

Д.В.ЗАТОНСКИЙ

МОДЕРНИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ

Мысли об извечном коловращении
изящных и неязыщных искусств



Д.В.ЗАТОНСКИЙ

И ПОСТМОДЕРНИЗМ

мысли об извечном коловращении
изящных и неизящных искусств

(От сочинений Умбешо Эко до пророка Екклесиаста)

ФОЛИО • АСТ
2000

ББК 83
3-37

Книжная серия «Мастера»

Художник-оформитель
П. С. Рыженко

Затонский Д.В.

3-37 Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Худож.-оформитель П. С. Рыженко — Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. — 256 с. — (Книжная серия «Мастера»).

ISBN 966-03-0754-3.

Блестящее по стилю и мастерское по изложению историко-литературное исследование посвящено проблемам модернизма и постмодернизма. Автор, рассматривая извечное коловращение, пытается нащупать закономерности, очертить некую «космогонию», изначально и до скончания веков определяющую движение искусств, культуры, даже, может быть, бытия в целом.

Оригинальная конструкция книги, перемежающая основной текст интермедиями с анализом постмодернистских романов, помогает глубже и выпуклее понять существо проблемы, заглянуть на литературную кухню постмодернизма.

3 4603000000-036 Б 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
2000

ББК 83

© Д. В. Затонский, 2000
© П. С. Рыженко, художественное оформление, 2000
® Издательство «Фолио», марка серии, 2000

ISBN 966-03-0754-3

Как медицина учит, в частности, ядам, как метафизика неуместными мудрствованиями подрывает догмы религий, как этика понуждает к щедротам (что не для всех полезно), астрология попустительствует суеверию, оптика строит обманы, музыка воспламеняет страсти, землемериеощрает несправедливый захват, математика питает скупость — так и Искусство Романов... открывает дверь Дворца Абсурдных...

УМБЕРТО ЭКО, "ОСТРОВ НАКАНУНЕ"

НЕСКОЛЬКО ЧИСТОСЕРДЕЧНЫХ ПРИЗНАНИЙ

Это — странная книга, читатель. По крайней мере в моих собственных глазах. Впрочем, странной (как бы "кокетливо стилизованной" и "манерной") она, наверное, покажется и другим... Но, говоря: "странная", я все-таки имею прежде всего в виду именно мои с нею отношения...

Вроде бы, все прочие мною сочиненные книги начинались, как и подобает, с "начала" и, пусть более или менее отклоняясь от им наперед заданного курса, послушно двигались в сторону "конца". Здесь же вышло совсем по-иному. Во-первых, не было никакого "начала": то есть мало-мальски осознанного *предварительного замысла* или хотя бы *плохонькой идеи*. Вообще никакой **"книги о постмодернизме"** я писать не собирался; мне такое и во сне не снилось!

Просто однажды попалась на глаза статья, автор которой, как само собою разумеющимся, оперировал невразумительным этим словечком — *постмодернизм*. И я его — не автора, а словечко — лишь потому запомнил, что показалось оно мне совсем уж бессмысленным, ибо на мой тогдашний взгляд, ничего, кроме утверждения, будто "нечто" явилось после "чего-то", существовавшего "до", не выражало. И возникло желание подобное "жонглирование терминами" высмеять. К тому же как бы очень вовремя подвернулось приглашение в Вену на симпозиум, посвященный проблемам современной культуры, и я в некотором роде уже "по обязанности" принялся читать, что умные люди об этом самом "постмодернизме" пишут, и над прочитанным размышлять... Тогда-то все и принялось, с одной стороны, *расползаться*, а, с другой, *складываться* в какие-то новые, неожиданные сочетания. И постепенно **система бытования духа и культуры**, дотоле казавшаяся мне в общем и целом *бесспорной*, обернулась чем-то весьма и весьма *сомнительным*...

Разумеется, я давно уже (а, может быть, и всегда?) знал, что, напри-

мер, *реализм социалистический* — это постулат, напрочь заквашенный на идеологии, на политике и, значит, к искусству отношения (по крайней мере, прямого!) не имеющий; более того, *насильно* ему навязанный. А все-таки, какие-то иллюзии касательно роли и места *реализма* как такового — пусть и не "творческого метода", так, по крайней мере, важного (или даже важнейшего?) *художественного направления* — у меня все еще сохранялись. Следовательно, — может быть, в это всерьез и не вдумываясь — я полагал искусство "чем-то", "куда-то", "как-то" *движущимся*, а, значит, и *развивающимся*; более того, наделенным некоей, вне него самой существующей *"Целью"*. Что, в свою очередь, — и уже вроде бы по законам логики — жестко, можно бы сказать, "напрямую" привязывало это самое искусство к *социальной истории* и даже *идеологии*.

Такой в самых общих чертах и была *система*, постулаты которой я тогда более или менее привычно — в некотором роде даже "стихийно", — исповедовал. Но в ходе помянутых чтений и размышлений, инициированных предстоявшим мне венским симпозиумом, она, система эта, — как-то даже весьма охотно — рухнула: видно, была уже основательно подточена изнутри...

Причем камешком, спровоцировавшим обвал, оказалось как раз вроде бы и нелепое словечко *"постмодернизм"*. Впрочем, поначалу я еще некоторое время пытался глядеть на него как на нечто "служебное", лишь по-своему способствующее упорядочению некоей картины. Однако, с одной стороны, оно, увы, ничего не *упорядочивало* (по крайней мере, в привычном смысле этого слова), а, с другой, как бы "вздыбилось" надо всеми горизонтами, так или иначе мною дотолерозерцаемыми. При этом вровень с новым словечком *"постмодернизм"* совершенно неожиданно стало давно знакомое (и в общем-то ничего необычного в себе как будто не таившее) слово — *"модернизм"*. Правда, чтобы превратить во второе *ключевое*, его пришлось чуть ли не с корнем вырывать из весьма узкого историко-литературного и историко-философского контекста, внутри которого оно пребывало еще с 10-20-х гг. нашего многострадального века.

Короче говоря, *порядок* в традиционном — я бы даже сказал, "сакральном" — значении слова и взаправду испарился. Я пытался приблизиться к оппозиции *"модернизм-постмодернизм"* с самых разных сторон, ни на логику, ни на хронологию изложения внимания покуда не обращая, ибо льстил себя надеждой ближе к финалу все это как-то привести в порядок. Но надежды мои оказались тщетными, потому что *ломаные траектории*, которые перо мое описывало вокруг увлекшей меня проблемы, и являются, пожалуй, в данном конкретном случае не только *единственно мыслимым, но и единственно целесообразным* путем к некоей истине. Ведь весь этот *механизм взаимодействий и отталкиваний* надлежало и воспроизвести, и ра-

зобрать на части, и истолковать, и, наконец, пристегнуть к ходу как будто куда-то движущейся человеческой истории. Причем совершить это следовало если не одновременно (что, разумеется, невозможно), так хотя бы за счет постепенного, многократного и многовариантного приближения к интересовавшему меня предмету.

Отсюда, например, и проистекает некая — весьма "по-барочному" нарочитая — витиеватость стиля в наименованиях глав: дело-то ведь не в моем "капризе", а в том, что каждая из глав этих по необходимости сложилась во что-то *органически* многоаспектное. Следовательно, "лапидарность" названия лишь дезориентировала бы читателя.

Но и это еще не все: обычно в литературоведческих студиях наблюдения и выводы общеисторического и общетеоретического характера перемежаются конкретными примерами, заимствуемыми из соответствующих художественных текстов. Примеры служат чем-то вроде образных иллюстраций к только что высказанным суждениям характера историко- или теоретико-литературного. Однако и от этого (обычно себя как будто вполне оправдывающего) приема пришлось отказаться. И вовсе не потому, что *постмодернистские тексты* дурно поддаются членению. Напротив, они чаще всего композиционно аморфны, сюжетно разорваны, принципиально эскизны и ни на какую *целостность* (тем более, на "завершенность"!) не претендуют, я бы сказал, изначально. Но, надо полагать, именно поэтому, ежели расчленишь их на "примеры", то и получишь нечто вроде "собрания анекдотов". А все в книгах этих заключенное и именно в сочленениях кроющееся *мировидение* уплывет между пальцами... По этой причине *анализ* постмодернистских романов, показавшихся мне наиболее характерными, вынесен в *"интермедии"*, перемежающие историко-литературный текст.

Следует, впрочем, признать, что даже такая, я бы сказал, *"синтетическая"* попытка анализировать постмодернистские тексты немногого стоит: тому, кто вознамерился тексты эти понять или хотя бы прочувствовать, надлежит читать их *целиком* (спору нет, так желательно поступать со *всякой* книгой, но в первую очередь все-таки с *"постмодернистской"*). Оттого — если уж быть до конца последовательным — в качестве *"интермедий"* между главами надо бы помещать *не разборы текстов, а сами тексты*, что, увы, — невозможно...

Но двинемся далее. Мои *"постмодернистские"* иллюстрации, с одной стороны, (и я уже об этом упоминал) внутренне плюралистичны, а, с другой, сосредоточены на основных (по крайней мере, с точки зрения их сочинителей) гранях бытия. Оттого читателю не стоит думать, будто та или иная "интермедия" призвана проиллюстрировать содержание именно то ли ей непосредственно предшествующей, то ли за нею непосредственно следующей главы. Нет, это *"иллюстрации"*, так сказать, *par excellence*. И я льщу себя надеждой, что смысл

всех глав моей книги проступит четче и выпуклее *после* знакомства со всеми "интермедиями"

Предваряя основной текст книги вышеизложенными признаниями, я руководствовался лишь заботой о благе читателя: ведь почувствовав, что все это ему вовсе не интересно, он тут же и получает возможность отложить мою книгу в сторону.

И волен сделать это с тем большей решимостью, что о *постмодернизме* все чаще стали поговаривать, будто тот уже отжил свой век, вытесненный каким-нибудь *пост-структурализмом* или чем-нибудь еще в том же роде... И в этом есть как бы свой резон: ведь всегда, — а в XX веке особенно, — рой литературно-художественных школ и школок слетался на распространяемый искусством свет, но быстро сгорал, сменяясь роем следующим.

Если читатель видит и в *модернизме*, и в *постмодернизме* что-то вроде *подобного* роя или одно из его слагаемых, то книгу мою ему не стоит и раскрывать. На мой взгляд, однако, все выглядит здесь вовсе не так уж безнадежно, ибо я пытаюсь нащупать *закономерности* и, соответственно, очертить некую "космогонию", так или иначе изначально и до скончания веков определяющую движение *искусств, культуры*, даже, может быть, *бытия* в целом... Сознаю вполне, что, сказав такое, как бы уподобляюсь очередному изобретателю *regretuum mobile*... И все-таки надеюсь, что кого-нибудь, нет-нет, да и разберет любопытство...

Для тех, кого оно все же разберет и кто, следовательно, решит "оставаться с нами", попытаюсь еще и объяснить, отчего в функции "*Вместо пролога*" предлагаются не прямые (как следовало бы ожидать) историко- или теоретико-филологические выкладки, а, напротив, как и в "интермедиях", снова-таки анализ некоего отдельно взятого литературного произведения. Фокус, однако, в том, что произведение это — роман под названием "Имя розы" — и сочинилось-то автором, итальянским ученым-гуманитарием Умберто Эко, именно с целью дать возможность интересующимся заглянуть на *литературную кухню постмодернизма* и все там увидеть, так сказать, "в действии".

Что же касается "*Вместо эпилога*", тоже являющего собою разбор романа — на сей раз "Если однажды зимней ночью путник" Итало Кальвино, — то в книге этой — и, особенно, в ее финале — помимо всякого многого прочего — явственно проглядывает *неотвратимость катастрофы, Апокалипсиса*, как бы определяющая (я бы даже сказал: "*одухотворяющая*") постмодернистское мироощущение. И проминуть эту книгу — причем именно *в финале* — казалось мне попросту немислимым. Кстати сказать, *Апокалипсис* — хоть и в ряду других мотивов — наличествует и в прологовом "Имени розы"...

СОЗВУЧНОСТЬ СРЕДНЕВЕКОВЬЮ

(вместо пролога)

Вышепомянутый роман Умберто Эко "Имя розы" появился на прилавках книжных магазинов Италии в 1980 году. Книга имела колоссальный успех не только на родине сочинителя, но и в большинстве цивилизованных стран, успех тем более удивительный, что ее автор профессиональным беллетристом не был: он — ученый-гуманитарий, сомиотик и медиевист, смолоду весьма известный в университетских кругах (кстати, прежде всего ученым Эко остается, по-видимому, и сегодня, поскольку следующий его роман, "Маятник Фуко", полной силой для широкого читателя неудобоваримостью свидетельствовал, скорее, об "измене" беллетристике, чем о сохранении ей верности). Впрочем, "Остров Накануне", третий художественный опыт этого автора, — откуда мною и позаимствован эпитафия, — снова как бы лукамая беллетристика.

Но в конце концов и "Имя розы" напичкано тяжеловатой для неискушенного ума ученостью (в данном случае, средневековой). А мсо-таки роман перевели на множество языков, его экранизировал апаменитый голливудский режиссер, и Эко в общем и целом заработал на нем — помимо славы — еще и несколько миллионов долларов...

Всего этого не объяснишь ничем иным, как необычайной *своевременностью* появления книги: нечто сдвинулось, сместилось, изменилось в окружающем нас мире; Эко — осознанно или неосознанно — на сдвиги, смещения, изменения отреагировал, и вот вам результат...

Разумеется, успех мыслимо объяснить и тем, что наш автор сочинил *детектив*, изобилующий кошмарными и таинственными убийствами. Однако на книжный рынок ежегодно выбрасываются тысячи *де- | ¹* имов, даже куда ловчее скроенных, да и вообще нацеленных исключительно на занимательность: никакой утомляющей и отвлека-

ющей ученостью от них и не пахнет. Тем не менее "Имя розы" не только выдержало конкуренцию, но и в некотором смысле вышло из соревнования победителем.

Причем, не исключено, что как раз по причине жанровой своей аморфности, а, можно сказать, и "полифоничности". Ведь "Имя розы" — не только детектив, но и роман *исторический* (его действие отнесено к 1327 году), роман *ужасов*, роман *интеллектуальный* (если угодно, *философский*). Это, наконец, еще и "*мемуары*" некоего Адсона (в роли действующего лица он — юный послушник, сопутствующий главному герою, Вильгельму Баскервильскому, а в роли повествователя — умудренный годами бенедиктинский монах).

Так что детектив тут далеко не исчерпывает замысла, даже вроде бы и не определяет его. Однако детектив — это несомненная *deus ex machina*, вдобавок еще и отмеченная некоей коварной нетрадиционностью финала. Так что стоит начать именно с *детектива*.

* * *

Нетрадиционно завершаясь, он, впрочем, как бы накрепко, чуть ли не "показательно", привязан к уже наличествующим в мировой литературе образцам. На прозвище главного героя — "Баскервильский" — можно было бы и не обратить внимания, не будь он внешне так похож на Шерлока Холмса, да и с первых же страниц не повел бы себя совсем как Холмс: то есть по каким-то ему одному заметным признакам не воссоздал бы всю ситуацию исчезновения из монастырской конюшни скакуна по кличке "Гнедок".

Впрочем, разгадка клички — не в пример знаменитым разгадкам Холмса — убедительной не выглядит. Когда удивленный Адсон (в нем, кстати сказать, легко угадывается компаньон прославленного британского сыщика, доктор Ватсон) спрашивает, как учитель до такого додумался, тот отвечает: "Да ниспослет Святой Дух в твою башку хоть капельку мозгов, сын мой! Ну какое другое имя может носить эта лошадь, если даже сам великий Буридан, готовясь вступить в ректорскую должность в Париже и произнося речь об образцовом коне, не находит более оригинальной клички!" (Согласитесь, что такое объяснение, свидетельствуя об излишней самоуверенности Вильгельма, густо пахнет пародией).

Впрочем, лавина кошмарных событий, обрушившихся на уединенный среди гор бенедиктинский монастырь, в который прибыли наши герои, поначалу, скорее, настраивает на *трагический* лад. Погиб монах: то ли сам выпрыгнул из окна, то ли был из него вытолкнут; вскоре другого монаха обнаружили утопленным в бочке со свиной кровью; затем два монаха оказались хитроумно отравленными; еще одному раскроили череп массивным глобусом...

Настоятель монастыря по обнаружении первого же покойника

просит Вильгельма, сыщицкие таланты которого широко известны, незамедлительно приступить к расследованию. Тем более, что этого требуют и обстоятельства внешние: вот-вот в монастырь пожалуют высокие делегации, чтобы вести переговоры о примирении папы и императора.

Порученное аббатом следствие Вильгельм ведет энергично, умело, квалифицированно. В конце концов он до всего докапывается. Хотя и, как водится, постепенно: блуждая в потемках, отбрасывая тупиковые версии и сосредоточиваясь на перспективных. Вильгельм выясняет, что причиной всех совершенных здесь преступлений является не (как поначалу казалось) распространившаяся среди монахов содомия и даже не последствия некогда жесточайше подавленного еретического мятежа, а какой-то *греческий текст*, которым одни пытаются завладеть, другие же любой ценой — тому воспрепятствовать. Разоблачает наш сыщик и виновника творящихся в монастыре кошмаров: это старый, слепой монах Хорхе из Бургоса. Установлено, наконец, и яблоко раздора — то был единственный сохранившийся на земле экземпляр второй книги "Поэтики" Аристотеля, годами укрываемый от любопытных глаз в монастырской библиотеке.

Итак, "Имя розы" — это детектив *английского типа*: замкнутое пространство, строжайше им ограниченное число лиц, на которых способно пасть подозрение; а отсюда и вождеденная возможность вовлечь читателя в игру разгадок. Эко как будто соблюдает перечисленные правила еще неукоснительнее, чем делал то Артур Конан Дойль, не говоря уже об американце Эдгаре Аллане По, зачинателе жанра. В чем-то Эко "перешеголял" даже Агату Кристи, которая в романе "Преступление сэра Роджера Экрюйта" вела повествование от имени убийцы и тем самым как бы наперед изымала его из круга подозреваемых.

Что же до автора "Имени розы", то он конвенцию скрупулезнейшим образом соблюдает: в тексте разбросаны намеки, касающиеся Хорхе, подсказки, указывающие на библиотеку как средоточие всей интриги и т.д., и т.п. Словом, читатель не только *допускается*, но и *побуждается* к соучастию в расследовании. Похоже, однако, что лишь затем, чтобы, усыпив его бдительность, в финале еще грубее, нежели помянутая Агата Кристи, "конвенцию" нарушить, да еще в пункте воистину решающем, можно бы даже сказать, судьбоносном.

Походу расследования гипотезы, выдвигаемые Вильгельмом, множатся и разветвляются. И это не только не противоречит законам жанра, но и ими предусматривается. Однако лишь до тех пор, пока речь идет *об усложнении интриги, но никак не о разрушении выражаемого ею смысла*. А в "Имени розы", чем ближе к развязке, тем больше сбоев начинает давать именно *смысл*.

Это не сразу замечаешь, ибо настойчивые поиски логики во всем,

что вершится окрест, кажутся поначалу закономерными не только Вильгельму или Адсону, но и читателю. Почему Венанция утопили в бочке со свиной кровью, а Северину размозжили голову массивным глобусом? Найти ответы на эти вопросы представляется чуть ли не самой важной задачей следствия. А на поверку выходит, что именно тут в игру вступила глупая, по-своему даже абсурдная, случайность.

Вроде бы в оформлении каждого из последующих убийств упорно начинает проглядывать связь с пророчествами Апокалипсиса. А потом выясняется, что и она случайна, но ловко использована коварным хитроумцем Хорхе: проведая о предположениях Вильгельма, старец связь с Апокалипсисом намеренно симулирует. Однако в финале она все-таки утверждает себя (Хорхе пытается съесть аристотелеву книгу), но и как бы уже вне воли злодея; тут отвратительный слепец начинает казаться *чем-то вроде орудия судьбы...*

Вильгельм, как уже говорилось, блестящий профессионал, однако, по крайней мере, две решающие догадки инициированы не им, а, напротив, юным, неопытным тугодумом Адсоном. Конан Дойлю даже в голову не пришло бы приписать нечто подобное своему доктору Ватсону, ибо было бы это насмешкой над Шерлоком Холмсом, над его *ролью* (а, может статься, и *"Миссией"*), выполняемой на подмостках вселенского вертограда...

Первая из догадок — сон Адсона, шутовской, вертепный, выворачивающий все самое серьезное, самое святое наизнанку: "...У Иисуса пальцы были выпачканы черным, и он всем подсовывал листы из книги, приговаривая: "Возьмите и съешьте, вот вам загадки Симфосия, в частности про рыбу, которая есть Сын человеческий и ваш Спаситель" (здесь, в мотиве поедания книги, тоже проскальзывает намек на вышеупомянутое апокалипсическое пророчество).

Вильгельм истолковал видения Адсона как бессознательные аллюзии, связанные с "Киприановым пиром" — анонимным сочинением, которое приписывали "Магистру Алькофрибасу", то есть охотно прятавшемуся за псевдонимами Франсуа Рабле. При этом Вильгельма ничуть не смутило, что автору "Гаргантюа и Пантагрюэля" предстоит явиться на свет лишь... 167 лет спустя. Помогло же сновидение Адсона следствию, надо думать, тем, что окончательно утвердило Вильгельма в мысли искать — в качестве *corpus delicti* — книгу *вроде "Киприанова пира"*, рисующую некий *"перевернутый" мир*. А вторая адсонова догадка — это случайное истолкование шифрованной надписи, позволяющей проникать в "предел Африки", — святая святых монастырской библиотеки, где в финале все и завершилось.

Оттого не удивительно, что нашего идеального следователя то и дело *посещают сомнения*: "Я исхожу из того, что преступник рас-

суждает примерно так же, как я. А что, если у него другая логика?" Здесь писатель исподволь готовит нас к тому *поражению*, которое ждет героя в финале. А в автокомментарии к роману Эко уже и прямо говорит, что сочинил "такой детектив, в котором мало что выясняется, а следователь терпит поражение", чего, правда, по его же словам, "наивный читатель может и вообще не заметить"¹.

Как же так? Вильгельм вроде бы одержал бесспорную победу: проник в "предел Африки", обнаружил там Хорхе, который уже и не скрывается, выкладывает все карты на стол; детектив и преступник (как того и требуют классические законы жанра) ведут финальный диалог, в ходе которого до конца развязываются все узлы, распутываются все тайны.

Правда, на Адсона подобное "сотрудничество" добродетели с пороком производит довольно странное впечатление: "Я слушал их и с содроганием видел, что эти люди в эти минуты, сойдясь для смертельной схватки, поочередно восхищаются друг другом, как если бы оба трудились единственно чтобы заслужить одобрение другого". Впрочем, это не критика Вильгельма Баскервильского, — скорее уж, *"критика жанра"*. Причем, уже, так сказать, лишь "предметная"...

Так что существеннее другое: разоблачение Хорхе ничего не изменило, не улучшило; и никакой моральной победы Вильгельм над противником не одержал. Книгу Аристотеля спасти не удалось: слепец все-таки успел опрокинуть лампу и швырнуть рукопись во вспыхнувший огонь. В конце концов сгорела самая большая в христианском мире библиотека да и весь древний монастырь; так что выглядело это почти как *"конец света"*. Правда, погиб и преступник. "Однако со смертью чудовища старый порядок не восстановился, — пишет, обстоятельно анализируя роман, немецкий историк Г.Клебер, — напротив, благодаря ему и вместе с ним порядку этому приходит конец, насильственный, окончательный, апокалипсический... В результате детектив оказывается не победителем, а проигравшим или, в лучшем случае, одержавшим пиррову победу"².

Ведь задача сыщика состояла отнюдь не только в том, чтобы вывести преступника на чистую воду, но и в том (причем, последнее в данном случае много весомее), чтобы *отобрать у Хорхе книгу Аристотеля и сделать ее достоянием каждого*. И еще: *безоговорочно проигрывает сыщик умелый и опытный, а на свой лад выигрывает не просто беспомощный слепец, но и — негодяй, преступник, исчадие ада*. Значит, дело не столько в людях, сколько в *обстоятельствах*, а, может быть, еще точнее, в *мироустройстве?*

¹ Умберто Эко. Заметки на полях "Имени розы". — "Иностранная литература", 1988, №10, С.99.

² Hermann Kleber. Der Autor und sein Roman. Hinfuehrung zu Umberto Ecos "Der Name der Rose", in: Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium, Hb. A.Haverkamp u. A.Heit, Muenchen, 1987, S.45-46.

Классический детектив, сколь неожиданным это на первый взгляд ни кажется, был жанром *идеологическим*, можно даже сказать, *социально-охранительным*. "Порок наказан, справедливость торжествует!" — вот неизменный его девиз. А это значит, что *восстанавливается миропорядок: всегда прежний и тем самым — "истинный"*. Что же до Эко, то он криминальный жанр *деидеологизирует*, так что "Имя розы", в сущности, *анти-детектив*. Или (что в данном случае почти одно и то же) *пародия* на него. Прежде всего это касается стиля: можно обнаружить страницы, подделывающиеся не только под Конан Дойля, но и под Райдера Хоггарта ("Копи царя Соломона"), или под манеру соответствующих новелл Эдгара По.

Дело, однако, отнюдь не ограничивается строем и стилем. Разве не "пародийны" — при всей их кровожадности — побуждения и действия Хорхе? Он громоздит гору трупов, устраивает колоссальный пожар, жертвует, наконец, собственной жизнью, — и все это только затем, чтобы воспрепятствовать прочтению второго тома аристотелевой "Поэтики". Но не проще ли было бы — коль скоро книга эта столь "зловредна" — ее сразу же уничтожить или вообще не приводить ее сюда из Испании или уж, во всяком случае, не хранить даже и после того, как ею заинтересовались здешние монахи и, тем более, знаменитый сыщик? Но ведь тогда не сложилась бы породившая роман интрига. А Эко, конечно же, нуждался именно в *такой* интриге, то есть в явной ее *"несообразности"*.

На *"несообразность"* указывает и "исторический прототип" Хорхе: Хорхе Луис Борхес, знаменитый аргентинский писатель первой половины нашего столетия. Вяч. Иванова, автора предисловия к русской публикации "Имени розы", явственно смутила, даже покорила неожиданная эта аллюзия. Что же до сочинителя Умберто Эко, то он объяснил ее так: "Все меня спрашивают, почему мой Хорхе и по виду и по имени вылитый Борхес и почему Борхес у меня такой плохой. А я и сам не знаю. Мне нужен был слепец для охраны библиотеки... Но библиотека плюс слепец, как ни крути, равняется Борхес"¹. Тот и правда был слеп, и правда возглавлял Национальную библиотеку своей страны. Тем не менее и в шахматном ходе сочинителя, и в этом его ответе, конечно же, проглядывает добрая доля *иронии* и еще больше *мистификации*, *игры*.

Достаточно вздорной может показаться и причина, по которой Хорхе так возненавидел второй том аристотелевой "Поэтики". Когда по ходу финальной дискуссии в "пределе Африки" Вильгельм спросил, "почему другие книги ты хоть и старался утаить, но не ценой преступления?.. И только ради этой книги ты погубил собратьев и погубил собственную душу", слепец ответил, что "каждое из

слов Философа (т.е. Аристотеля. —Д.З.), на которых сейчас клянутся и святые, и князи церкви, в свое время перевернуло сложившиеся представления о мире. Но представления о Боге ему пока не удалось перевернуть. Если эта книга станет... Если эта книга стала бы предметом вольного толкования, это означало бы падение последних границ".

Дело в том, что присочиненная Умберто Эко вторая часть "Поэтики" утверждала **смех**, а в глазах Хорхе "смех — это слабость, гнилость, распушенность нашей плоти". Более того, ему, ортодоксу, не страшны еретики, ибо "мы знаем их всех и знаем, что у их грехов тот же корень, что у нашей святости". Но если бы хоть однажды сыскался хоть один, посмевавшийся сказать (и быть услышанным): "Смеюсь над Пресуществлением!", ...тогда у нас не нашлось бы оружия против его богохульства".

Любопытный, не правда ли, подход к проблеме, всегда — и, тем паче, в XX-ом столетии — столь волновавшей человечество? Мир более не делится на "правых" и "левых", "реакционных" и "прогрессивных". Все они оказываются как бы *по одну сторону* некоей демаркационной линии. А *по другую* — не воители (проклятые ли, святые ли), а *носители смеха*, иными словами, *сомневающиеся*. Причем любопытно, что так (или почти так) видит все это не только Хорхе, но и его антагонист Вильгельм...

Высокогорный монастырь приютил знаменитого Убертина Казальского, одного из виднейших проповедников христианского мистицизма. Он — добр, благостен и дружен с Вильгельмом, хоть и ставит тому в строку приверженность разуму, ибо "беда... не в тех, кто ничего не знает, а в тех, кто знает слишком много". Убертин — убежденный адепт бедности, нечто вроде "социалиста"; и, воюя против "капиталистического" папы Иоанна XXII, он "охвачен какой-то божественной горячкой". Оттого Вильгельм и признается Адсону: "Когда я говорю с Убертином, мне кажется, будто ад — это рай, увиденный с обратной стороны". Ведь, по мнению нашего сыщика, "от экстатического исступления до греховного один шаг", и "мало чем отличается жар серафимов от жара Люцифера, ибо и тот и другой воспаляются в невыносимом напряжении желания". Иными словами, Хорхе и Убертин, будучи *смертельными врагами*, *полными антагонистами*, в некотором смысле оказываются и *зеркальными отражениями* друг друга...

Но есть, как я уже упоминал, нечто общее даже между Вильгельмом и Хорхе: они в сущности, *одинаково* видят, а, может быть, и *сходным образом* оценивают этот несовершенный мир; наконец оба они чуть ли не в равной мере абсолютизируют стихию смеха. (Не исключено, что именно потому им было так интересно беседовать друг с другом в "пределе Африки"?). Лишь знаки они, разумеется, расставляют разные: по Хорхе, смех, а, значит, и сомнение, *гибельны*; по Виль-

¹ "Иностранная литература", 1988, № 10, с.94.

