, что по совпадению тот же афоризм был придуман вполне реальным писателем Михаилом Анчаровым и использован в одной из его повестей 1960–1970-х гг. (Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 281–282).

⁵⁴ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 92–93.

⁵⁵ Там же. С. 99–100.

⁵⁶ О разрыве между институциональными каналами трансляции представлений о литературе и повседневными практиками культового чтения: Каспэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература // Новое литературное обозрение. 2006. № 78. С. 278–295.

⁵⁷ Ср. появление во второй половине 1980-х годов воспоминаний об особом читательском опыте — замещающем «повседневную реальность», «жизнь», «социальный опыт». Подобные читательские практики датируются в диапазоне от 1950-х до 1970-х, но при этом, как правило, тесно связываются с поколенческой идентичностью, признаются специфической особенностью того или иного «советского» поколения. Англоязычная

книга Бродского "Less Than One: Selected Essays" (N.Y., 1986) побуждает А. Мулярчика к следующим размышлениям: «Давид Копперфильд и Петруша Гринев, герои Гайдара и Васек Трубачев, "пятнадцатилетний капитан" Дик Сэнд и катаевский "сын полка" — все они, невзирая на разность эпох и различие своего окружения, делались надежными спутниками, присутствие которых во многом заменяло и замещало повседневную реальность. "Действительность, которая не отвечает критериям, выставяемым литературой, и игнорирует их, неполноценна и недостойна того, чтобы с ней считаться. Так думали мы тогда, и я убежден, что мы были правы", — утверждает Бродский...» (Мулярчик А. Диалог с Соединенными Штатами // Вопросы литературы. 1990. № 9. С. 54–57). См. также: Новиков В. Раскрепощение. Воспоминания читателя // Знамя. 1990. № 3. С. 215; Бежин Л. [Ответ на анкету «История и молодая проза»] // Литературная учеба. 1990. № 6. С. 80.

⁵⁸ Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392–400.

⁵⁹ Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. С. 500.

⁶⁰ См.: Советский простой человек: Опыт социального портрета на рубеже 90-х. М., 1993.

⁶¹ Стругацкий Б. [Ответы на вопросы читателей на официальном сайте фантастов]: URL: <http://www.rusf.ru/abs/int0075.htm>

⁶² Ср.: «"Сталкер" одно из немногих придуманных АБС слов, сделавшееся общепотребительным. <...> Происходит оно от английского to stalk <...> Между прочим, произносится это слово как "стоок", и правильное было бы говорить не "сталкер", а "стокер", но мы-то взяли его отнюдь не из словаря, а из романа Киплинга, в старом, еще дореволюционном, русском переводе называвшегося "Отчаянная компания" (или что-то вроде этого)» (Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 207).

⁶³ См., например: Мерман И. Фантазии на тему «Ономастика в произведениях братьев Стругацких // Галактические новости. 1991. № 4–5.

URL: http://www.fandom.ru/about_fan/gal_n_1991_4_5_3.htm.

⁶⁴ Курильский В. [Постр. прим.] // Неизвестные Стругацкие. От «Понедельника...» до «Обитаемого острова»: черновики, рукописи, варианты. Донецк, 2006. С. 443.

⁶⁵ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 188.

⁶⁶ Неизвестные Стругацкие. От «Понедельника...» до «Обитаемого острова»: черновики, рукописи, варианты. С. 500.

⁶⁷ Там же, С. 218–219.

⁶⁸ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. С. 181–182.

⁶⁹ Буркин Ю. Стругацкие (А). Неосознанное (Б). Анализ антагонизма восприятия Стругацких: URL: <http://www.rusf.ru/abs/rec/rec11.htm>

Как строятся культовые фигуры в позднесоветское время *

Нижеизложенный подход отнюдь не диктуется российской (советской) спецификой. Такие явления, как формирование групп посвященных или ритуализация интеллектуальной жизни, присущи отнюдь не только советской интеллигенции. Если говорить о Франции, следует вспомнить о культе, который окружал в разное время Лакана или Фуко, об очень замкнутом кружке Альтюссера и его учеников и так далее. В то же время некоторые особенности интеллектуальной жизни Советского Союза — а именно отсутствие публичного пространства и существование официальной идеологии, претендующей на научность, — и способствовали, на мой взгляд, развитию тех форм, которые принимал этот своеобразный культ.

Меня всегда интриговало то особое место, которое в последние советские десятилетия отводилось в кругу научного сообщества отдельным ученым, о которых говорили в другой форме, другим тоном и другим языком — в отличие от всех прочих. Стоит назвать Бахтина, Лосева, Аверинцева, Лихачева — и тот феномен, который я хочу описать, станет более явным; в меньшей мере, как мне кажется, это также относится к Лотману, Гумилеву, Мамардашвили. Этот список персон, разумеется, совершенно гетерогенный в смысле научном, однако в самом отношении к названным личностям были некоторые общие черты и даже закономерности, которые, на мой взгляд, заслуживают внимания. При этом я нисколько не буду касаться ценности их теорий; в конце концов, кто станет спорить, что Гумилев и Бахтин — это совершенно разные миры и разная мера научности. Можно было бы, конечно, рассуждать о том, насколько особенности мыслительного стиля, личного характера того или иного автора способствовали формированию этого «культа», почему вокруг одних людей он сложился, а относительно других, при наличии некоторых предпосылок, — нет, но это слишком увело бы мое повествование в сторону¹.

Меня будет интересовать не научное содержание, а те риторические формы, в которых об этих людях говорили тогда (и часто продолжают говорить сейчас), то место, которое им отводилось, и та роль, которую они в некоторых случаях сыграли. Совершенно ясно, что были другие ученые, которые создавали свои школы и чьи теории или научные работы были даже намного ценнее созданных перечисленными мной авторами, но при этом они не вызывали того почтения

* Первая версия статьи была опубликована в НЛЮ, 76 (2005).

(граничащего с культом), какое окружало героев моего рассказа прижизненно и после их смерти. Я намеренно говорю о культе личности именно потому, что большинство мемуаров и статей о них рассказывают нам прежде всего о личностях. Не то чтобы написанное ими вообще игнорировалось, но очень часто такие повествования начинают с масштаба личности.

Например: «Аверинцев рано (начало 70-х) стал даже не “культовой фигурой”, но живым мифом. <...> На его публичных выступлениях зачастую яблоку было негде упасть. Далеко не все читатели-посетители могли сполна оценить тонкость и смелость исследовательских концепций, но ощущение события, встречи с незаурядной и стоящей вне систем личностью было, пожалуй, у всех»². Получается, что тема выступления была не столь важна, ибо никто ее толком не понимал, но зато все слушали заворуженно. Тут можно вспомнить и характерные рассказы о Бахтине — вроде того, что даже его манера курить была исполнена многозначительности и особой свободы.

Главное в этих воспоминаниях — момент причастности к какой-то не то святости, не то исключительности, и именно это ставится во главу угла. Крайне любопытно, что некоторые из этих ученых вообще очень мало писали и были мастерами устного жанра — говорения. Можно взять в качестве примера наследие Михаила Гефтера, который был таким человеком. Мы знаем, что Мераб Мамардашвили тоже сам лично писал очень мало. И эти люди часто нуждались в посреднике, и тогда между ними и читающей публикой вставал некий человек (часто — главный ученик), который и передавал их знания вовне. Кстати, если обратиться к фигуре Альтюссера, то у него тоже был главный ученик (Этьен Балибар в 1970-е гг.), который и занимался распространением его учения, то есть мы имеем дело тут вовсе не с какой-то российско-советской исключительностью.

Порой об этой изуственности говорится совершенно определенно и почти бесхитростно: «Важнее всех мыслей, которые и теперь можно прочесть в его книгах, в этих лекциях был их автор, человек, который показывал, что мысль — это наслаждение и радость, и чужая, и своя. <...> Пока он стоял на кафедре с характерным памятным жестом — острые локти вниз, а руки вскинута вверх, — он был свободен. В этом, в своеобразии его облика со сложенными крыльями плеч и голосе, который попробуй опиши, но узнаешь с первого звука, было больше несоветскости, чем в предмете шедшего разговора о немецкой философии, или о Библии, или о патристике»³.

Приведенный отрывок очень важен, ибо мы тут затрагиваем две нити, по которым можно проследить формирование культовых манифестаций: устность и «несоветскость».

Почему именно устное высказывание столь важно? Мне кажется, тут присутствует несколько составляющих. Во-первых, это, конечно, прямой контакт с человеком или, употребляя набившее оскомину слово, его личная харизма. Но с другой стороны, мне кажется, здесь работает и воспроизводство традиционного отношения учителя к ученику. Тем самым мы как бы повторяем греческих философов, от досократиков до Аристотеля. И эта непосредственная связь тем более важна, что она и только она позволяла обходить всякий официоз. Когда я напрямую слушаю то, что мне говорит учитель, я не прохожу через книгу, которой

обязательно занималась советская цензура. Ибо в этом случае у меня отношение с ним уже опосредованное, а когда я слушаю его — отношение прямое. Вдобавок, в этот момент я непосредственно с ним связан, и это знание не транслируется через книгу в открытом для всех и анонимном пространстве, а является чем-то, что передается мне лично, *hic et nunc* и только *hic et nunc*. И тогда я уже причастен к какому-то событию. По иному говоря, можно сказать, что такие лекции были немного похожи на перформанс. И участие в таком событии, конечно, создавало ощущение элитарности, исключительности не только по отношению к большому обществу, но также и по отношению к власти, — не говоря уже о полужакрытых неофициальных семинарах, квартирных семинарах и так далее. Ведь в связи с Аверинцевым большинство пишущих о нем вспоминают и особо отмечают сперва его лекции конца 1960-х — начала 1970-х гг., и только затем — книгу о ранневизантийской литературе. Потому что событие должно быть устным и в силу того уникальным.

Вторая важная черта — несоветскость, притом выражаться она может вовсе не напрямую. Когда пишут, или говорят, или размышляют о Лосеве или о Бахтине, например, прежде всего прочего упоминают об их принадлежности дореволюционному времени. Они из *того* мира, их притягательность связана с тем, что в советском времени они остаются представителями другой эпохи, досоветской. И поскольку досоветская действительность воспринимается как совершенно утраченная, то именно это представительство, живое присутствие этого вроде как исчезнувшего мира и является главной силой моих героев. Эта связь с прошлым может быть непосредственной или же опосредованной: он — ученик самого Х... Или: такой-то — ученик Соловьева... Или: ему читал лекции сам... и так далее. Бывает, что эта причастность к прошлому принимает очень интересную форму, где на первый план выдвигается знание античного мира — как самого противоположного или самого отдаленного от советскости. Например, такое свидетельство об одном из юбилеев Лосева. Мероприятие проходит довольно скучно, какой-то чиновник читает приветственный адрес, все происходит казенно и очень по-советски. Но вот встает Аверинцев и начинает говорить свою речь Лосеву, а потом уже и Лосев на латыни начинает отвечать на поздравления. И тогда все совершенно меняется: мы словно выходим в абсолютно другой мир, который исключает и чиновника и всю окружающую советскую унылую реальность. Мы реально попадаем в иную культурную и временную плоскость. И вся аудитория, даже та ее часть, которая по-латыни не понимает (или даже скорее, в первую очередь, та ее часть, которая по-латыни не понимает), заморожена, ибо не важно, что они говорят, главное, конечно, в том, что по-латыни говорят именно здесь⁴. Важно заметить, что эта античность является как бы опосредованной мыслителями начала века, приходит через Вячеслава Иванова, например. Перед нами не прямой диалог с античностью, но воспроизводство той традиции знания о ней, что существовала в России до революции.