гельму — *благотворны*. Но именно эта "малость" и превращает их в естественных, непримиримейших, я бы сказал, *органических* антагонистов.

С давних пор привыкли считать, будто *мировоззренческие расхождения* чуть ли не *целиком совпадают с линиями идеологических разломов* (надо сознаться, что последние два века истории человечества такому заблуждению немало способствовали). Автор "Имени розы" предлагает взглянуть на дело иначе: во всяком случае, он помещает *всех* фанатиков по *одну* сторону, — *всех* — левых и правых, религиозных и атеистических, уповающих на Рай или на Ад. А кто ему видится стоящим по другую сторону — гуманисты? реалисты? прагматики?..

Впрочем, тут, наверное, было бы целесообразнее пользоваться единственным числом, ибо те, кого можно бы рассматривать в качестве *позитивных героев*, представлены в романе, кажется, лишь одной, зато главной, фигурой — Вильгельмом Баскервильским (если, конечно, не брать в расчет Адсона, кое-чему у последнего научившегося).

Некогда Вильгельм был инквизитором, но отказался от должности, ибо ему "не хватало духу преследовать слабости грешников, коль скоро у них те же слабости, что и у святых".

К предстоящей религиозно-политической дискуссии между сторонниками папы и императора он относится как к некоему "спектаклю", чем безмерно огорчает Убертина: "Не разберу, когда вы, англичане, говорите серьезно", — стыдит тот Вильгельма. Если наш герой и ждет чего-то от упомянутой религиозно-политической дискуссии, так лишь *компромисса*, который, в свою очередь, послужил бы "идее человеческого правления". Будучи последователем Роджера Бэкона, Вильгельм полагает, что "чудовишно... убивать человека,.. чтобы сказать: "Верую во единого Бога". Такая терпимость связана, однако, не столько с прекраснодушием, сколько с подозрениями, касающимися "бесформенности" мира, и с вытекающими отсюда несовершенствами бытия: "Как хорош был бы мир, если бы существовали правила хождения по лабиринтам"...

Вполне логично, что оружием такого (в сущности, "саморазоружившегося") человека может быть только *смех*, и что человек этот не в состоянии — всем своим бесспорным профессиональным талантам вопреки — одержать реальную победу над слепцом Хорхе, то есть над Мировым Злом (или точнее было бы сказать: "*органической инерцией этого мира*"?). Так что "Имя розы" и в самом деле *не детективный роман, а пародия* на него. И прежде всего потому, что *взрывает жанрообразующую идеологию*, чем, кстати сказать, *ставит под сомнение идеологию* как таковую. И выходит, что смех — уничтожительный, пародийный, иронический — все-таки оружие?..

Членение человечества на тьму *фанатиков* и горсть *смеющихся* и *сомневающих* не в последнюю, наверное, очередь подсказано нашему автору личным жизненным опытом: в 60-е гг. он был довольно активным европейским "левым". А потом разочаровался. И присутствующие в "Имени розы" отзвуки кровавого бунта монахов-дольчианинцев — это прямой след того разочарования. Причем, тут дело не только в *методах* ведения борьбы за некий новый и лучший мир, но и в *сомнениях*, касающихся как **возможности**, так и **целесообразности** построения такого мира. Эко — сочинитель "Имени розы" — *больше не верит в Прогресс*.

Весьма любопытно, что некоей "моделью" ему, кажется, послужил сочиненный Радьярдом Киплингом еще под конец прошлого или в начале нашего века рассказ "Око Аллаха". Та же сцена: католический монастырь, только английский, и действие разворачивается несколько ранее: во времена Роджера Бэкона. Но ведь Вильгельм Баскервильский — англичанин, да и Роджер Бэкон упоминается как предтеча в "Имени розы"... Есть у Эко и другие "совпадения", которые мыслимо толковать как ироническое тыканье пальцем в киплинговское "Око Аллаха": там, к примеру, фигурирует некий Иоанн из Бургоса, здесь — Хорхе из Бургоса. Но самое существенное — это то, что и у Киплинга интрига вертится вокруг проблем Прогресса. В согласии с его мыслью последний по меньшей мере опасен. Настоятель монастыря — человек мягкий, гуманный, даже свободомыслящий — тем не менее вдребезги разбивает доставшийся от арабов микроскоп. И так объясняет свой "варварский" поступок: "...Это рождение нового, дети мои, было бы несвоевременным... Оно послужило бы причиной страшнейшего мора, тяжелейших страданий, жесточайших расколов и глубочайшей тьмы в этом темном столетии".

Киплинг, однако, пока не более чем осторожен: имея, естественно, в виду свое начинающееся или приближающееся XX столетие, он предпочитает "переждать", посмотреть, во что оно, дескать, выльется. Эко же, умудренный опытом как нашего более чем симптоматического века, так и всей вообще человеческой истории, предпочитает избегать *любого действия*, даже *малейшей активности*: ведь, в сущности, ничего **всерьез** нельзя ни улучшить, ни испортить, ни споспешествовать несуществующим переменам, ни им препятствовать...

* * *

Кто-нибудь, возможно, спросит, зачем же тогда понадобилось людям из отрядов вроде "красных бригад" выдавать за монахов из времен Средневековья? Вообще, для чего Умберто Эко потянуло на сочинение чего-то *квазм-исторического*? Впрочем, "Имя розы", как увидим, роман не в большей мере исторический, нежели детектив-

ный. Но книга эта не-исторична вовсе не в том же смысле, что, скажем, "Дела господина Юлия Цезаря" Бертольта Брехта или "Лже-Нерон" Лиона Фейхтвангера. Эко живописал не *переодетую современность*, а то "*всеобщее состояние*", которое попросту не делится на прошлое, настоящее и будущее...

"Исторический роман, как и детективный, — полагает Г.Клебер, — особенно пригоден для воплощения основных идей Эко. Ведь обе эти литературные формы открыто пропагандировали некий "миропорядок" и соответствие между миропорядком и порядком в мировоззрении"¹. Разрушая тот и другой, автор "Имени розы" заполнял образовавшийся вакуум *материей смеха*. И смех этот, по мысли философа Г.Виланда, — "означает нечто большее, чем внутреннее высвобождение из-под гнета обстоятельств, над которыми невозможно возобладать ни политически, ни с помощью аргументов. Смех представляет собой — совсем не по-средневековому — нечто вроде нового мироощущения, игнорирующего ту просветительскую традицию, что доверяла силе доводов и способности миропорядка изменяться к лучшему"².

Правда, сам Виланд по-другому смотрит на мир, и его взгляд в равной мере мыслимо называть как "старым", так и "новым" (ибо взгляд такой якобы возникал и *после* Просвещения, идо Ренессанса). Стоя в этой позиции, Виланд выговаривал автору "Имени розы": "Мир смеха... распрощался с идеями Добра, Истины, Справедливости,.., это мир резиняции и отказа, усталый и состарившийся... Наивность Возрождения осталась за спиной Вилльяма и его мира"³.

Видит Бог, трудно решить, что "правильнее": *верить* в несуществующее или *не верить* в существующее...

Всем известна сентенция: "Новое — это лишь хорошо забытое старое". В какой-то мере Эко ею руководствовался, воссоздавая мир, каким тот был *всегда* или, по крайней мере, до тех пор, пока не возмнил о себе лишнего. Таков, по мнению автора "Имени розы", мир Средних веков: "...Все проблемы современной Европы сформированы, в нынешнем своем виде, всем опытом Средневековья... Средние века — это наше детство, к которому надо возвращаться постоянно"⁴.

На Возрождение и Просвещение он, как видим, открыто не нападает — попросту их игнорирует, вроде бы предпочитая сомнительным "отрочеству" и "юности" незамутненное "детство". И, надо сказать, это средневековое "детство" в романе никак не сведено к роли не-

¹ Kolloquium, S.56.

² Ibidem, S. 117.

³ В русском переводе главный герой Эко, как уже упоминалось, именуется "Вильгельмом". — Д.З.; "Kolloquium", S.121.

⁴ У.Эко. Заметки на полях "Имени розы". — "ИЛ", 1988, №10, с.ЮЗ.

ких случайных, необязательных кулис. Пусть и на заднем плане, но тут присутствует реальный исторический конфликт между германским императором Людовиком Баварским и авиньонским (значит, профранцузским) папой Иоанном XXII. Переговоры, что велись и провалились в горной бенедиктинской обители, были одним из эпизодов конфликта. Император поддерживал генерала Францисканского ордена Михаила Цезенского, а папа стремился если не раздавить этого проповедника бедности церкви, то хотя бы поставить его на колени. Инквизитору Бернарду Ги, который изобличил скрывавшихся в обители дольчинианцев, удалось сорвать переговоры, что было на руку папе: ведь, ущемив францисканцев, тот "обыгрывал" императора. Спор-то шел, разумеется, не об абстрактных, никем из великих мира сего всерьез не оспаривавшихся правах церкви на земные блага, а о *политических приоритетах* светских и духовных властей.

Вместе с конфликтами на страницы романа так или иначе попадает и множество исторических лиц: не только пребывающие за кулисами папа с императором, но и Убертин Казальский, и Михаил Цезенский, и Бернард Ги... Дотошные исследователи романа насчитали несколько десятков. Даже у Вильгельма имеется исторический прототип — это английский церковный ученый Вильгельм (Вилльям) Оккам. У героя и прототипа совпадают не только национальность, имя, род занятий, но и некоторые более частные факты биографии. При этом Эко не удержался от *иронических мистификаций*: Оккам назван "другом" Вильгельма Баскервильского, а также... одним из отцов семиотики. Так что герою в некотором роде навязывается еще и "родство" с самим автором...

Хотя Эко — профессиональный медиевист, его литературные опыты, связанные с итальянским Средневековьем, вызвали у ученых коллег реакцию, мягко выражаясь, неоднозначную. Некоторые даже полагали, что он все-таки недостаточно владеет предметом, а профессор Кильского университета Й.Грубер, расточая приговоры вроде: "литературный фальшивомонетчик" или "текстуальная коррупция по причине невежества", и вовсе обвинил автора "Имени розы" в плагиате¹. Прodelав колоссальную работу по сличению "первоисточников" с текстом романа, Грубер "неопровержимо" доказал, что текст этот буквально соткан из заимствований — как средневековых, так и новейших. Впрочем, тут он как бы ломился в открытую дверь.

В воссоздаваемые "Именем розы" времена такая техника именовалась *disiecta membra*, иначе говоря, "цитатная". И Эко никогда не скрывал своего к ней пристрастия; более того, с улыбкой признавался, что сегодня сам был бы уже не в силах отличить, где там у него "свое", а где "чужое". Да и вообще, полушутя-полусерьезно, утверж-

¹ "Kolloquium", S.60, 75.

дал, будто "каждая книга говорит только о других книгах и состоит из других книг"¹.

Словом, профессор Эко и профессор Грубер изъясняются на разных языках. Но было бы ошибкой полагать, будто происходит это потому, что первый пользуется языком строгой науки, а второй — легкомысленного искусства. Меняется — или уже изменился? — и сам язык эпохи. То ли снюхался с языком собственного "детства" (ведь литература Средневековья не ведала авторского права и не знала слова "плагиат"), то ли до краев напитался скепсисом вселенской иронии.

Третий профессор, Эрнст Фолмер, полагает, что Эко средневековым материалом владеет, но по-особому: лишь как "моделью" или "примером": "...Некое сновидение, — спрашивает он, — ...порождение фантазии, метафора нашего времени и наших проблем, нечто ненаучное, т.е. не заботящаяся об объективности реконструкция определенной эпохи нашего прошлого?"². И сам же отвечает, что, дескать, и да, и нет, ибо в "Имени розы" дана "впечатляющая реконструкция средневековой ментальности"³. Но главное все же в другом: Вильгельм — это как бы "наш человек в Средневековье"⁴, а тем самым и Средневековье, в свою очередь, становится как бы "нашим" или, еще точнее, **"всеобщим"** — всеобщим состоянием и всеобщим пространством.

Фольмера резонно занимает вопрос, отчего именно сегодня так явственно обозначился повсеместный интерес к этому "темному времени", "незначительному промежутку"⁵ между античностью и Возрождением? "Что Эко, а также и некоторые ученые, столь беззастенчиво продлевают Средневековье, что мы открываем в нем новые, даже "модерные", черты, что толкуем его в качестве нашей коллективной молодости, — настаивает Фольмер, — зависит от нашей современности. Естественно, что время, вновь привыкающее к апокалиптическим представлениям, время, в котором идея прогресса — *эта секуляризованная версия Спасения* — выглядит более чем сомнительной, не смеет уже третировать Средневековье в качестве проходного эпизода на пути к лучшему миру"⁶ (курсив мой. — Д.З).

Разумеется, исторический роман всегда создавался по преимуществу в угоду не прошлому, а настоящему, даже порой и будущему, — иными словами, он перебрасывал мосты от эпохи к эпохе. Но делал это, как правило, лишь для того, чтобы проследить и воссоздать движение, развитие, прогресс, — никак не *коловращение*, тем более, не *стояние на месте*.

¹ "Иностранная литература", 1988, №10, с.97.

² "Kolloquium", S.190.

³ Ibidem, S.191.

⁴ Ibidem, S.216.

⁵ Ibidem, S.196,197.

⁶ Ibidem, S.221.

Сам Эко различает три вида исторического романа. Первый — готансе, нечто мифо-готическое, где прошлое не более чем "антураж". Затем "роман плаща и шаги" в духе Дюма, где на фоне квази-исторических реалий развивается вымышленная интрига, а герои — выдуманные и подлинные — действуют лишь "согласно общечеловеческим мотивам"¹. И наконец роман *собственно-исторический*, где герои не обязательно жили на самом деле, зато совершаемые ими действия могли быть совершены только там и тогда. "В этом смысле, — умозаключает Эко, — я безусловно писал исторический роман"².

Вряд ли эта самооценка вполне точна: ведь наш сочинитель тут же и признается, что вводил "в текст замаскированные цитаты из более поздних авторов вроде Витгенштейна, подавая их как цитаты той эпохи"³. Но, такое сказав, Эко как бы начинает оправдываться: "...Я прекрасно сознавал, что это не люди Средневековья у меня осовременены, а люди современных эпох мыслят по-средневековому". И, как бы чувствуя неубедительность собственных доводов, продолжал: "Сто раз из ста, когда критик или читатель пишут или говорят, что мой герой высказывает чересчур современные мысли — в каждом случае речь идет о буквальных цитатах из текстов XIV века. А на других страницах читающие находили "утонченно средневековые" пассажи, которые я писал, сознавая, что неприлично модернизирую"⁴.

Приведенные автором "Имени Розы" примеры вполне доказательны. Однако утверждают они не совсем то, что он утвердить вроде бы стремился. Ведь если люди, которых друг от друга отделяет добрых пятьсот лет, мыслят сходно, то из этого не столько следует, будто те из них, что жили в XIV веке, не осовременены, сколько, что *прогресс* (по крайней мере, духовный) — *понятие весьма и весьма проблематичное*.

Но, согласитесь, что исторический роман, который исключает Прогресс, не менее *пародиен* (по крайней мере, все мы издавна приучены так считать!), нежели роман детективный, в котором терпит поражение сыщик. Вопреки бездне исторической эрудиции, даже вопреки увлеченности историческими фактами, такое, как бы молящееся на Клио сочинение, в сущности, от нее отрешивается. Не гневно, однако, а с иронической ухмылкой, в равной мере адресованной как этой благородной Музе, так и самому себе...

* * *

Впрочем, действия персонажей "Имени Розы" и правда могли быть совершены *только там и тогда*. Так что нет сомнения, что они —

¹ "Иностранная литература", 1988, №10, с. 103.

² Там же.

³ Там же, с. 104

⁴ Там же.

обусловлены. Вот только спрашивается — чем? Когда имеешь дело с такой книгой, трудно отделаться от подозрения, что все здесь *выстроено* по некоей схеме, *спланировано* в согласии с наперед для себя установленными правилами. Тем более, что сочинялась, как я уже не раз говорил — *пародия*, а ее законы к тому лишь и сводятся, чтобы дезавуировать некую структуру, но именно в ходе следования собственным ее правилам.

Отдавая себе в том отчет, что читатель просто не в силах всего этого не заподозрить, Эко вроде бы пошел ему навстречу, предварив "Имя розы" предисловием анонимного издателя, разумеется, вымышленного. Такие предисловия обычно открывали романы готические, но восходят еще к Сервантесу, автору "Дон-Кихота". Предисловие Эко названо "Конечно, рукопись" и датировано 5 января 1980 года. Поведая таинственную и запутанную историю случайно купленной в 1968 году старой книги, сегодняшней ее "издатель" присовокупляет: "...Не так уж много, надо признать, имеется аргументов в пользу опубликования этого моего итальянского перевода с довольно сомнительного французского текста, который в свою очередь должен являть собою переложение с латинского издания семнадцатого века, якобы воспроизводящего рукопись, созданную немецким монахом в конце четырнадцатого"¹. За сим следует чисто информационное "Примечание автора", хитрый смысл которого, полагаю, состоит в том, чтобы косвенно опровергнуть все вышесказанное.

А два года спустя маски были сброшены: я имею в виду публикацию "Заметок на полях "Имени розы"². Там автор прежде всего пожелал разобраться с *заданностью* и *самопроизвольностью*, которые сопровождали процесс его сочинительства.

Вообще-то первое впечатление от этого сочинительства для самопроизвольности вроде бы не оставляет места: все подчинено желанию не столько нечто *утвердить*, сколько *осмеять* и *разрушить* былые верования.

Но, как бы сопротивляясь такому своему намерению, Эко фиксирует ряд примеров, где текст вроде бы сам себя создавал, если не вопреки, так, во всяком случае, вне сознательного авторского вмешательства. Вот один из них. На вопрос Адсона о том, что самое страшное в очищении от грехов, скептик Вильгельм ответил: "Поспешность". А потом оказалось, что инквизитор Ги, пугая еретиков пыткой, тоже заговорил о "поспешности". В рукописи этих слов не было, они появились в верстке, причем как-будто лишь ради формы, из внимания к ритмике фразы. "...Я не могу, — резюмирует Эко, — объяснить создавшееся противоречие. Ничего не могу объяснить,

¹ "Иностранная литература", 1988, №8, с.7.

²"Мабет.а", 1983, № 49.

хоть и понимаю, что тут зарыт некий смысл (а, может быть, и несколько)".

Еще приметнее *имманентность* текста проступает там, где конкретный замысел ставит ей прямые преграды. Эко, по его собственному признанию, лучше владел материалом XII и XIII веков, но пришлось довольствоваться XIV-м, потому что в романе нужен был сыщик. Представить же себе "средневекового Холмса" до Роджера Бэкона или Вильгельма Оккама было бы, на взгляд нашего автора, немислимым.

Что же до времени года, то выбор продиктован тем, что Михаилу Цезенскому уже в декабре (это исторический факт) надлежало явиться в Авиньон, к папе.

И наконец высокогорное местоположение монастыря: оно не зависело ни от авторского каприза, ни даже от потребности создать угодное детективному жанру замкнутое пространство. Просто одного из убиенных монахов следовало сунуть в бочку со свиной кровью (это совпадало бы с пророчествами Апокалипсиса); однако свиней колют с наступлением холодов, а в Италии даже поздняя осень — теплая; оттого и пришлось поместить монастырь на высокогорье...

Но, если оставить в стороне случай со словом "поспешность", не окажутся ли все эти примеры малоубедительными? Разве Эко не поступает здесь не "наперекор" чему-то, а, напротив, как бы с чем-то "сообразуясь"?

Да, но с чем? Отнюдь не с требованиями *Идеологии* (ее, как мы помним, он, ухмыляясь, отринул, когда включил и Убертина, и Хорхе в одну "команду"), и не с предначертаниями *Мировой Истории*, якобы привычно реализующей свою великую гуманистическую *Цель*.

Нет, Эко сообразуется лишь с *фактами*, причем именно с самыми что ни на есть простыми, "скромными": Михаил Цезенский (не генерал Ордена, а просто человек, о котором это точно известно) *должен* тогда-то оказаться в Авиньоне — *и баста...* А сколько дат иные авторы исторических книг подправляли в угоду тому, что выдавалось — или пусть даже принималось — за истину, ибо уж очень хотелось отстоять выгодный политический тезис?!

Но это — пример еще самый "исторический" (впрочем, не исключено, что используемый не без ухмылки — только уже не в адрес Клио, а в адрес ее жрецов). Прочие примеры касаются времени, когда колют свиней, и времени наступления холодов, то есть *материй* — на бытовом, по крайней мере, уровне — *бесспорных*. На них *можно* опереться, и Эко на них опирается. Но, разумеется, не без задней мысли. Помните, бочка со свиной кровью, холод, — все это понадобилось, чтобы временно подпереть мифотворческую линию с трубами Апокалипсиса. Потом гипотеза отпала. Но Хорхе, принявший в "пределе Африки" жевать отравленные листья аристотелевой книги, снова ее

возродил. И тогда все стало настойчиво напоминать известный кафковский текст "О притчах":

"...Второй сказал: "Готов поспорить, что и это притча".

Первый сказал: "Ты выиграл".

Второй сказал: "Но, к сожалению, только в притче".

Первый сказал: "Нет, в действительности; в притче ты проиграл."

А, может быть, еще уместнее был бы тут другой текст того же автора? Я имею в виду рассказ "Блюменфельд, старый холостяк". Герой возвращается домой и обнаруживает нечто фантастическое: два маленьких целлулоидных шарика с тихим дребезжанием прыгают по комнате. Это его раздражает и отвлекает, но в руки шарики не даются. И Блюменфельд надеется, что, может быть, удастся (если вспрыгнут они ненароком на постель), приловчившись, их раздавить. "Возражение, — замечает Кафка, — что и остатки мячей способны, чего доброго, прыгать, он отклоняет. Необычайное тоже должно иметь свои границы".

Нечто подобное мог бы сказать и Эко: *абсурд останавливается у порога мало, простого, незначительного, вроде бы понимающегося само собой*. А пределы материй более сложных, многозначных, изменчивых — это, напротив, *домен абсурда, место, где Бог играет в кости*. И в результате возникает мир, который, по словам уже знакомого нам Г.Виланда, "прежде всего распрощался с доверием к понятийной реальности. Нет больше однозначности аргумента, есть лишь многозначность различнейших интерпретаций; нет больше научной формулы, есть лишь богатое вариантами изложение; нет больше четкого понятия, есть лишь беременная намеками метафора"¹.

И нельзя ли все представить себе так, будто Эко лишь для того и впутал в интригу "Имени розы" Апокалипсис, чтобы его философски *снять* как нечто бескомпромиссное, фанатическое, однозначное, жестко целенаправленное, а, оттого, милое сердцу как Хорхе, так и Убертина? А нашему автору должен быть ближе другой, ветхозаветный, текст — "Книга Екклесиаста, или Проповедника" с ее лейтмотивом: "Что было, то и будет; что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем" (гл.16, 9).

Текст "Имени розы" как будто занят простым, но он подразумевает сложное (недаром само название романа до беспредельности многозначно). И выбор детективного жанра здесь, конечно же, не случаен: средствами "дневной" логики сыщик пытается распутать "ночные" кошмары, что и предопределяет его поражение...

Словом, поверхность обманчива. Здесь, — как и у Достоевского в "Петербургских сновидениях в стихах и прозе": "И стал я разглядывать, и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы,

¹ "Kolloquium", S.118.

а вполне титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал, все хохотал". Этот хохот у Достоевского чем-то сродни хохоту Хорхе, который засмеялся, — не исключено, что *впервые в жизни*, — когда швырял аристотелеву книгу в огонь.

Можно, впрочем, привести и более близкий по времени пример, из романа "Смерть Вергилия" австрийца Германа Броха. Тяжело больной сочинитель "Энеиды" смотрит ночью в окно и видит сценку без начала и конца, вырванную из цепи причинности. Трое. Тощий мужчина, толстый мужчина и женщина. Все пьяные. Непристойные. Тощий сбил с ног толстого. И слышен *общий смех, дребезжащий, неугомонный, дьявольский*. Затем сценка эта уходит из сознания поэта, но остается смех, вообще смех, "смех, разрушающий реальность". Даже во время его беседы с императором Октавианом Августом поэту чудилось, что где-то что-то смеялось, беззвучно и пренебрежительно...

Правда, для Броха (не говоря уже о Достоевском) — это ситуация еще почти шоковая: мир, казавшийся доселе если не приемлемым, так хотя бы понятным, начал стремительно уходить из-под ног. Оттого образы, умонастроение этих писателей выражающие, по-своему нарочиты, можно бы даже сказать, "банально-небанальны", даже по-своему "картинны".

Существенно, однако, что у Броха, человека нашего столетия, *смех* (то есть метафора, выражающая взгляд на мир, столь дурно устроенный, что он не заслуживает серьезного к себе отношения) уже *отделился от конкретных носителей*. А Эко пошел еще дальше и, заменив гротеск иронией, *упрятал смех в подтекст*. Так что малоискушенный читатель способен и не заметить, что "Имя розы", — конечно же, как бы *сплошная пародия*: на детектив, на исторический роман, на роман ужасов, на мемуары, да и вообще на все на свете.

В то же время *пародирование здесь — нечто большее, чем прием; а некотором роде это и философия жизни, и философия отношения к жизни, — философия, имя которой — "постмодернизм"*.

"...Постмодернизм, — так пояснял сам Эко, — не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние... В этом смысле Пв правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм... По-видимому, каждая эпоха в свой час подходит к порогу кризиса, подобного описанному у Ницше в "Несвоевременных размышлениях", где говорится о вреде историзма... Если "постмодернизм" означает именно это, ясно почему "постмодернистами" можно назвать Стерна, и Рабле, и безусловно — Борхеса..."¹.

А, может быть, и сочинителя ветхозаветной Книги Екклесиаста?

¹ "Иностранная литература", 1988, №10, с. 101, 102.

ГЛАВА ПЕРВАЯ,

В КОТОРОЙ КАСАТЕЛЬНО НЕКОТОРЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯВЛЕНИЙ, ИМЕНУЕМЫХ ДАЛЕЕ "МОДЕРНИЗМОМ" И "ПОСТМОДЕРНИЗМОМ", НЕБЕСПРИЧИННО ВОПРОШАЕТСЯ: "А БЫЛ ЛИ МАЛЬЧИК?", И ДЕЛАЕТСЯ ПОПЫТКА ОБРИСОВАТЬ СТРАННЫЙ ХАРАКТЕР ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ; РЕЧЬ ТАКЖЕ ИДЕТ О "СПОРЕ МЕЖДУ СТАРЫМИ И НОВЫМИ" И О ЦИКЛИЧНОСТИ В ИСКУССТВЕ, В СВЯЗИ С ЧЕМ НА ЭТИХ СТРАНИЦАХ ВПЕРВЫЕ ВОЗНИКАЕТ ПОНЯТИЕ "ПРОГРЕСС".

Новейшая западная культурология, вот уже лет 15-20, не знает, пожалуй, слова более распространенного (я бы даже сказал: более затертости "модного"), нежели "*постмодернизм*". Одни полагают, что оно сначала возникло в Европе, затем, в поисках популярности, перекинулось на США, а их завоевав, вновь воротилось в Старый Свет, но уже претерпев специфическую "*американизацию*". Другие, напротив, убеждены, что феномен это чисто американский, в Европу экспортированный чуть ли не насильственно, и потому относятся к нему с немалой долей иронии, если даже не пренебрежения, вообще характерных для жителей Старого Света, когда они побаиваются, а не обскакал ли их все-таки Свет Новый?

Но главное, пожалуй, в нынешнем к постмодернизму отношении состоит в том, что его — за довольно редкими исключениями — считают чем-то, хоть и взаправду совершенно новым, но в то же время никакого серьезного интереса не представляющим по причине как бы "легкомысленности" или даже нарочитой "банальности", и огорчаются его нынешней популярности. Но и надеются, что окажется он болезнью скоропреходящей — чем-то вроде детской ветрянки — и даже уже примечают некоторые признаки "излечения"...

Впрочем, ирония или недоверие могут здесь диктоваться и совсем иными причинами: дело ведь в том, что до сих пор — хотя о "*постмодернизме*" заговорили еще под конец 60-х гг. — все еще нет никакой ясности, что же слово это, собственно говоря, призвано означать или выражать. С сугубо формальной точки зрения — лишь "ничто", как я уже говорил, возникшее *после* литературного, художественного, а, может быть, и вообще, так сказать, "житейского" *модернизма* (о котором, как многим кажется, мы уже *знаем все*). Так что, в отличие от явственно очерченного предшественника, "*постмодернистское нечто*" — или даже "*ничто*" — вроде бы и лишено собственного лица...

В то время как по нашу сторону от "железного занавеса" официальное литературоведение сотворяло себе кумир из *реализма* вообще и из *социалистического реализма*, в особенности, на Западе первые две трети XX века числили за искусством *модернистским*,

авангардистским (modern art, avant-garde). И когда там у них явилась потребность как-то обозначить новый (и, надо признать, даже весьма отличный от прежнего) этап, его ничтоже сумняшеся нарекли "*пост-модернистским*", не делая из этого никакой особой проблемы: просто, дескать, "*преходящее*" имя для "*преходящего*" явления.

Видит Бог, любое определение несовершенно, ибо не в силах выразить многоликую текучесть определяемого — даже самого что ни на есть незамысловатого. А все-таки термин "*модернизм*" и правда хоть как-то указывал на отличительнейшее свойство описываемого предмета: а именно на его полемически заявленный *разрыв* с традициями всего *былого* — или, по крайней мере, *непосредственно предшествовавшего* нынешнему — искусства. Что же до термина "*пост-модернизм*", то он (я уже об этом говорил) и в самом деле как будто ничего, кроме преемственности во времени, не выражает и оттого выглядит чуть ли не откровенно *бессодержательным*.

Модернизмом, как известно, нарекли конгломерат разнообразнейших художественных группировок, объединенных, однако, вышеозначенной тенденцией к разрыву с *непосредственно* ему предшествовавшим прошлым. Признак этот и отличал, выделял модернизм из наличного художественного ряда. Постмодернизм же вроде бы ни от чего, кроме как от своего предшественника модернизма, не отличается, ибо рядом с ним практически и не существует уже *ничего альтернативного* — разве что какие-то оставленные безвозвратно сгинувшим прошлым "ледниковые морены".

В результате, берега *постмодернистского* потока начинают выглядеть до того размытыми, что невольно поддаешься искушению отождествить его с новейшим искусством *как таковым* и, вслед за горьковским Климом Самгиным, спросить: "А был ли мальчик?". Ибо, утратив соперников, способных если не противостоять ему, так хотя бы его оттенять, постмодернизм рискует превратиться в чистое "*не*".

Коли угодно, модернизм был бубликом, но время его "съело"; осталась "дырка" — *не=модернизм*. Так что вряд ли случайно большинство новейших интерпретаторов, силящихся "дырку" как-то очертить, отталкиваются именно и исключительно от модернизма: "Вся несомая модернистская эстетика, — полагает один из них, — была ориентирована на конечную истину,., в постмодернистской же ситуации подобный проект утрачивает почву под ногами"¹. "Эстетическое самосознание модернизма, — утверждает другой интерпретатор, — сопричастно бунту против инструменталистского разума,...

¹ Dietmar Voss. Metamorphosen des Imaginären — nachmoderne Blicke auf die Aesthetik, Poesie und Gesellschaft, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hb.). Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Hamburg, 1986, S. 238.

а постмодернистская мысль живет разрушением символистских построений и... предпочитает не вспоминать о том, что объявляло последовательно мертвым: Бога, метафизику, историю, идеологию, революцию, в конце концов даже самое смерть"¹. "Если модернистское искусство, — настаивает третий, — черпало силы в изображении обезчеловеченного мира, постмодернизм (в отличие от предшествующих форм эстетизма) цинически ополчается против "испорченной" современности"².

Пожалуй, самое любопытное в этой апелляции к модернистскому опыту состоит в том, что последний принимается не просто за точку отсчета, но и уже за своего рода "пример для подражания". Некогда сюрреализм или дада виделись чем-то "разрушительным" — причем в равной мере как тем, кто школы эти отвергал, так и тем, кто их славил. Что же до толкователей нынешних, то они — странным образом, — чем дальше, тем больше, выпячивают, так сказать, задним числом, "созидательные" устремления модернизма.

Например, по разумению немецкого философа Петера Слотердийка модернизм уже "неотделим от исторических утопий евроазиатско-американской трудовой буржуазии и пронизан тем же, что и она, духом "завоевания будущего". "Даже там, — продолжает Слотердийк, — где он (модернизм — Д.З.) проявлял себя как нечто антибуржуазное и чуждое истории, он все равно сохранял зависимость от самокритичных форм прометеевской идеологии прогресса"³.

Еще определеннее высказывается А.Хюссен: "...Сегодня постмодернизм становится тем, чем был для Лукача модернизм (Дьердь Лукач в 30-е гг. влиятельнейший марксистский историк и теоретик литературы, адепт "реалистического метода". — Д.З.). Поэтому в глазах ряда критиков модернизм превратился в единственно верный "реализм" XX столетия, а постмодернизму брошено старое-престарое обвинение в неполноценности, декадентстве и патологичное"⁴.

Истари повелось, что последнего в историческом ряду чаще и охотнее всего превращают в "мальчика для битья". Впрочем, само по себе это тривиально и оттого малоинтересно. Гораздо любопытнее, что былой "пария" начал потихоньку обретать "респектабельность": Д. Фосс, к примеру, утвердил ориентированность модернистской эс-

¹ Klaus R. Scherpe. Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs — zum ästhetischen Bewusstsein von Moderne und Postmoderne, ibidem, S. 272.

² Jochen G. Schuetze. Aporien der Literaturkritik — Aspekte der postmodernen Theoriebildung, ibidem, S.201-202.

³ Peter Sloterdijk. Kopernikanische Mobilmachung und ptolomäische Abreue, Frankfurt a. M., 1987, S. 22-23.

⁴ A. Huyssen. Postmoderne — eine amerikanische Internationale? in: Postmoderne, S.34.

тики на конечную истину, а Слотердийк, и того паче, заговорил о причастности модернизма к буржуазным утопиям и идеологии Прогресса...

Тут-то и начинается самое интересное. Ганс Роберт Яусс (он был одной из ключевых фигур новейшей герменевтики или, точнее, рецептивной эстетики) чуть ли не целиком посвятил две свои наиболее известные книги — "Литература как провокация" (1970) и "Штудии о смене эпох эстетического модерна" (1989) — воссозданию механизма этой самой "смены". Начиная с эпохи Просвещения, считалось чуть ли не само собою разумеющимся, что искусства *развиваются, движутся вперед, явственно прогрессируют*. Но тщательно просеяв колоссальный — как по объему, так и по временной протяженности — материал, Яусс не просто *поставил художественный прогресс под сомнение*, но и привел осязаемые тому доказательства. При этом он — ради чистоты эксперимента — как бы обходил стороной все мировоззренчески-идеологическое и занимался лишь "механизмом".

До эпохи Просвещения, — а, еще точнее, до того памятного заседания Французской Академии 27 января 1687 г., на котором Шарль Перро объявил современное ему французское искусство стоящим выше античного и с которого начался нескончаемый "спор о древних и новых" ("Querelle des Anciens et de Modernes"), — вся европейская поэзия была обернута лицом к "непревзойденному прошлому". По крайней мере, многим так казалось, пока Яусс не приступил к своим "раскопкам" и не обнаружил, что, например, еще в V столетии от Р.Х. случалось нечто подобное "спору о древних и новых". Да и вообще, разгораясь и затухая, спор этот тянется вот уже десятки веков...

"Так что, — резюмировал Яусс, — вся европейская культура предстает в виде циклических противостояний "старого и нового"; и не между прочим, а в ей присущем своеобразном историческом облике, как длящаяся Querelle des Anciens et des Modernes — как нескончаемый спор, что в ходе своего движения от старого к новому стилю, от художественной эпохи к художественной эпохе и, наконец, в процессе ускорения Нового времени, от былого авангарда к последующему оживает каждый раз заново. Однако сегодняшний постмодерн, если он и правда призван обозначить некий эпохальный порог, впервые в истории эстетического модернизма способен породить ощущение разрыва между старым и новым — и именно в форме "никогда болес"¹.

В принципе наблюдения Яусса, конечно же, отнюдь не так новы, как могло бы показаться: вот что, например, еще в начале нашего

¹ Hans Robert Jauss. Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, 2. Aufl., Frankfurt a. M., 1990, S.70.

века писал испанский философ и искусствовед Хосе Ортега-и-Гассет: "Вся история человечества предстает как непрерывное чередование двух эпох: эпохи зарождения аристократии и сплочения, и эпохи, когда властвующая элита приходит в упадок, что ведет к социальному расколу и гибели. В индийских ригана эти эпохи соответственно именуется "Китра" и "Кали". Эпоха "Кали" характеризуется вырождением кастового строя. Возвышаются низшие слои (эиа'га) поскольку Брахма впадает в спячку. Тогда Вишну, приняв зловещий облик Шивы, уничтожает все живое: над горизонтом сгущаются сумерки богов. Но вот Брахма пробуждается и уже в облике доброго Вишну воссоздает разрушенный Космос. Наступает новый рассвет — эпоха "Китра"¹.

И совсем уж любопытно, что этот пересказ древнеиндийского мифа заимствован у Макса Вебера, теоретика *протестантского* происхождения капитализма, то есть в известном смысле *прогрессиста*. Что же до Ортеги-и-Гассета, то он — приверженец власти аристократии; отсюда и выбор примеров, но и за ними легко угадываются не только времена дня и ночи, лета и зимы, Добра и Зла, а и процессы социальной истории. Впрочем, Яусс все-таки пошел много дальше: уже не просто отмечал *наличие круговорота*, но и нащупывал контуры определенной, именно с круговоротом связанной, даже им в некотором роде обусловленной *"системы"*, в свою очередь, как бы *управляющей* нашим *духовным бытием* .

Симптоматично, что в последнее время контуры такой системы начали по-своему примечать и литературоведы из бывшего СССР: "Бесспорно, постмодернизм в традициях европейской культуры. И даже давних, о чем писал У.Эко. Европейская литература была "вторична" всегда... В "Пантагрюэле" Рабле угадываются черты ярмарочной книжонки о великанах, толкования Библии и медицинские знания того времени...² Именно пародийность "Дон Кихота" определяет его достоинства..."².

Итак, *постмодернизм* — уже не просто "выдумка" или (в лучшем случае!) "нелигитимная" реакция на наиновейшие тектонические сдвиги истории, но и нечто *органически* бытию человеческому присущее — пусть даже в чуть сомнительной форме *литературной "вторичности"*, поелику *"первичность"* все-таки остается закрепленной за "модернизмом". При этом последний видится уже не только первооткрывателем — его отличает еще и *синтез традиционного и новаторского*: "У нас многие истолковывают модернизм как проявление крайнего индивидуализма и отрыв от традиции. Модернизм имел

¹ Хосе Ортега-и-Гассет. Этюды об Испании, К., 1994, с.70-71.

² Сергей Рейнгольд. Русская литература и постмодернизм. Неслучайные итоги новаций 90-х годов. Эссе. — "Знамя", 1998, №9, с.209.

авангардное крыло и им отчасти обеспечил себе образ и силу, но именно модернисты заговорили о смирении индивидуального начала, возвратили традицию работы при насыщенном литературном и историческом контексте"¹.

И С. Рейнгольд, выявляя широкую литературоведческую эрудицию, называет в этой связи имена Джойса, Пруста, Вирджинии Вулф, Томаса Стернса Элиота и даже Литтона Стречи. С оценкой роли *каждого* из них все, по-моему, правильно, но почему автор цитируемого эссе уверен, что *взятых вместе* их все еще надлежит трактовать как *модернистов*? Ведь он уже почти согласился видеть даже в Рабле и Сервантесе что-то вроде "постмодернистов"... А здесь как бы остался "в плену традиции"? Неужели лишь по той причине, что Джойса и Пруста в свое время нарекли "модернистами", а Вулф и сама себя — за неимением лучшего — так "обозвала"?..

Но пойду дальше. Сам-то модернизм 10-20-х гг. (ежели был, разумеется, *настоящим* модернизмом!) вовсе не оглядывался ни на V-й, ни на XVII-й века: он выполнял собственные насущные задачи и ощущал себя при этом чем-то *небывало, даже "провокационно" новым*. И не без основания, ибо в контексте *своей* эпохи в самом деле являлся силой новаторски-мятежной, некоей экстремистской, отчаянной — можно бы даже сказать "последней" — попыткой отстоять *Цель* и *Прогресс*. Так что определение "Modern-(ismus)" он ни у кого не позаимствовал, а "выдумал" его для себя сам, исходя из искреннейшего убеждения в своем беспорном "первородстве". Впрочем, язык — штука хитрая, функционирующая нередко на бессознательном уровне, так что тут не могло, пожалуй, обойтись уж вовсе без "архетипических" мотивов. Тем более, что, "архетипическое" довольно громко — хоть и *post factum* — о себе заявило.

Как бы там ни было, а модернизм XX века вполне встроился в некий бесконечный исторический (или даже "доисторический"?) ряд. Как, кстати сказать, и постмодернизм: ведь если взглянуть на все это глазами Яусса, то не окажется ли, что история искусств складывается из множества поочередно друг друга сменяющих *"модернизмов"* и *"постмодернизмов"*? Любопытно с этой точки зрения оценить позднесталинистскую доктрину извечной борьбы *Реализма* и *Антиреализма* в мировом искусстве. Разве не являлась она безнадежно (ибо совершенно сознательно) заидеологизированным отражением реально существовавшего *циклического* бытования искусств? Правда, в финале движению надлежало быть остановленным самостоятельностью вполне "созревшего" социалистического реализма. Но с объективной точки зрения здесь имеешь дело лишь с доктринерской

¹ Сергей Рейнгольд. Русская литература и постмодернизм. Неслучайные итоги новаций 90-х годов. Эссе. — "Знамя", 1998, №9, с.210.

deus ex machina или, если попроще, политическим кнутом, на удивление не устранившим (в том числе, и из большевистского сознания) "архиврага", то есть **цикличность**.

Примечательно, что идея циклического бытования искусств — в принципе не очень-то жалуемая социологией, — тем не менее присутствует и в капитальном труде американца Арнольда Хаузера "Социальная история искусства и литературы" (1953): согласно его концепции "*натуралистическое*" и "*анти-натуралистическое*" начала сменяют друг друга и в критской живописи, и в греческой скульптуре, и в литературе Средних веков (хаузеровский "натурализм" не следует путать с натурализмом Золя: его, скорее, надлежит отождествлять с "реализмом").

Нечто сходное мыслимо обнаружить и в книге немецкого литературоведа Эриха Ауэрбаха, названную "Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе". Книга эта сочинялась в 30-40 гг. в турецкой эмиграции и смогла увидеть свет лишь в 1967 г. По мысли Ауэрбаха, западноевропейская литература знает лишь два основных стиля: *гомеровский* и *библейский*. На определенных этапах истории искусств один из них превалировал, другой так или иначе уходил в тень. Трудно побороть искушение и не объявить первый из них "*реалистическим*" ("*натуралистическим*"), а второй, соответственно, "*анти-реалистическим*" ("*анти-натуралистическим*"). А что если, исходя именно из стилистики "Илиады" и "Одиссеи", с одной стороны, и Ветхого Завета, с другой, попытаться как-то соотнести наблюдения Ауэрбаха с *модернистской* и *постмодернистской* художественной практикой?

Тем более, что модернизм (особенно, в глазах людей традиционно мыслящих) начал набирать сегодня очки. И, конечно же, не только потому, что покинул (или уступил?) "уязвимое" последнее место. Не менее существенно, что в 20-е гг. его считали "по весне", а в 80-90-е — считают "по осени". Иными словами, центр тяжести прежде располагали среди "открытий", а ныне — среди "сохранений". И модернизм, точно бука, пугавший всех своей новизной или хотя бы какой-то на все предшествующее "непохожестью", в конце концов оказался чем-то вроде защитника "предпочтительного" прошлого (иными словами, чуть ли не в современной позиции "Илиады" или "Одиссеи"?)

В принципе такова судьба всех первопроходцев. Но, если держать перед глазами именно судьбу *модернизма XX века* (в сущности, *единственную* нами доселе признаваемую его судьбу), то доведется согласиться с тем, что не обошлось здесь и без некоторых зрительных aberrаций. Ведь с точки зрения "чистой поэтики" (если таковую, разумеется, удалось бы себе представить) модернизм этот как был, так и остался *сокрушителем* всех устоявшихся форм, *врагом* всех освя-

щенных привычкой традиций. И в начале нашего века никто как-то не задумывался над тем, *ради чего же* совершалась эта беспримерная *литературная революция*. Достаточно, дескать, надежды, что социальная, — а вместе с ней и эстетическая — постройки рухнут и на смену им придет...

ИНТЕРМЕДИЯ:

ДРЕВОТОЧЕЦ ПРОТИВ ПРАОТЦА НОЯ, ИЛИ МИР ПО ТУ СТОРОНУ ЗЛА И ДОБРА

"Историю мира в 10 с половиной главах", сочиненную англичанином Джулианом Барнсом в конце 1980-х гг., весьма затруднительно уложить в русло хоть какого-нибудь из освященных традицией жанров.

Глава первая ("*Безбилетник*") имеет своим предметом Вселенский Потоп и Ноев Ковчег.

Глава вторая ("*Гости*"), напротив, переносит в наше время, на Средиземное море, где арабские террористы захватывают теплоход с западноевропейскими и американскими туристами.

Третья ("*Религиозные войны*") — возвращает в 1520 год и делает читателей свидетелями суда над древоточцами, изъевшими в храме городка Мамироля кресло Безансонского епископа.

В *главе четвертой* ("*Уцелевшая*") обезумевшая молодая женщина пытается в обществе двух кошек спастись от пригрезившейся ей атомной войны; происходит это вскоре после взрыва в Чернобыле.

Пятая ("*Кораблекрушение*") — описывает трагедию, случившуюся в 1816 г. на плоту, спущенном с фрегата "Медуза", и дает свое истолкование знаменитому полотну художника Теодора Жерико, упомянутой трагедии посвященному.

Шестая глава ("*Гора*") повествует о паломничестве на Арарат, предпринятом фанатичной ирландкой Амандой Фергюссон с целью обнаружения следов Ноева Ковчег.

Седьмая же называется "*Три простых истории*" и рассказывает о человеке, дважды спасшемся с тонущего "Титаника" (только в первый раз то была трагедия, а во второй — фарс); о пророке Ионе во чреве китовом; наконец о нацистском теплоходе, заполненном депортируемыми из нацистской Германии евреями, которых никто в мире не желал принять.

Глава восьмая ("*Вверх по реке*") слагается из писем киноактера, плывущего через первобытные южноамериканские джунгли, чтобы сниматься в фильме о давних иезуитских миссионерах. Жена (или

подружка?), оскорбившись каким-то мелким грехопадением актера, на письма не отвечает; а тут еще индейцы во время съемок зачем-то утопили его напарника...

В главе девятой ("Проект Арарат") снова описаны поиски Ковчега; только теперь это уже 1970-е гг. Бывший астронавт Спайк Тиглер находит скелет мисс Фергюссон, но принимает его за останки праотца Ноя.

Что же до **главы "Сон" — десятой и последней**, — то в ней рассказчик познает устройство современного Рая и получает сведения, касающиеся современного Ада.

Однако между главами восьмой и девятой заключена еще "*Интермедия*" (это и есть обещанные полглавы), содержащая иронико-теоретические размышления о любви, об истории человечества и об абсурдности всей нашей с вами жизни...

Итак, сплошной разброс: *временной, сюжетный, проблемный, стилевой*. Правда, как правило, рассказ ведется от третьего лица, но нередко появляется и лицо первое — даже в пределах одной и той же "главы". Причем каждое из таких лиц на протяжении книги не остается самому себе равным: то маскируется под объективного повествователя старой школы, то начинает склоняться к легкой иронии, а то и сбивается на откровенную, даже намеренно грубоватую пародию. Немало тут понамешано и в смысле жанров: наличествует и эпистолярный, и документальный, и публицистический. Но все это лишь в некотором роде "псевдо", ибо самое, пожалуй, для Барнса постоянное — даже самое как бы "серьезное" — есть *авторская насмешка*.

Тем не менее в некое подобие "целого" этот эпатазирующий "плюрализм" все-таки как-то сгребается. И не только за счет бесконечно скептического отношения ко всему существовавшему, существующему и существовать предполагающему. Наличествуют и более осязаемые скрепы: как бы "сюжетные". Первая, шестая и девятая главы напрямую связаны с Ноевым Ковчегом, а упоминается он — и весьма порой навязчиво — чуть ли не в каждой главе. Когда вроде бы кстати, а когда и вовсе некстати.

Приведу лишь несколько примеров. Во второй главе о пассажирах туристского теплохода сказано, что "за вычетом двух-трех семейных групп и случайного англичанина-одиночки эстетского вида все они поднимались на борт покорными парами", и руководитель тура Франклин Хьюз насмешливо это про себя комментирует: "Каждой твари по паре". Героиня четвертой главы "всегда думала, будто каждая пара — это муж с женой, счастливые супруги, как те звери, что плавали в Ковчеге". Она и сама захватила с собой кошачью пару, так что и ее лодка была чем-то вроде "Ковчега", уплывавшего от ядерной катастрофы. В главе пятой автор то и дело принимается рассуждать об иконографии Потопа и ее судьбах, делая вывод, что "старик Ной

уплыл из истории искусств". Наконец в "Интермедии" — этим примером и ограничусь — есть такое место: "...любовь — земля обетованная, ковчег, на котором дружная семья спасается от Потопа. Может, она и ковчег, но на этом ковчеге процветает антропофобия; а командует им сумасшедший старик, который чуть что пускает в ход посох из дерева гофер и может в любой момент вышвырнуть тебя за борт".

Потоп, наконец, в барнсовской "Истории мира" присутствует и в формах менее явных: это прежде всего *мотив плавания по водам*. Лишь две главы книги целиком "сухопутны": Тиглер добирается до Арарата самолетом; в сугубо континентальной обстановке вершится и мамирольское судилище над древесными червями. Зато тут обнаруживается *другая красная нить*, прошивающая весь этот, с позволения сказать, "роман": *те самые древооточцы*, что повинны в калечьи Его Преосвященства... Ведь в первой главе все происходившее на Ковчеге подается в интерпретации именно *личинки древооточца*. Вместе с горсткой сородичей она проникла на Ковчег без спросу (отсюда и название главы "Безбилетник"), поелику спасение этого вида Богом не предусматривалось. Оттого, наверное, личинка так и озлобилась против Вседержителя и его избранника: вся затея с Ковчегом представляется ей вопиющей несправедливостью, бессовестным обманом. "Он был чудовищем, — так личинка оценивает Ноя, — самодовольный патриарх, который полдня раболепствовал перед своим Богом, а остальные полдня отыгрывался на нас". Ведь именно по вине этого "божьего избранника" погибли самые благородные экземпляры земной фауны: василиски, сфинксы, грифоны, гиппогрифы и наконец благороднейший из благородных — единорог. "На ковчеге, — ехидно продолжает расточать инвективы личинка, — мы постоянно бились над загадкой, почему Бог избрал своим протеже человека, обойдя более достойных кандидатов. Случись иначе, животные прочих видов вели бы себя гораздо лучше. Если бы он остановил выбор на горилле, проявлений непокорства было бы меньше в несколько раз, — так что, возможно, не возникло бы нужды в самом Потопе".

Кажется, со времен французских энциклопедистов XVIII века да еще, может быть, Лео Таксиля, который в 1897 году опубликовал свою "Забавную библию", Ветхий Завет не подвергался такому веселому и безоговорочному поношению (большевики здесь не в счет, ибо, как правило, в антирелигиозной пропаганде были грубы, но весьма редко — остроумны). Впрочем, в отличие от Вольтера или Таксиля, Варне антирелигиозной пропагандой и не занимается. Эта сторона дела его как бы вовсе не интересует: он целиком и полностью *занят историей нашего мира*, оттого и начинает с события, повсеместно признанного ее истоком. Что это миф — не суть важно. Ведь в глазах Барнса он, разумеется, только метафора, но позволяющая — и в этом

суть — набросать образ фундаментального несовершенства сущего, что автору романа и требовалось доказать...

Бог вряд ли ошибся, выбирая для своего дела Ноя (горилла тут не более чем удачный шахматный ход): ведь Бог просто не мог не опереться на собственные образ и подобие. Роковая же ошибка была им совершена еще тогда, когда он надумал организовать Вселенский Потоп в наказание роду людскому. Потому что жестокость неспособна ни научить, ни исправить. Тьма преступных особей, сократившаяся — благодаря учиненному Богом "отбору" — до жалкой горстки, по прошествии тысячелетий регенерировалась (так, по крайней мере, полагает Барнс) в точно такую же, что и до Потопа, тьму. Ее-то он и изучает на протяжении остальных девяти с половиной глав.

Личинка древоточца как "прокурор" на процессе над Богом и Ноем создает необходимую Барнсу ауру. Это как бы заколдованный круг комизма, из которого нет выхода. Ведь в силу смехотворной ничтожности древесный червь просто не может внушать доверия. Его роль в другом: как бы уменьшить до собственных размеров всех антиподов и оппонентов. Эта "способность" и превращает его (наряду с Потопом) в главнейшую из "скреп" книги. Оттого упоминания о древоточцах, тоже как бы ни к селу, ни к городу разбросаны по страницам "Истории мира". Вот лишь один из ряда возможных примеров: в конце главы "Кораблекрушение", вдоль и поперек разобрал холст Жерико, который, по мнению Барнса, является "иллюстрацией нашего положения в мире", он неожиданно восклицает: "А если посмотреть, что происходит с рамой, там наверняка будут обнаружены древесные черви".

Но этим червям, как мы уже знаем, посвящена и целая глава, да еще носящая знаменательное название "Религиозные войны". Суд личинки над Ноем и Богом был чисто литературным, как бы условным, гипотетическим. Ответный суд над личинками по-своему "реален", его вершит осязаемая церковная власть. Но вершит чуть ли не с тем же, что и у безбилетного древоточца, нулевым результатом.

Итак, жители Мамираля (напомню, что стряслось это в 1520 году) подали в Безансонский суд жалобу на древесных червей, которые, угнездившись в Епископском троне, "тайно и исподволь совершившие свой дьявольский труд, так проели ножку, что Епископ низринутся, подобно могучему Дедалу, с сияющих небес во тьму неразумия". Изложив свои претензии, "сии бедные истцы" приходят к выводу, что "будет правильно, разумно и необходимо приказать и повелеть этим животным оставить свое поселение и удалиться из Дома Господня, а так же приговорить их к необходимой анафеме и отлучению...".

В деле, которое автор якобы разыскал в муниципальных архивах Безансона (даются ссылки на соответствующие секции и ящики), имеется и "Заявление со стороны насекомых", составленное неким

адвокатом. Оно, естественно, камня на камне не оставляет от всех предъявленных выше обвинений, ибо "разве не дал Бог зверям и всем гадам земным всякое семя, какое есть на земле, и всякое дерево, какое есть на земле, и всякий плод всякого дерева в пищу?". Защитник пошел еще дальше, заявив, что "Господь ничего не дает без цели, и то, что он позволил древесным червям поселиться в церкви св. Михаила, является ни чем иным, как предупреждением и наказанием человечества за его грехи". За то, в частности, что местные прихожане не спешат платить десятину. Возражал адвокат и против отлучения червей: эти существа не могут быть изгнаны из Церкви, ибо они не являются ее членами: как говорит апостол Павел, "судите внутренних, но не внешних".

У представителя общины, конечно, тоже нашлось, что возразить. Стороны громоздят доказательство на доказательство, творят чудеса казуистики, бряцают мнениями неоспоримых авторитетов, — а в результате гора рождает мышь: недаром епископальный прокурор повел себя почти как ребе из старого анекдота (тот согласился с обеими одна на другую жаловавшимися соседками да и с собственной женой, уличившей его в непоследовательности). Прокурорский же вердикт таков: "А посему, рекомендуя приговорить bestioles¹, которые столь подло и гнусно напали на храм Божий, к отлучению, мы так же рекомендуем наложить на habitants² все необходимые в данных случаях наказания и эпитимьи". С приговором судьи, правда, не все ясно, поскольку нижнюю часть соответствующего листа протокола изгрызли термиты. Но неясность усугубляет сомнения. Что Барнсу и требовалось.

"Ничью", которой здесь все вроде бы завершилось, не стоит воспринимать как свидетельство либерализма или, тем более, гуманности означенного суда. Тот, вероятнее всего, "наказал" (как и требовал прокурор) обе враждующие стороны в равной мере. Скорее, нам явлено свидетельство неуверенности. Правда, в конце книги автор отметил, что, сочиняя эту главу, пользовался фактическими данными из исследования некоего Э.А.Эванса "Уголовное преследование и казнь животных" (1906). Но ежели Барнс и почерпнул оттуда именно этот, весьма "двойственный", вердикт, то не потому, что был он так уж характерен для судебной практики XVI века, а по причине его любезности сердцу самого Барнса и некоторой "созвучности" новейшему, сегодняшнему мировидению.

В саркастическом изложении Барнса обе конфликтующие стороны выглядят не столько одинаково правыми, сколько одинаково неправыми, ибо вроде бы "резонными" доводы каждой способны казаться лишь в том предельно абсурдном мире, какой представлен

¹Зверюшек, козьяков, (франц).

² Жители (франц).

здесь читателю, мире вывихнутом, даже не просто утратившем Смысл и Цель, а ими изначально не обладавшим. Не случайно Джулиан Варне преподносит нам историю мира, в котором *отсутствует Князь Тьмы, то есть вполне определенное, в самом себе завершенное, так сказать, абсолютное Зло*. Правда, в ходе безансонского судилища была сделана попытка ангажировать на эту роль древоточцев: "...Сии черви суть противоестественные твари, коих не было на Ноевом ковчеге, и те действия, за которые их привлекли к суду, свидетельствуют о их явной одержимости злым духом, а именно Люцифером". Однако древоточцы на Зло с большой буквы никак не тянут, хотя бы по причине своей комической мизерности; оттого-то их и *не выделили* посредством наказания более сурового, а, значит, и более последовательно. Кроме того, они на Ноевом ковчеге *были*; к тому же именно *им* автор доверил править суд над божьим избранником Ноем, а — косвенно, значит, — и над самим Богом!

Ведь *если не существует абсолютного Зла, то нелегко и абсолютное Добро*: "Как великие идеи вроде Церкви увязают в бюрократии, — размышляет актер, плывущий у Барнса вверх по южноамериканской реке. — Как христианство, которое вначале ратовало за всеобщий мир, подобно другим религиям кончает насильем. То же можно сказать и о коммунизме, о любой великой идее".

Итак, Потоп, Ковчег и древоточцы — это скрепы не случайные, выбранные никак не по капризу. Они ломают чуть ли не все устоявшиеся в нашу эпоху представления о сюжете и композиции, включая и те, что сложились в первой половине нашего близящегося к своему концу века. И дело отнюдь не в сложности, "замысловатости": до Второй мировой войны писали и "по-замысловатее" (а "Историю мира в 10 1 \2 главах" мыслимо представить себе вроде этакого, чуть ли не традиционного, "романа в новеллах"). Дело в другом: прежде в "замысловатых" вещах *бал правила психология героя* — расхристанная, патологическая, вроде бы не признающая над собою никаких законов, прозывавшаяся *"потоком сознания"*. Нынче в моду снова входит "логика"; правда, весьма необычная, не менее странная, чем геометрия Лобачевского или двоичная система исчисления. Потому что речь ведь идет о *"логическом"* (или *лучше сказать: "трезвом"?) подходе к алогичной реальности*; и такой подход, как ни странно, плотнее прилегает к миру, в котором вроде бы пусты и небеса, и преисподняя...