Самая главная функция (и миссия, если угодно) этих культовых личностей и заключалась в том, что они были своего рода ступенькой традиции, в них концентрировалась сама возможность передать наследие. Мыслитель здесь воспринимается в первую очередь как хранитель традиции и тот, кто традицию передает, а вовсе не как изобретатель новых форм, новых идей, парадигм, чего хотите ново-

го. Он способен и смог вопреки внешнему миру или сохранить в себе, или найти заново великую традицию и теперь передает ее остальным.

И здесь налицо важное отличие советского (именно советского, хотя, на первый взгляд, на идеологическом уровне, не-советского или даже анти-советского) культа личности, кружка почитателей и передачи традиции от аналогичных французских феноменов, которые мне известны лучше прочих. Часто во Франции аналогичные «секты» или даже «церкви» (с приверженцами, еретиками, изгнанными и так далее) складывались вокруг основателей *новых* школ и течений, а не наследников великого прошлого. Лакан, Фуко, Бурдьё строили свое учение на разрыве с предыдущими постулатами и общепризнанными схемами, хотя почти у каждого из них были свои — обязательно не прямые — предшественники, скорее старшие коллеги, чем учителя. Это была своего рода антитрадиционалистская традиция, и если сам феномен «передачи огня», неформальной преемственности младшего старшему, безусловно, имел место, в нем не было такой почти безусловной отсылки к хранению наследия, а, напротив, подразумевалось новаторство, способность сохранить традицию через радикальный разрыв с нею.

Совершенно очевидно эту пессимистскую сторону «культа личности» демонстрирует весьма болезненная реакция на известную статью Михаила Леоновича Гаспарова о Бахтине конца 1970-х гг., где он говорит, что Бахтин принадлежит не святым десятилетиям, а революционным двадцатым (если грубо упрощать его аргументы). Почему отклик на такой, казалось бы, совершенно частный вопрос — каким десятилетием определяется сумма взглядов того или иного мыслителя — был столь несоразмерно бурным? В очерченном мной контексте болезненность этой реакции становится понятна: тогда Бахтин уже предстает не оставшимся мамонтом, прямо связанным с нашей великой философией начала века, а, наоборот, одним из разрушителей этой традиции в двадцатые годы. И тогда ставится под сомнение вся легитимность Бахтина — я думаю, это и входило в задачу статьи Гаспарова, но речь у него шла, конечно, не о какой-то публичной дискредитации, а о том, чтобы оспорить статус Бахтина как непререкаемого авторитета для тогдашней историографии литературы и культуры. Этот ряд примеров канонизации через традицию можно продолжать очень долго; можно добавить еще одну цитату — даже без указания автора, поскольку она характерна как общее место — например, про Лихачева: «Лихачев олицетворяет собой связь времен, ту совестливость, с которой ассоциируется представление о российской интеллигенции». То есть сила перечисленных мною людей — это их связь с прошлым, отсылка к предыдущему времени. Когда в жизни страны и ее научно-гуманитарной среды началась новая эпоха, сама ориентация на общий круг великих личностей практически ушла (оставшись одним из механизмов передачи традиции в культуре как таковой) и уступила место иным механизмам интеллектуальной легитимации. Вероятно, и устная, кружковая эзотеричность, и связь с досоветским прошлым в постсоветских условиях потеряли былую значимость, поскольку исчез их прежний социальный и идеологический контекст. (Достаточно сравнить роль и репутацию Аверинцева и Вячеслава Всеволодовича Иванова, например, в 1970-е и 1990-е гг.).

Далее я хотел бы очень бегло затронуть процессы настоящего времени и связать свои заметки о недавнем прошлом с тем, что происходит, на мой взгляд, в

интеллектуальном сообществе сегодня⁵. В позднесоветскую эпоху, в особенности в 1970-е гг. и первой половине 1980-х гг., у государства уже не было монополии на легитимацию работы интеллектуалов; оно раздавало степени и звания, посты в Академии наук, но параллельно уже существовала совершенно другая сфера, где легитимность устанавливалась как раз обратным порядком, в противовес этой официальной системе. То есть, если сравнивать — в качестве образцов — Храпченко с Лотманом, то ясно, что для большинства интеллигенции собственно ученым был, конечно, Лотман, а не Храпченко, даже если последний был главой соответствующего отделения в Академии наук. Можно сказать, что неформальные структуры внутри научного сообщества (круг участников летних школ в Тарту у Лотмана или ближайших почитателей Бахтина его последних лет) были еретическими по отношению к официальной идеологии и внешнему большому обществу, а взаимно те, кто так или иначе тяготели к официозу, были отторгнуты этими еретиками. И очень важной была, с моей точки зрения, конкуренция между этими двумя легитимирующими инстанциями: государственной и интеллектуального сообщества. Но здесь уже становилось не совсем ясно, кто остается еретиком, а кто принадлежит к так называемому мейнстриму: к концу советского периода в гуманитарных науках профессиональная компетентность и искреннее исповедание официальной доктрины были не просто едва совместимы, но почти полярно противоположны друг другу. Дальнейшая поляризация начинала просто разрушать структуры научной легитимации: становились размытыми критерии ее получения и подкрепления. Кем она выдавалась, в конце концов? Если это не советские кандидатские «корочки», то достаточно ли противостояния официозу, чтоб быть зачисленным в состав «настоящей науки»? Ведь именно по этой логике на страницах очень уважаемых «Трудов по знаковым системам» в начале 1980-х гг. появились одни из первых публикаций Фоменко «по новой хронологии»⁶.

С точки зрения социологических механизмов научного развития эта советская ситуация (учитывая сохранявшуюся идеологическую монополию, конечно!) не была абсолютно уникальной. Пьер Бурдьё в книге «Homo Academicus», изданной еще в 1984 году, показывал, как старая Сорбонна, с одной стороны, и новая Высшая школа социальных исследований, с другой, входят в конкурентные отношения друг с другом — несмотря на это, они не изолированы, у них остаются некая общая инстанция и пространство действий, между ними проходят разные каналы коммуникации, взаимной оценки и так далее. Но когда в России первой половины 1990-х годов эта система противостояния официального и неофициального исчезла вместе с крахом государственной монополии на занятия наукой, на этом месте так и не возникло, на мой взгляд, единого пространства гуманитарного знания, которое давало бы некую общую легитимность и научным исследованиям, и самим ученым.

И размытый круг «великих личностей» эту консолидирующую роль ныне не выполняет, уже хотя бы потому, что является достоянием прошлого. Отсутствие общей и общепризнанной инстанции остается, на мой взгляд, сегодня серьезной проблемой, результатом чего и становится опасное для ученого ощущение самодостаточности, своеобразной оукленности. Вы получаете научную легитимность внутри вашей собственной группы, и не важно, если она не признана более

широко, потому что по традиции, исходящей еще от советского времени, это признание, в общем, и не существенно, а в конечном счете и не нужно. В результате такого отсутствия общих для всех существующих школ критериев и границ исследовательской работы построения упомянутых мною Гумилева или Фоменко обсуждаются сегодня в статусе вполне научных теорий, несмотря на их явную принадлежность совершенно другому жанру, чему-то сродни научной фантастике (если угодно, можно их и так читать). Как эту взаимоизоляцию преодолеть — у меня, конечно, нет рецептов, и было бы странно, если бы я их стал давать. Все сказанное ничуть не означает, что теперь всем следует работать какой-то одной большой группой или создавать какую-то сверхакадемию экспертов, но надо, чтобы разные инстанции и разные группы хотя бы знали о существовании друг друга, что сегодня не всегда имеет место. И мне кажется, что одна из главных проблем общественных и гуманитарных наук в России — именно преодоление этой почти полной разобщенности, существующей ныне.

¹ Попытка деконструкции такого культа до сих пор вызывает характерно болезненную реакцию; см. в этой связи полемику вокруг статьи: Жолковский А. К переосмыслению канона: советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе. НЛЮ. 1998. № 28. С. 55–68.

² In Memoriam: Сергей Аверинцев. М., 2004. С. 31–32.

³ Из переписки М.М. Бахтина с В.Н. Турбиным (1962–1966 годы) // Знамя. 2005. № 7. С. 121 (комментарии С. Турбина начала 1990-х годов).

⁴ См., впрочем, скептическое описание: Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М., 2002. С. 186.

⁵ О более общем социальном и культурном контексте того периода см. подробнее: Берелович А. Семидесятые годы XX века: реплика в дискуссии // Мониторинг общественного мнения. 2003. № 4 (66). С. 59–65.

⁶ См.: Лотман Ю.М. Письма. М., 1997. С. 634.

Благодарности

Наш приятный долг — выразить благодарность всем, кто на разных этапах написания книги оказывал нам поддержку. Мы признательны научным изданиям, на страницах которых получили возможность апробировать результаты совместной работы авторского коллектива. Это «Иностранная литература» (№ 5 за 2007 г. и № 7 за 2009 г.), «Новое Литературное Обозрение» (№ 80 за 2006 г.), «Синий диван» под ред. Е.В. Петровской (№ 8 за 2006 г.) и «Вопросы Литературы» (№ 2 за 2008 г.). Отдельная благодарность — Книжному клубу «Билингва» и Т.Д. Венедиктовой за помощь в проведении круглого стола «Автор как персонаж, или Опыт сочинения себя» с участием наших авторов (18 июня 2008 г.).

В Отделе литератур Европы и Америки новейшего времени ИМЛИ РАН в рамках проекта прошел круглый стол «Литературный культ: к постановке проблемы» (23 ноября 2005 г.) и конференция «“Культовая литература”: истоки, механизмы формирования, динамика» (16–17 мая 2006 г.), и мы благодарны всем без исключения участникам этих двух научных мероприятий. Мы признательны нашим коллегам за продуктивную критику и ценные рекомендации в ходе обсуждения книги на заседаниях Отдела; особую признательность мы хотели бы выразить зав. Отделом А.Ф. Кофману и зам. директора ИМЛИ РАН Е.А. Стеценко за поддержку на различных этапах подготовки монографии. Теплые слова благодарности — техническому редактору Т.А. Занке за ее высокопрофессиональную работу, терпение и неподдельное участие в нашей книге.

Идея коллективной монографии возникла в 2005 г., тогда же была создана инициативная группа, в которую входили А.Б. Можаяева и О.Е. Фалковски. Мы признательны обоим коллегам за ценную помощь на начальном этапе развития проекта. Мы хотели бы поблагодарить С.Н. Зенкина за помощь в подборе авторского коллектива.

- Alberti R. — 262
 Arendt H. — 323
 Ashton R. — 385
 Astrana L.M. — 264
- B**
 Bachinger K. — 287
 Baldensperger F. — 353
 Bandy W.T. — 290
 Banville J.A. — 322, 323
 Banville Th. de — 64
 Barth J. — 402, 403
 Barthes R. — 449
 Basset J. — 225
 Bataille G. — 118, 119, 177
 Bataille M.-L. — 177
 Baudelaire Ch. — 160, 249, 287, 288, 330
 Beerman H. — 211
 Begley A. — 404
 Bell J. — 246
 Bénichou P. — 19, 20
 Benjamin W. — 323
 Bennett J. — 251
 Bercovich S. — 225
 Berlin I. — 323
 Berner K. 130
 Blair M. — 402, 403
 Blavatsky H.P. — 248
 Blix G. — 20
 Bloom C. — 250
 Bloom H. — 225
 Blücher Gebhard L. von — 358
 Bonaparte M. — 289
 Bonnefoy Y. — 64
 Borges J.L. — 287, 322, 330
 Bosch E. — 119
 Bourdieu P. — 20
 Bretzius S. — 290
 Bugaew B. — 346
 Bulwer-Lytton E. — 287
 Bunson M. — 191, 192
 Bushell M. — 19
 Byron G.G. — 384, 385
- C**
 Calcutt A. — 19, 249
 Campbell T. — 247
 Carlyle Th. — 20
 Carpenter H. — 75
 Carre J.M. — 64
 Carvill J. — 404
 Centeno Y. — 101
 Chalmers A. — 246
 Chambers R. — 247
 Chestov L. — 176
 Coetzee J.M. — 322, 323
 Coleridge H. — 248
 Coleridge S.T. — 248, 250, 385
 Conrad P. — 210
 Coulon M. — 64
 Cowart D. — 404
 Craig G.A. — 323
 Craik G. — 247
 Crane C. — 247
 Crespo A. — 100, 104
 Curtius E.R. — 385
- D**
 Dargan O. — 290
 Darton R. — 323
 De Quincey Th. — 378, 384
 Dehalaye E. — 64
 Demeny P. — 64
 Denis J. — 160
 Dewey J. — 37
 Didier E. — 19, 290
 Donne J. — 244, 246, 248, 249
 Dostoïevski F. (Dostoïevsky Th.) — 175–177
 Dotzler B.J. — 153
 Dubeux A. — 176
 Dudar H. — 406
 Dunaway D.K. — 209, 210
 Duncan J.E. — 246–251
 Durkheim E. — 140
 Duvall J. — 226
- E**
 Eagleton T. — 21
 Eaubonne F. — 64
 Eco U. — 403
 Edgeworth M. — 384
 Edinger C. — 226
 Eliot T. S. — 247–251
 Ellis G. — 247

- Elmer J. — 286
 Elon A. — 323
 Emerson R.W. — 248
 Empson W. — 250
 Engel I. — 152, 153
 Engelsing R. — 153
 Erming G. — 153
 Etiemble R. — 64

 Faulkner W. — 224–226
 Felman Sh. — 291
 Field B. — 247
 Fischer C. — 160
 Flanagan Th. — 322
 Fleury J. — 175
 Florescu R. — 191, 192
 Freeman J. — 404
 Fumet S. — 64

 Galtsova E. — 119
 Ganz E. — 404
 Gascar P. — 64
 Gaspar Simões J. — 101, 102
 Gesemann W. — 177
 Gessen K. — 404
 Goethe J.W. — 152, 153, 345, 346, 355,
 357, 358
 Goldt R. — 131
 Góngora y Argote L. de — 258
 Gosse E. — 247, 249
 Gourmont R. de — 249
 Greenblatt S. — 384
 Griswold R.W. (Ludwig) — 286, 287, 288
 Grof S. — 104, 209
 Grosarth A. B. — 247
 Guillory J. — 225
 Gutbrodt F. — 152, 153

 Habermas J. — 153
 Haddad-Wotling K. — 175
 Hagen W. — 152
 Hajdu M. — 357
 Hales J. W. — 247
 Halpérine-Kaminsky E. — 176
 Hamblin R. — 226
 Hammett S. D. — 441
 Hampshire St. — 323
 Hartnett M. — 404
 Hathaway B. — 404

 Hattenbach A. — 131
 Hawkes J. — 402
 Hayer A. — 209
 Hazlitt W. — 385, 386
 Hehn V. — 130
 Heidegger M. — 323
 Heinrich N. — 329
 Hellmuth E. — 153
 Hezelton G. — 288
 Higgins D.M. — 384
 Hofmann A. — 210
 Hollier D. — 118
 Holmes R. — 381, 383
 Howell Y. — 449, 450
 Huxley A. — 209–211
 Huxley Julian — 210
 Huxley Juliette — 210

 Ignatieff M. — 323
 Introvigne M. — 420
 Irving W. — 287
 Irwin J. — 289

 Jackson L. — 287
 Jakobson R. — 100
 James H. — 20
 Jasmin C. — 65
 Jaub H.R. — 154
 Johnson Barbara — 289
 Johnson S. — 247
 Joyce J. — 322

 Kelly A. — 323
 Kenyon-Jones Ch. — 385
 Kermode F. — 225
 Ketchum A. — 288
 Kiesel H. — 152, 153

 La Fontaine J. — 322
 Laing R. — 210
 LaLonde C. — 226
 Lauter P. — 225
 Lee M. — 209
 Leigh H. — 385
 Leiris M. — 175
 Leishman J.B. — 250, 251
 Lenz J.M.R. — 353
 Lepelletier E. — 63
 Leys S. — 322

Lightfoot J.B. — 248
 Lilla M. — 323
 Lind G.R. — 102
 Lopes T.R. — 102
 Lorde A. De — 178
 Loseff L. — 449
 Lowell J.R. — 287, 288
 Lurdes Belchior M. de — 101
 Lynch D. — 20
 Lyon J. — 249

Mainer J.-C. — 264
 Maini D.S. — 210
 Mallarmé S. — 290
 Mann Th. — 210, 357
 Marcus G. — 21
 Marmande F. — 177
 Marshall P.D. — 384
 Martins Garcia J. — 99
 Matucci M. — 64
 Maupertius P.-L.M. de. — 160
 Mauzi R. — 160
 McGill M. — 287
 McKelvy W. — 19
 McNally R. — 191, 192
 Mellmann K. — 153
 Minto W. — 247
 Mishra P. — 323
 Mitgang I. — 209
 Mole T. — 384
 Montalvor L. — 103
 Morris W. — 224
 Morrison T. — 291
 Moscovotz C. — 177
 Mouquet J. — 64
 Muller J.P. — 291, 292
 Münch P. — 153, 154

Nerciat A. — 160
 Nicolson M.H. — 248
 Nietzsche Fr. — 160
 Noguez D. — 64
 Novalis — 384, 385

O'Donnell G.M. — 224
 Osmond H. — 209, 210

Palgrave F.T. — 248
 Parks T. — 322

Peek Ch. — 226
 Peeples S. — 287, 288
 Peraldi F. — 292
 Pereira da Costa D. — 101
 Pessoa F. — 100-104
 Pfister M. — 160
 Piereth W. — 152
 Pina Coelho A. — 101
 Piper D. — 385
 Pires de Lima I. — 100
 Poe E.A. — 290
 Poirier R. — 403
 Pollin B.R. — 287
 Potts S. — 451
 Pound E. — 75
 Praz M. — 252
 Pynchon Th. — 403, 404

Quadros A. — 101
 Queiroz C. — 100
 Ransom J. C. — 252
 Raven J. — 384
 Read H. — 248, 250
 Reckert S. — 101
 Redmond S. — 383
 Renza L. — 287
 Ricardou J. — 288
 Richards I. — 250
 Richardson W.J. — 289
 Rickert H. — 346
 Riddel J. — 287
 Rimbaud A. — 64
 Roberts J.R. — 250
 Rodiss S. — 19
 Rosen Ch. — 322
 Rosengren K.E. — 330
 Rosenheim Sh.J. — 287-288
 Ryan A. — 323

Saa M. — 100
 Sá-Carneiro M. de — 102
 Sade D.A.F. de — 160
 Said E. 20
 Sainte-Beuve Ch.-Aug. — 160, 403
 Saintsbury G. — 248, 249
 Saraiva A. — 101
 Sarlo B. — 330
 Sasso R. — 118
 Sawyer D. — 210

- Schelling F. — 249
 Scherpe K. — 153
 Schlegel F. — 131, 384
 Schuchard R. — 250
 Seligman C. — 404
 Shelley P.B. — 385
 Shepard R. — 19, 249
 Shlain B. — 209
 Sibree B. — 288
 Siegel J. — 20
 Simond C. — 175
 Simpson P. — 19
 Smith A.J. — 246–252
 Smith B. Hermstein — 225
 Smith Ch.M. — 37
 Smith H. — 210, 402
 Smythies J. — 209
 Sollers Ph. — 160
 Solov'ëv E.J. — 133
 Solov'ëv E.J. — 133
 Sorrentino C. — 404
 Sprinker M. — 404
 Srikanth R. — 226
 Staël Holstein A.L.G. de — 356
 Starkie E. — 64
 Stegagno Picchio L. — 101
 Steiner R. — 358
 Stephen L. — 247, 249
 Stepphun F. — 346
 Stevens J. — 209, 211
 Stockholder K. — 292
 Stoker B. — 192
 Stowe H.B. — 36
 Strugatsky A. — 449, 450
 Strugatsky B. — 449, 450
 Surya M. — 118
 Sutherland A. — 210
 Suvin D. — 450
 Swinburne A.Ch. — 160
 Symons A. — 247–249

 Tate A. — 249, 250
 Theobald L. — 247
 Tillotson K. — 247, 248
 Tonson J. — 247
 Towner T.M. — 226
 Traubell H. — 36
 Trelawny E.J. — 385
 Trench R.C. — 248

 Varma D. — 191
 Verlaine P. — 63, 160
 Voguë E. M. — 176
 Voßkamp W. — 153

 Walton I. — 247, 250
 Warren R.P. — 224
 Watts A. — 209
 Warin F. — 119
 Weinstein P.M. — 225, 226
 Weisenburge S. — 403, 404
 Weixlmann J. — 402
 Welsh A. — 249
 Whipple E.P. — 247
 Whissen Th.R. — 76
 White H. — 250, 322
 Whitman W. — 29, 35, 36
 Wilbur R. — 287
 Williamson G. — 252, 253
 Willis N.P. — 288
 Wilson Edm. — 323
 Winston M. — 403, 404
 Wittmann R. — 153
 Wolf L. — 191
 Woodcock G. — 210
 Woolf V. — 251
 Wordsworth D. — 385, 386
 Wordsworth W. — 249, 385

 Zaehner R.C. — 210, 211
 Zizek S. — 289
 Zweifel St. — 159

 Абульханова-Славская К.А. — 132
 Августин Бл. — 97, 232
 Аверинцев С. С. — 18, 452–455, 457
 Авл Геллий — 327
 Адан А. — 58
 Аддад-Вотлинг К. — 175
 Аддисон Дж. — 137, 238
 Аджани И. — 187
 Адорно Т. — 17, 318
 Азадовский К.М. — 162, 175
 Айкен К. — 215
 Аксенов В.П. — 327
 Алейксандре В. — 254, 258–260, 266
 Александр I — 339
 Алкей — 104