Ultima ratio в подтверждение этой барнсовской идеи приводит десятая и последняя глава, оформленная, впрочем, как нечто насквозь гипотетическое. Недаром она названа "сон" и начинается словами: "Мне снилось, что я проснулся. Это самый странный сон, и я только что видел его опять". Чудесная комната, внимательная горничная, гардероб полон любимых одежек, завтрак подается в постель. Потом можно полистать газеты, содержащие одни лишь приятные новости,

поиграть в гольф, заняться сексом, даже повстречаться со знаменитыми людьми. Впрочем, пресыщение наступает довольно скоро, и начинает хотеться, чтобы тебе вынесли приговор. Это что-то *вроде тоски по Страшному Суду*, но, увы, тоски нереализуемой. Правда, некий чиновник внимательно рассматривает твое дело и неизменно приходит к выводу: "У вас все в порядке". Ведь "здесь проблем не бывает", потому что это, как вы уже догадались, — *Рай*. Разумеется, целиком модернизированный и оттого как бы и *взаправду лишенный Бога*. Но для тех, кто того желает, Бог все-таки существует. Наличествует и Ад: "Но это больше похоже на парк аттракционов. Ну, знаете, — скелеты, которые выскакивают у вас перед носом, ветки в лицо, безвредные бомбы, в общем, всякие такие вещи. Только, чтобы вызвать у посетителей приятный испуг".

Но самое, может быть, главное состоит в том, что ни в Рай, ни в Ад человек не попадает *по заслугам*, а лишь *по желанию*. Оттого система наказаний и наград становится столь бессмысленной, а загробное существование столь бессцельным, что у каждого в конце концов возникает желание умереть по-настоящему, исчезнуть, кануть в небытие. И, как и все здешние желания, оно тоже может исполниться. Возникает впечатление, будто барнсовская "история мира" сведена к некоей идиллии: где моря крови? где зверства? где жестокости? Где предательства? Для Барнса суть всего, однако, не столько в наличии Зла (*это как бы элементарно!*), *ав том, что любое преступление может быть оправдано некоей высокой целью, освящено исторической необходимостью*. Оттого наш автор и стремится в первую очередь *вылущить бессмысленность, отстоять бесцельность* наличного мироустройства.

Последнюю главу венчает диалог между нашим сновидцем и его горничной (а, скорее, поводырем) Маргарет: "— Мне кажется, — снова заговорил я, — что Рай — это прекрасная идея, даже, может быть, безупречная идея, но она не для нас. Не так мы устроены... Тогда зачем это все? Зачем Рай? Зачем эта мечта о Рае?... — Может быть, вам это нужно, — предположила она. — Может быть, вы не прожили бы без такой мечты... Всегда получать, что хочешь, или никогда не получать того, что хочешь, — в конце концов разница не так уж велика".

Молодая женщина из главы "Уцелевшая", что плывет с двумя кошками на своем утлом "ковчеге", размышляет: "Мы отказались от впереди идущих. Мы не думаем о спасении других, а просто плывем вперед, полагаясь на наши машины. Все внизу, пьют пиво... В любом случае, подумала она, найти новую землю с помощью дизельного двигателя было бы обманом. Надо учиться все делать по-старому, *будущее лежит в прошлом*" (курсив мой. — Д.З.).

Может статься, это и есть *ключевая формула* Барнса? Во всяком случае, его героиня формулу эту упорно повторяет: "Говорят, время нельзя повернуть вспять, но это неправда. Будущее там, в прошлом".

Нечто похожее приходит в голову и киноактеру из главы "Вверх по реке". Вот как он оценивает индейцев: "Наши считают их примитивным народом, которому еще не известна идея игры. А мне кажется все наоборот, и у них что-то вроде **пост-актерской** цивилизации, может быть, первой на земле. То есть игра уже не нужна, поэтому они и забыли про нее, и больше ее не понимают". Наконец и в "простой истории" о пророке Ионе формула эта снова выведена. И на сей раз (очевидно, что бы ее окончательно утвердить) самим автором. Никому не верилось, будто Иона был проглочен китом, а потом целехоньким извергнут из чрева. Это считали мифом. Но, просвещает нас Барнс, такое в самом деле случилось 25 августа 1891 года с матросом Джеймсом Бартли, из чего следует вывод: "Миф вовсе не отсылает нас к некоему подлинному событию, фантастически преломившемуся в коллективной памяти человечества; нет, *он отсылает нас вперед, к тому, что еще случится. Миф станет реальностью, несмотря на весь наш скептицизм*".

Если и Барнса, и его путешественницу с кошками понимать буквально, то в осадок выпадет нечто глуповато-наивное: призыв к опрощению или вовсе какая-то пустая мистика. Но высказать-то автор хочет нечто иное: *нет, дескать, ничего нового под луной*. Мысль тоже отнюдь не новая, но право на существование безусловно имеющая, тем более, что некогда произнес ее сам Екклесиаст: "Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться..." (Ветхий Завет, Книга Екклесиаста или Проповедника, гл.1, 9). Но опять-таки не в буквальном смысле слова: предполагается и какое-то движение. И не просто по кругу, скорее, по своего рода спирали, однако не *восходящей*, а, я бы сказал, **"горизонтальной"**. Оттого Барнсу и потребовалось заглянуть *в разные века*, даже прикоснуться к *архаике мифа*.

Как догматичная провинциалка мисс Фергюссон, так и астронавт Спайк Тиглер, "пионер научно-технического прогресса", отправляются на поиски Ноева Ковчега. Каждый в свое время — с разрывом в сто сорок, примерно, лет. Разные эпохи, да и совершенно разное с ними соприкосновение героев, — и Барнсу вроде бы любопытно посмотреть: что из всего этого выйдет?..

Старый полковник Фергюссон — отец той дамы — "верил в способность мира к прогрессу, в победу человека, в крах суеверий". И ему больше, чем грандиозное полотно Жерико, тогда выставившееся в Дублине, понравилась панорама, воспроизводившая тот же "печальный эпизод... в движении и в разноцветных огнях, под музыку...
• Вообще там, где Аманда усматривала божественный смысл, разумный порядок и торжество справедливости, отец ее видел лишь хаос, непредсказуемость и насмешку. *Но перед глазами у обоих был один и тот же мир*" (курсив мой. — Д.З.). Его-то Барнс и намерен своему читателю представить в истинном, ничьими иллюзиями не искажен-

ном виде. Правда, есть тут одна странность: автор явно берет полковника в союзники, хотя тот *верит в прогресс*, в который Барнс ни капли не верит. Может быть, это почти невольное свидетельство *сомнений*, что не покидают автора даже в момент, когда он отстаивает свое кредо?

Но с Амандой Фергюссон все ясно: жестокая праведница, одобряющая Бога за то, что он "из всего мира пощадил только Ноя и его семью", поднимается на Арарат, как бы продолжая нескончаемый спор с покойным рационалистом-отцом. Ну, а астронавт Тиглер, он-то с какой целью взбирается на Арарат? Как ни странно, с весьма близкой. Пребывая на Луне, Спайк услышал Голос, повелевавший ему: "Найди Ноев Ковчег". И, вернувшись на Землю, кинулся выполнять приказ. Жене его, правда, поначалу думалось, "что самый простой способ загубить его будущую карьеру, на которую так надеются они оба, — это начать спрашивать губернаторов, верят ли они в Бога". Но "когда имя Тиглера внезапно просверкало на первых страницах "Вашингтон пост" и "Нью-Йорк тайме", жена признала мужа гением. А на дворе-то стоял не 1839 год, когда в путь собралась мисс Фергюссон, а 1977-й! Но, видно, Спайка от Аманды мало что отличает: он пошел, куда велел Голос, да еще принял скелет мисс Фергюссон, им на Арарате обнаруженный, за останки праотца Ноя; то есть как бы "слился" с нею в Боге или, если угодно, в суеверии...

Воистину Барнс *лишен веры в движущуюся историю*: "И действительно ли история повторяется, в первый раз как трагедия, второй — как фарс? — читаем в "Интермедии". — Нет, это слишком величественно, слишком надуманно. Она просто рыгает, и мы снова чувствуем дух сэндвича с сырым луком, который она проглотила несколько веков назад". Так что *главный порок бытия — это даже не насилие, не несправедливость* (ведь они, в сущности, лишь нечто производное), *главный порок — это бессмысленность всего земного коловращения*, которое самое себя повторяет, даже самое себя передразнивает.

Плывущая с кошками женщина сочинила притчу об умном, находчивом, сообразительном, — словом, "нормальном" — медведе, что соорудил западню на другого зверя, но сам же в нее и угодил. Потому что поместил ее посреди своей любимой тропки. "Вы не можете представить себе такого медведя, правда? Но с нами-то произошло то же самое, думала она. Наш разум занесло не туда... Она не верила в Бога, но теперь ей хотелось верить... в кого-нибудь, кто бы смотрел на все это со стороны...".

А в "Интермедии" автор воображает себе такое: "Вы возвращаетесь домой — во всяком случае хотите так думать — и с помощью привычного волшебства пытаетесь открыть гараж. Однако ничего не происходит. Вы пробуете еще раз. Опять ничего... Вы сидите в ма-

шине с работающим мотором, сидите неделю, месяц, год, много лет и ждете, когда же откроются двери. Но вы находитесь не в той машине, не у того гаража, ждете не перед тем домом". Или еще: "Писатель должен представлять себе шеголеватого капитана корабля перед надвигающимся штормом: как он кидается от прибора к прибору... Но внизу никого нет, машинное отделение отсутствует, и руль отказал много веков назад...". Ну, и наконец самый последний пример, содержащий в себе, пожалуй, *квинтэссенцию* книги: "Мы упорно продолжаем смотреть на историю как на ряд салонных, портретов и разговоров, чьи участники легко оживают в нашем воображении, хотя она больше напоминает хаотический коллаж... История мира? Всего только эхо голосов во тьме; образы, которые светят несколько веков, а потом исчезают, легенды, старые легенды, которые иногда как будто перекликаются; причудливые отзвуки, нелепые связи".

Вероятно, лишь потому, что даже разуверившийся нуждается в какой-то опоре, Варне провозглашает: "Любовь не изменит хода мировой истории (вся эта болтовня годится только для самых сентиментальных); но она может сделать нечто гораздо более важное: *научить нас не пасовать перед историей*" (курсив мой. —Д.З.). Впрочем, скептицизм вскоре снова берет верх, и несколькими страницами ниже автор с ироническим вздохом присовокупляет: "Ночью мы готовы бросить вызов миру. Да-да, это в наших силах, история будет повержена. Возбужденный, я взбрыкиваю ногой"...

ГЛАВА ВТОРАЯ,

ИЗ КОТОРОЙ ЯВСТВУЕТ, ЧТО МОДЕРНИЗМ НАМЕРЕН ОТСТАИВАТЬ НЕКИЕ "ПОЗИТИВНЫЕ ЦЕННОСТИ", А РОЛЬ "ФОМЫ НЕВЕРНОГО" ВЫПАДАЕТ ПОСТМОДЕРНИЗМУ; ДАЛЕЕ РЕЧЬ ИДЕТ КАК О НЕКОЕМ ОБОЖЕСТВЛЕНИИ ПРОГРЕССА, ТАК И О СВЯЗАННЫХ С ЭТИМ СОМНЕНИЯХ.

Но что же все-таки должно было возникнуть в результате того великого слома, о котором речь шла в предыдущей главе? Если абстрагироваться от "приватных" символов веры и конкретных партийных платформ, то и в XX веке не ждали ничего иного, нежели в V-м или XLI-м, — а именно Рая *на земле*, или, выражаясь языком политики и идеологии, *совершенного общественного устройства*...

Умудренные античные предки предусмотрительно отсылали "золотой век" в прошлое, чем, не перечеркивая идеал, как бы "освобождали" себя от обязанности его реализовать (даже просто *верить* в возможность реализации). Что же до Церкви, то, в какой-то момент

надумав поместить Рай на небеса, она — не менее предусмотрительно — звала ждать Второго Пришествия. Впрочем, успехи технической цивилизации, надо полагать, столь подхлестнули человеческую самоуверенность, что желание вернуть на землю мифический Эдем стало все чаще посещать не только простоватых проповедников, но и серьезных вроде бы мыслителей. Начиная с Возрождения, череда социальных утопий, нацеленных на обустройство человеческой жизни, уже почти не прерывается. И если в этом ракурсе приглядеться к *художественному модернизму*, то нетрудно будет заметить, что *идеологически* он с утопиями этими по-прежнему теснейшим манером сроднен — лишь облекает их в "непривычную", скандально-эпатажную, экстремистскую форму.

Рассмотрение причин отмеченного феномена, боюсь, слишком далеко увело бы нас в сторону от основного предмета. Поэтому ограничусь здесь лишь предположением, что *экстремизм формы* (как и всякий вообще экстремизм) должен бы возрастать по мере накопления в генетической памяти человечества разочарований, вызванных *неосуществленностью* былых утопий: рухнул ренессансный проект, Просвещение обернулось кровавой революцией 1789 года и т.д., и т.п...

"Привязывание" модернизма к чуть ли не *классическому* прошлому облегчается по меньшей мере двумя обстоятельствами. Если о модернизме художественном известно, что родился он, примерно, в 1910 г. (Вирджиния Вулф — быть может, и с доброй долей иронии — указала в этой связи на *осень* помянутого года), то, например, философы, напротив, издавна расширяли пределы собственного *"модернизма"*: в глазах многих из них *modern'bi* уже и Гегель, и Кант, а в глазах некоторых — даже Влез Паскаль и Рене Декарт...

Ясно, что модернизмы *философский*, а, тем более, *церковный* (существует и такое понятие) — не совсем то, а порой и совсем не то, что модернизм *художественный*. Кроме того, легкость возникновения первых двух понятий обуславливалась тем, что латинский корень *modernus*, вошедший во многие европейские языки, попросту означает: "новый", "современный". Так что созданные с его участием слова не обязательно (и уж, конечно, не сразу) "обречены" превращаться в термины. Иное — язык русский, для которого *modern* — корень чужой. Спрашивается, однако, почему же у философов понятие это, однажды возникнув, так и не застыло в форме четко очерченного, провоцирующе-одиозного термина, как то случилось у литературоведов и искусствоведов?

Не исключаю, что причиной могло оказаться и то, что *модерн философский* был *процессом*, и даже весьма длительным, а не внезапным эпатажным взрывом, каковым оказался *модернизм художественный*. Или все так вышло из-за какой-то "запоздалости" последнего? А, может быть, и потому, что лишь искусство обладает яркой, логике

неподвластной силой? И все же *сродство* между "тослеп'ом" и "тослеттзт'ом" неоспоримо. Причем держится оно вовсе не только на словесных корнях: вторая опора — это *эманация* первого — пусть даже самое себя у края пропасти теряющая и опровергающая...

Все, о чем говорилось выше, способствует стиранию границ. Однако существует и нечто, работающее на их укрепление. Впрочем, уже за спиной *модернизма*: между ним и *постмодернизмом*. И дело тут, разумеется, не просто в том, что на постмодернизм (поскольку он нынче — "последний") нацелены обвинения в "декадентской неполноценности": это, как уже говорилось, не более чем давным-давно утвердившийся "ритуал". Существует и причина более веская: ведь постмодернизм и в самом деле *порывает* (как некогда и сам модернизм) с некоей приметной традицией. Причем именно с той, которая для модернизма (да не покажется это странным!) по-прежнему *свята*. Я имею в виду отношение к предрасположенности человечества соорудать для себя всяческие земные Эдемы.

В 10-20-е гг. личность традиционалистского склада, мало-мальски знакомая с дадаистами, сюрреалистами, даже экспрессионистами, над моими словами лишь посмеялась бы: дескать, помилуйте, какой там, к дьяволу, "рай", ежели модернисты эти, точно вандалы, все рушили — и форму, и содержание, — не имея ни малейшего представления о "разумном, добром, вечном"?!

Иными словами, многие, разумеется, примечали, что поэты эти были *экстремистами*, но мало кто тогда отдавал себе в том отчет, что были они по-своему еще и "*идеалистами*", то есть, что управляла ими в конечном счете не чистая, беспричинная страсть к разрушению, а, напротив, мечта *созидательная*, лишь никак не желающая сбываться и оттого ими как бы в отчаянии перечеркиваемая. В противном случае они не были бы в подавляющем своем большинстве "*левыми*", а если и оказывались "правыми", вроде Маринетти, то все равно вроде бы "*революционного*", а не "*консервативного*" толка.

Ведь, по сути, *всем* модернистам начала века — почти вне зависимости от их политического и идеологического вероисповедания — до боли близка была идея, выраженная большевистским гимном: "Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем — мы наш, мы новый мир построим...". Даже Гитлер, не говоря уже о Муссолини, мыслил в некотором роде родственными категориями, а Арагон, Элюар, Тцара, Бехер, Паунд, Маяковский, Незвал, Кокто, Никиш — и подавно.

Что же до постмодернизма, то он *всегда* пребывал *вне* этой экстремистски-утопической традиции. И невольно возникает искушение окрестить его если не "реакционным", так, по крайней мере, "консервативным". Ведь он и правда как бы "обернут вспять". Яусс так это и сформулировал: "...новое осознание эпохи благодаря обернутому на-

зад взгляду"¹. А ведь тот же Яусс убедительно показал, что — коль скоро модернистская и постмодернистская эпохи время от времени сменяют друг друга — "назад" в некотором смысле означает и "вперед"...

"Мифологическая потребность западного человека, — писал Карл Густав Юнг, — обусловлена эволюционистским мировоззрением с обязательными понятиями начала и цели. Он не приемлет идею пути, где есть начало и есть конец, но нет цели, точно так же как не приемлет он и представление о некоем статическом, замкнутом, вечном круговороте"².

Слово "*цель*" тут, думается, следовало бы писать с большой буквы: ведь в виду имеется Цель "*фаустианская*", как именовал это Освальд Шпенглер, т.е. рвущаяся "*вперед*" и "*вверх*", все под себя подминающая, по внутренней своей сути "*окончательная*", а, следовательно, и не терпящая никаких конкурентов, даже гипотетических³. Иначе говоря *Цель*, столь для себя самой "совершенная", до того "идеальная", что не страшится уже ни преступления, ни крови?..

Что же до нормальных жизненных целей, то было бы нелепым вообще отрицать их существование. Ведь, конечно же, в бытии нашем есть место и для некоей эволюции, в том числе и для социальной, не говоря уже о научно-технической. Сказал ведь, дожив до 88 лет, знаменитый немецкий физик Макс Борн, учитель чуть ли не всех создателей атомной бомбы, что со дня его рождения в 1882 г. научных открытий было сделано больше, нежели за всю предшествующую историю человечества.

Борн говорил о прогрессе как о чем-то само собою разумеющемся. Но понятие это (или, если угодно, наше о нем представление) — если брать то и другое в контексте социальной истории — пока что едва успело вырасти из коротких штанишек: ведь еще каких-нибудь полторы сотни лет назад "золотой век" дружно отправляли лишь в далекое, невозвратимое прошлое, а события всех литературных и философских утопий, если не относили к делам минувшим, так непременно "ссылали" на экзотические острова или в вымышленные страны. Оттого ни к жизни реальной, ни, тем более, к ее *протеканию во времени* все это отношения не имело.

Лишь в связи с романом Луи Себастьяна Мерсье, что именовался "2440 год", был опубликован в 1771 г. и рисовал в идилических красках Париж далекого будущего, мыслимо говорить о *возникновении* самого понятия "*прогресс*", а также с ним связанного ощущения куда-

¹ H.R.Jauss.Studien zum Epochenwandel..., S.9.

² Карл Густав Юнг, Воспоминания, сновидения, размышления, Киев, 1994, с.312.

³ См. Oswald Spengler. Der Untergang des Abendlandes. Erster Band: Gestalt und Wirklichkeit, Muenchen, 1923, S.397.

то и как-то *движущегося* времени. Впрочем, есть ли и это Прогресс в том почти "*сакральном*" толковании, какое навязывают ему разнообразные и многочисленные идеологи?

Немецкий историк Эрнст Фольмер, именуемый, как я уже упоминал, идею прогресса "секуляризированной версией Спасения", в этом весьма сомневается, а австрийский философ Карл Поппер даже глубоко убежден в противном. Его капитальное двухтомное сочинение "Открытое общество и его враги", написанное еще в середине нашего века, содержит весьма примечательное предостережение: "Если мы полагаем, будто история прогрессирует или что нечто нас к прогрессу вынуждает, то допускаем ту же ошибку, что и те, кто верит, будто история имеет смысл, который можно в ней открыть и который не нужно в нее привносить"¹.

Выходит, что все вроде бы "прогресс" наблюдают, а его, тем не менее, как бы и не существует? Но что в этом странного? Ведь видим же мы горизонт, которого вовсе и нет, видим, как солнце вращается вокруг земли, хотя все происходит "с точностью до наоборот"? И с прогрессом творится нечто подобное: фараоны в лучшем случае пользовались колесницами, а нам дано летать на сверхзвуковых лайнерах — так что, дескать, оставьте ваши сомнения? Но вот же, как на грех, не оставляют. Ибо, надо полагать, подозревают (на "герменевтический" как бы манер), что в панцире неодолимого прогрессизма способен пробить брешь совсем уж невинный вопрос: "А чувствует ли себя наш современник *в своем времени* лучше, нежели вавилонянин или микенец чувствовал себя *в своем*?" И тут не отделаешься возражением, будто речь идет о проблеме принципиальной, так что ее не следует путать со всякими там "субъективными резонами". Ибо проект любого рая — в том числе и "земного" — просто не может не быть нацелен *на субъект*, поскольку в противном случае утратил бы всякий смысл. Провал коммунистического проекта, надеюсь, доказал это со всей беззастенчивой очевидностью...

В иронической сказке Ханса Христиана Андерсена "Калоши счастья" (или было бы точнее назвать ее "притчей"?) некий советник Кнап, почитатель Средневековья, оказавшись на грязной и темной улице Копенгагена XVI века, пришел в полное отчаяние. Но кто (включая и самого сказочника Андерсена) поручится, что подданный короля Ханса, в те мрачные годы Данией правившего, не испытал бы точно такого же дискомфорта, если бы его перенесли в Копенгаген андерсеновский, не говоря уже о сегодняшнем? Словом, прогресс, как я уже имел случай отметить, вовсе не безотносителен к личностям его участников и в этом смысле вполне "*субъективен*".

¹ Karl R. Popper. Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Bd. 2, 7. Aufl., Tuebingen, 1992, S.328.

Даже Юрген Хабермас, немецкий философ, сохранивший симпатии к классическому марксизму, становился довольно осторожным, когда заговаривал об *идее прогресса*: "Состояние развития данного общества, — полагает он, — мыслимо соотносить лишь с отдельными измерениями и общими структурами..." — и продолжает: "Мы рассматриваем тенденции "прогрессирующей рационализации среды обитания, разумеется, не как закон, а лишь как исторический факт"¹. И далее: "Но все эти "прогрессы" ...ничего не говорят о конкретном характере образа жизни: ...ведут ли люди в тех или иных условиях "трудную" жизнь, чувствуют ли себя отчужденными"².

Иначе говоря, даже современный "левый" (разумеется, если он цивилизованно умерен) склоняется к мысли, что нельзя полагать прогрессивным тот или иной социальный эксперимент, ежели он вреден и мучителен для "*подопытных кроликов*". Еще определеннее (ибо не был связан никакими идеологическими догмами) высказался французский писатель Э.М.Циоран: "Несомненно, мы движемся вперед, но не прогрессируем. Любой новый шаг неизменно оказывается источником последующих сожалений, ибо все достижения в конечном счете оборачиваются против нас"³.

ИНТЕРМЕДИЯ:

СКАЗКИ О РЕНЕССАНСНОМ ПРИНЦЕ, ИЛИ КАРНАВАЛЬНЫЕ НЕ-ГЕРОИ ПОСРЕДИ ЛОВУШЕК БЫТИЯ

Знаменитейшее и популярнейшее сочинение Франсуа Рабле, обычно ради краткости именуемое "Таргантюа и Пантагрюэль", с давних пор (на Западе — больше по привычке, у нас, — повинуюсь резонам, скорее идеологическим) относят к *литературе Возрождения*, даже числят среди ярчайших и типичнейших ее образцов. Ф.К.Дживелегов в свое время так и написал: "Роман Рабле — крупнейший памятник французского Ренессанса".

Любопытно, что пик раблезианской славы пришелся на годы Великой Французской революции. Правда, автора знаменитой книги праздновали там и тогда не столько как *художника*, сколько как *идеолога*: он, дескать, — неподражаемый сатирик, непримиримейший враг церкви и королевской власти, что сумел еще на заре абсолютизма

¹ Jürgen Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit, Frankfurt a. M., 1985, S.235.

² Ibidem, S.236.

³ Цит.: "Der Spiegel", №7, 1997, S. 181.

предсказать неизбежность краха монархической системы¹. Иными словами, Рабле представлялся — в согласии с предлагаемой мной терминологией — фигурой, так сказать, вполне *"модернистской"*, даже ярко в ипостаси этой выраженной: *боец, новатор, искатель, крушитель обветшалых авторитетов...*

Но в равной мере любопытно и то, что как XVIII век в целом, так и именно первейшие фигуры порожденного им Просвещения, помянутую революцию готовившие, относились к Рабле с, казалось бы, неожиданной и вроде бы ничем не оправданной холодноватой иронией. Вольтер, например, обзывал его "пьяным философом", — правда, мягче, чем Шекспира (тот был в глазах автора "Кандида" и вовсе "пьяным дикарем"), — но все-таки... Что-то этих строгих и тонких мыслителей, живших, тем не менее, мечтою о новом, разумном и просвещенном мире, в веселом охальнике Рабле не устраивало, корбило, даже раздражало — "что-то", позднее (то есть во дни воследовавшего хаоса революционной эйфории), может статься, уже и несущественное, во всяком случае, большого значения не имевшее?

Неожиданное — по крайней мере на первый взгляд — суждение об авторе "Гаргантюа и Пантагрюэля" как -то высказал Бальзак: "Мое восхищение Рабле велико, но оно не влияет на "Человеческую комедию". Его нерешительность мне чужда. Это величайший гений французского Средневековья"². Создатель "Человеческой комедии", как видим, довольно-таки неожиданно отказал знаменитому предшественнику в пресловутой "боевитости"; вдобавок еще и ничтоже сумняшеся сослал предшественника еще дальше *"назад"* — в Средневековье.

Уже сам этот факт должен был бы *посеять сомнения* то ли касательно бальзаковского историзма, столь высоко ценимого классиками марксизма-ленинизма, то ли касательно их собственного учения, которое видело в Возрождении "свет", а в Средневековьи — "тьму".

Не думаю также, чтобы создатель "Человеческой комедии", сам великолепно владевший искусством приспособления, ставил здесь в вину собрату, жившему в эпоху, когда за идеологический нонконформизм запросто могли и на костер отправить, его роль "клиента" при кардинале Дю Белле и секретные услуги, им время от времени оказываемые королям Франциску I и Генриху II. Нет, то, что Бальзак именовал здесь *"нерешительностью"*, он находил, скорее всего, именно в *творчестве*, ахе в *поведении*, не в "гражданской позиции" старшего коллеги. И это весьма и весьма симптоматично.

Если не наиболее обстоятельно, так уж, вне всякого сомнения, нео-

¹ См.: Ginguene. De l'autorité de Rabiáis dans la revolution presente et dans la constitution civile de cuclerge, Paris, 1791.

²"Бальзаков искусство", сост. В.Р.Гриб, М.-Л., 1941, с.475.

быкновенно ярко и неординарно, творчество Рабле исследовал М.Бахтин, за что по праву сподобился известности воистину мировой. Я имею в виду книгу "Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса" (она сочинялась еще в 30-е гг., однако, смогла увидеть свет лишь в 1965 г.).

Бахтин неразрывно связал манеру Рабле с многовековой традицией неофициальной, в некотором роде "апокрифической" *народной смеховой культуры*. Почти уже непостижимая филологическая ученость позволила ему не только обнажить этот мощный пласт и не просто "вписать" в нее книги Рабле, но и воочию показать, *где и как* великий французский художник использовал, обогащал, даже по-новому направлял самобытный поток, извлеченный из недр *Вселенского карнавала*.

"В противоположность официальному празднику, — читаем у Бахтина, — карнавал утверждал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов... Он был враждебен всякому увековечиванию, завершению и концу. Он смотрел в незавершимое будущее"¹.

Итак, *"незавершимое будущее"* как раблезианская идея. Она и есть (по моему, во всяком случае, разумению) одной из важнейших в этом сочинении. И ее сразу же надлежит выявить, даже выпитить. Тем более, что и сам Бахтин был в обращении с этой "раблезианской идеей" не всегда вполне последователен. Я уж и не говорю о многих прочих интерпретаторах "Гаргантюа и Пантагрюэля".

Стало некоей расхожей традицией искать (и находить!) у Рабле — как, впрочем, чуть ли не у каждого серьезного художника, — то, что он *отрицает* и то, что он *утверждает*. С *отрицанием* все как бы ясно и просто: это обветшалый изживший себя мир "темного" Средневековья с его неподвижностью, жадностью, жестокостью, несправедливостью, суевериями, запретами, мелочными регламентациями и чудовищными заблуждениями, глупыми феодалами и пьяными богохульниками-монахами. Но стоит обратиться к "положительной программе", как тут же и попадаешь на почву зыбкую и неверную.

Впрочем, постепенно все же сложилось нечто вроде привычного набора *позитивных раблезианских* идей и образов, как бы по наследству переходящих от одного исследователя к другому, — особенно ежели принадлежат они к сонму *"прогрессистов"*. Прежде всего, я имею в виду Телемскую обитель, дарованную королем-великаном Гаргантюа монаху Жану за усердное истребление *древком от креста* войска агрессора Пикрохола и описанную в главах УМУИ "Повести о

¹М.М.Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, М., 1990, с. 15.

преужасной жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля, некогда сочиненной магистром Алькофрибасом Назье, извлекателем квинтэссенции".