- Аллан Дж. — 271–273, 275, 276, 278, 288
 Аллан У. — 364
 Аллен Дж. У. — 239
 Аллетон В. — 376
 Алмагро Ф. — 262
 Алмада Негрейрош Ж. де — 85, 89
 Алмейда Гаррет Ж.Б. да — 81
 Алонсо Д. — 254–258, 266
 Алфферт Э. — 255
 Альберти Р. — 254–263, 266
 Альтолагирре М. — 254, 258, 259, 266
 Альтюссер Л. — 452, 453
 Алябьева Л. — 36
 Амаду Ж. — 416
 Амфитеатров А.В. — 180, 191
 Ананьев Б.Г. — 128
 Андерсон Р. — 227
 Андреас-Саломе Л. — 155
 Андреев Л.Г. — 404
 Андреев Л.Н. — 327
 Аничков Е. В. — 191
 Анненков Ю. П. (псевд. Б. Тимирязев) — 292
 Антунес М. — 409, 410
 Анциферова О.Ю. — 404
 Анчаров М. — 450
 Апдайк Дж. — 321, 444
 Аполлинер Г. — 156
 Арагон Л. — 68
 Арапие Козьмо Л. — 407
 Арбитман Р. — 425, 448
 Арентс Х. — 17, 319, 320
 Ариас Х. — 407, 420, 421
 Аристотель — 90, 118, 325, 378, 379, 453
 Арконада С. — 260
 Арним А. фон — 160
 Аронсон О.В. — 10, 20
 Артигас М. — 253, 254
 Арто А. — 12, 156, 329
 Асмолов А.Г. — 128
 Асорин (наст. имя Мартинес Руис Х.) — 260, 261, 263
 Астрана Л.М. — 254
 Бажю А. — 44
 Байрон Дж.Г. — 8, 18, 19, 80, 98, 138, 139, 227, 267, 268, 271, 273, 278, 327, 350, 359, 361, 364, 365, 368–370, 372, 373, 375, 379, 381–383
 Бакариссе М. — 256
 Бакунин М.А. — 124
 Балдайя Р. — 76
 Балибар Э. — 453
 Бальзак О. де — 9, 19, 20, 110, 213, 224, 327
 Банвиль Т. де — 46, 52, 53
 Бар Г. — 235
 Баран Х. — 191
 Баратынский Е.А. — 337, 340, 341
 Барде А. — 51, 60
 Бароха П. — 262
 Баррет-Браунинг Э. — 228
 Барт Дж. — 18, 387–394, 401, 402
 Барт Р. — 4, 12, 19, 25, 35, 58, 107, 140, 156, 286, 320, 407, 411, 420, 421, 427, 442, 449, 451
 Бастерра Р. де — 260
 Батай Ж. — 8, 12, 14, 106–119, 156, 173–175
 Батай М.-Л. — 175, 176
 Батюшков К.Н. — 361
 Бах И.С. — 348
 Бах Р. — 416
 Бахтин М. М. — 18, 101, 167, 176, 219, 325, 368, 385, 452–457
 Безелянский Ю. — 19
 Безродный М.В. — 356, 357
 Бейль П. — 157, 316
 Беккер Г. А. (наст. имя Домингес Бастигес Г. А.) — 263
 Белинский В.Г. — 123, 124, 130, 131, 163, 176
 Белл Дж. — 227
 Белый Андрей (наст. имя Бугаев Б.Н.) — 41, 329, 330, 343, 344, 347–349, 357, 358
 Беме Я. — 348
 Бенишу П. — 7, 9
 Беннет А. — 215
 Беннет Дж. — 245
 Бент М.И. — 152
 Беньямин В. — 10, 11, 17, 20, 88, 146, 147, 151, 281, 289, 317, 318, 320
 Бервелл Р.М. — 313
 Бергамин Х. — 252, 253, 254, 256, 264
 Бергонци В. — 388
 Бергсон А. — 118
 Берджесс Э. — 210

- Бердников Я.П. — 355
 Бердяев Н.А. — 98, 121, 128, 130, 139, 232, 235, 248, 249
 Березовская-Шестова Т.Л. — 106
 Берелович А.Я. — 18, 452, 457
 Берк К. — 215
 Беркли Дж. — 377
 Берковский Н.Я. — 156, 292, 294, 306
 Берлин И. — 319, 320
 Берн Э. — 210, 386
 Бернс Р. — 9, 278
 Берришон П. — 51, 58, 61
 Берроуз У. — 193
 Бетховен Л. ван — 98, 346, 348
 Библер В.С. — 80, 101
 Биншток Ж.-В. — 162, 168
 Бирман Х. — 207, 211
 Бичер-Стоу Г. — 30, 32, 33
 Блаватская Е.П. — 233, 248, 405
 Бланшо М. — 12, 14, 106, 110
 Блейк П. — 191
 Блейк У. — 119, 365, 376
 Бликс Г. — 9
 Блок А.А. — 40, 179–182, 191, 291, 302, 305, 327, 348
 Блуа Л. — 159
 Блум К. — 241
 Блюхер Гебхард Л. фон — 346
 Богатырев П.Г. — 139, 140
 Богданов А.А. (наст. фам. Малиновский; др. псевд. — Вернер, Максимов, Рядовой) — 16, 18, 182–185, 191
 Богданов (Л.) Эллис — 328
 Богомолов Н.А. — 193
 Бодлер Ш. — 8, 10, 17, 19, 42, 43, 46, 47, 63, 81, 155, 193, 230, 236, 241, 266, 267, 272–276, 278, 281, 288, 311, 325, 327, 347
 Бодрийяр Ж. — 3
 Бойд Э. — 269
 Бонапарт М. — 17, 285–287, 289
 Бонфуа И. — 58, 64
 Борелли Ж. — 51, 60
 Борель А. — 108
 Боровой А.А. — 126, 132
 Борхард Н.В. — 344
 Борхес Х.Л. — 17, 61, 64, 79, 266, 289, 310, 320, 326, 327, 329, 411, 416, 418, 419
 Босуэлл Дж. — 378
 Боткин В.П. — 132
 Боун Д. — 398
 Брайант У.К. — 278
 Брак Ж. — 78
 Браммел Дж. — 160
 Брандес Г. — 361
 Браун Д. — 279
 Браунинг Р. — 228, 240–242
 Браунинг Т. — 187
 Брежнев Л.И. — 428
 Бретзиус С. — 282
 Бретон А. — 51, 56, 58, 59, 106–108, 156, 177
 Брехт Б. — 19, 318
 Бриджес Р. — 239
 Брик О.М. — 301
 Брилева О. — 448
 Бродель Ф. — 446
 Бродский И.А. — 451
 Бронте Э. — 110
 Брук Р. — 238, 239, 249, 250
 Бруни Л. — 133
 Брэдбери М. — 388
 Брюсов В.Я. — 42–43, 64, 343, 356
 Буайе д'Аржанс Ж.-Б. — 156
 Буало Н. — 325
 Буало-Депрео Н. — 46
 Буендиа Р. — 256
 Буканан Р. — 36
 Булгаков М.А. — 292, 293, 305, 306, 441, 442
 Булгаков С.Н. — 131
 Бульвер-Литтон Э. — 269–271, 278
 Бунюэль Л. — 155, 252
 Бурдые П. — 8, 251, 404, 457, 458
 Буркин Ю. — 451
 Буфф-Кестнер Ш. — 143, 151
 Бухарин Н.И. — 187
 Бухштаб Б. — 298
 Буш Дж. — 13
 Быков Д. — 448
 Бьой Касарес А. — 411, 416
 Бэнвилл Дж. — 311, 312, 319, 322
 Бэнди В.Т. — 288
 Вагнер Р. — 79, 343, 346, 348, 357
 Вайганд И.Ф. — 141, 142
 Вайзер Л. — 103

Вайнштейн О.Б. — 18, 359
 Вакенродер В.-Г. — 361
 Валери П. — 58, 59, 62, 79, 104, 257, 275, 288
 Валье А. дель — 256
 Валье-Инклан Р.М. дель — 254, 260, 261
 Вальзер Р. — 331
 Ван Гог В. — 329
 Ван Дейк П. — 376
 Ванье Л. — 46
 Вассон Г. — 211
 Вебер М. — 4, 5, 325
 Вебстер Дж. 240
 Вега Карпью Лопе Ф. де — 253, 254
 Вейга П. — 78
 Вейнтроб С. — 389
 Вела Ф. — 260
 Вендерс В. — 442
 Веневитинов Д.В. — 340
 Венедиктова Т.Д. — 14, 22
 Верде С. — 82, 104
 Верлен П. — 8, 14, 40–47, 49–51, 55, 63, 64, 155, 329
 Верн Ж. — 289
 Веселовский А.Н. — 296, 313, 314
 Виейра А. — 81
 Вико Дж. — 319
 Виланд К.-М. — 332, 356
 Вилье де Лиль-Адан Ф.О.М. — 8, 64
 Винкельман И.-И. — 92
 Винокур Г. — 363, 370, 384
 Витковский Е. — 444
 Вишняк М.В. — 126, 132
 Вогюэ Э.М. де — 161, 168, 169
 Волков С. — 132
 Волконская З.Н. — 339, 356
 Волошин М.А. — 180, 191
 Вольтер (наст. имя Аруз М.Ф.) — 351
 Вольф Л. — 191
 Вордсворт Д. — 375, 380
 Вордсворт У. — 36, 96, 228, 234, 238, 363, 365, 374–376, 380
 Воронков В. — 452
 Врубель М.А. — 348
 Вулф В. — 52, 238–244
 Вулф Т. — 194, 209, 210, 215
 Выготский Л.С. — 100, 101, 128
 Высоцкий В.С. — 329
 Вышеславцев М. — 355

Габриак Черубина де (наст. имя Дмитриева Е.И.) — 11
 Гайм Р. — 361, 384
 Галилей Г. — 8
 Галушкин А. — 305, 306
 Гальперин-Каминский И.Д. — 161–163, 165–176
 Гальцова Е.Д. — 14, 15, 106, 119, 161, 176
 Гарди Т. — 224
 Гарднер Дж. — 388
 Гарсиа Маркес Г. — 212
 Гарсиласо де ла Вега — 261
 Гарсия Лорка Ф. — 252–254, 256–259, 264
 Гарфиас П. — 256
 Гаскар П. — 58, 64
 Гаспаров Б.М. — 191
 Гаспаров М.Л. — 455, 457
 Гассенди П. — 157
 Гастон М. — 154, 156
 Гашпар Симознш Ж. — 77, 78, 101
 Гваттари Ф. — 112, 118, 119, 412
 Гвиччиоли Т. — 267, 369
 Гевара де ла Серна Э. (Че) — 408
 Гегель Г.В.Ф. — 84, 102, 123, 124, 155, 160, 174
 Геземан В. — 162
 Геккель Э. — 35, 91
 Гельб А. — 314
 Гельдерлин И.К.Ф. — 329, 361, 374
 Генин Л. Е. — 357
 Георге Ст. — 344
 Гераклит — 348
 Герберт Э., барон Чербери — 240
 Гердер И.Г. — 319, 332, 333, 335
 Герен М. де — 361
 Герцен А.И. — 123, 124, 319
 Гессе Г. — 153, 224, 226, 418
 Гете В. — 352
 Гете И.-В. — 15, 18, 19, 83, 91, 92, 95, 96, 98, 104, 136, 141–144, 147–152, 278, 331–355, 357, 358, 361, 363, 364
 Гефтер М. — 453
 Геххаузен Э.А. — 153
 Гильен Х. — 252–254, 256–259, 262
 Гимараэс Э. — 102
 Гинзберг А. — 194, 207
 Гинзбург К. — 103
 Гинзбург Л. Я. — 17, 40, 63, 294, 299–307

- Гиффорд У. — 359
 Гоголь Н.В. — 16, 181, 327, 348
 Годье-Бржешка А. — 65, 66, 68, 75
 Головачева И.В. — 16, 193
 Гольбах П.А. — 158
 Гомбрович В. — 329
 Гомер — 8, 29, 66, 83, 327, 334
 Гомес де ла Серна Р. — 260, 263
 Гонгора-и-Арготе Л. де — 17, 252–264
 Гонкур Э. и Ж. де — 235, 303
 Гопман В.Л. — 191
 Гораций Флакк Квинт — 94
 Горький А.М. — 305, 327
 Госс Э. — 29, 30, 36, 231, 233, 236, 239, 249
 Готорн Н. — 277
 Готье Т. — 63, 193, 236
 Гофман Э.-Т.-А. — 149, 382
 Граса Аранья Ж. да — 416
 Граттан Г. — 367
 Грибоедов А.С. — 135, 328
 Гринблат С. — 384
 Грирсон А. — 230, 236–240
 Грис Х. — 253, 255, 260
 Грисуолд Р.У. — 17, 266–268, 270–272, 275, 278, 287
 Гросарт А.Б. — 227–229, 236
 Гроссман Л.П. — 168
 Губанов Леничка — 328, 330
 Гудков Л.Д. — 449
 Гумилев Л.Н. — 452, 457
 Гундольф Фр. — 344
 Гурджиев Г.Г. — 405
 Гурмон Р. де — 236, 237
 Гутбротт Ф. — 142
 Гэддис У. — 400
 Гэсс У. — 389
 Гюго В. — 17, 97, 310–312, 315, 351
 Гюмманс Ж.-К. — 16, 17, 43, 63, 155, 191, 227, 229–231, 234, 235, 237, 2238, 244, 245, 248, 249
 Гюндероде К. — 361
 Гюнтер Э. — 152
 Давыдов В.В. — 128
 Даглас К. — 68
 Дайс А. — 228
 Дали С. — 155, 252, 253, 260, 327
 Данкен Дж. — 233, 235, 241, 243, 249, 251
 Данте Алигьери — 8, 83, 97, 98, 133, 134, 205, 241, 243, 327, 348
 Дарвин Ч. — 35, 315
 Дарган О. — 275, 276
 Дарио Р. — 253, 261, 264
 Дарли Ф.О.С. — 287
 Дарнтон Р. — 319
 Дауден Э. — 371
 Дашкова Т. — 429, 447
 Де Куинси Т. — 193, 228, 365, 375, 376, 378, 379
 Дейссен П. — 357
 Декарт Р. — 379
 Делазари И.А. — 16, 212, 225
 Деламар У. — 239
 Делаз Э. — 51, 53, 58
 Делез Ж. — 113, 119, 120, 412, 414
 Дельвиг А.А. — 382
 Демени П. — 56
 Демл Я. — 328
 Державин Г.Р. — 354
 Деррида Ж. — 17, 26, 108, 281–286, 289, 290
 Деснос А. — 51
 Дефо У. — 187
 Джакометти А. — 115
 Джеймисон Фр. — 430, 431, 434, 449
 Джеймс Г. — 9, 224, 404
 Джеймс У. — 5, 34, 132, 197
 Джером Дж. — 280
 Джефферсон Т. — 275
 Джеффри Фр. — 359, 379
 Дживилегов А.К. — 132
 Джойс Дж. — 52, 77, 162, 311, 312, 315, 322, 406
 Джойс Ст. — 311
 Джонсон Бенджамен — 237
 Джонсон Барбара — 279–284, 287, 288
 Джонсон Дж. — 238
 Джонсон С. — 228
 Диана, принцесса Уэльская — 279
 Дивус А. — 66
 Дидро Д. — 319
 Дидье Ю. — 5, 276–278
 Диего Х. — 252–254, 256–258, 261, 264
 Дикинсон Э. — 33
 Диккенс Ч. — 224, 278, 327
 Дилан Б. — 12, 13
 Дильтей В. — 344

- Дин Г. — 189
 Диоген — 43
 Дмитриев И.И. — 331–336, 341, 354, 355
 Дмитриева Е. Е. — 15, 154
 Дмитриев-Мамонов Ф.И. — 334, 354
 Добренко Е. — 330
 Долинин А. — 293, 305, 330
 Донн Дж. — 16–17, 227–250
 Достоевский Ф.М. — 5, 15, 110, 161–177, 203, 249, 291, 327, 346
 Драйдэн Дж. — 241
 Драйзер Т. — 314, 315
 Дубин Б.В. — 18, 20, 324, 330, 448, 450
 Дудкин В.В. — 162, 175
 Дуран Г. — 252, 253
 Дьюи Дж. — 21, 34, 37
 Дэниел Дж. М. — 265, 268, 270–271, 286
 Дюбу Э. — 44
 Дюллен Ш. — 170
 Дюмезиль Ж. — 103
 Дюркгейм Э. — 134, 140
 Дюшан М. — 329

 Евсеев И. — 450
 Егорова Л. — 248
 Екатерина II. — 334
 Екатерина Сиенская Св. — 114
 Елизавета I Тюдор — 233
 Ермилова Е. — 448
 Ерофеев Веничка — 328, 330
 Есенин С.А. — 327
 Ефремов И.А. — 430, 432

 Жасмен К. — 58, 64
 Жене Ж. — 8, 329
 Женетт Ж. — 216, 219, 225
 Живов В.М. — 354
 Жид А. — 58, 59, 62, 102, 162, 163, 167, 175
 Жижек С. — 283
 Жильбер-Леконт Р. — 51
 Жирмунский В. М. — 331, 344, 345, 353, 356, 357
 Жолковский А. — 457
 Жуковский В.А. — 331, 335, 336, 341, 342

 Замятин С. — 293, 305
 Зверев А.М. — 394, 395, 403

 Зебальд В.Г. — 328
 Зенкевич М. — 37
 Зенкин С.Н. — 15, 20, 46, 48, 63, 116, 119, 133, 140, 213, 224, 225, 289, 449
 Зиммель Г. — 344
 Золя Э. — 9, 235
 Зонтаг С. — 329
 Зоркая Н. — 330
 Зошенко М.М. — 329
 Эзнер Р. — 201, 205, 210, 211

 Иаков (Яков) I Английский — 233
 Иаков Ап. — 405
 Иванов Вс. Вяч. — 292, 293, 305
 Иванов Вяч. Вс. — 102, 307, 455
 Иванов Вяч. Ив. — 181, 234, 249, 343, 347, 348, 454
 Иванов Е.П. — 179, 180
 Иванова Ю.В. — 140
 Иглтон Т. — 13
 Изамбар Ж. — 45, 51, 58
 Иисус Христос — 8, 9, 24, 92, 155, 274, 350, 360, 361
 Ильг А. — 51, 60
 Ильин И.П. — 421
 Ильф И. (наст. имя Файнзильберг И.А.) — 135, 136
 Ингрэм Дж. — 275
 Инохоса Х.М. — 252, 253, 258
 Инс Р. — 243
 Иоанн Ап. — 350
 Иоанн Павел II (Войтыла К.Ю.) — 405, 420
 Ирвин Дж. — 282–283, 285, 290
 Ирвинг В. — 278, 287
 Ишервуд К. — 211

 Йейтс Б. — 38, 233, 241
 Йерусалем К.В. — 143
 Йоас Х. — 35

 Кавелин К.Д. — 121, 124
 Каверин В.А. — 17, 292, 294, 295, 297–299, 304–307
 Казайш Монтейро А. — 78, 79, 88
 Казалис А. — 63, 64
 Казальс Ф.-О. — 41, 43, 44
 Кайтох В. — 450
 Кайуа Р. — 14, 106

- Каллиа Н. де — 41, 42
 Камознс Л. де — 8, 81, 83, 84
 Кампанелла Т. — 182
 Кампоамор Р. де — 254
 Кампош А. де — 76, 78, 85–89, 91, 94, 99, 103, 104
 Камю А. — 212, 215
 Кандинский В.В. — 418
 Кант И. — 19, 123–125, 129, 150, 346, 348, 349, 357, 378
 Карамзин. Н.М. — 123, 332, 333, 335, 353, 354
 Карвальо Р. де — 85, 102
 Кардозо Л. — 89
 Карс Ж.-М. — 51, 56, 64
 Кареев Н.И. — 131
 Карельский А.В. — 360, 384
 Карл Ф. — 388
 Карл-Август Саксен-Веймарский — 337
 Карлейль Т. — 9, 80, 134, 280, 361, 365, 379, 384
 Карлофф Б. — 279
 Карл-Фридрих Саксен-Веймар-Эйзенахский — 340
 Каррутерс Р. — 365
 Каспэ И.М. — 329, 330, 422, 448, 450
 Кастанеда К. — 405, 408, 413
 Катаев В.П. — 293, 306
 Катон Марк Порций (Утический) — 137
 Каули А. — 236
 Каули М. — 214, 217
 Кафка Ф. — 110, 203, 320
 Казйро А. — 76, 87–89, 91, 94
 Квинтиллиан Марк Фабий — 97
 Кеведо-и-Вильегас Ф. — 254, 259
 Кейзин А. — 388
 Кейма ди Соуза П. — 407
 Кейрош К. — 100
 Кейрош О. — 81, 101
 Келли А. — 319
 Кено Р. — 156
 Кентал А. де — 79, 81
 Керуак Дж. — 194
 Кетчум А. — 276
 Кизи К. — 194, 195, 200, 207, 209, 210
 Кинг С. — 391, 392, 403
 Кингсли Ч. — 13
 Кински К. — 187
 Киреева Н.В. — 18, 387
 Китс Дж. — 10, 20, 238, 317, 320, 361, 365, 371, 374
 Клейст Г. фон — 361
 Клеман М.К. — 296
 Клемм В. — 276
 Клодель П. — 51, 58, 59, 61
 Клопшток Ф.Г. — 148, 332, 367
 Клоссовски П. — 14, 106, 156, 159, 160
 Клэнси Т. — 392
 Кобрин Вл. — 329
 Коган П.Д. — 127
 Кожев А. — 14, 106, 115, 156
 Козьма Прутков (Толстой А.К., бр. Жемчужниковы А.М. и В.М.) — 291
 Коклен Б.-К. — 46
 Кокто Ж. — 51, 154, 156
 Колдуэлл У. — 215
 Колридж С.Т. — 18, 26, 227, 228, 234, 238, 364, 365, 375–382, 385, 386
 Колумб Христофор — 91, 381, 415
 Компаньон А. — 213, 429, 449
 Конан-Дойл А. — 178
 Кондильяк Э.Б. де — 11, 379
 Кони А.Ф. — 42, 63
 Коннел Э. — 389
 Конрад Дж. — 224
 Конт О. — 91
 Конфуций — 67–69
 Копо Ж. — 170
 Коппола Ф.Ф. — 187–189
 Корбьер Т. — 42, 241, 331
 Кордонский С.Г. — 129
 Корелли Мери — 178
 Корнфельд М.Г. — 178
 Кортеш Родригеш А. (псевд. Виоланта де Сижн-йрош) — 85–87, 89, 104
 Коссио Х. М. де — 252–254, 260
 Костелянец Р. — 388
 Котова М. — 306
 Кофман А. Ф. — 421
 Кочубей де Богарнэ Д. — 114, 115
 Козльо Пауло — 18, 405–421
 Козльо Пашеко — 76
 Кребийон П.-Ж. — 284–285
 Крейг Г. — 317
 Крейн Х. — 242
 Креспо А. — 78, 104
 Кривулин В. — 330
 Кришнамурти Дж. — 206, 211

- Кро Ш. — 42, 63
 Кромвель О. — 9
 Кроули А. — 408
 Кружков Г. — 248
 Крэйк Дж. — 229
 Куадраш А. — 78, 102
 Кузмин М.А. — 186, 329
 Кузнецов С. — 394
 Кукулин И.В. — 357
 Кулон М. — 51, 56
 Куприянов В. — 3, 19
 Курильский В. — 451
 Курран А. — 365
 Куртис Д. — 187
 Кусевицкий С. А. — 356
 Кутзее Дж.М. — 312, 313, 315, 318, 319, 322
 Кутузов А.М. — 332
 Кутяк А. — 329
 Кушнер А.С. — 305, 309
 Куэннелл П. — 242
 Кьеркегор С. — 79, 115, 119
 Кэмпбелл Т. — 231
 Кэрролл Л. (наст. имя Доджсон Ч.Л.) — 193
 Кэрю Т. — 237
 Кэсседи Н. — 194
 Кюн С. фон — 361
 Кюхельбекер В. К. — 339