Столь же охотно используется в этих целях и письмо, полученное принцем Пантагрюэлем от родителя Гаргантюа, когда принц обучался в Париже наукам; оно составляет VIII главу книги "Пантагрюэль, король дипсодов, показанный в его доподлинном виде, со всеми его ужасающими деяниями и подвигами".

Кое-кто из исследователей был склонен — в ходе усердных поисков *пафоса утверждения* — опереться даже на оракула Божественной Бутылки вкупе с исполненным приключений и опасностей плаванием, описанным в четвертой и пятой книгах "Героических деяний и речений доблестного (доброе) Пантагрюэля". Целью плавания было познаться, следует ли другу принца, Панургу, жениться. Но поскольку Божественная Бутылка ответила на заданный вопрос звуком, напоминающим слово "тринк" ("пей"), то утопически-благостную атмосферу вокруг оракула следовало бы, скорее, воспринимать как пародийную. Тем более, что высказывание Бутылки, собственно говоря, вовсе не было ответом на поставленный вопрос, скорее уж, констатацией недостижимости каких бы то ни было жизненных целей.

К тому же последняя книга "Пантагрюэля" (где история о Божественной Бутылке поведана) по большей части сочинялась уже не самим Рабле, а кем-то другим; или, в лучшем случае, сложена душеприказчиками из заметок и набросков, оставшихся после смерти автора. Так что Телемская обитель, а равно и вышеупомянутое письмо царственного отца к царственному сыну, все-таки показательнее. И тем не менее...

Телем — это *анти-монастырь*, где все, что запрещено в монастыре обычном, не попростудозволено, но и всячески поощряется. Мужчины и женщины пребывают там *вместе* — причем со всеми отсюда вытекающими последствиями. И никаких тебе из пострига же вытекающих обязанностей: ни поститься, ни молиться, ни, тем более, вставать ко всенощной не требуется. Ведь здешний девиз: "*делай, что хочешь*". Причем подобное "ничего-не-делание" или "что-хочешь-делание", как и повсюду, зиждется на социальном неравенстве и из него вытекающей несправедливости, ибо обеспечивается армией послушных и преданных слуг. Так что *свобода* существует там как бы лишь для "избранных"? И по мере чтения соответствующих страниц (даже ежели добросовестно стараться делать поправки на время, да и на противоречия и несовершенства порождавшейся им *идеологии*) невольно начинает закрадываться подозрение: уж не розыгрыш ли все, тут описанное, не просто ли именно "развеселая пародия"? В том, по крайней мере, был убежден французский фило-

лог Ф.Дезоне, автор статьи "Перечитывая Телемское аббатство". Дезоне без обиняков заявил, что помянутый эпизод — вовсе не образец "ренессансной этики", а, напротив, — чистейший "фарс", "ловушка для дураков".

Не меньше вопросов и сомнений способно вызвать внимательное прочтение письма короля Гаргантюа к сыну Пантагрюэлю. В советские времена большинство наших интерпретаторов Рабле (а среди них были, кроме Бахтина, еще и другие, весьма серьезные ученые) толковали роман как *безоговорочное одобрение* европейского Ренессанса, отчего пели книге, ее автору и, в частности, помянутому мною письму, громкую "осанну": "Это — восторженный гимн новому знанию и новому просвещению, ликующая программа гуманистической науки..."².

Впрочем, на первый взгляд все так как-будто и выглядит: старый Гаргантюа твердит, что *невежество*, дескать, — "тьма", а *ученье* — "свет". Но не должен ли был бы смутить непредвзятого читателя такой хотя бы пассаж: "*Ныне разбойники, палачи, проходимцы и конюхи более образованны, нежели в мое время доктора наук и проповедники*"? Воистину, нужно делать над собою усилие, чтобы не обнаружить в этих словах *насмешки*, более того, — какого-то усталого, чуть ли не "цинического", *разочарования*. Я уже не говорю о том, что средневековые ученые люди — пусть и имелось их тогда много меньше — получали, как правило, блестящее образование, и Рабле, сам человек ученый, был о том прекрасно осведомлен. Что же до распространения знаний в среде "разбойников, палачей и проходимцев", то вряд ли это мыслимо приветствовать в качестве "побед просвещения"... Некогда Вольтер, — как нам уже известно, Рабле не очень-то жаловавший — тем не менее заметил, что "воспитание Гаргантюа — это сатира на воспитание принцев"³. А ведь педагогические приемы, коснувшиеся Гаргантюа, ни в чем от тех, что испытал на себе Пантагрюэль, *принципиально* не отличались...

Одно из примечательнейших свойств раблезианского текста — это *лукавая неоднозначность*, даже *обезоруживающая многозначность*, пусть как бы и прячущаяся за грубоватой прямолинейностью. Так что попытка читать этот текст буквалистски (иными словами, то ли как "гимн" ренессансному прогрессу, то ли как "хулу" феодальной реакции) — способ весьма опрометчивый, чтоб не сказать: "наивный", если не, и того хуже, предвзятый.

¹ Она помещена в сборнике "François Rabelais. Ouvrage publié pour le 400 an de sa mort, 1553 — 1953, Geneve, 1953.

² А.К.Дживелегов. Рабле. В кн.: "История французской литературы", М.-Л., 1946, с.231.

³ Цит.: Л.Пинский. Реализм эпохи Возрождения, М., 1961, с.93.

Например, мыслимо ли так-таки *не заметить*, что пророческие стихи, венчающие описание Телемской обители, ни в малой мере не согласуются с возрожденческими восторгами некоторых интерпретаторов. По-видимому, лишь за исключением немногих строк, дописанных самим Рабле, — все там вышло из-под пера французского поэта XVI века Меллена де Сен-Желе (кстати сказать, это типичнейший пример нахально-пародийной "постмодернистской" цитации!). И, исходя из того, что текст, дескать, "чужой", его пытались в том смысле "оспорить", будто автор "Гаргантюа и Пантагрюэля" никакой ответственности за него не несет и нести не может... Но отчего же тогда этот не несущий ответственности автор *включил* сочиненное коллегой Сен-Желе в *свой собственный* текст? Какой-то особенной красотой оно не блещет, но в то же время содержит мысль, не одну лишь конкретную Телемскую обитель перечеркивающую, а и все, ей подобные и с нею несхожие, "воздушные замки" политики, идеологии, истории. Ведь и чуть подправленное Рабле пророчество Сен-Желе не сулит пострадавшим современникам никакого "ренессансного рая". Напротив, оно утверждает,

"Что всем поочередно суждено
То вверх всплывать, то вновь идти на дно.
И это породит так много споров,
Так много перебранок и раздоров,
Что худшего история не знала..."

Более того, разве в заявленной здесь *поочередности* не просматривается догадка (или уже убежденность?) в том, что жизнь человечества — да и всего подлунного мира — *состоит в коловращении*, и, следовательно, ренессансный "подъем" неизбежно сменится неким "спадом"? Имени ему Рабле еще не знал, — но мы-то знаем, что этот "спад" вскоре нарекут *маньеризмом* и *барокко*. Тем не менее Л.Пинский уверял, будто утопия Телемского аббатства, "еще фантастически беспечная в отношении экономических условий, стоит у истоков всего последующего буржуазного гуманизма и питает веру в человека, веру в его социальную природу, как залог социального прогресса и возможностей гармонической жизни"¹.

Правда, через семьдесят с лишним страниц цитируемого сочинения сам же Пинский, надо думать, устыдившись произвольности вышесказанного, попытался все полегоньку сгладить, даже "примирить": "Рабле здесь как бы защищает свой исторический оптимизм от упреков в прекраснотушии: предсказания о грядущих бедах следуют за описанием Телемского аббатства. Впрочем, брат Жан тут же, пользуясь любимым у Рабле комизмом полисемии, истолковывает пророче-

¹ Реализм эпохи Возрождения, с. 127.

ство как описание "игры в мяч", — шутовская концовка первой книги"¹. Нет, она не столько "шутовская", эта концовка, сколько, я бы сказал, именно "*постмодернистская*": любая, дескать, *игра* не ведает никакого иного смысла (а, собственно говоря, и цели), кроме тех, что в ней самой и заложены, так что *вся* наша жизнь, *все* наше существование, в конечном счете есть ни что иное, как некая "*игра в мяч*"...

По-другому взглянул на "*картину Телемского аббатства*" А.Ф.Лосев. Различив несурзацы, даже несправедливости устройства дарованной брату Жану обители, он, тем не менее, как бы относит их не на счет высмеиваемого у Рабле сущего, а на личный счет автора романа. Подтвердив далее, что "большого издевательства над всем возрожденческим идеализмом нельзя себе и представить"², он вроде бы осудил вовсе не этот наивнейший идеализм, а, напротив, "*чрезвычайное снижение* героических идеалов Ренессанса"³, за которое ответствен якобы никак не сам Ренессанс, а его критикующий Рабле. Впрочем, не исключено, что Лосев был тут с Бахтиным солидарен: лишь выразил эту свою солидарность эзоповым языком. Ведь в другом месте он уже соглашался признать, что многие ренессансные художники "свидетельствовали своими произведениями...о небывалой недостаточности и слабости человеческого субъекта"⁴, да и вообще, что в Ренессансе, дескать, имелось нечто, заслуживающее быть названным "его *обратной стороной*"⁵...

* * *

Выше я лишь прикоснулся к своеобразию бахтинского прочтения книги Рабле и бегло очертил общую плодотворность такого ее прочтения. Теперь попробую заняться всем этим основательнее. Согласно концепции Бахтина, раблезианская поэтика прежде всего *карнавальна*. Это вроде бы — "вторая жизнь", и "она строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как "мир наизнанку"⁶. И всегда — "в той или иной форме, теми или иными средствами — разыгрывает возврат на землю сатурнова золотого века, *живую возможность* ее возврата" (курс. авт. —Д.З.)⁷. Однако здесь и "смерть включена в жизнь и наряду с рождением определяет ее вечное движение"⁸.

Карнавальный смех, утверждает Бахтин, в недрах народной культу-

¹ Реализм эпохи Возрождения, с. 199.

² А.Ф.Лосев. Эстетика Возрождения, М., 1978, с.587.

³ Там же.

⁴ Там же, с.63.

⁵ Там же, с.121.

⁶ М.М.Бахтин. Творчество Франсуа Рабле., с.16.

⁷ Там же, с.57.

⁸ Там же, с.59.

ры существовал *всегда*, но в культуру официальную, общепризнанную ему удавалось прорываться лишь *по временам* и, увы, *совсем ненадолго*. В этой связи, помимо Рабле, названы еще Боккаччо, Сервантес и Шекспир...

Как видим, бахтинский подход к сочинителю "Гаргантюа и Пантагрюэля" здесь совершенно нов и в высшей степени продуктивен. Но что, по-моему, еще существеннее, так это неизбежно из взгляда такого вырастающее *прозрение истинных взаимоотношений между искусством и жизнью*. Впрочем, даже Бахтину все-таки не было тогда суждено как-то задачу эту решить (или, может быть, здесь следует выразиться чуть осторожнее: "прояснить")?

Тем не менее, Бахтин, — в отличие от Дживелегова и даже от Пинского (которого, кстати сказать, ставил очень высоко именно как исследователя Рабле), — в изображении Телемской обители и в письме Гаргантюа к Пантагрюэлю обнаруживал явственный "смеховой обертон": иными словами, *сомневался* в том, что помянутые эпизоды задумывались автором как *панегирические*?

В то же время (и вовсе не исключено, что по соображениям, увы, цензурным) Бахтин не отказывался от веры в постепенное накопление "нового и лучшего"², даже многократно повторяя эту весьма туманную формулу "прогресса". Однако он ни разу ее не конкретизировал — не только в политико-идеологическом, но даже в чисто историческом плане. У него все как-будто сводилось к "раблезианскому безоговорочному оправданию жизни со включением в нее смерти"³.

И тогда как бы выходит, что, по разумению Бахтина, *смысл жизни* состоит не в некоей ее *целеустремленности*, а исключительно в *ней самой*, — то есть в "голом факте" ее наличия и протекания? Полагаю, что недаром Бахтин — вроде бы "подправляя" великолепный в общем и целом русский текст "Гаргантюа и Пантагрюэля", принадлежащий перу переводчика П.Любимова — передал надпись на храме Божественной Бутылки не словами *"все движется к своей цели"*⁴, а — *"все движется к своему концу"*⁵. Ибо цели жизни *вне нее самой* вроде как бы и нет, а *"смысл"* надлежит искать как раз внутри бессмыслицы?..

И столь же не случайно Бахтин — в тщательно и подробно описываемых карнавальных действиях — привержен отнюдь не *мимесису* (то есть не той или иной форме *подражания*, направленного на бытие,

¹ М.М.Бахтин. Творчество Франсуа Рабле., с.150.

² Там же, с. 74.

³ Там же, с. 450.

⁴ Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль, М., 1966, с. 685.

⁵ М. М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле., с. 157.

на природу или, наконец, на общество), но именно моменту "игры": "В образах игры видели сжатую универсальную форму жизни и исторического процесса: счастье-несчастье, возвышение-падение, приобретение-утрата, увенчание-развенчание"¹. Высказывание это весьма и весьма любопытно. Ведь нелегко же предположить, будто Бахтин плохо отдавал себе отчет в том, что есть *исторический процесс* в общепринятой у нас тогда марксистско-ленинской интерпретации?! И тем не менее он толкует здесь вовсе не о *социальном прогрессе*, а, скорее, лишь о *круговороте*, *колдовращении* то и дело повторяющихся форм.

Думаю, что "Гаргантюа и Пантагрюэль" и интересовал-то Бахтина по преимуществу в этом, я бы сказал, *экзистенциально-"постмодернистском"* аспекте. Например, подробно разглядывая (уже под конец своего сочинения) *народную точку зрения* "на войну и мир, на агрессора, на власть, на будущее"², он особо выделяет *веселую относительность*, в которой, по его словам, "не стираются, конечно, различия между справедливым и несправедливым, правым и неправым, прогрессивным и реакционным *в разрезе данной эпохи и ближайшей современности*, но различия эти *утрачивают свою абсолютность*, свою *одностороннюю и ограниченную серьезность*" (курс, всюду авт., — Д. З.)³. Иными словами, все не только на веселый лад *относительно*, но и (что, может быть, еще любопытнее) сверх того еще и лишено главного своего признака — какой-то непоколебимой, бетонной *абсолютности*, всегда отличавшей сугубо *"модернистский"* взгляд на вещи...

И по мере того, как Бахтин развертывал свою концепцию раблезианства, все явственнее начинало проглядывать ее, я бы сказал, *"постмодернистское"* естество: "Старый мир, умирая, рождает новый. Агония сливается с актом родов в одно неразделимое целое... Все спускается в низ — в землю и в телесную могилу, — чтобы умереть и родиться сызнова"⁴. Иными словами, человеческое бытие явственно видится Бахтину не как пресловутый "прогресс" (в ходе которого нечто "лучшее", "передовое" в конце концов просто не могло не брать верх над "худшим" и "отсталым"), а в виде *круговорота*: *нечто* умирает, но лишь с тем, чтобы народиться вновь. И являет себя *в ином виде*, однако, по сути, *в том же* естестве. При этом хвала и брань, утверждение и отрицание не *отторгают* друг друга, а, напротив, как бы *сливаются*...

Любопытно, что и у Л.Пинского — вопреки некоторому его "конформизму" — порой явственно проглядывала *"постмодернистская"*

¹ М.М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле., с. 260.

² Там же, с.495.

³ Там же.

⁴ Там же, с.479.

сущность раблезианства. (Может быть, именно поэтому Бахтин выделял Пинского среди прочих отечественных толкователей "Гаргантюа и Пантагрюэля"?)

В качестве одного из примеров можно бы указать на такое хотя бы суждение автора "Реализма эпохи Возрождения": "В основе эффекта забавного у Рабле лежит чувство всеобщей относительности — великого и малого, высокого и ничтожного, сказочного и реального, физического и духовного — чувство возникновения, роста, разрастания, упадка, исчезновения, смены форм вечно живой Природы" (с. 144). Или еще: "Великое и малое в ходе времени меняются местами" (с. 145); "Концепция Рабле... — враждебна ... прежде всего догматике непрерываемых решений" (с. 176); "...оценивая смех Рабле, можно сблизить его функцию с ролью, которую играет в философии Монтеня сомнение" (с. 178); "У Рабле не только Панург смеется над Панургом, но и сам автор — над собой..." (с. 179).

Все эти извлечения (и паче других то, где речь идет о *монтеневском сомнении*) свидетельствуют, что Л. Пинский понимал Рабле много лучше, чем желал или мог показать.

Один из соратников Пантагрюэля по имени Эпистемон в сражении против воинов короля Анарха лишился головы и, прежде чем Панург голову ему снова приделал, успел побывать в подземном царстве. А там, — по крайней мере, в плане социальном, — решительно все оказалось *устроенным прямо наоборот*: цари и герои нищенствуют, а философы превратились в важных господ. Причем "перевернутость" не делает тот свет лучше (но и не делает его хуже!) этого; просто они — *зеркальные отражения* друг друга. И им, естественно, присущи одни и те же пороки: грубость, жестокость, сифилис...

Бахтин, правда, пытается поначалу объяснять все тем, что тут как бы имеешь дело с проявлением чисто народной психологии: все, дескать, поменять, и будет справедливо. Но справедливости-то нет как нет: вот ведь подарил же Пантагрюэль побежденного им Анарха Панургу и впридачу еще женил экс-короля на шлюхе. Анарх даже стал самым лучшим в округе зеленщиком: только супруга его полагивает... Значит, как не поверни, все останется, в сущности, по-старому. Или, может, еще точнее было бы сказать: *бестолково вертится вокруг собственной оси?*

Вся великая книга Рабле практически существует лишь за счет сил такого вот *бестолкового коловращения*... Некий судья Бридуа долгими годами решал все тяжбы с помощью... игральных костей и не имел ни одной рекламации: не только тот, кто процесс выигрывал, но и тот, кто его проигрывал, неизменно оставался доволен. Тем бо-

лее, что произвольному метанию жребия всегда предшествовало тщательнейшее изучение дела, свидетельствовавшее о: а) неукоснительном соблюдении проформы, б) служившее самому судье "почтенным и полезным упражнением" и в) — что, может быть, самое важное, — способствовавшее затягиванию процесса. Поскольку "тогда жребий, который потом выпадает на долю проигравшего, принимается им гораздо спокойнее".

Примечательно, что каким уж бессовестным лгуном, наглым нахлебником и отпетым шалопаем не был пантагрюэлев дружок Панург, даже он "усомнился в возможности решать дела наугад, да еще в течение долгого времени". И Эпистемон — тот самый, что побывал в подземном царстве и, следовательно, многого насмотрелся, — крайне удивился, "как же это могло столько лет сходить судье с рук?" Но Пантагрюэль, которого нередко пытались выдавать чуть ли не за "*положительного героя*", — пожелал добиться для судьи Бридуа оправдания, мотивируя свое неожиданнейшее умозаключение тем весьма зыбким доводом, что, дескать, "не без воли Божией все прежние его решения, выносившиеся так же с помощью игральные кости, ваш уважаемый верховный суд признал правильными, слава же Господня, как вам известно, нередко означает в посрамлении мудрых, низложении сильных и вознесении простых и смиренных".

Почему же сей добрый и славный принц повел себя *на этот раз* так, а не как-нибудь иначе? Можно бы допустить, что вообще, *без всякой видимой причины*: ведь довод, им в пользу судьи Бридуа приведенный, носит *явно издевательский* характер. Более того, подразумевает отнюдь не какую-то конкретно-историческую ситуацию, а исходит вроде бы *из общей абсурдности бытия*. Но вот что удивительно: ведь за много столетий до новейшего постмодернизма, суверенно канонизировавшего *мотив игры*, тот *уже* по сути господствует в "Гаргантюа и Пантагрюэле"!

В удивительном сочинении Рабле — бездна разного рода дурашливых абсурдов, непостижимых поворотов мысли, ничем не обоснованных умозаключений. Но случай с судьей Бридуа, может быть, превосходит все прочие, — по крайней мере из их массы заметно выделяется — и оттого способен послужить как бы "отмычкой" для проникновения в тайны *всей системы* раблезианского творчества. Бахтин, — я уже упоминал об этом, — связал ее с эстетикой карнавала. Мысль справедлива. Но и ограничиться ею было бы, мне кажется, недостаточным.

Ведь Рабле, по-видимому, *впервые* (или, по крайней мере, наиболее решительно, последовательно, наглядно) переместил некую *стихию* народной духовной самодеятельности в сферу "высокой" культуры, в пределы искусства. Перемещение их не разрушило, но столь основательно потрясло, что многое оказалось как бы *перереформиро-*

ванным, причем в некотором смысле существеннее, чем мы склонны порой замечать.

Кстати сказать, немало из тех конкретных толкований образов и ситуаций "Гаргантюа и Пантагрюэля", с которыми я позволил себе не согласиться у Дживелегова, Пинского и даже Бахтина, продиктованы отнюдь не только извинительной в тех политических условиях осторожностью или собственными их заблуждениями идеологического характера, но и определенной *эстетической доктриной*. В данном случае я не имею даже в виду доктрину *советскую* или вообще *прогрессистскую*. Разве до недавнего времени мы чуть ли не *все* (при том еще и по ту *сторону* всякой идеологии) непоколебимо верили, что истинные Цель и Смысл искусства состоят в привитии, в насаждении "*разумного*", "*доброго*", пусть даже и не совсем "*вечного*"?..

Одним из естественных следствий этой веры была, например, неукоснительность деления человеческих характеров и сюжетных ситуаций на *положительные* и *отрицательные*. Не суть важно, что "положительность" или "отрицательность" тех или иных образов нередко толковалась диаметрально противоположно, а со временем даже и всячески перетолковывалась. Главное, что свят был *сам принцип*: то есть *обязательность* наличия идейно-эстетических противоположностей. Более того, принципу этому всегда в конечном счете надлежало оставаться "*утверждающим*", "*оптимистическим*". Разумеется, литературоведение или искусствоведение нередко в растерянности останавливались перед такими феноменами как, например, творчество Иеронимуса Босха: на роль "панегириста" он явно не годился, но и в "критики" его трудно было записать: ибо в критики, собственно говоря, чего — мироустройства, бытия, вселенной?..

Что же до Рабле, который все-таки вроде бы не выглядел столь уж абсолютно и непоколебимо гротескным, то к его роману — даже невольно — хотелось приложить вышепомянутую манеру делить персонажей на *положительных* и *отрицательных*, а затем — уже как бы целиком логично — истолковать и Телемскую обитель, и письмо Гаргантюа к Пантагрюэлю, и даже пророчество Мелленаде Сен-Желе в духе неодолимости прогресса.

Дело, однако, в том, что "Гаргантюа и Пантагрюэль" на нечто "*ниспровергающее*" и "*утверждающее*" вообще при всем желании не делится. Тут в этом смысле имеешь дело с текстом как бы *совсем новым и необычным*. Что, однако, не сразу бросается в глаза: ведь Грангузье, Гаргантюа, Пантагрюэль, Панург, брат Жан и прочие "пантагрюэлисты" — вроде бы *герои романа*: фикция, которую автор, — надо полагать, в целях лишь пародийно-иронических — всячески пестует. Так что уже по одной этой причине центральным фигурам его

сочинения, похоже, надлежит отдавать все симпатии. *Авторские*, по всей видимости, *уже* отданы, так что очередь за *читательскими*?.. И, тут же попав в плен к укоренившейся традиции, читатель — а он обычно так и поступал — отказывался замечать, что, к примеру, брат Жан, истребивший древком от креста многие тысячи врагов, в сущности, ничуть не лучше (и уж во всяком случае не человечнее!) любого из им самим истребленных людей Пикрохола. Спору нет, последние являлись подданными "агрессора". Но и этот непреложный факт, взятый в чистом своем виде, вряд ли способен уравновесить прямо-таки упоенную, даже какую-то "биологически-веселую" жестокость нашего добрейшего монаха.

Кстати, на непредвзятого (или точнее было бы сказать "незагипнотизированного"?) читателя дарованная брату Жану Телемская обитель должна бы — причем именно в ипостаси "*дара за подвиг*" — производить несколько странное, по меньшей мере *двойственное*, впечатление. Но такого впечатления она, как правило, не производит, ибо *гипноз традиции* в большинстве случаев оказывался сильнее авторской иронии, направленной на его преодоление. Впрочем, я не исключаю, что современники Рабле, — по крайней мере, некоторые из них — могли понимать (или, если угодно, "чувствовать") этого писателя лучше, чем мы сегодня или, тем более, вчера его понимали и чувствовали: ведь и он, и его первые читатели пребывали внутри *одного и того же* исторического контекста...

Занимаясь феноменом *положительных* и *отрицательных* героев, следует отдавать себе отчет в том, что упрямое их друг от друга *отделение* являет собою прямое следствие социологизации и идеологизации человеческих отношений. Оттого, например, миф, взятый в своем еще "первозданном" виде, подобного разделения на Добро и Зло, по всей вероятности, не ведал. По крайней мере, на эту мысль наталкивает внимательное прочтение хотя бы "Илиады" и "Одиссеи". Обитатели Олимпа, как известно, отдали свои симпатии кто ахейцам, а кто троянцам, отчего война и длилась так немисливо долго. Но Бог ведь, — во всяком случае, по нашим сегодняшним представлениям — *не может* заблуждаться и, тем более, творить Зло. Следовательно, в согласии с этими представлениями, весь Пантеон должен был бы стать на сторону ахейцев, по праву мстивших за поруганную супружескую честь Менелая и, следовательно, отстаивавших справедливость. Однако олимпийцы (отнюдь, заметьте, не специализировавшиеся, как у некоторых других язычников, в качестве *добрых* и *злых* богов) раскололись в своих симпатиях и антипатиях. Иными словами, либо не знали, что такое *положительный* и *отрицательный* поступки (ведь были они — в отличие от воплощенного божественного идеала христианства — лишь примитивной еще проекцией человеческих слабостей на начало сверхчеловеческое), либо — что еще горше — с таким сво-

им знанием не считались. И примеров этого рода в гомеровском эпосе найдется уйма — даже если оставить в стороне весьма дурно пахнущие "военные хитрости" Улисса: его пресловутого деревянного коня и кровавую расправу над женихами верной Пенелопы.

Самое, может быть, любопытное состоит в том, что у Гомера великий гуманистический принцип *наказуемого зла и торжествующей справедливости* явно — я бы даже сказал — "нарочито" — не срабатывает. Ладно бы еще победитель троянцев Агамемнон: ведь смерть нашла его по возвращении домой не как удачливого полководца, а как безжалостного отца, обрекшего смерти дочь. Ну, а Улисс? Он то за что претерпевает многолетнее изгнанничество? Вряд ли за выдумку с деревянным конем, погубившую Троию, поскольку Троя, если исходить из законов справедливости, конец такой заслужила. Да и вообще, разве гордый Илион уничтожила эта примитивная одиссеева хитрость, которую нетрудно было разгадать, которую некоторые троянцы и разгадали? Нет, великий город пал жертвой каприза своих владык и глупой, жадной самонадеянности большинства обитателей. А тогда выходит, что странствия Одиссея — вовсе не кара (ибо за что же карать ни в чем не провинившегося?), а лишь "констатация факта" *непоследовательности, не-логичности, не-достижимости* законов бытия... Тут впору было бы умозаключить, что седая античность мыслила трезвее нового времени. Но я так умозаключать все-таки воздержусь: слишком уж прямолинейный получился бы вывод...

Тем не менее удивляться, что ахеец Улисс безо всякого к тому основания *наказан*, а, например, троянец Эней (пусть и в контексте *другого* мифа, даже *другой* античной поэмы) столь же бесосновательно *награжден* правом заложить мировую империю, тоже, наверное, не стоит...

Но ежели дело обстоит именно так, то о каких же *положительных* и *отрицательных* деяниях или, тем более, соответствующих *"литературных типах"* может еще идти речь? Нет, сказанное ни в коей мере не следует понимать в том смысле, будто в искусстве не должно выводит на сцену людей хороших, достойных, благородных — ведь они, вне всякого сомнения, существуют и в жизни! Однако — *там* лишь как некие *индивидуальности*, но никак не в ипостаси *"характеров"*, жестко обусловленных социальной средой, исторической ситуацией, наконец, и того душе, классовой идеологией.

Античному искусству, — возможно, в силу его тесной генетической зависимости от первозданного мифа, — идеологизированный герой был еще практически неведом. Ведь он решительно не вписывался в атмосферу языческого многобожия, естественно препятствовавшего какой бы то ни было завершенной идеализации объектов поклонения. Христианский монотеизм препятствие устранил, и Бого-человек, Иисус из Назарета, смог открыть ряд *героев* теологии, философии и искусст-

ва, *положительных* в идеологически-социальном смысле этого слова. А за ним потянулись протагонисты житийной литературы и рыцарских романов. Так что, к примеру, "Дон Кихота" Сервантеса можно бы, помимо всего прочего, представить себе и одной из реакций на неукоснительную "положительность" рыцарственного героя. Что же до мистери и мираклиев, то в них мыслимо разглядеть попытку усомниться в чисто *идеологической* безукоризненности святых великомучеников.

Двухтысячелетняя эволюция закономерно привела и изначально-но-то весьма искусственный гибрид индивида с социумом в состояние предельной формализации. Один из ее воистину впечатляющих апофеозов — "красные" и "белые" советской литературы об Октябрьской революции и гражданской войне. Они творили весьма сходные зверства (что даже и не очень скрывалось соответствующими сочинителями!), но при этом *оценивались* ими *диаметрально противоположно* — по причине якобы диаметрально противоположных целевых установок. Тем самым *личность* как бы начисто поглощалась *идеологией*, становилась ее рабыней, более того, "инструментом". Гуманизм "красных" и *антигуманизм* "белых" (невзирая на некоторые косметические усилия тех или иных конкретных авторов) оказывался в конечном счете отнюдь не *внутренним* свойством индивида, а его прямым *"идеологическим знаком"*...