 Лаваль М. — 162
 Лавкрафт Г.Ф. — 289
 Лавров А. В. — 181, 191, 356
 Лавров П.Л. — 131
 Лагутина И.Н. — 18, 333, 355, 356, 358
 Лайтфут Дж.Б. — 233
 Лакан Ж. — 17, 156, 281–286, 289, 412, 452, 455
 Лало А. — 404
 Лалонд К. — 223
 Ламартин А.М.Л. де — 44, 139, 273
 Ламетри Ж.О. де — 157, 158
 Ланн Е.Л. — 11, 20
 Лансон Г. — 60
 Лапицкий В.Е. — 12
 Ларбо В. — 162
 Ларошфуко Ф. де — 303
 Ларра М. Х. де — 260, 263
 Ларреа Х. — 256, 257, 264

 Лас Каз Э. де — 9, 10
 Лаура (наст. имя Пеньо К.) — 114
 Лафайет М.-Ж.-П. — 275
 Лафатер И.-К. — 339
 Лафлин Дж. — 65
 Лафонтен Ж. — 316, 317
 Лафорг Ж. — 42, 63, 241
 Лацис А. — 318
 Ле Корбюзье (наст. имя Жаннре Ш.Э.) — 77
 Леал Р. — 86
 Левин В.Д. — 131
 Левин Л. — 195
 Леви-Стросс Кл. — 4, 19
 Лежнев А. — 291, 305
 Лейбниц Г.-В. — 122
 Лейрис М. — 14, 56, 106, 177
 Лейс С. — 310–312, 315
 Леклер С. — 282
 Лекманов О.А. — 306
 Ленин В.И. — 127, 182, 185
 Леннон Дж. — 32
 Ленорман А.-Р. — 170–173, 176
 Ленц Я. — 332
 Леонардо да Винчи — 80, 348
 Леонтьев К.Н. — 124, 128
 Леопарди Дж. — 368
 Леото П. — 59
 Лепеллетье Э. — 42, 51
 Лермонтов М.Ю. — 5, 98, 361
 Летинуа Л. — 41
 Ли К. — 187
 Ли Р.Э. — 277, 278
 Ли Хант Дж.Х. — 232, 381
 Лившиц Б.К. — 52
 Лилла М. — 319
 Лима А. де — 86
 Линд Г.Р. — 78, 101, 104
 Линч Д. — 10, 11
 Лири Т. — 200, 203, 207, 208, 210, 211
 Лист Ф. — 327
 Лихачев Д.С. — 71, 452, 455
 Лишман Дж.Б. — 245
 Лобачевский Н.И. — 298
 Лойола Игнатий Св. — 94, 111, 415
 Локк Дж. — 122
 Ломброзо Ч. — 79
 Ломоносов М.В. — 335, 354
 Лонгфелло У. — 277

- Лондон Дж. — 327
 Лопеш Т.Р. — 101
 Лорд А. — 170
 Лоррен Ж. — 155
 Лоррис Г. де — 138
 Лосев А.Ф. — 18, 104, 452, 454
 Лосев Л. — 426, 428, 447
 Лосский Вл.Н. — 130
 Лотман Ю. М. — 5, 19, 40, 137, 140, 322, 354, 360, 384, 452, 456, 457
 Лотреамон (наст. имя Дюкас И.) — 42, 327
 Лоуренс Т. — 364
 Лоуэлл В. — 209
 Лоуэлл Дж.Р. — 240, 267
 Лугоши Б. (наст. фам. Бласко) — 187, 189, 279
 Лукач Д. — 319, 325
 Лурдеш Белшиор М. де — 78
 Лурье С.В. — 132
 Лусан И. де — 254
 Льюис С.Д. — 13
 Лэйнг Р. — 203
 Лэм Ч. — 234
 Лэндор У. — С. 228
 Людвиг I Баварский — 337
 Людовик XIV — 316

 Магнус Ю. — 358
 Майдель Р. — 358
 Майерс Ф. — 197
 Майрена Х. — 79
 МакГилл М. — 287
 Маккартни П. — 193, 397
 МакКелви У. — 7
 МакКурт Дж. — 311, 312, 322
 Маклиш А. — 242
 Макнелли Р. — 187
 Маколей Т.Б. — 227
 Максимов А.В. — 192
 Макуренкова С.А. — 248
 Малкович Дж. — 187
 Малларме Ст. — 14, 39, 45–53, 55–57, 63, 64, 275, 281, 288, 347
 Маллер Дж. — 286
 Мальро А. — 14, 106, 215
 Мамардашвили М.К. — 18, 128, 452, 453
 Ман П. де — 286

 Мандельштам О. Э. — 98, 105, 291, 292, 305, 330, 384
 Мандьярг А.П. де — 58
 Манн Г. — 317
 Манн Т. — 19, 59, 153, 58, 152, 200–202, 208, 210, 235, 249, 317, 357, 389
 Маринетти Ф.Т. — 58, 64
 Маричалар А. — 252, 253, 260
 Маркс К. — 182, 408
 Маркус Г. — 21
 Марло К. — 238, 250
 Марр Н.Я. — 296
 Мартин А. — 79
 Массне Ж. — 152
 Матуччи М. — 57, 64
 Маффесоли М. — 414, 420
 Махов А. Е. — 101
 Мачадо А. — 79, 260, 261, 329
 Мачадо М. — 260
 Маэсту Р. де — 260
 Маяковский В.В. — 327
 Медвин Т. — 371
 Медина Г. — 191
 Мейстер Экхарт — 348
 Мелвилл Г. — 224, 314, 315
 Мелман Дж. — 285
 Мелтон Дж. Г. — 192
 Мен Ж. де — 138
 Мендеш Фр. — 79
 Мередит Дж. — 242
 Мережковский Д.С. — 182, 191
 Меридж Э. — 187
 Мерман И. — 451
 Меррей Дж. — 366
 Мертон Т. — 205
 Метнер Э. К. (псевд. Вольфинг) — 343, 344, 347–349, 356, 358
 Миддлтон Г. — 267
 Микеланджело Буонарроти — 292
 Миллер Г. — 8, 215, 416
 Милтон Дж. — 8, 71, 80, 134, 240, 241, 365, 379
 Минто У. — 231
 Миро Ж. — 260
 Митчелл М. — 214
 Михайлов А.В. — 353
 Михайлова Т.А. — 191
 Михайловский Н.К. — 124
 Миченер Дж.Э. — 392

Можаева А.Б. — 17, 252
 Монго А. — 162
 Монкомбль Э. — 41
 Монталвор Л. де (наст. имя Силва Рамош Л. да) — 85, 86
 Мопассан Ги (полн. имя Анри Рене Альбер Ги) де — 155, 160
 Мопертюи П.-Л.М. де — 157
 Мор А. — 76, 91–93, 105, 233
 Мор Т. — 182
 Моратин Л.Ф. де — 254
 Мореас Ж. — 264
 Морено Вилья Х. — 252, 253, 256, 260
 Мориак Ф. — 51, 61
 Морис Ш. — 161–163, 164–172, 174–176
 Мориц К.Ф. — 333, 335, 353
 Морозова М. К. — 343, 345, 358
 Моррас Ш. — 87
 Моррисон Т. — 222, 223, 289
 Морэ М. — 170
 Мосс М. — 19
 Мотэ М. — 41
 Моул Т. — 359
 Моцарт В.-А. — 348
 Мстиславский С. — 305
 Муке Ж. — 58
 Мур Т. — 278, 287
 Мурнау Ф.В. — 186, 187
 Мурубе Р. — 256
 Муссолини Б.А.А. — 68, 73
 Мэссингэм Г.Дж. — 242

 Набоков В.В. — 221, 225, 292, 293, 305, 327–329, 388
 Надъярных М.Ф. — 14, 18, 21, 76, 405
 Налимов В.В. — 104
 Нанси Ж.-Л. — 107
 Наполеон Бонапарт Ш.Л. — 9, 10, 311, 339, 367
 Нахта С. — 284
 Неверов Я.М. — 339, 356
 Неклюдов С. Ю. — 360, 384
 Нерваль Ж. де — 115
 Нерон — 155
 Нестеров А. — 248
 Николай Фр. — 15, 149–151
 Николай I — 340
 Николай II — 182
 Нилендер В.О. — 348

Ницше Фр. — 11, 79, 110, 112, 113, 117, 119, 125, 155, 162, 165, 348, 349
 Новалис (наст. имя Харденберг Ф., фон) — 156, 337, 348, 350, 351, 360–362, 364, 366, 374, 382, 385, 386
 Новиков Н.И. — 332, 333
 Ногез Д. — 57–62
 Ноде Г. — 157
 Норткот Дж. — 376
 Нортон Ч.Э. — 238
 Нуво Ж. — 43, 57

 Обанель Т. — 46, 63
 Обонн Ф. — 57, 64
 Овербек Ф. — 162
 Одевер Ж.-Д. — 366
 Оден У.Х. — 241
 Одесский М.П. — 16, 178, 191, 192
 О'Доннелл Дж.М. — 214
 Оз А. — 319, 320
 Ойтисика К. — 409
 О'Коннор У. — 24
 Олдерман Э. — 277
 Олдингтон Р. — 215
 Олдмэн Г. — 189
 Олдридж Дж. — 388
 О'Нил Ю. — 314, 315
 Опик Ж. — 274
 Орс Э. де — 260
 Ортега-и-Гассет Х. — 253, 255, 256, 260, 262
 Ортис А. — 260
 Остуд Ф. — 268
 Осмонд Х. — 197–199, 201–204, 207, 210
 Оссиан (наст. имя Макферсон Дж.) — 8, 11
 Ошуков М.Ю. — 14, 65

 Павел Ап. — 361
 Пайпер Д. — 365, 373
 Паленсия Б. — 253, 254, 260
 Панова (Сурова) О.Ю. — 14, 38, 404
 Паперно И. — 360, 384
 Параджанов С.И. — 329
 Паркс Т. — 310
 Пас О. — 81, 329
 Паскаль Б. — 305
 Пастернак Б.Л. — 19, 126
 Патен Ги — 157

Паунд Э. — 14, 65–75, 318, 319
 Пашкоайш Т. де — 82
 Пейн Ф.У. — 243
 Перальди Ф. — 284–285, 290
 Перейра да Кошта Д. — 101
 Перес де Айала Р. — 260
 Перл М. — 279
 Перлз Ф. — 210
 Перси У. — 389
 Пессанья К. — 81
 Пессоа Ф. — 14, 59, 76–97, 99–104, 329
 Петрарка Ф. — 132
 Петров А.А. — 332
 Петров Е. (Катаев Е.П.) — 135, 136
 Петровский А.С. — 346, 348
 Петровский М.А. — 293, 305
 Пикассо П. — 78, 253, 255, 260, 317, 328
 Пикок Т.Л. — 227
 Пильняк Б.А. — (наст. фам. Воган) — 293
 Пина Козльо А. — 101
 Пинчон Т. — 18, 387, 394–397, 400, 401, 404
 Пиплз С. — 272, 276, 278
 Платон — 90, 118, 346, 357, 379, 381, 386
 Платонов А.П. (наст. фам. Климентов) — 292, 293, 305, 427
 Пленцдорф У. — 152
 Плесси М. дю. — 57
 Плеханов Г.В. — 133
 Плеханов С. — 423
 Плотников Н.С. — 14, 120
 По Э.А. — 5, 10, 17, 78, 80, 100, 170, 193, 264–286, 325, 361
 Победоносцев К.П. — 180
 Повер Ж.-Ж. — 154
 Погодин М. — 340, 341
 Подорога В.А. — 115, 119
 Пойриер Р. — 388, 395
 Поланский Р. — 187
 Поливанов Е.Д. — 296
 Полин Б. — 288
 Половинкина О.И. — 16, 227
 Портер А. — 245
 Потье М. — 67
 Поуп А. — 231, 238, 241, 243–245, 251, 365
 Прадо Козльо Ж. де — 78
 Прадос Э. — 256, 264
 Прац М. — 243–245