Любопытно, что против этой повсеместной практики по-своему выступили И.Ильф и Е.Петров в "Двенадцати стульях" и "Золотом тельце". Но еще любопытнее, что власти — в те годы уже вовсе не либеральные — проявили почти необъяснимую слепоту. Ведь авторы знаменитой диалогии с редкостной откровенностью поставили под вопрос само понятие *"положительного героя"*: Остап Бендер у них наиболее *симпатичная фигура* и одновременно *"отрицательный" персонаж*. Иными словами, индивид *оторван* от идеологии, а в "экспериментальных", так сказать, целях — даже и от психологии...

Могут возразить, что авторы "Золотого тельца" все-таки капитулировали перед коммунистической доктриной, уготовив коммерческой акции своего протагониста унизительное фиаско. Но финал книги — вовсе не наказание порока и не торжество справедливости. Ведь в глазах авторов Бендер — не экономический диверсант, а просто мелкий жулик, то есть не враг системы, а личность с дрянной. Не случайно же героя этого проворонили советские, а задержали румынские пограничники — ограбили и отправили в тюрьму; оттого он и не попал в ГУЛАГ, а скромненько пошел наниматься в управдомы.

Если уж Ильф с Петровым где и сделали уступку идеологии, так, скорее, в финале "Двенадцати стульев": там бриллианты мадам Петуховой как бы *по праву* достались Советской власти и пошли на сооружение роскошного клуба для трудящихся.

Было бы, однако, заблуждением полагать, будто в XX веке *идеоло-*

гизированный герой — "положительный" ли, "отрицательный" ли, безразлично — это лишь проблема политически суперангажированных обществ: коммунистических, национал-социалистских, фундаменталистских. Споры нет, высокое искусство Европы и США (особенно, если речь идет о столетии предшествовавшем) содержит множество примеров суверенной неангажированности. А вот о веке XX-м этого с той же определенностью уже никак не скажешь. Повсеместное распространение культуры массовой породило героев типа Дж.Бонда, "положительным" качеством которых стало лишь наличие определенного политического ангажмента: это герой — "наш", что уже само по себе дает ему право истреблять "не-наших"...

Чаще всего подобный персонаж каким-то непонятным манером "отмечен" (или еще точнее будет сказать "маркирован"?) и в смысле выживания: самый неискушенный читатель или кинозритель всегда твердо *знает*, что, к примеру, те вот женщина и девочка обязательно выйдут живыми и целыми из опаснейших передырок, даже если писатель или сценарист из разу не оставляет им, казалось бы, ни малейшего шанса. В сущности, единственно *это* наше *знание* и делает их в наших же глазах "*положительными*": ведь они чаще всего не более весомы, не более значительны, даже не более обаятельны, нежели прочие — те, что гибнут, как мухи...

* * *

После этой беглой прогулки по эпохам мне позволительно вернуться к Рабле и его великому роману. Ибо, лишь подобную прогулку совершив, вроде бы получаешь право утверждать, что автор "Гаргантюа и Пантагрюэля" так или иначе стоял у истоков процесса, особенно широко инициированного лишь *новейшим постмодернизмом*.

Выше я уже сообщил, что книга Рабле на партии *положительные* и *отрицательные* при всем желании не делится. Но тогда это был лишь намек. Теперь его надлежит раскрыть и обосновать. В большой литературе нового времени герой, которого можно бы наречь нецельным, внутренне противоречивым, сотканным как бы из Добра и Зла, разумеется, давно уже не редкость. Подобных персонажей охотно ваяли — хоть, может быть, порой и несколько небрежно, — романтики начала прошлого столетия; Великим Магистром этого сложнейшего искусства был, разумеется, Достоевский, а однажды чуть ли не до его заоблачных высот поднялся в общем-то второстепенный английский писатель Роберт Луис Стивенсон: я имею ввиду его странный роман "Владелец Баллантрэ" (1889).

Впрочем, у Рабле имеешь дело с чем-то *иным*, я бы даже сказал, *совсем* иным. У него немало героев — или опять-таки лучше сказать чуть осторожнее: "персонажей"? — вполне *отрицательных*. Это и уже упоминавшиеся короли Пикрохол и Анарх, разные тупые и злобные

сорбонские законники. Среди них следует особо выделить некоего ризничего францисканского монастыря Этьена Пошеям, отказавшегося выдать устроителям карнавала ризу и епитрахиль и наказанного за это судьбою: его лошадь понесла, и, ударившись об "осанный крест", Пошеям сначала размозжил себе голову, а затем вообще рассыпался на мелкие составные части (особая жестокость наказания тут, надо думать, и вправду связана с *антикарнавальными* предубеждениями злополучного ризничего). Вконец переполнена всякого рода монстрами пятая и последняя книга романа: это и Цапцарап, эрцгерцог Пушистых Котов, и лжесвидетели из Атласной страны, и чудовища с Острова апедевтов. Впрочем, к собранному там негативному паноптикуму следует отнестись с некоторой долей осторожности: ведь текст пятой книги по большей части уже не принадлежит перу Рабле...

Поэтому то, что в "Гаргантюа и Пантагрюэле" *отрицается*, гораздо менее любопытно, нежели книгой этой "*утверждаемое*" (ставлю последнее слово в кавычки, ибо речь идет чаще всего о "позитивности" кажущейся, самое себя симулирующей). Именно *мнимость положительных* героев является отличительной чертой рассматриваемого сочинения, да и вообще *раблезианства* как некоего художественного феномена, — может стать, даже *самой* отличительной его чертой.

В первую очередь речь, разумеется, следует вести о трех великанах — Грангузье (деде), Гаргантюа (отце) и Пантагрюэле (сыне), — а также о наиболее приметных "пантагрюэлистах": Панурге, брате Жане, Эпистемоне. Все они бесспорно — хоть и в разной степени — именно *герои*, коих принято именовать *главными*, ибо дольше других пребывают на просцениуме и пользуются той мерой авторской симпатии, что не только не позволяет их растоптать, как какого-нибудь Пошеям, но и попросту "устранить" рукою более милосердной (даже Эпистемон — фигура самая среди них незначительная, — будучи безглавленным, чуть позже, как мы помним, к жизни возвращен). Ввиду всего вышесказанного помянутым персонажам надлежало бы обрести приличествующую их "рангу" *положительность*. Но они ее не обретают — во всяком случае в смысле общепринятом или, иначе говоря, "*внутреннем*"...

Самый с этой точки зрения бесспорный "казус" — вне всякого сомнения — Панург. Он патологически *лжив* и, что в данном случае еще больше весит, патологически *пакостен*. Чего стоит хотя бы его проделка с некоей приглянувшейся ему молодой дамой, которая лишь в том перед ним провинилась, что отвергла его домогательства. И за это Панург напустил на нее — да еще в церкви — стаю кобелей, привлеки их острым сучьим духом: "...Псы, почувствовав запах снадобья, которым он обсыпал даму, отовсюду набегали в церковь и бросились прямо к ней. Маленькие и большие, гладкие и худые — все оказались тут и, выставив свои причиндалы, принялись обнюхивать

даму и с разных сторон на нее мочиться. Свет не запомнит этакого безобразия!"

Невзирая на ироничность последней фразы и даже беря в расчет особенности как индивидуальной ментальности автора, так и тогдашнего коллективного мировидения, Рабле вряд ли был способен стать здесь целиком на сторону своего героя. Я уже не говорю о том, что ни одно мало-мальски себя уважающее человеческое существо не готово — по крайней мере открыто — одобрять трусость. А ведь Панург, в добавление ко всем прочим своим "достоинствам", еще и патологически труслив...

Правда, Пантагрюэль, и сам до смерти испугавшийся бури на море, запаниковавшего Панурга оправдывает тем, что "...бесстрашие в минуту явной опасности есть знак тупоумия, а то и бестолковости". Естественно, что роман Рабле, как и всякий *постмодернистский текст*, на каждом шагу выскальзывает из однозначных оценок. Так что слова, одобряющие дрожащего Панурга, не стоит принимать за продуманную апологию трусости: в противном случае Пантагрюэлю со товарищи никак не одолеть бы Анарха, а брату Жану, усердно и бесстрашно истреблявшему подданных Пикрохола, вовек не видать бы Телемской обители...

И важно здесь совсем другое — то, что "отрицательный" герой, как бы на мгновение становящийся "положительным", лишь со всей мыслимой основательностью *перечеркивает* сам *принцип*, самое *возможность* существования подобного рода эстетических категорий. Кроме того, он асоциальнее заведомо "отрицательных" и, тем более, заведомо "положительных" героев, отчего как бы свободнее, неофициальнее, непредсказуемее и первых, и последних. Этим-то и объясняется не только интерес Рабле к фигуре Панурга, но даже испытываемая к нему своеобразная авторская *"симпатия"*: начиная со второй книги (точнее, с ее IX главы, которая именуется "О том, как Пантагрюэль встретил Панурга и полюбил его на всю жизнь"), новый дружок принца уже не сходит со сцены. А в книге третьей, он — и того более — одна из *двух* главных фигур. Да и морское путешествие, предпринятое в четвертой и пятой книгах, не имеет никакой иной цели, кроме как дознаться, следует ли Панургу завести себе жену...

Из этого в самом деле мыслимо сделать вывод, что Панург все-таки пользовался у Рабле некими симпатиями. Причем вывод такой не был бы совсем уж неожиданным. Особенно если вспомнить, что *плутовство* на всем протяжении истории человечества почему-то чаще вызывало снисходительную ухмылку, нежели праведный гнев, — вероятно, в силу своей "обезоруживающей неофициальности". "Отчего бродяга и пьяница Вийон все еще у нас на слуху, — удивлялся, например, немецкий сочинитель Эрнст Юнгер, — в то время как ле-

гион честнейших людей с громкими именами давным-давно напрочь позабыты?"¹.

В испанской литературе XVI века даже существовало целое направление, так и именовавшееся: *"плутовской (пикарескный) роман"*. И если *верования* авторов пикаресок побуждали клеймить собственных героев, то *чувства*, напротив, жаждали их оправдания.

Но не свидетельствует ли все, здесь о Панурге сказанное, о том, что никак не годясь в *положительные* герои, он не подходил и на ампулу героя *отрицательного*? Кто-нибудь, боюсь, возразит, что лишь у плохих писателей персонажи являют собою воплощенное Добро или воплощенное Зло; у хороших же чуть ли не все персонажи неизменно "пестры". Но речь ведь не об этом, ибо при бесспорной своей житейской достоверности персонажи Рабле не столько *личности*, сколько *"фигуры"*.

Так австрийский прозаик Элиас Канетти именовал сервантесовского Дон Кихота. Другой австрийский прозаик, Герман Брох, когда прочитал лет шестьдесят тому назад, еще в рукописи, роман Канетти "Ослепление", сказал о его персонажах: "Но это уже не настоящие люди". А Канетти ответил: "Это — фигуры... Люди и фигуры — не одно и то же. Роман как литературный жанр начинается с фигур. Первым романом был "Дон Кихот." Что вы думаете о его главном герое? Не представляется ли он вам достоверным именно потому, что он — крайность?"². Кстати сказать, полвека спустя "Ослепление" принесло своему сочинителю Нобелевскую премию; потому пришлось, что *постмодернизм*, оперирующий, "фигурами", стал нынче понятнее и выглядит более "удобоваримым"...

Вернусь, однако, к Панургу и прочим центральным *"фигурам"* Рабле. Они не столько "живут" на страницах "Гаргантюа и Пантагрюэля", сколько нечто *воплощают*, даже *выражают*. И это — не недостаток Мастерства, а расчет Мастера. Ему, как уже говорилось, непременно нужно было сокрушить некую цитадель: в данном случае *миф о существовании* в жизни *социального прогресса*, а в литературе — объективно обусловленных *положительных и отрицательных героев*.

С Панургом мы так или иначе уже разобрались, так что стоит обратить взор на трех царственных великанов. Они вроде бы призваны играть роли *добрых сказочных королей*. В отличие от Пикрохола или Анарха (это в границах текста, а за его границами — от исторических Франциска I и Генриха II Французских, Карла V Габсбурга и прочих коронованных современников Рабле, воевавших друг против друга в *равной мере* агрессивно) Грангузье и Гаргантюа гуманны и терпимы:

¹ Ernst Junger. Srahlungen 1, Muenchen, 1995, S. 129.

² См.: Elias Canetti. Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937, Muenchen-Wien, 1985, S.44.

ни на кого не нападают, лишь обороняются (правда, ежели опереться на пример их защитника брата Жана, может быть, как бы "излишне активно"). Зато с пленными и побежденными наши сказочные короли воистину великодушны и гуманны. А принц Пантагрюэль и подавно: он обучался в Сорбонне, стал истинным гуманистом и на досуге охотно почитывает Гелиодора...

Этому вкору было бы и поверить, коли б не один неожиданный штрих из времен безоблачного младенчества принца. Как-то крошка-Пантагрюэль разодрал на куски и сожрал корову, из вымени которой ему надлежало лишь высасывать молоко; а в другой раз так же поступил с огромным ручным медведем, вздумавшим полизать его мордашку. Мне не кажется, что тут имеем дело лишь с издержками общей *карнавального*™ текста; скорее уж, со своего рода *признаком* дисгармоничности мира и населяющих мир существ, их многовариантности, неопределенности, даже некоей, я бы сказал, "текучести".

На самый, вроде бы, простой вопрос о размерах великана Пантагрюэля ответа в книге Рабле при всем желании не отыщешь: то принц кажется лишь на пару саженой выше своих соратников (по крайней мере, он без труда входит в зал Сорбонны), то способен дотянуться до колоколов Собора Парижской Богоматери и воспользоваться ими как домашними колокольчиками. И тот же Пантагрюэль во дни пресловутого морского путешествия однажды "...с греческим текстом Гелиодора в руках задремал на циновке возле трапа" обыкновеннейшего, по всей видимости, парусника...

Апофеозом этих не столько сказочных, сколько, я бы сказал, "издевательских" превращений является прогулка нашего автора, именующего себя магистром Алькофрибасом, по... ротовой полости Пантагрюэля: начался дождь, и повествователь нашел там укрытие. И обнаружил целый мир с собственными солнцем и луной, морями и горами, вмещающий двадцать пять королевств и почитающий себя более древним, нежели тот, в котором живем все мы. По выходе же из пантагрюэлева рта рассказчик еще и поболтал... с его владельцем, ибо, оказывается, лично знаком с принцем, даже принадлежит к тесному кругу "пантагрюэлистов". Но, скажите на милость, как можно болтать с кем-то (или "чем-то?"), кого (или "чего?") ты из-за невероятных его размеров даже взглядом охватить не в состоянии?

Здесь имеешь дело опять-таки с вполне *постмодернистской* игрой в абсурды, преследующей, в частности, цель утвердить *относительность* сущего. Впрочем, просматривается и задача свойства более конкретного, касающаяся *личности, характера*, а тем самым и *проблемы героя*. Ведь от Пантагрюэля, неожиданно, — даже вопреки самой "пантагрюэлистской" логике — оправдавшего судью Бридуа, чуть ли не один шаг (а, может быть, и ни одного шага!) до Пантагрюэля необозримого, неразличимого, "неосязаемого" по причине своей аб-

страктной громадности... Тем самым *метафорически* — как и почти всегда у Рабле — поставлена точка в деле о *положительном* и *отрицательном* герое: он попросту *выведен из обихода*...

* * *

Посвящая четвертую книгу "Гаргантюа и Пантагрюэля" своему высокому покровителю кардиналу Шатильонскому, автор отметил, что и в ней, да и в прочих книгах романа, "дурашество,.. и правда, немало, — это же их единственный сюжет и единственная тема". Спору нет, из контекста явствует, что с помощью таких "самоуничжительных" доводов автор наш прежде всего защищался от обвинений в богопротивной ереси и опасных мыслях, задевавших королевскую особу. А все-таки и в общей оценке собственного текста он здесь с истиной вряд ли слишком разошелся, — разумеется, если верно истолковать словечко "*дурашество*"...

В книгах — более, чем эта, для глаза привычных — мы, по привычке же, толкуем словечко это в *сатирическом* или, хотя бы, *юмористическом* смысле. Спору нет, Рабле не чурался сатиры — к примеру, когда высмеивал идиотские претензии карликавого феодала Пикрохола на мировое господство: "Вы переплывете Сивиллин пролив", — так наставляют его советники, — "и там на вечную о себе память воздвигните два столпа, еще более величественных, чем Геркулесовы, и пролив этот будет впредь именоваться Пикрохолово море, тут вам и Барбаросса покорится... — Я его помилую, — сказал Пикрохол. — Пожалуй, — согласились они, — но только он должен креститься. Вы не преминете захватить королевства Тунисское, Гиппское, Алжирское, Бону, Кирену, всю Барбарию"...

Однако так ли уж важно все это для Рабле именно в функции *сатиры*? Позднейшие интерпретаторы даже любили поспорить о том, кого именно из современных ему коронованных особ Европы автор имел тут в виду. Тем более, что, как резонно доказывали те же интерпретаторы, местность, на которой Пикрохол воевал с Грангузье, — вполне узнаваемые французские пределы. Самому же романисту не было важно указывать пальцем на "злых королей", поскольку он вовсе не верил в "добрых". Не случайно же роли последних у него исполняют великаны, то есть фигуры заведомо "*сказочные*". Впрочем, и они (об этом свидетельствует образ Пантагрюэля) "*добрыми*" — а еще точнее, *положительными*, — видит Бог, не были.

Но если у сатиры не существует — хотя бы в подтексте — *позитивной точки опоры*, то это уже не сатира, а нечто иное. Я бы нарек помянутое "нечто" *постмодернистским взглядом* на мир, *избавленным* от всякого *утопизма* (но, увы, и *лишенным* его!). Если же этому требуется непременно дать более точное обозначение, то я бы остановился на слове "*ирония*" (ведь оно не ведает ни *оптимиз-*

ма, ни *цинизма*, — по крайней мере, непоправимо грязного)... Такая *ирония* — это и есть, на мой взгляд, раблезианское "*дурашество*", — по крайней мере, она ему в некотором роде синонимична. И карнавадно-шутовское начало — это своего рода *маска*, причем именно *дурашливая*.

Врач, философ, теолог, литератор, а по временам и тайный агент, Франсуа Рабле был всем, чем угодно, только не наивным человеком из народа. Спору нет, он ловко, проявляя недюжинный мистификаторский талант, за маской своею прятался. Но к его исполненному скептической иронии лику интеллектуала она так и не приросла. Да он и не дал бы ей этого сделать — недаром постоянно из-за маски выглядал: чтобы кто-нибудь, дескать, случайно не обманулся...

И был в том резон: ведь *раблезианство* — это по самой своей сути балансирование на перекладине *между* тем и этим началами: *положительным* и *отрицательным* героем, *поступательным движением* и *коловоращением* и т.д., и т.п. А цель состояла в том, чтобы создать недоверие к *определенности*, к *однозначности* и в самом-то деле неопределенного и неоднозначного сущего.

Пантагрюэль, в чьей ротовой полости разместился целый подлунный мир, — это (даже попросту в силу своих пропорций) уже не *личность*, не *человек*, даже не "*фигура*", а некое "*пространство*". И, может быть — совсем уж по-бахтински заботясь о "*хронотопе*" — Рабле покусился и на *время*?. Оно в романе не столько сказочно или мифично (иначе говоря, существует *вне* объективно-реальной хронологии), сколько с такой "*беспардонной пародийностью*" *растянуто*, что легко накладывается на многие — если не на *все* — века и периоды мировой истории.

Кошелек Гаргантюа был подарен ему "ливийским проконсулом" (следовательно, еще *до распада* державного Рима?). Да и Париж совсем незадолго до того, как Гаргантюа прибыл туда на учебу, именовался — будто в римской Галлии — "Левтецией" (Лютеей)... Но происходило все это опять-таки незадолго до изобретения книгопечатания (то есть уже где-то в первой половине XV века?). Далее: с одной стороны, у войска Гаргантюа наличествует артиллерия, а, с другой, оно поделено, как у римлян, на нумерованные легионы. Правда, поскольку Гаргантюа породил Пантагрюэля в возрасте 524 лет, на все здесь следует смотреть лишь как на *сказку*, *миф*, *предание*, и придирайтесь вроде бы не к чему... Однако сочинитель упорно продолжает нас "провоцировать", сообщая, например, будто Панург в свое время недурно нажился на Крестовых походах... А ведь последний из них состоялся, как известно, в 1270 году! И это по меньшей мере странно, ибо Панург — современник сочинителя и принадлежит к кружку "пантагрюэлистов"...

Если сначала собрать в кучу события, в которых действующие лица

романа якобы принимали участие, а затем попытаться восстановить реальные даты означенных событий, то выйдет, будто Пантагрюэль, Панург и даже мэтр Франсуа Рабле собственной персоной то и дело попадают в весьма далекое *прошлое* или даже... в не очень близкое *будущее*. Спору нет, карнавалы действия терпят любую несообразность. Но в этом случае, пожалуй, любопытнее не столько констатировать сам факт, сколько постичь *цель*, побуждавшую автора к играм со временем, которое в жизни вроде бы и необратимо? По крайней мере, Об эйнштейновской теории Рабле знать ничего не мог...

Следует ли полагать случайным совпадением, что именно в последние десятилетия нашего многострадального XX века было сочинено множество книг, таким играм со временем предающихся? Книги это — *пост-модернистские*. На них нынче мода. Многие, впрочем, надеются, что скоропреходящая... Однако пример Рабле свидетельствует о том, что тут имеешь дело с явлением, в истории искусств время от времени *повторяющимся*. Ведь сочинитель "Гаргантюа и Пантагрюэля", равно как и многие наши современники, не верил в прогресс, а оттого и не уповал на поступательное движение мировой истории.

И *неверие* — это отнюдь не единственный признак, их с охальником и насмешником Франсуа Рабле сближающий. Они, как и он, не требуют, чтобы ими сочиненное принимали за "действительность", за "истину", тем более, за *наставление*, обусловленное неким мировоззренческим, идеологическим *credo*. Ибо, на их взгляд, сочиненное и сочиняемое — это не более (но и не менее!), чем "*текст*", то есть нечто в своем роде *самодостаточное*, призванное не имитировать жизнь, а с нею как бы "сравняться", что, в частности, ведет к некоей "*филологизации*" сочиняемого. У Рабле я имею при этом прежде всего в виду увлеченность *языком*. И не столько как средством, сколько как некоей *самоцелью*: в глаза, к примеру, бросается абсурдная множественность синонимических перечислений, не состоящих с фабулой ни в какой причинной связи; более того, по-своему ее (в привычном значении этого слова) разрушающих. В результате "текст" по временам не только замещает, но как бы и вытесняет "жизнь", заступает ее, тем утверждая не столько собственную искусственность, сколько принципиальную "безжизненность" жизни...

Остается ответить еще на один, настойчиво, подозреваю, напрашивающийся вопрос: отчего такого, я бы сказал, *законченно постмодернистского* художника, как Рабле, породила такая, казалось бы, *законченно модернистская* эпоха как Ренессанс? Думается, ответить на него не так уж сложно, как могло бы показаться: ведь ни одной исторической эпохе не удалось соблюсти себя в незыблемо-монистической чистоте; в том числе, разумеется, и Возрождению.

30-40 гг. XVI века (в этот период и были в основном сочинены и напечатаны книги "Гаргантюа и Пантагрюэля") традиционно счита-

лись лучшими годами Французского Ренессанса. Не исключая, что как раз для того считались, чтобы придуманно-"ренессансный" Рабле из них не выпадал: ведь такими уж образцово-"ренессансными" они не были, — особенно, если держать в уме 1534 год и ряд последующих: католицизм, возглавляемый самим королем, усиливает охоту на еретиков; гуманисты — Рабле в том числе — подвергаются гонениям. От католиков не отстают и протестанты, — особенно Кальвин в Женеве, отправивший на костер бывшего единомышленника Сервета. Именно в памятном 1534 году был еще и основан Орден Иезуитов — самое "иезуитское" изделие католицизма...

Как видим, у Рабле были веские резоны не обольщаться возрожденческими иллюзиями. Да и вообще, разве нужны ему какие-то особые обстоятельства, чтобы оценить вселенский миропорядок, как он его оценил, побудив своего Пантагрюэля "принять в рассуждение испорченность человеческой природы"?"

ГЛАВА ТРЕТЬЯ,

В КОТОРОЙ РЕЧЬ ПО ПРЕИМУЩЕСТВУ ИДЕТ О ПРОСВЕЩЕНИИ, О ЕГО "СКЕЛЕТАХ В ШКАФУ", И О ТОМ, КАК НЕОМАРКСИСТСКИЙ ФИЛОСОФ ЮРГЕН ХАБЕРМАС ПЫТАЛСЯ ОТСТОЯТЬ ЭТО ВЕЛИКОЕ ДВИЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ МЫСЛИ; КАСАЕТСЯ ТУТ АВТОР И ВСЕ ТОЙ ЖЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОГРЕССА.

Полон сомнений относительно судеб Прогресса не только писатель Э.М. Циоран (его словами, если помните, завершалась предыдущая глава), но и философ Альбрехт Велльмер, автор книги "К диалектике модернизма и постмодернизма. Критика разума по Адорно" (1985). "У этого разума, — пишет он, — свое представление об истории: это представление о прогрессе, каким он видится посреди непрестанного технического и экономического развития современного общества. Разум — то есть его носители — путают это развитие с изменением к лучшему; им кажется, будто речь идет о прогрессе человечества, направленном в сторону разума. Но в этой игре слов прослушивается горечь Просвещения, ожидавшего от разума чего-то большего и лучшего, а именно: ликвидации самовластия и ослепления за счет ликвидации невежества и бедности"¹. И автор этот прикидывает, что же получилось, когда "просветительским ра-

¹ Albrecht Wellmer. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftskritik nach Adorno, 5. Aufl., Frankfurt a.M., 1993, S.73.

зумом заместили миф: разум в конце концов обернулся чем-то позитивистским, циничным, превратился в чистейший аппарат господства"¹.

А вот как — еще ранее — оценивали результаты "просветительского эксперимента" Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно, "отцы-основатели" знаменитой "франкфуртской школы" и в некотором роде учителя Велльмера: "Искони Просвещение стремилось освободить человека от страха и сделать хозяином положения, — этими словами начинается их совместный труд "Диалектика Просвещения", — однако абсолютно просвещенный земной шар существует ныне под знаком триумфирующей беды"². И если с тех пор что-нибудь изменилось, то лишь в смысле дальнейшей утраты веры и надежды: "...Все больше людей, — констатируют Йоганно Штрассер и Клаус Таубе, авторы книги "Будущее прогресса. Социализм и кризис индустриализма", — начинает сомневаться в том, что процессы, многие десятилетия считавшиеся воплощением прогресса, в самом деле прогрессивны"³.

Итак, между Просвещением, заложившим основы буржуазной идеологии, и его *антиподом* марксизмом, есть все-таки нечто общее: это **вера в Прогресс**. Оттого марксисты (казалось бы, вопреки всякой логике) любили просветителей вроде Руссо, Дидро, Даламбера. Думаю, — вовсе не за то, что, пролагая дорогу Капитализму, те якобы одновременно приближали пришествие Коммунизма: попросту все истинные *идеологи* всегда молились, молятся и будут молиться одному и тому же Богу, имя которому "Прогресс" (так что в этом смысле у постмодернизма либо вовсе отсутствуют идеологи, либо они "идеологи" не настоящие).

Впрочем, Просвещение и правда оказало так называемому "научному коммунизму" большую услугу. Ю.Хабермас следующим образом оценил переворот, осуществленный энциклопедистами в историческом самосознании XVIII века: "...Западная культура обретает новое ощущение времени... Современность ныне начинает понимать себя как переход к новому; она живет ускорением исторических процессов и ожиданием инакости будущего.., маркирующими разрыв с миром христианского Средневековья и античности... Новое время (у Хабермаса — "die Moderne" — Д.З.) не знает иной, чем от самого себя, зависимости; свою нормативность ему надлежит отны-

¹ Albrecht Wellmer. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftskritik nach Adorno, 5. Aufl., Frankfurt a.M., 1993, S.74.

² Max Horkheimer und Theodor Adorno. Dialektik der Aufklärung, Amsterdam, 1955, S.27.

³ Johanno Strasser, Klaus Taube. Die Zukunft des Fortschritts. Der Sozialismus und die Krise des Industrialismus, Berlin-Bonn, 1984, S.18.

не черпать лишь из самого себя"¹. И выигрыш для марксизма был здесь даже не столько в том, что подобное самосознание вообще возникло, сколько в "дороге к престолонаследию", которую оно перед марксизмом открывало.

Однако, констатировав, что "абсолютно просвещенный земной шар существует ныне под знаком триумфирующей беды", Хоркхаймер и Адорно, в сущности, усомнились не так даже в легитимности "престолонаследия", как в практической его осуществимости. В то же время субъективно им очень хотелось *снять* — или хотя бы *ослабить* — неустранимое это сомнение, ибо марксизм (пусть даже совсем либеральный, так сказать, "ревизионистский") был и остался их Верой. Оттого они и устранились от настойчивого философского поиска *специфически просвещенческих* ошибок и неудач. Например, весьма профессионально рассуждали о феноменах *отчуждения, овеществления*, ощутимо препятствовавших реализации проектов, опиравшихся на всевластие разума, тем самым как бы давая понять, что если бы всех этих "узких мест" не было, Просвещению, скорее всего, посчастливилось бы выполнить свою Историческую Миссию...

Но просветителям, увы, такое "не посчастливилось". Да и не только им: *свои* "ошибки", *свои* "просчеты" имелись и у ренессансных гуманистов, и у деятелей "каролинского Возрождения", и даже у умнейших из римских кесарей, и — да простится мне святотатство — у библейских пророков и царей... Мало-мальски гармоничного, а, тем более, справедливого, общественного строя никто из них так создать и не сумел. Причем, надо сознаться, что ортодоксально-марксистские истолкования причин этих вечных неудач выглядят, как ни странно, много *логичнее* либерально-марксистских. Для Маркса и Ленина все, что предшествовало пролетарской революции, являло собою лишь вспомогательные ступени, по которым человечество — трудно и славно — поднималось к Коммунизму. Что же до Адорно и Хоркхаймера, то их, полагаю, устроило бы и Просвещение, если бы, разумеется, привело к вожделенным последствиям. В противном случае они не испытали бы того горько-иронического разочарования, которое нетрудно вычитать из их бескомпромиссного приговора новейшему *"постпросвещенческому миру"*.

Однако не побуждает ли вышесказанное задуматься над тем, не есть ли вся эта многотысячелетняя череда неудач *перстом указующим*, неким *знаком*, чья цель — вразумить: дескать, дело никак не в "просчетах", не в "случайностях", не в "ошибках", а в некоей *неодолимой закономерности*?

Но даже Хабермасу думать так не хочется. А ведь ему было еще

¹ J.Habermas. Die neue Unuebersichtlichkeit, S.141.

труднее так *не думать*, чем, скажем, Адорно и Хоркхаймеру, ибо, когда писал свою книгу, он был *уже* свидетелем начинавшегося распада СССР — этого пока последнего и в некоем идеальном смысле *"позитивного"* мифа прогрессистов.

Так что на первый взгляд неожиданно, а по сути вполне логично, Хабермас главного своего противника видит в *постмодернизме*. Но для него это противник весьма специфический, которого следует не столько разоблачать, сколько замалчивать, игнорировать. Ведь стоит лишь на мгновение признать, что постмодернизм существует (пусть даже как смертельный враг), и вся хабермасовская идеология, вся его концепция истории мира и общества полетит в тартарары...

Оттого Хабермас предпочитает свести всю проблему к *неоконсерватизму*. Спору нет, на неоконсерватизм можно и посмотреть как на некую актуальную *постмодернистскую акцию*, направленную против "социального государства" (насаждаемое в странах Запада вскоре после Второй мировой войны и поначалу способствовавшее экономическому процветанию, оно вскоре стало давать ощутимые сбои). Но свести *постмодернизм* к *неоконсерватизму* значило бы подменить общее весьма случайным, я бы даже сказал, "мелким" частным. И подмена это — сознательная: ведь *так* много легче выдать очередной *исторический поворот* от "modern" к "ancien" за *разовый, единственный*, возможно, даже вовсе "нелигитимный" и именно *консервативный* — если не *реакционный* — *"рецидив"*.

Цитировавшаяся выше хабермасовская характеристика переворота в нашем сознании, вызванного Просвещением, была бы безукоризненной, если бы не одно обстоятельство: ни словом не упомянув Просвещению предшествовавший *Ренессанс*. Могут возразить, что, дескать, о Возрождении и упоминать было незачем, поскольку оно — в полном согласии со своим наименованием — жаждало лишь *возврата* к чему-то былому. Ситуация, однако, вовсе не столь однозначна, не так проста, какой, может быть, и показалась Хабермасу. Спору нет, ренессансные гуманисты еще не порвали с традицией, отсылавшей "золотой век" (или рай?) в далекое прошлое; и вообще они в самом деле ориентировались на греческую и римскую античность. Между прочим, и потому, что обнаруживали там (обоснованно или нет) *больше* света, чем в "темном Средневековье".

Но *"воз-рождение"*, *"воз-вращение"* здесь лишь форма, а что до сути, то она от *просвещенческой* не очень-то и отличается, ибо, как бы оглядываясь *"назад"*, Ренессанс двигался *"вперед"* (наверное, еще точнее было бы сказать, что *"по кругу"*?). И жаждал он не так *вернуться* к Еврипиду или Тациту, как попросту *пробудиться* от того, что ему казалось тысячелетней "средневековой спячкой". По крайней мере, гелиоцентрическую космогонию затруднительно (хоть, как увидим дальше, все-таки мыслимо) оценить в качестве *менее "про-*

грессивной”, чем геоцентрическая. Так же в общем и целом следовало бы толковать попытку объявлять мерой всех вещей не столько Бога, сколько Человека. Недаром классики марксизма бурно восхитались этим неумно-“языческим” Возрождением; а Просвещение, хоть они в том прямо и не признавались, значило для них неизмеримо меньше...

Так отчего же все-таки Хабермас так невнимательно отнесся к Ренессансу? По-моему, Ренессанс просто портил ему всю “игру”. Тем портил, что именно *после* него появились маньеризм и барокко, — иными словами, состоялся очередной “*постмодернистский* откат”. Хабермасу же непременно хотелось утвердиться на том, будто “современность ныне (и, надо полагать, во веки веков! — Д.З.) понимает себя как переход к новому”, который, дескать, уже ни остановить, ни всерьез притормозить не удастся. Не случайно же в его изложении все выглядит так, будто *до* появления неоконсерватизма ни у кого никаких сомнений относительно *непрерывности прогресса* и его безусловной *благотворности* не возникало. Но ведь появлялся же — помимо *барокко* и *маньеризма* — еще и *романтизм*, особенно тот, что у нас именовался “реакционным”: иенская и гейдельбергская школы в Германии; “озерная” — в Англии; Шатобриан, де Местр — во Франции; Эдгар По — в Америке и т.д., и т.п.? Так что никак не выходит, будто Просвещение — это *самое первое* и вроде бы “*окончательное*” прозрение человечества, а *постмодернизм* с вышеупомянутым *неоконсерватизмом* — первое (и в общем-то малосерьезное!) его “ослепление”. А из всего этого как бы следует, будто любые попытки пересматривать проекты модерна надлежит оценивать как “реакционные”.

Впрочем, Хабермас слишком серьезный ученый, чтобы позволить себе вовсе не замечать симптомов новейшего кризиса: несрабатываемость модернистских проектов и, в частности, первого из них — проекта социального государства. Потому он и бывает способен неожиданно и, как бы самому себе переча, признать, что “нашей сегодняшней задачей не может стать желание выдавать Просвещение и революцию за примеры для подражания” (Б. 130) или, и того хуже, что “сегодня все выглядит так, будто утопические энергии исчерпаны, будто они отреклись от исторического мышления” (8.143): чем не “*постмодернистский*” вывод?!

И исправить положение наш автор пытается с помощью обновленного толкования утопии, которое марксистские ортодоксы, буде они еще существуют, нарекли бы “*ревизионистским*”. Маркс противопоставлял утопии как прекраснотушной мечте собственный научный коммунизм. А Хабермас слова “научный” уже избегает. Надо полагать, чтобы не дискредитировать утопию: ведь она для него, так сказать, “последний бастион”, Бастион Новаторства и Прогресса и в

этом смысле — нечто реальное и достижимое, однако *пока еще* не достигнутое.

И он уверяет читателя, будто ничего непоправимого не стряслось: просто не реализовалась некая очередная утопия, касавшаяся структурообразующей функции абстрактного труда. Но обязательно появятся другие, и какая-нибудь из них, может быть, в конце концов реализуется. Да, прогресс как бы споткнулся, соглашается Хабермас, однако в принципе ничто, на его взгляд, не указывает на невозможность продолжить движение... Но это ведь уже какой-то “*декадентский*” марксизм, уповающий на многовариантную игру случая — так что его даже можно бы наречь “*постмодернистским*”...

Концепция Яусса, — тем более, если сопоставить ее с хабермасовской, — выглядит куда убедительнее. И в первую очередь потому, что опирается на эмпирику, на факты: ведь человечество *в самом деле* упорно рвется в будущее, то ностальгически озирается на минувшее. Цели в этом вроде бы и нет, зато есть определенная последовательность, перерастающая — хочется нам того или нет — в *закономерность*. Пусть объяснения (кроме эмпирического, то есть сводящегося к голой констатации факта, что *цикличность* лежит в основе мироздания) у него тоже нет, но, с учетом замеченного в скобках, объяснение, пожалуй, и не требуется.

Кстати сказать, даже марксизм, беззаветно преданный непоколебимой “линейности” исторического движения, порой молчаливо мирится с “демоном цикличности”: ведь начиналось-то все, дескать, с *первобытного коммунизма*, а завершится *коммунизмом научным*...

Хотя самому явлению уже много тысяч лет (вспомните, хотя бы “Книгу Екклесиаста”), слово “*постмодернизм*”, как я уже не раз упоминал, совсем юное: его и сегодня не все готовы принять и признать, а распространить на былое и вовсе мало кто соглашается. Даже Яусс (а ведь он прикоснулся к самой сути вселенского коловращения идей) лишь в связи с новейшим состоянием постмодернизма достаточно решительно заговорил, если помните, об ощущении “*разрыва между старым и новым*”. Что, впрочем, и не удивительно: ведь разрыв этот — пусть и периодически повторявшийся — лишь в наши дни достиг той *силы* — и, может быть, еще существеннее — той *глобальности*, что *не заметить* его было бы непростительно, если вообще возможно...

ИНТЕРМЕДИЯ:

НЕКТО ЖАН-БАТИСТ ГРЕНУЙ,
ИЛИ ЖИЗНЬ, САМОЕ СЕБЯ ИМИТИРУЮЩАЯ

В 1985 году Патрик Зюскинд, до того малоизвестный немецкий автор, издал в Цюрихе роман "Запах. История одного убийцы". Книга имела грандиозный успех, сравнимый лишь с тем, что некогда выпал на долю другой немецкой книги — "На Западном фронте без перемен", — принадлежавшей перу дотоле тоже неведомого публике Эриха Марии Ремарка. Роман Зюскинда был переведен на множество языков и, вопреки изменчивости литературной моды, добрых пять лет не выпадал из списка бестселлеров. Секрет небывалой популярности "Запах" вряд ли мыслимо объяснить лишь завлекательным подзаголовком романа. Хотя мюнхенская "Абендцайтунг" и разрекламировала его как "до дрожи прекрасный романтический детектив", он не выделяется ни хитроумной запутанностью интриги, ни, тем более, увлекательностью логических и психологических ребусов и загадок, которые автор задает читателю.

Перед нами и в самом деле история *убийцы*, но не *убийства*, как водится в классическом детективе. Да и кривая успеха зюскиндовского сочинения несколько иная. У вещей истинно приключенческого жанра она обычно куда более крута: во мгновение ока возносится к миллионным тиражам, но поскольку интерес, как правило, держится лишь за счет голы интриги, помянутая кривая столь же стремительно падает. Ажиотаж вокруг подобных книг сохраняется ровно столько, сколько требуется времени, чтобы их проглотили есе заинтересованные потребители. (Скажите, а Эдгар По, а Артур Конан-Дойль, а Честертон — ведь их читают и сегодня? Но происходит это, во-первых, потому, что успевают подрастать новые поколения; во-вторых, они потому подрастать и успевают, что книги Конан-Дойля и Честертона, а, тем более, По — отнюдь не просто бестселлеры).

Словом, "Запах" силен явно не интригой. И даже не причудливостью своего во всех отношениях неординарного героя — Жана-Батиста Гренуя. Скорее уж, именно *небывалостью* предмета изображения (именно *запах*), а еще — и того пуше — некоей "сдвинутостью", даже "вывихнутостью" всей картины мира в "*парфюмерном*", так сказать, направлении — самом, пожалуй, неожиданном из всех мыслимых и немислимых.

Начну, однако, по порядку: как водится, с сюжета. 17 июня 1738 года у некоей парижской торговки начались родовые схватки. Прямо на рынке. Там женщина эта рожала уже в пятый раз и успела приобрести соответствующую сноровку, состоявшую в том, что полумертвый плод следует поскорее сунуть в ближайшую мусорную кучу, от-

куда он непримеченным перекочет на городскую свалку. Но Жан-Батист оказался на редкость живучим (недаром и позднее его не осияют ни сибирская язва, ни в принципе неизлечимая злокачественная лихорадка): он истошно завопил, что и привело мать-детоубийцу на виселицу, а ее отпрыска — в монастырский приют, позднее в мастерскую дубильщика. "Он был, — так без всяких экивоков характеризует своего героя автор, — с самого начала чудовищем. Он проголодался за жизнь из чистого упрямства и чистой злобности".

Однако отталкивающая внешность (а, надо думать, еще и умственная недоразвитость) контрастируют с редкостным, граничащим с гениальностью талантом Гренуя: ему были доступны тончайшие оттенки мириадом земных запахов. И он пожелал стать величайшим парфюмером всех времен и народов. Но поскольку ни богатство, ни власть (по крайней мере, в общепринятом значении слова) нашего героя не привлекали, тот весьма неординарно следовал за своей путеводной звездой: искал в запахах *эротического наслаждения* и одновременно средства *для завоевания всеобщей любви*. Ради этого ему понадобилось умерщвлять прекрасных дев, источавших восхитительный аромат. Гренуй, познавший все тайны мастерства, аромат сей аккумулировал, дистиллировал, концентрировал и превращал в духи, одной капли которых хватало, чтобы сделать носителя запаха кумиром толпы...

Кроме того, в "Запахе" имеешь вроде бы дело не только с романом *приключенческим*, но и с *историческим*: его действие перенесено во дни, предшествовавшие величайшей из французских революций. Называются — и даже неоднократно — точные даты: помимо года рождения героя, год его смерти — 1767-й. А так же 1747-й (когда присматривавшая за сиротой мадам Гайар отдала его в ученики к дубильщику) и 1799-й (когда она умерла), и 1756-й (когда парфюмер Бальдини, у которого герой служил и которого сделал богатым, купил себе второй дом). Наконец названы в книге и годы 1744-й, и 1753-й. Любопытно, что и они точно так же, как и вышеперечисленные, никак с мировой историей не связаны: в первом случае хорошо пахло дровами во дворе у мадам Гайар, а во втором — Гренуй умертвил свою первую девушку...

Если уж непременно пытаться найти у Зюскинда нечто, напоминающее "чувство истории", то мыслимо лишь указать на экскурс в будущее, касающийся гренуевой воспитательницы: "Поскольку здесь, — сообщает автор, — мы расстаемся с мадам Гайар, да и позже уже не встретимся с нею, опишем в нескольких фразах ее последние дни". И автор рассказывает, что она десятилетиями откладывала гроши на ренту, но так зажила на свете, что революция успела ее разорить. Умерла мадам Гайар нищенкой, "ее зашили в мешок и вместе с пятьюдесятью другими трупами швырнули на телегу... это было в 1799 году. Но ма-

дам, слава Богу, не предчувствовала своей доли, возвращаясь домой в тот день 1747 года, когда она покинула мальчика Гренуя — и наше повествование. Иначе бы она, вероятно, потеряла веру в справедливость и тем самым единственный ей доступный смысл жизни". Зюскинд, как видим, не жалуется — вкупе с мадам Гайар — и разорившую ее революцию.

С точки зрения пресловутого "историзма" примечательна и мысль, как бы промелькнувшая в голове Бальдини и касающаяся его подмастерья Гренуя: "...Это совершенно новый экземпляр человеческой породы; он мог возникнуть только в эпоху расхлябанного, распущенного безвременья". Но преувеличивать этот самый зюскиндовский "историзм", право слово, не стоит, ибо в странной его книге *не столько персонаж зависит от своей эпохи, сколько сочинитель — от своей*. Так что царствования Людовиков XV и XVI — не более, чем *декорации*, на фоне которых разыгрывается действие, столь "аккуратно" документированное, что оно начинает пахнуть некоей *вневременной пародией*. Со средой человек здесь связан *экзистенциально*, а вовсе не *социально*, и какие бы то ни было общественно-исторические закономерности автора попросту не интересовали (во всяком случае, он постоянно старается делать вид, будто ими не интересуется).

Позволительно спросить, для чего же он тогда вырядил своих персонажей в исторические костюмы? Первый приходящий в голову ответ мог бы состоять, пожалуй, в том, что было Патрику Зюскинду *все равно*, а, учась в университете и штудирова там отечественную историю, он предположительно лучше, чем в других, разбирался *именно в этом* ее периоде (что, кстати, ощущаешь на каждом шагу). Впрочем, как и всякий поспешный ответ, и мой может оказаться не вполне точным.

Ведь поставить этаким маньеристски-барочный, напичканный "оперной" (а по части и "опереточной") метафорикой спектакль где-нибудь на зажатых между небоскребом и аэродромом подмостках, было бы пожалуй, немислимым. Ежели, разумеется, не желаешь превратить его в фарс совсем уж плоский. А Зюскинду этого, по-видимому, не хотелось: ему, похоже, виделась *пародия, ироническое иносказание*, может быть, даже *имитация объекта никогда не существовавшего*, но никак не подобный фарс. Одним словом, умервлять двадцать четыре невинных девы и высасывать их запахи надлежало все-таки посреди антуража времен, которые как бы еще допускали существование чернокнижников и вурдалаков...

А все-таки середина XVIII века — время, не наугад и не по мимолевой прихоти Зюскиндом *выбранное*. Гренуй ведь — младший современник Вольтера, Дидро, Д'Аламбера, Гримма, Руссо, властителей дум эпохи Просвещения, упорно готовивших Великую Французскую революцию. Но об эпохе этой вроде бы вскользь сказано как о "*рас-*

хлябанном, распущенном безвременье", а революция фигурирует лишь в связи с упомянутым выше обнищанием мадам Гайар и братской могилой, в которую ее бросили. Но не означает ли это, что Зюскинд намерен **пересмотреть** некие, дотоле как бы незыблемые постулаты становления гражданского общества, его европейской истории и культуры?

Однако выбрав *так* и *такой* "исторический сюжет", автор тут же отказался от созвучной эпохе стилистической гаммы и предпочел вседозволенность стилизации. Ибо то, что изображает, он явно не принимает всерьез: слишком уж охотно подчеркивает *временную* дистанцию между собой повествующим и своим "эмпирическим" материалом: так сказать, "*обнажает прием*".

Кроме описания будущей смерти мадам Гайар можно назвать и другие примеры. Но по причине своей "нарочитой ненавязчивости" они вряд ли произведут должное впечатление. Ведь вполне постичь, что все здесь насквозь стилизовано, мыслимо, лишь проникнув в секреты хитроумнейшей машинерии романа, складывающейся из уймы шестеренок и колесиков...

А все-таки имеется тут *колесико* направляющее — это *феномен запаха*. Парфюмер Бальдини, когда размышляет о знаменитом своем предшественнике Маурицио Франжипани (тот первым создал духи на спирту), сравнивает это его открытие "с изобретением письма ассирийцами, с евклидовой геометрией, с идеями Платона", а философа и математика Блеза Паскаля соответственно именует "Франжипани духа". Конечно же, это пародийная гипербола, к тому же отнюдь не направленная на прославление парфюмерного дела. Ее цель *уничижительна*: не *поднять* философов до парфюмеров, а *опустить* первых до последних. При этом Зюскинд подводит к мысли, что не всякий из былых духовных авторитетов выдерживает испытание временем, так что иерархия гуманитарных ценностей, возможно, и в самом деле требует пересмотра...

Все, что связано с запахом, выполняет у Зюскинда особую, *конструктивно-деструктивную* роль. Когда отец ударил будущую мадам Гайар кочергой по голове, и она утратила обоняние, "в ней были убиты и нежность, и отвращение, и радость, и отчаяние". Так что Гренуй должен бы, казалось, являть собою ее счастливую противоположность. Однако он, как мы уже знаем, — только *иной*, причем много худший, *монстр*. Надо полагать, Зюскинд — враг любых крайностей. Впрочем, Гренуй — нечто много большее, чем "крайность": он к тому же еще и *цель романа*, да и *средство организации* всей романной системы.

"Во внутреннем универсуме Гренуя, — читаем у Зюскинда, — не было никаких вещей, а только ароматы вещей". Здесь вторичное, производное вытесняет источники и первопричины, к тому же не только в сознании героя, но и как бы в обступающих его реалиях (или, если

угодно, "декорациях") внешнего мира. Так что имеешь дело не просто с *псевдо-историей*, но и с *псевдо-жизнью*, некоей тщательно продуманной и последовательно реализованной истинно *постмодернистской мистификацией*. Вот лишь один тому пример: "Воображением своего обоняния Гренуй видел эту девушку перед собой как на картине".

Одновременно это, как уже говорилось, и *лукавая пародия*, ибо кто, в сущности, даст нам прочную гарантию, что глаз в качестве орудия познания надежнее носа? Надо думать, по-своему обманчивы оба эти орудия. Так — то исподволь, то прямо и грубо — читателю внушается мысль, что мир наш пребывает в некоем *двусмысленном* состоянии. Не исключено, что именно ради привития читателю этой мысли на первой же странице книги Гренуй введен в круг реально существовавших "гениальных чудовищ вроде де Сада, Сен-Жюста, Бонапарта и т.д." Как и в случае с Франжипани и Паскалем, — не во имя вящей славы героя, а снова-таки ради "корректировки" привычных ценностных иерархий (кстати сказать, коснулась она и разряда "гениальных чудовищ": вроде бы "традиционное чудовище" — де Сад отождествлен с традиционными же "героями" Сен-Жюстом и Бонапартом). В результате помянутой "корректировки" Гренуй начинает выглядеть чем-то вроде пародии на императора французов, усердно превознесившегося чуть ли не всеми романтическими поэтами Европы...

Герой "Запаха", однако, еще и *пародия на дьявола*. Приютская кормилица Жанна Бюсси как-то сказала тамошнему священнику отцу Терре, что младенец Гренуй вообще ничем *не пахнет*. И священник спросил: "Если оно не пахнет так, как должно пахнуть, по твоему разумению, ...то это дитя дьявола?" А однажды Греную и правда "удалось отобрать душу у живого существа". В тот, первый раз это был шенок. Но за ним последовали и люди — восхитительно пахнувшие девушки. Наконец Гренуй, подобно нечистому, безобразен и хром. А все же сомнения отца Терре не были лишены оснований: если наш герой и дьявол, так лишь *комедийный, вертепный — не сатанинский злодей, не исчадие тьмы, а, скорее, образ "усредненный", фигура посредственная*: "Не слишком высок, не слишком силен, пусть уродлив, но не столь исключительно уродлив, чтобы пугаться при виде его. Он был не агрессивен, не хитер, не коварен, он никого не провоцировал".

Да и умервщлял девушек лишь потому, что послушно следовал за "лентой запаха", ими источаемого, умервщлял, не жалея их, но и не упиваясь учиняемой жестокостью — будто резал предназначенную на обед курицу. Или, может быть, еще точнее, поступал, как лягушка, заглатывающая пролетающую мимо муху? То есть в некотором роде олицетворял собою как бы естественнейшие законы мироздания?..

Не оттого ли Гренуй еще и *пародия на Господа Бога*? Из воображаемых запахов создает он себе страну грез: "И когда он увидел, что

это хорошо и что вся страна пропитана его божественным гренуевым семенем, Великий Гренуй ниспослал на нее дождь винного спирта, легкий и постоянный, и семена прорастали, радуя его сердце". Дерзкая, что и говорить, "перекличка" с первой Книгой Моисеевой, имя которой "Бытие": "И назвал Бог сушу землею, а собрание вод морями. И увидел Бог, что это хорошо"¹.

Примечательно, что сам повелитель ароматов, как мы узнали от Жанны Бюсси, *лишен* какого бы то ни было запаха. Эта его особенность еще отзовется многозвучным эхо. А пока отмечу, что из помянутой аномалии автор тоже черпает материал для пародии: "Вокруг него, — сказано в романе о герое, — не было пространства, в отличие от других людей он не создавал волнения атмосферы, не отбрасывал, так сказать, тени". Это еще одна из многочисленных аллюзий, в данном случае касающаяся романтической легенды о человеке, потерявшем свою тень; ее сочинил, как известно, Адальберт Шамиссо в "Необычайной истории Петера Шлемиля" (1814).

Зюскинд вообще охотно пародирует, а то и попросту "эксплуатирует" сюжеты, ситуации, мотивы, прочно вошедшие в обиход мировой культуры. Скажем, отношения между мастером Бальдини и подмастерьем Гренуем подозрительно напоминают те, которые молва приписывала Сальери и Моцарту: признанный, хоть и бездарный, мастер и гениальный подмастерье, играючи, все превосходящий. Лишь с несовместностью гения и злодейства тут намеренно что-то не ладится: именно "гений", а не завистливая посредственность, ангажирован Зюскиндом на ампулу злодея.

Словом, в "Запахе" все скроено и как бы наскоро сшито из самых разных пестрых лоскутков — "чужих" или, в лучшем случае, "ничьих". И подобная авторская всеядность и неразборчивость уже сами по себе настраивают на некую "умеренность". Можно бы даже сказать: *"компромиссность"*.

К примеру, книга француза Луи Фердинанда Селина "Путешествие на край ночи" (1932), наделавшая в свое время ничуть не меньше, — а, может быть, и еще больше, — шума, пропитана энергией нигилистического всеотрицания. И в этом смысле — *экстремна, даже агрессивна*, невзирая на трагичность цинического своего пессимизма: "Истина, — восклицает Бардаму, герой книги, — это бесконечное, бессмертное гниение..."

Хотя ко многим сторонам нас окружающего бытия Зюскинд относится, похоже, не иначе, чем к ним относился Селин, он под вышеприведенными строками вряд ли подписался бы, ибо ему они должны были бы показаться лживыми как своей алчущей неповторимости "красивостью", так и (что, наверное, еще существеннее) *окончатель-*

¹ Ветхий завет. Первая книга Моисеева "Бытие", гл.1, 10.

ностью приговора, не терпящего никаких апелляций. Ведь Зюскинд нацелен отнюдь не на патетическое отрицание традиционной культуры, а на насмешливо-равнодушное ее имитирование и тиражирование.

Кто-нибудь, наверное, спросит: "А разве это не одно и то же: предавать анафеме и высмеивать; ведь и то, и другое есть отрицание?" Да, но с разными знаками, а, следовательно, и с иным к самому предмету отношением: в первом случае чувство ненависти раньше или позже натолкнет на мысль о замене ненавистного предмета, иначе говоря, — на поиски нового кумира (так, подавшись после Дюнкерка в коллаборационисты, Селин и поступил). А лежащее в основе любой иронии недоверие ко всему идеальному мешает приниматься за создание новых кумиров. Впрочем, как мы еще увидим, тут никаких неукоснительных законов и правил не существует...

У Зюскинда все идет в дело: и маньеристская игра светотеней, и барочный гротеск, и романтическая сказка. Но, взятые вместе, его "коллажи" на удивление не раздражают, даже не смущают неразборчивостью своего эклектизма. Напротив: как бы *успокаивают*, оставляя впечатление чего-то приятно знакомого, привычно "традиционного". Чувствуешь себя, будто в цирке или в варьете, где решительно все противоречит природе и в то же время вершится по раз и навсегда заведенным, наперед известным правилам. Фокус еще и в том, что, нагромождая события воистину "противоестественные", в стилистике своей, в интонации автор придерживается некоего насмешливого "жизнеподобия" (порой, правда, насмешливо-пародийного).

Взять хотя бы описание лавки Бальдини: "Ассортимент простирался от чистых эссенций, цветочных масел, настоек, вытяжек, секретий, бальзамов, смол и прочих препаратов в сыпучей, жидкой и вязкой форме — через помады, пасты, все сорта пудры и мыла, сухие духи, фиксатуры, брильянтины, эликсиры для рашения бороды, капли для сведения бородавок и крошечные пластыри для исправления изъянов внешности — вплоть до притираний, лосьонов, ароматических солей, туалетных жидкостей и бесконечного количества духов". Разве не прослушивается в этом подробнейшем, скрупулезнейшем описании голос Бальзака, скажем, воссоздающего вид адвокатской конторы в "Полковнике Шабере"? Воистину перед нами возникает как бы образ того же непоколебимого в своей непреложности вещного мира.

Впрочем, еще естественнее тут было бы вспомнить описание лавки антиквара в бальзаковской же "Шагреновой коже". Ведь адвокатская контора Дервиля — это апофеоз победоносного, самовлюбленного прозаизма и тем самым выражение сути той эпохи, по крайней мере, одного из ее ликов. А парфюмерная лавка — все же нечто "маргинальное", даже для галантного XVIII века, как и лавка антиквара для века XIX-го, со всеми поправками на романтизм последнего. Но кое-

что антикварную лавку у Бальзака и парфюмерную — у Зюскинда друг от друга отличает: у бальзаковской как бы двойное дно — в темных ее углах мерещится какая-то чертовщина, — зюскиндовская же освещена тем же ровным и ярким светом, что и контора адвоката Дервиля. Впору помыслить: а уж не больший ли Зюскинд "Бальзак", нежели сам автор "Человеческой комедии"? Но дело-то в том, что "сути эпохи" — ни тогдашней, ни сегодняшней — лавка Бальдини не выражает. Тем не менее, имитируя Бальзака, поползновение такое вроде бы симулирует. В этом и состоит своеобразный иронический излом: вещная "самодостаточность" *зависает над пустотой, имя которой "сомнение"*. Причем, оно, как и приравнивание парфюмера Бальдини к философу Платону, призвано *расшатывать* непоколебимость ценностных иерархий.

Червь сомнения вгрызается даже в сюжетную ткань романа: им ведь отмечен путь Гренуя — не только главного, но и наиболее экстремистского персонажа книги (недаром автор именует его "маленьким фанатиком"). Споры нет, Греную посчастливилось реализовать чуть ли не все задуманное. Но жизнь свою он, в сущности, проиграл. Под конец даже сам это понял. Но еще задолго до конца принялся перемешаться какими-то неуверенными зигзагами — то ли следуя минутным капризам, то ли исполняя чью-то неведомую волю. Так что в смысле внутренней цельности и последовательности Греную далеко до традиционных романтических злодеев, будто высеченных из одной каменной глыбы.

Вроде бы пресытившись успехами на службе у Бальдини, наш герой — этот новоявленный Парсифаль — отправляется на поиски своего святого Грааля. Иначе говоря, он вознамерился совершенствовать мастерство парфюмера в провансальском городе Грасе. Любопытно, что это его путешествие некоторые критики интерпретируют как "годы странствий", подобные тем, в какие пустился еще прежде (или все-таки "*после*"?) него гетевский Вильгельм Майстер. Впрочем, если что-то и связывает Зюскинда с Гете, так лишь в плане *сугубо пародийном*.

Однажды герой Зюскинда сошел с намеченного пути: вдруг все человеческие запахи стали ему ненавистны и, ища от них спасения, он укрылся в пещере у подножья вулкана. Подражая святым схимникам, наш путешественник семь лет провел во тьме и одиночестве. Но это благорастворение в божественном эфире одним прекрасным днем нарушил "смерд пустоты", вызванный именно *дьявольским отсутствием* собственного запаха. Так что Жан Батист все-таки попал в Грае...