Прието Г. — 260
 Примо де Ривера-и-Орбанеха М. — 261
 Прокофьев С.С. — 260
 Пропп В. Я. — 320, 323
 Пруст М. — 19, 110, 155, 303, 406
 Птифис П. — 63
 Пушкин А.С. — 8, 18, 125, 131, 138, 140, 327, 328, 330, 339–342, 346–348, 350, 356, 385
 Пьеркен Л. — 51
 Пэлгрейв Ф.Т. — 231
 Равель М. — 260
 Радищев А.Н. — 137
 Райан А. — 319
 Райдинг Л. — 242
 Рамос Г. — 223
 Расин Ж. — 114, 115, 326, 355
 Рассел К. — 191
 Расселл Дж. — 317
 Ревзин И.И. — 100
 Режио Ж. — 77
 Рейвен Дж. — 359
 Рейес А. — 253, 254, 260
 Рейно Э. — 44, 45, 51
 Рейнольдс Дж. — 364
 Рейнольдс М. — 313
 Рейтблат А.И. — 328, 330, 340, 356
 Рейх И.М. — 337
 Рейш Р. — 76, 78, 87–89, 91, 94
 Ремарк Э.М. — 136
 Рембо А. — 8, 14, 40, 42, 43, 48, 50–64, 115, 155, 404
 Ренца Л. — 268
 Рибейро А. — 78
 Рибо Т. — 101
 Рид Г. — 239, 242
 Риддл Дж. — 264, 285
 Рикар Л.К. де — 41
 Рикарду Ж. — 286
 Риккерт Г. — 347
 Рильке Р.-М. — 79, 98, 104, 310, 322
 Риммер Ф.В. — 361
 Рифеншталь Л. — 319
 Рихтер М. — 50
 Ричардс А. — 241
 Ричардсон Дж. — 365
 Ришер Ж. — 50
 Робб Г. — 311

- Робертс Дж.Р. — 245
 Роджерс К. — 210
 Роджерс Т. — 227
 Розанов В.В. — 181, 300–302
 Розен Ч. — 316, 317
 Розенкранц К. — 327
 Роззак Т. — 412
 Ромашко С.А. — 15, 137
 Ронен О. — 306
 Рорти Р. — 25
 Россетти Д. Г. — 155, 160, 228
 Россони Э. — 68
 Роша А. (наст. имя Торга М.) — 77
 Рубенс П.-П. — 310
 Рубинштейн М.М. — 133
 Рубинштейн С.Л. — 128
 Рузвельт Ф.Д. — 73
 Рунге Ф.-О. — 374
 Руссо Ж.-Ж. — 11, 148, 447
 Рушди С. — 11, 20
 Рыклин М.К. — 160
 Рэбурн Г. — 364
 Рэдуэй Дж. — 310
 Рэнсом Дж.К. — 241, 242
- Саа М. — 78, 100
 Сабашникова М.В. — 348, 349
 Саблин В.М. — 179
 Савуре А. — 51, 60
 Сад Д.-А.-Ф. де — 8, 11, 15, 109, 110, 154–160, 279
 Сад Л. де (герцогиня де Ноай) — 155
 Саддам Хусейн Абд аль-Маджид ат-Тикрити — 319
 Садовский Б.А. (псевд. Садовской) — 348
 Саид Э. — 11
 Са-Карнейро М. де — 85, 86, 88, 89, 102
 Сакеник Р. — 388
 Саксен-Веймарская София — 352
 Саласар А. — 260
 Салинас П. — 252–254, 257, 258, 262
 Самарин И.Ю. — 121, 124
 Самутина Н.В. — 19, 328, 448
 Сандрова Н. (Гольдберг Н.Я.) — 178, 179
 Санта-Рита Г. де (Санта-Рита-Пинтор) — 85, 86, 89
 Санчес Мехиас И. — 256
 Сапфо — 104
- Сарамано Ж. — 420
 Сарменто М. — 78
 Саррот Н. — 175
 Сартр Ж.-П. — 14, 46, 106, 212, 215, 217, 274, 288
 Саути Р. — 364, 378, 379
 Свердлов М. И. — 17, 291
 Северянин Игорь (наст. имя Лотарев И.В.) — 327
 Седакова О. — 330
 Сейнтсбери Дж. — 234, 236, 240
 Сейшас Р. — 408, 409, 420
 Семашко Н.А. — 185
 Сенна Ж. де — 78, 100
 Сен-Симон К.-А. — 182, 303
 Сент-Бев Ш.О. — 154, 156, 391
 Сентено И. — 101
 Сент-Экзюпери А. де — 416
 Сербиненко В. — 449
 Сервантес Сааведра М. де — 138, 145, 327, 416
 Серль Дж. — 216, 219
 Сернуда Л. — 252, 256, 257, 262, 264
 Серч А. — 76, 81, 101
 Сехадор Х. — 254
 Силва А. да — 78
 Сильверс Р. — 308
 Симон Ш. — 162
 Симонс А. — 230, 2313, 234–237, 239, 244
 Сирони М. — 319
 Скотт В. — 8, 227, 278, 364
 Смизис Дж. — 197, 198
 Смит А. Дж. — 227, 229
 Смит Х. — 202, 210, 211
 Смит Ч.У. — 31, 36, 37
 Соареш Б. — 76, 102, 104
 Соколов Саша — 329
 Сократ — 8, 43, 78, 118
 Соллерс Ф. — 107, 154
 Соловьев Вл.С. — 348, 454
 Соловьев С.М. — 182, 191, 349
 Соловьев Э.Ю. — 128, 132
 Соломин С. (наст. имя Стечкин С.Я.) — 179
 Сомарева (Сомаревабахатта) — 393
 Соммерс С. — 191
 Сомов О. М. — 339
 Сонди П. — 327

Сорокин Ю.С. — 131
 Соссюр Ф.М. де — 140
 Соуза Кардозо А. де — 85
 Софокл — 371, 372
 Спенсер Г. — 125
 Спиноза Б. — 19
 Спринкер М. — 397
 Сталин И.В. — 120, 126, 131, 140, 187
 Сталь-Гольштейн А.Л.Ж. де — 338, 339, 356, 378
 Станюкович К.М. — 297
 Старки Э. — 58, 59
 Старобинский Ж. — 7, 8, 19, 20
 Стеганьо Л. — 77
 Стендаль (наст. имя Бейль А.М.) — 110
 Степанов Б. — 431, 447
 Степун (Степпун) Ф.А. — 347
 Стерн Л. — 292, 299, 300
 Стивен Л. — 230, 234–236
 Стоддарт Г. — 271
 Стокер Б. — 16, 178–181, 184, 186–192
 Стокхолдер К. — 285
 Стравинский И.Ф. — 77
 Страхов Н.Н. — 161
 Струве П.Б. — 125, 131
 Стругацкий А.Н. — 18, 422–428, 430–449
 Стругацкий Б. Н. — 18, 422–449
 Струйский Д.Ю. (псевд. Трилунный) — 336
 Суинберн Ч.А. — 155, 160
 Сулуэта И. — 329
 Сумароков А.П. — 354
 Супо Ф. — 51, 56
 Сухотина М.П. — 18, 308
 Сэккомб Т. — 239
 Сэлинджер Д. — 9, 10, 398
 Сю Э. — 136, 213, 327

Тайяд Л. — 57
 Талейран-Перигор Ш.М. де — 232
 Тальбах М. — 152
 Таннер Т. — 388
 Тарковский А.А. — 449
 Тассо Т. — 8
 Таунер Т. — 222
 Тацит Публий Корнелий — 8
 Твен М. — 314, 315
 Тейт А. — 10, 232, 236, 240–242, 244, 276
 Теккерей У. — 278

Теннисон А. 14, 24, 80, 240, 241
 Теоболд Л. — 229
 Тереза Авильская Св. — 114, 415
 Тик Л. — 361
 Тиллотсон К. — 228
 Тимофеев В. Г. — 225
 Тимофеева О.В. — 118
 Тогорес Х. де — 260
 Тоддес Е.А. — 295, 306
 Тодоров Цв. — 50, 438, 449
 Толкин Д.Р.Р. — 9, 20, 138, 213
 Толстой А.Н. — 297
 Толстой Л.Н. — 5, 161, 179, 180, 327, 351
 Толстых Г.А. — 356, 357
 Томас Д. — 193
 Томашевский Б.А. — 40
 Томпсон Дж. — 272, 273
 Томпсон Ф. — 239
 Тонсон Дж. — 227
 Топоров В. Н. — 97, 331, 353
 Тор Т. — 274
 Торвальдсен Б. — 366, 367
 Торо Г. — 22, 398
 Тредиаковский В.К. — 334, 335, 353, 354
 Трелони Э.Д. — 369, 370–373, 375
 Триллин Л. — 320
 Триппель А. — 349
 Тробелл Г. — 24, 36
 Троппман Ж.-Б. — 112
 Туган-Барановский М.И. — 124, 131
 Турбин В.Н. — 457
 Тургенев А.И. — 338, 349
 Тургенев И.С. — 319
 Тынянов Ю.Н. — 39, 62, 140, 291, 294, 295, 297, 298, 302–307
 Тютчев Ф.И. — 336

Уайльд О. — 9, 38, 155, 193, 327, 385, 416
 Уайнштейн Ф. — 220–222
 Уайт Хелен — 245
 Уайт Хейден — 309
 Уикс Г. — 373
 Уили Э. — 242
 Уиллер — 35
 Уилсон Б. — 200
 Уилсон Э. — 322
 Уильямс Э. — 369–371
 Уильямсон Дж. — 241, 242, 245
 Уинстон М. — 396, 397

- Уиппл Э.П. — 229
 Уиссен Т.Р. — 65
 Уитмен У. — 14, 22–35, 62, 72, 104, 314, 315, 327
 Уитмен Х. — 276
 Уйдобро В. — 263, 264
 Улитин П.П. — 328
 Ульянова М.И. — 185
 Унамуно М. де — 86, 260, 261
 Уокер Э. — 222
 Уоллстонкрафт-Годвин М. — 371
 Уолтон И. — 231–233, 244
 Уоррен Р.П. — 215, 242, 250
 Уоттс А. — 208, 211
 Уракова А.П. — 3, 17, 20, 100, 191, 266
 Уртадо де Мендоса А. — 254
 Усelay X.M. де — 260
 Успенский Б.А. — 5, 19
 Уэллет С. — 175
 Уэллс Г. — 193
 Уэнделл Б. — 276–278
- Фалковски О.Е. — 20
 Фалья М. де — 252, 253, 260
 Фаррелл Дж.Т. — 215
 Фаррер К. — 178
 Фаулз Дж. — 416
 Федин К.А. — 297
 Федоров Ф.П. — 160
 Фелман Ш. — 289
 Фельдман Д.М. — 130, 131
 Фентон Дж. — 317
 Феодор, архимандрит (А.М. Бухарев) — 130
 Фернандес Альмагро М. — 252, 260
 Фет А.А. — 348, 353
 Фидлер Л. — 388, 389
 Филд Б. — 227
 Филдинг Г. — 393
 Фихте И.Г. — 150
 Флери Ж. — 175
 Флобер Г. — 154, 155, 416
 Флоренский П.А. — 7, 19, 98, 102, 104, 130
 Флореску Р. — 187
 Флоровский Г.В. — 131
 Флэнаган Т. — 313–315
 Фокин С.Л. — 117, 118
 Фолкнер У. — 16, 212–226, 396
- Фоменко А.Т. — 456, 457
 Форд Э. О. — 373
 Форш О.Д. — 292, 293
 Фоссет Х. — 232, 243
 Фостер Д. — 399
 Франк С.Л. — 125, 131
 Франс А. — 416
 Франциск Ассизский Св. — 415
 Фрейд З. — 11, 13, 19, 197, 282–285
 Фробениус Л. — 75
 Фрээр Дж.Дж. — 113, 114, 119
 Фуке Н. — 316
 Фуко М. — 13, 107, 108, 118, 119, 245, 250, 251, 412, 452, 455
 Фурье Ф.-М.-Ш. — 182
 Фюмароли М. — 316
 Фюме С. — 57, 64
- Хабермас Ю. — 324
 Хайде В. — 358
 Хайдеггер М. — 98, 319, 320
 Хайду М. — 357
 Хаксли Джулиан — 201
 Хаксли Джульетта — 201
 Хаксли Л. — 195
 Хаксли О. — 16, 193–211
 Халлек Г.У. — 278
 Хамдамов Р.У. — 329
 Хансен-Леве О.А. — 305
 Хардвик Э. — 308
 Харитонов (Евг.) Женья — 328, 329
 Хармс (наст. фам. Ювачев) Д.И. — 328, 357
 Хартли Д. — 379
 Хархордин О.В. — 130
 Хассан И. — 388
 Хауэлл И. — 427, 428, 440
 Хезелтон Дж. — 276
 Хейдон Б. — 365
 Хейзинга Й. — 103
 Хейне М. — 155, 156
 Хеллер Дж. — 388
 Хемингуэй Э. — 17, 109, 136, 215, 245, 251, 253, 313–315, 327, 416
 Херасков М.М. — 354
 Херд Дж. — 202, 209, 211
 Херцог В. — 186
 Хефлер О. — 103
 Хиггинс Д.М. — 359

Хименес Кабальеро Э. — 260
 Хименес Х.Р. — 260, 261, 263
 Хирш Т.Ф. — 396
 Хлебников В.В. — 77, 104, 302
 Хмельницкая Т. — 291, 305
 Хобхауз Дж.К. — 367
 Ходасевич В.Ф. — 38, 62
 Ходовецкий Д.Н. — 143
 Ходорковский М.Б. — 425
 Хокинс Т. — 398
 Холл М.П. — 405
 Хофманн А. — 203, 210, 211
 Хоффер А. — 197, 199, 203
 Хоффман Д. — 280
 Храпченко М.Б. — 456
 Хрущев Н.С. — 126, 447
 Хусарик З. — 329
 Хэзлитт У. — 227, 228, 375, 377, 381, 385
 Хэммет С.Д. — 441, 442
 Хэмпшир С. — 319
 Хэнни Дж. — 272

 Целан П. — 329
 Цепеш Вл. (Дракула) — 178, 188, 191
 Цявловская Т.Г. — 356

 Чабас Х. — 256
 Чалмерс А. — 227
 Чаплин Ч.С. — 78
 Чемберлен Х. С. — 344, 357
 Ченчи Б. — 365, 372, 382
 Чернышевский Н.Г. — 136, 327, 384
 Чехов А.П. — 297, 320
 Чосер Дж. — 326
 Чудаков А.П. — 291, 303, 305
 Чудакова М.О. — 129, 132, 295, 305, 306
 Чужак Н. (наст. имя Насимович Н.Ф.) — 384
 Чуковский К.И. — 24, 35
 Чэмберс Е.К. — 234
 Чэмберс Р. — 8, 229, 236, 238

 Шагинян М.С. — 347–349, 352, 358
 Шамфлери (наст. имя Флери Ж.) — 274
 Шапсаль М. — 109
 Шар Р. — 156
 Шатобриан Ф.-Р. де — 44

Шатретт Т. де — 162, 175
 Шварц И. — 305
 Швоб М. — 58, 59, 61
 Шевырев С.Н. — 124, 339–342, 356
 Шекспир У. — 14, 24, 80, 83, 96, 125, 138, 239, 241, 326, 327, 378, 379
 Шелли М. — 371, 372
 Шелли П.Б. — 80, 238, 361, 365, 369–374, 382
 Шеллинг Ф.-В. — 7, 131, 236, 348, 377, 378
 Шестов Л.И. — 106, 173
 Шиллер И.-К.-Ф. — 338, 350, 351, 356, 364
 Шкловский В.Б. — 17, 39, 224, 291–295, 297–303, 304–306, 330
 Шлегель А.В. — 348, 377, 379
 Шлегель Д. — 337
 Шлегель Фр. — 130, 361–363, 374
 Шлейермахер Фр. — 131, 337
 Шлюцер Б. де — 162, 176
 Шмит К. — 319
 Шопенгауэр А. — 368
 Шоу Б. — 193, 266
 Шпет Г.Г. — 126, 347
 Шпитцер Л. — 58
 Шрек М. — 186, 187, 189
 Шрикант Р. — 222, 226
 Штейн Ш. фон — 349
 Штейнер Р. — 346, 348, 358
 Шуман Р. — 79

 Щедрина Т.Г. — 133
 Щедровицкий Г. — 450

 Эджворт М. — 384
 Эйзенштейн С.М. — 189
 Эйхенбаум Б.М. — 139, 291, 305
 Эккерман И.-П. — 104, 338, 345, 378
 Эко У. — 19, 225, 391, 403, 416, 418, 420, 421
 Элиаде М. — 420
 Элиот Дж. (наст. имя Эванс М.Э.) — 228
 Элиот Т.С. — 39, 52, 69, 213, 230, 232, 234–236, 238–245
 Эллис (наст. имя Кобылинский Л.Л.) — 180, 343, 347, 348, 358
 Элмер Дж. — 279

Элфорд Г. — 226
Эмерсон Р.У. — 21, 24, 34, 233, 234, 277,
379
Эмпсон У. — 241–244
Энафф М. — 20
Энгельзинг Р. — 145
Эндрюс Л. — 244
Эпштайн Б. — 308
Эразм Роттердамский Дезидерий — 19,
361
Эренбург И.Г. — 328
Эрн В.Ф. — 102
Эрнет Ж. — 118
Эса де Кейрош Ж.М. — 79, 81
Эспла О. — 255, 260

Эсхил — 371, 372
Этьембль Р. — 56

Юм Д. — 319
Юнг К.-Г. — 197, 413, 417–419, 421
Юнгер Э. — 203, 210

Яacobсон Р. — 39, 62, 77, 78, 100, 139
Якубинский Л. — 296
Ямпольский М.Б. — 360, 384
Янигер О. — 200
Ярдли Дж. — 389
Ярхо В.Н. — 104
Яснов М.Д. — 42, 63
Яусс Х.-Р. — 147

<i>А.П. Уракова</i>	Введение	3

І. НА ГРАНИЦЕ ЖИЗНИ И ВЫМЫСЛА

<i>Т.Д. Венедиктова</i>	«Я славлю себя»: частный проект «креативной демократии»	21
<i>О.Ю. Панова</i>	Личность и Книга как объект поклонения в кругу французских поэтов-символистов	38
<i>М.Ю. Ошукон</i>	Иератическое письмо Эзры Паунда	65
<i>М.Ф. Надъярных</i>	Изобретение литературного смысла в гетеронимии Фернандо Пессоа	76
<i>Е.Д. Гальцова</i>	Жертвоприношение субъекта письма в литературных произведениях Жоржа Батая	106
<i>Н.С. Плотников</i>	«Куль личности». Семантика личности в истории русской мысли	120

ІІ. МЕТАМОРФОЗЫ ТЕКСТА

<i>С.Н. Зенкин</i>	От текста к культу	133
<i>С.А. Ромашко</i>	Искушение иконоклазма: «Страдания юного Вертера» Гете в историко-культурной перспективе	141
<i>Е.Е. Дмитриева</i>	«Вирус» Сада	154
<i>Е.Д. Гальцова</i>	Достоевский во Франции: «Подпольный дух»	161
<i>М.П. Одесский</i>	Дракула Брэма Стокера: от персонажа романа к герою массовой культуры	178
<i>И.В. Головачева</i>	Двери восприятия	193
<i>И.А. Делазари</i>	Паломничество в Йокнапатофу	212

III. АВТОР КАК ПЕРСОНАЖ В САМООСМЫСЛЕНИИ КУЛЬТУРЫ

<i>О.И. Половинкина</i>	«Родственность Гюисмансу». Джон Донн в англоязычном литературном сознании	227
<i>А.Б. Можаяева</i>	Внуки Гонгоры	252
<i>А.П. Уракова</i>	Повесть о приключениях Эдгара Аллана По	266
<i>М.И. Свердлов</i>	Зеркало и микроскоп: Шкловский-персонаж в перипетиях жанровой борьбы	291
<i>М.П. Сухотина</i>	От истории литературы к историям о литераторах	308

IV. ПИСАТЕЛЬ, ЧИТАТЕЛЬ, СОЦИУМ

<i>Б.В. Дубин</i>	Классик — звезда — модное имя — культовая фигура: О стратегиях легитимации культурного авторитета	324
<i>И.Н. Лагутина</i>	Возвращение Гете: Культ классика	331
<i>О.Б. Вайнштейн</i>	Конструкция литературного культа в эпоху романтизма	359
<i>Н.В. Киреева</i>	Джон Барт и Томас Пинчон (к проблеме определения писа- тельского статуса)	387
<i>М.Ф. Надъярных</i>	Мифологии Пауло Козльо	405
<i>И.М. Каспэ</i>	Смысл (частной) жизни, или Почему мы читаем Стругацких?	422
<i>А.Я. Берелович</i>	Как строятся культовые фигуры в позднесоветское время	452
Благодарности		458
Именной указатель		459

ISBN 978-5-9208-0382-5



Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

**КУЛЬТ
КАК ФЕНОМЕН ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА:
АВТОР, ТЕКСТ, ЧИТАТЕЛЬ**

Технический редактор — *Т.А. Заика*

Корректор — *Е.Н. Сченснович*

Подписано в печать 21.03.2011.

Формат 70×100¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.

Печать офсетная. Усл.-печ. л. 38,7. Тираж 500 экз.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.

Тел.: (495) 690-05-61, 691-23-01.

Отпечатано с готовых диалозитивов
в ППП «Типография “Наука”».

121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

Заказ 1935

Что такое литературный культ?
Где, как и когда он появляется? Что стоит за модными
выражениями *культовый писатель*, *культовый текст*,
читатель культовой литературы?

Размышляя над этими вопросами, авторы книги –
филологи, философы, социологи и историки
культуры – вглядываются в противоречивую
динамику литературного развития
последних двух столетий.

автор

текст

читатель

Литературный культ возникает на границах создания и
восприятия текста, сочетает поклонение творческой
личности с иронией и игрой, проблематизирует
традиционную иерархию классического и
популярного, элитарного и массового.

Особым образом преломляя
эстетические и социокультурные
смыслы современной эпохи,
литературный культ обустроивает
многомерное пространство
встречи автора с читателем,
вымысла с реальностью,
искусства с жизнью.