Как видите, авантюрный (или, точнее, авантюренность опять-таки лишь пародирующий) сюжет отнюдь не заполняет всего пространства романа. Под его "тривиальной" поверхностью гримасничает и корчится некий философски-интеллектуальный *антимир*. И все традиции, все

прежние верования там не столько ломаются и отбрасываются, сколько исправно и аккуратно доводятся до абсурда...

Вблизи своего Грааля Гренуй в самом деле совершенствовал мастерство. Там же и умертвил всех вожделенных девиц, включая и самую вожделенную—Лауру Риши, — там, наконец, был разоблачен и взят под стражу. Впрочем, разоблачение и взятие под стражу как раз *не означали поражения Гоенуя. Скорее, обусловили новый его триумф.* Ибо герой уже изготовил волшебный эликсир любви. К месту казни он прибыл обильно эликсиром этим умашенный, и толпа, минуту назад готовая растерзать преступника, тут же бурно его возлюбила.

Итак, судьба к Греную благосклонна. Себе поперек дороги лег он сам: купаясь в лучах славы, вдруг "ужаснулся", ибо "понял, что никогда не найдет удовлетворения в любви, а лишь в ненависти к людям и к себе... Он пожелал один, лишь один-единственный раз быть воспринятым в своей истинной сути... Но ничего из этого не вышло. Из этого и не могло ничего выйти. Ведь он был замаскирован лучшими в мире духами, а под маской у него не было лица, не было ничего, кроме тотального отсутствия запаха". И потерпевший сокрушительное поражение Гренуй решает вернуться в Париж, чтобы там умереть: выливает на себя весь флакон любовного зелья и отправляется к кладбищенским бродягам. Распаленные неодолимой к нему страстью, те рвут героя на части и съедают... Это одновременно *и самоубийственная трагедия, и "победный апофеоз"...*

Может быть, для некоторых читателей и не прошло незамеченным, что Гренуй расстался с жизнью способом, который некогда избрала для себя центральная фигура "Знаменитых походов Хулио Хуренито и его учеников", романа, сочиненного еще в 1922 году молодым и дерзким Ильей Эренбургом. Во дни гражданской войны, где-то в Конотопе Хулио купил на рынке новые сапоги и отправился вечером в городской сад; там его, босого и мертвого, обнаружили поутру ученики... Смерть Хулио пародийна. *Но не выглядит ли тогда смерть Гоенуя как бы пародией на пародию?* Впрочем, не думаю, будто мы имеем здесь дело с сознательной аллюзией. Тем не менее совпадение этих двух финалов не кажется мне совсем уж случайным: ведь тот, кто поставил себе целью непрестанно обыгрывать и высмеивать старые мифы, бродячие сюжеты, расхожие мотивы, идеи, ситуации нет-нет да и попадет на невольном "плагиате"...

Но у Зюскинда вышло и нечто неожиданное, наперед никак не предусмотренное. Хулио Хуренито у Эренбурга был философом озорным, даже циническим, и, измыслив для себя такую абсурдную смерть, отомстил новой советской власти за ею заведенные абсурды. А кому или чему мстил Гренуй? И вообще, был ли он способен вести себя как Бог или как Дьявол, поступать как Парсифаль или как Вильгельм Майстер, наконец, чувствовать то, что заставил его чувствовать Зюс-

кинд: неудовлетворенность любовью, тоску по чьей-то к себе ненависти, желание "быть воспринятым в своей истинной сути"?

Но автора эти сомнения не тревожили, просто у него совсем иная "поэтика": он ведь не тшился воссоздавать какую-то там "действительность", лишь намекал на нечто *и в самом деле мыслимое, но как бы невыразимое.* Для чего и создал *гибрид из философского романа и "романа ужасов"* (вернее, намеренно грубой его подделки), гибрид, которому *на роду написано быть ироничным, шутовским, несерьезным* и одновременно в некотором роде полным отчаяния...

Так чем же тогда роман "Запах", — разумеется, кроме того, что он на редкость ловко скроен и хорошо написан, — вызвал к себе такой широкий, долго-долго не проходивший интерес? Думаю, что редкостным совпадением с *умонастроениями* и, соответственно, *вкусами* читающей публики. Умонастроения же и вкусы эти следует, конечно же, наречь *"постмодернистскими"...*

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ,

В КОТОРОЙ РАССМАТРИВАЮТСЯ ВОЗМОЖНЫЕ ОШИБКИ "ВСЕЛЕНСКОГО ПРОЕКТА", РЕДКОСТНАЯ НЕОБОРИМОСТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ОПТИМИЗМА И НЕКОТОРЫЕ ДРУГИЕ, СВЯЗАННЫЕ С МЫСЛИМОСТЬЮ И НЕМЫСЛИМОСТЬЮ ПРОГРЕССА МАТЕРИИ, А РАВНО И ТО, КАК ЛИЧНОСТЬ ВЗАИМОДЕЙСТВУЕТ С МИРОУСТРОЙСТВОМ; В СВЯЗИ С ЧЕМ ОБСУЖДАЮТСЯ РОЛЬ БОГА И СТЕПЕНЬ ЕГО СВОБОДЫ.

Повторю еще раз (поскольку читатель мог уже и запомнить эту походя брошенную в предыдущей главе мысль), что, кто не предвзят и не излишне мизантропичен, не станет все же напрочь отрицать существование некоей внутри себя *"позитивной" биологической, научно-технической и экономической* эволюции.. Сомнителен, однако, ее конечный результат. Причем, не только воображаемо идеальный, а как бы даже и реально мыслимый. Ибо, хоть и управляет эволюцией этой, по-видимому, закон некоей оптимальной "целесообразности" — да такой последовательной и всеохватной, что впору помыслить о Боге — печется он вроде бы *не о личности*, тем более, *не о бессмертной душе*, а лишь о *системе*, ее вроде бы безукоризненном функционировании. Или (когда дело касается живой природы) о *сохранении рода, вида*: пчелиная матка, отложив яйца, тут же умирает, ибо исполнила свое предназначение; а у млекопитающих женская особь, напротив, живет дольше мужской, потому что ей надлежит выкармливать потомство и т.д., и т.п. Так что никаких тебе эмоций, ничего

намекающего на *любовь к ближнему* или на *милосердие*: просто холодный расчет идеального шахматиста.

Оттого создавший все это Демиург напоминает не Христа или Яхве и даже не Наполеона Бонапарта, Сталина или Гитлера, а, скорее уж, некий "**суперкомпьютер**": ведь как счастье и благополучие, так и трагедии рода людского для него, боюсь, — пустой звук... Правда, по идее он вроде бы самоистреблению человечества споспешествовать не должен, но и помешать этому как-будто не настроен. И невольно напрашивается мысль, а не является ли человек со всеми его гуманными идеями, духовными запросами, жадной истины и пр., и пр. — чем-то вроде "*сбоя*", "*ошибки*", вкравшейся в ходе практической реализации проекта? По крайней мере вышеупомянутый А.Веллмер констатирует, что "в процессе субъективации человека уже заложено на диалектически бесовский манер и его обесчеловечивание"¹. Погибли же динозавры! Значит, *система* такое все-таки допускает? А, следовательно, и человек — в глазах "суперкомпьютера" — вряд ли вправе рассчитывать на какое-то исключительное снисхождение.

Но коль скоро человеческий род — "*ошибка*" (и вдобавок он не смеет претендовать на исключительность), судьбы социализма в принципе и не могли бы ничем отличаться от судеб капитализма, феодализма, рабовладельческого строя или "первобытного коммунизма"? Поначалу чуть ли не каждая из этих формаций в большей или меньшей степени (социализм — в большей, феодализм и капитализм — в меньшей) тешила себя иллюзиями, но по мере накопления сбоев с ними расставалась, прибегая к кнуту или прянику; чаще к тому и другому попеременно или даже одновременно. Логика услужливо — чуть ли не с облегчением — спешит подсказать вопрос: "А не значит ли это, что человек ни в чем не повинен и что всему виной обстоятельства?" Но даже это признав, мы вряд ли что-нибудь сумеем изменить... Так что лучше вернуться от раздумий к фактам.

Еще и ста лет не минуло с тех пор> как прославленная некогда пацифистка Берта фон Зуттнер провозгласила: "... XX век не успеет завершиться, как война, величайший общественный бич, будет устранена в качестве легальной институции"². Пять недель спустя после смерти писательницы началась Первая мировая война, через два десятка лет вспыхнула Вторая, а после того, как она закончилась, мир долгие годы ощущал дыхание Третьей — и, надо думать (если бы она все же состоялась), *самой последней*. Однако не в оптимистическом "зуттнеровском" смысле, а в буквальном, *апокалипсическом*. Правда, швейцарец Фридрих Дюрренматт в пьесе "В книгах записано" (1947)

¹ А. Wellmer. Zur Dialektik., S. 141.

² Цит.: "Der Spiegel", 1997, №7, S. 180-181.

насмешливо предрек и Четвертую, и Восьмую, и Одиннадцатую, и Двадцать пятую мировые войны... Иными словами, со времен фон Зуттнер ситуация ничуть не улучшилась, более того — усугубилась?..

Тем не менее даже еще в середине XX века *инерции оптимизма* с избытком хватало и на людей куда менее восторженных, нежели знаменитая пацифистка фон Зуттнер: ведь то была инерция, исходившая сразу от *двух* революций, недаром прозывавшихся "*великими*" — Французской 1789 года и Русской 1917 года. Чуть ли не весь XIX век существовал как бы под знаком *Первой* и в предвкушении *Второй*. Казалось, будто он то лишь и делал, что молился на *Прогресс*.

Взять хотя бы Бальзака и его гимн французской столице: "Париж — голова земного шара, мозг, терзаемый гениальной мыслью и увлекающий вперед человеческую цивилизацию... Город этот не может быть ни нравственнее, ни сердечнее, ни чище, чем паровой котел одного из великолепных пароходов, что вызывают ваше восхищение, мощно разрезая океанские волны"¹. Иными словами, Прогресс требует жертв и не делается в белых перчатках? А гильотины Великой Французской революции еще кажутся Бальзаку если и злом, так совсем уж неизбежным, даже как бы работающим на добро?..

Лишь во второй половине XX века английский писатель Джон Фаулз скажет о XIX веке *нечто противоположное*: "Геолог Лайель и биолог Дарвин потрясли викторианское сознание... Подобно тому, как мы живем под "страхом бомбы", викторианцы жили под страхом эволюции"².

Как знать, может быть, это Фаулз столь предвзято "прочитал" XIX век? А, может статься, те, другие, что творили прежде Фаулза, век свой дурно "прочитывали"? Ведь был же он все-таки густо населен смятенными, не чуждыми разладу *романтическими поэтами*, которых наши марксисты, правда, третировали в качестве "реакционных"; зато во всем прочем мире, — по крайней мере, сегодня — их объявляют *выразителями* "квинтэссенции" минувшего столетия.

Кто-нибудь, возможно, возразит, что и эти мои *сомнения* можно столковать как *сегодняшнее* "прочтение" происшедшего и происходящего. Но ведь от Екклесиаста и до наших дней ни одно прогрессистское движение мировой истории так и не достигло своей благой и идеальной Цели.

Марксизм, правда, объяснял это тем, что все они были "неистинными" или, в лучшем случае, "*преждевременными*" — потому и терпели, дескать, поражения. Ныне, однако, потерпело поражение нечто, с точки зрения самого марксизма, "*истинное*" и "*своевременное*". И

¹ О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти тт., 1951-55. — М., т. 7, с. 279.

² Дж. Фаулз. Подруга французского лейтенанта, М., 1990; цит. по предисловию А. Долинина.

это — чисто теоретически — может означать как его не-истинность или лреаде-временность, так и неосуществимость принципиальную. "...Неизмеримость расстояния между действительностью и утопией, — полагает А.Веллмер, — означает, что действительность... трансцендентно, упреждая всякий опыт, фиксируется на негативном. Ведь ежели истина способна открыться нам, лишь когда мы увидим мир таким, "каким он, нищий и искаженный, явится в свете нашего мессианства"¹, тогда убийственность мироздания окажется уже узаконенной — еще до того, как личный опыт приведет нас в отчаяние"².

Как нетрудно догадаться, я согласен здесь, скорее, с Веллмером, чем с ортодоксальными марксистами, а тем самым склоняюсь ко второму из высказанных выше допущений. И именно потому, что ни одно из великих исторических движений далекого и близкого прошлого к осуществлению провозглашенной идеальной *Цели* ни разу даже не приблизилось (пусть участникам той или иной революции и казалось порой, будто они уже у порога Рая). Напротив, в ходе реализации проекта, отдаление от искомого результата начинало выглядеть все более очевидным.

И Возрождение, и Просвещение, и Коммунизм — а в некотором смысле и Христианство — начинались со светлых надежд (никак не с осознанно прагматических лозунгов), но по мере практической реализации "проекта" все явственнее утрачивали первичный заряд гуманности и справедливости, обретая при этом — взамен *утопической* — откровенно, даже бесстыдно *прагматическую* окраску. Всем могучим историческим движениям была присуща воспаленная *Вера* в свою правоту, которая по мере накопления неудач, наперед обусловленных *неосуществимостью* заданной программы, с одной стороны, все глубже самое себя деформировала, а, с другой, все безнадежнее ужесточалась и слеpla. Пока не принималась алкать крови, в которой и тонули бытые идеалы.

Более того, русский философ Г. Померанц уверен, что "насилия разбойников ничтожны сравнительно с жертвами, принесенными на алтарь Добра — во имя революции, во имя социализма и так далее — во имя спасения немецкого народа, для торжества справедливости, дела спасения ислама... Начинают все это люди, возмущенные злом. Во всяком случае, начинают непременно люди, свято верящие в Добро. Потом уже приходят палачи и мародеры"³. Я бы лишь с одним здесь, пожалуй, не согласился: что палачи приходят *потом*... Нет, они сплошь

¹ Th.W.Adorno. *Mimia Moralia, Gesammelte Schriften, Bd.4, Frankfurt a.M., 1980, S.281.*

² A.Wellmer. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, S.20.*

³ "Искушение Дьявола принимаем за Спасение". — "Известия", №214 от 14.11.1998, с.5.

и рядом по мере надобности рекрутируются из рядов Радетелей Добра...

Абсурдные финалы любых благих начинаний естественно вели к утрате не токмо *Веры* и *Надежды*, но и матери их *Софьи*, сиречь *Мудрости* (тут-то и начинается рекрутирование "палачей"). "Если бы история была наукой, — резонно замечает американская исследовательница Барбара Тачмен, — мы должны были бы как-то научиться держать ее в руках, постигать ее логику, различать ее узоры, угадывать, что может случиться завтра"¹. По мнению автора процитированной мною книги на все вышеперечисленное мы совершенно неспособны, "и ответ следует искать в том, что я именую неизвестной переменной, — а именно в человеке"². В результате "у истории возникают свои приемы избегать приведения жизни к некоему знаменателю"³. Более того, "история нередко по непостижимому капризу избирает совсем иные пути, нежели те, что предписаны ее собственными учениями"⁴. В качестве примера Тачмен указала на "железную логику" учения марксистского. Тем не менее "история проигнорировала Маркса и продолжала следовать собственной таинственной логике"⁵. А все потому, продолжает автор книги, что "человек — вы, я или Наполеон — в качестве научного фактора непригоден, ибо ненадежен"⁶; его присутствие исключает построение *системы*. И все-таки, по мнению Тачмен, существует нечто, всех нас так или иначе формирующее — это *наше прошлое*: "Мне представляется вполне очевидным, — пишет она, — что мы точно так же неспособны уйти от него, как и от собственных генов"⁷.

Вряд ли, однако, формирующую роль прошлого стоит здесь понимать совсем уж буквально: ведь жизнь не меняется, — правда, не столько по *форме*, сколько по *сути*. То есть на месте ничто не стоит; но и движется лишь в согласии со старыми-престарыми, раз и навсегда установленными законами и правилами. Споры нет, сегодняшнее наше бытие, по словам Барбары Тачмен, определяют как бы факторы невиданно новые: *атомная бомба, телевизор, компьютер*, наконец, даже *противозачаточная пиллюля*. Но исследовательница тут же добавляет, что "революция в сексуальной морали — лишь частично следствие пиллюли (поскольку речь здесь идет о циклическом феномене, что снова и снова всплывает на историческом горизонте)"⁸. В каком-

¹ Barbara Tuchman. *In Geschichte denken, Duesseldorf, 1982, S. 283.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem. S.284.*

⁴ *Ibidem. S.288.*

⁵ *Ibidem. S.289.*

⁶ *Ibidem. S.292.*

⁷ *Ibidem. S.308.*

⁸ *Ibidem. S.314.*

то смысле сказанное приложимо и к прочим факторам : например, функцию *"атомной бомбы"* для древней Греции времен микенской культуры вполне способна была выполнять Троянская война: то есть — пусть не изобретение, — так событие или явление *по тем временам* невиданно трагическое и бесконечно кровавое...

И это вновь вплотную подводит к концепции извечной чехарды *"модернизмов"* и *"постмодернизмов"*. Тем более, что автор "Practicig Histori" (таково название американского оригинала книги Тачмен) чуть ли не с предельной точностью очертила новейший, *глобальный*, этап очередного *пришествия постмодернизма*: "...Мы утратили два фундаментальнейших символа веры. Мы более не верим в Бога и мы более не верим в Прогресс".

В романе Вирджинии Вулф "Орландо" внимание уделено даже не столько двум этим великим утратам, сколько суетной никчемности поводов, по которым затевались войны и мятежи: "...Не подобные ли споры всегда вели к кровопролитиям и революциям? Еще и не из-за такого крушились города; а миллионы мучеников шли на плаху лишь бы ни йоты не уступить от отстаиваемых истин. Нет в нашей груди страсти сильнее, чем заставить другого думать так, как думаем мы сами. Ничто так не отравляет счастье, так не приводит в ярость, как сознание, что другой ни в грош не ставит что-то, для нас драгоценное. Виги и тори, консерваторы и лейбористы за что и бьются, как не за престиж".

Вулф, будучи художником, ставит во главу угла момент *психологический*, а Ганс Роберт Яусс в уже мною упоминавшихся "Штудиях о смене эпох эстетического модерна" предложил аспект *социально-идеологический*: в частности, со всем тщанием ошупал тот *порог* внутри французского Просвещения, "у которого оптимистическое доверие к неуклонному прогрессу и скорой победе просвещенного разума преобразилось в чувство нарастающего общественного отчуждения"². Иначе говоря, Вулф как бы возлагает всю вину на *человеческую личность*, а Яусс — на *обстоятельства*, среди которых личность существует и действует.

Вроде бы, спор о курице и яйце? Ведь в принципе достаточно знать, что идеальное общество построить немисливо, а причины не столь уж и существенны? Но интереса, разумеется, не лишены и они. Сам ли человек, его натура, как полагает Вирджиния Вулф, определяют неизбежность поражения или — к чему склоняются Барбара Тачмен и Яусс — всему виной фундаментальная ущербность мироустройства? Впрочем, кто, собственно говоря, определяет, "ущербен" или нет этот проект? Разве не может быть так, что нечто, кажущееся нам

¹ Barbara Tuchman. In Geschichte denken, 1982, S.308.

² H.R.Jauss. Studien zum Epochenwandel...S.74.

ущербным, вполне устраивает *Творца проекта*: ведь его цель нам неведома, мы даже не знаем, наличествует ли она вообще, да и наличествует ли Он?..

Я не исключал бы даже возможности, так сказать, "отрицательного взаимодействия" обоих факторов: *личности* и *мироустройства*. Надо думать, они совокупно и порождают то "отчуждение", о котором писал Яусс и которое, в свою очередь, породило все гильотины Великой Французской революции, всю ею пролитую кровь.

Но чего тоже нельзя исключить, так это "взаимодействия *положительного*". Пользуясь как бы и вовсе здесь неуместным словом "*положительный*", естественно, ставлю его в кавычки. Однако *смысл взаимодействия* сим отнюдь не перечеркивается, ибо даже абсурдное (не говоря уже о противоестественном...) "сотрудничество" *личности с мироустройством* способно на некоем отрезке исторического пути породить условия вопиюще случайного *благоприятствования* *одному* из нескольких — или даже многих — во всем прочем совершенно друг другу "равных" факторов.

К примеру, куда более счастливую, — по крайней мере в сравнении с гитлеровским *нацизмом*] — судьбу *сталинизма* обычно объясняют только неоспоримым сложением идеологических, политических, военно-стратегических факторов. Но никому, кажется, еще не пришло в голову задуматься над тем, а не сыграло ли здесь свою приметную роль хотя бы *чувство юмора*, весьма развитое у Сталина и, по-видимому, начисто отсутствовавшее у Гитлера? Мы ведь, как бы даже согласившись с тем, что мировая история исповедует метод проб и ошибок, *излишне* ее тем не менее "социологизируем": готовы принять во внимание сословную принадлежность фюрера, но не насморк проигравшего Бородинскую битву Наполеона Бонапарта и не весьма, сознаюсь, специфическую *ироничность* Сталина...

Печальности финалов любых планов благого мироустройства коснулся и скончавшийся в 1997 г. в возрасте без малого ста трех лет немецкий писатель и эссеист Эрнст Юнгер. В его дневниках есть такая запись: "Великое ликование, которое сопровождает планы и гигантски набухает, когда они становятся катастрофическими, напоминает блуждания в пустыне, во время которых возникают видения. Являюся пророки и предсказывают пришествие благодати. Детей ждет счастливое будущее. Но имеет ли значение sub specie aeternitatis (т.е. "с точки зрения вечности"), что человеческие планы вылетают в трубу и тем неудержимее, чем умнее они составлены? За спиной у множества планов и утопий должен бы прятаться другой, неизменный план, которому мы — во всем нашем несовершенстве — тщимся подражать. Неосуществимость заложена в самом проекте. Оттого здесь должно соучаствовать нечто, ускользающее от распознавания, — некая пророческая, трансцендентная субстанция. Планы вращаются в пред-

двери. Они — лишь проходящие отражения Вечного Города, воплощенные в доступной человеку архитектуре¹.

С одной стороны, Юнгер не сомневается в том, что идеальное мироустройство неосуществимо, с другой, *именно сейчас* никак не готов с мыслью этой смириться. Ведь запись датирована 10-ым июня 1945 года: Германия только что потерпела сокрушительное поражение и оккупирована войсками антигитлеровской коалиции...

Нет, Юнгер далеко не нацист (в цитируемых дневниках Гитлер пренебрежительно именуется "книболо" и объявляется главным виновником катастрофы), но поверженность и растоптанность родины он переварить не в силах. Этим и объясняется попытка если не утвердить, так хотя бы не выплеснуть вместе с грязной водой самую возможность существования некоей — пусть и непостижимой для рассудка, но тем не менее конструктивной — вселенской Цели. Однако такая юнгеровская *Вера* способна — по причине полной своей недоказуемости — лишь укрепить в *Безверии*. Разве что, коли признаешь, будто Провидение было не только на стороне западных демократий, но и их тогдашнего союзника Сталина...

Однако пора завершать этот весьма затянувшийся *à part* и возвращаться к гильотинам Великой Французской революции и ко всей ею пролитой крови.

После кровопролития (с точки зрения идеальной Цели *всегда* абсолютно бессмысленного), как правило, наступало время *пост-апокалипсического* безверия, отчаяния, разочарования, депрессии, усталой самоиронии, даже гротескного самоосмеяния. И тогда совершенно естественным начинал казаться духовный возврат в прошлое — к растоптаным традициям и позабытым гробам. Это и есть очередной поворот от *Modèrnes* к *Anciens*, и его в самом деле все-таки стоит назвать *"постмодернистским"*. К такому наименованию, во всяком случае, склоняется (как уже отмечалось на первых страницах этой книги) Умберто Эко, однажды заметивший, что "у любой эпохи есть собственный постмодернизм". Значит, история в самом деле вертится чуть ли не по замкнутым циклическим кривым?

Я уже не раз упоминал, что такой на нее взгляд отличал еще автора "Книги Екклесиаста, или Проповедника". Ведь говоря, "Все мое время... Время разрушать и время строить... Время разбрасывать камни и время собирать камни... Время любить и время ненавидеть; время войне и время миру" (гл.3 3,5,8), он уже представлял себе историю человечества как смену эпох *"подъема"* и *"спада"*, истовой веры и утомленного безверия, эпох самолюбования и самоосмеяния. И если сопоставить "Книгу Екклесиаста" с "Апокалипсисом", то этот

¹ Ernst Juenger. Strahlungen II, Das zweite Pariser Tagebuch, Kirchhorster Blaetter, Die Huette im Weinberg, 3. Aufl., Muenchen, 1995, S. 469.

ветхозаветный текст покажется противостоящим тому новозаветному, прежде всего как *отрезвление* противостоит *опьянению*. Но, присмотревшись, начинаешь соображать, что первый из них не только трезвее, но и как бы "мудрее", ибо его автор поднялся над самим собой и почти непостижимым образом осмыслил механику настоящих, прошлых и будущих колдовращений. А ведь "Книга Екклесиаста" много старше "Апокалипсиса". Так не значит ли это, что *прогресса духовного* в самом деле нет, да и быть не может?

Правда, был и остается таинственным *момент перехода* от первобытной дикости к античному совершенству: поскольку, скажем, Платон или Пифагор в смысле интеллекта ни в чем не уступают Эйнштейну, поговаривают о внезапном происхождении нашей цивилизации. Интересна, однако, не столько *природа первотолчка*, сколько *механизм инициированного им движения*.

"У меня в результате испытаний выработалось очень горькое чувство истории, — писал Н.Бердяев. — ...Периодически являются люди, которые с большим подъемом поют: "От ликующих, праздноболтающих, обгаряющих руки в крови, уведи меня в стан умирающих за великое дело любви". И уходят, несут страшные жертвы, отдают свою жизнь. Но вот они побеждают и торжествуют. И тогда они очень быстро превращаются в "ликующих, праздноболтающих, обгаряющих руки в крови". И тогда являются новые люди, которые хотят уйти "в стан умирающих". И так без конца совершается трагикомедия истории"¹.

Тут снова-таки имеешь дело с замкнутыми в себе *циклами*. Может статься, бердяевский образ слегка упрощен, но в целом он верен и уж, вне всякого сомнения, нагляден. Во главу угла поставлена *человеческая природа* — как у Вирджинии Вулф и, между прочим, у Альбера Камю, который занес однажды в свои "Записные книжки": "Переделать нужно не мир, а человека"².

Джеймс Джойс, напротив, склоняется к тому, что непрерывное колдовращение определено нашему миру как бы *извне*; такова, дескать, его *природа*. В "Улиссе" Леопольд Блум, блуждая по дублинским улицам; размышляет: "Каждую секунду кто-то где-то рождается. Каждую секунду кто-нибудь умирает. Пять минут прошло, как я кормил птиц. Три сотни сыграли в ящик. Другие три сотни народились, с них обмывают кровь, все омыты в крови агнца, блеют беее.

Исчезнет полгорода народу, появится столько же других, потом и эти исчезнут, следующие являются, исчезают... Сгрудились в городах и тянут веками канитель. Пирамиды в песках. Строили на хлебе с луком. Рабы. Китайскую стену. Вавилон. Остались огромные глыбы. Круглые башни. Все остальное мусор. Любой человек ничто".

¹ Н.А.Бердяев. Самопознание, М., 1991, с.244.

² А.Камю. Творчество и свобода, М., 1990, с.422.

Блум только что воротился с похорон, оттого и мысли у него как бы сплошь "экзистенциальные". Но это и лучше, убедительнее. По крайней мере, для тех, кто уже не согласен более все в мире этом рассматривать в свете неукоснительности и благотворности Прогресса. И Блума даже не столько занимает *цикличность вселенского колдовращения*, сколько отсюда вытекающая *бессмысленность бытия*. Герой "Улисса", равно как и его автор, "западный человек", в том смысле, какой в слова эти вкладывает Юнг, то есть личность, которой обязательно подай *начало* и *цель* и которой мучительно представление "о некоем статичном, замкнутом, вечном круговороте". Однако и Блум, и Джойс полагают, что такова, увы, жизнь, и с этой точки зрения их мироощущение — вполне *постмодерно*.

Московский филолог Т.Венедиктова, цитируя Ю.Лотмана и ссылаясь на И.Прогожина, предлагает поискать "узкую тропинку" между "Богом, играющим в кости", и не ведающим сомнений детерминизмом¹. В принципе эта мысль мне симпатична, беда лишь в том, что мы не знаем, существует ли такая "тропинка"? Берут меня сомнения и насчет того, играет ли вообще Бог в кости? Ведь тогда хотя бы один-единственный раз за десятки тысяч лет мог бы и нам выпасть серьезный выигрыш. Но никто, ни разу *идеального*, "*справедливого*" *мироустройства* так и не увидел. Потому, если уж представлять себе действующего Бога, так, скорее, прихлопывающим комара, что принял щеку или лоб Создателя за собственную территорию: иначе почти немисливо найти объяснение для *неосуществленности* решительно *всех* великих социальных проектов человеческой истории. Единственным объяснением могла бы здесь стать *неосуществимость*, так сказать, принципиальная.

Имеется, впрочем, еще один взгляд на сей предмет. Он может быть сведен к формуле: "*Бог абсолютно свободен*", то есть до такой степени, что, в сравнении с его свободой, даже игра в кости покажется унизительной зависимостью от случая и удачи. Но "если Бог в своем отношении к миру абсолютно свободен, — полагает немецкий историк литературы Георг Виланд, — ... то его поведение нельзя рассматривать как ключ от взаимосвязей всего в мире творящегося. Эту мысль можно выразить и так: Бог молчит, и человеку не остается ничего иного, как молчать о Боге"².

В свое время весьма популярный французский писатель-автор-дидакт Лион-Мари Блуа, скончавшийся за несколько дней до Октябрьской революции, предложил формулу: "Dieu se retire" ("Бог удался"), которую здесь уже упоминавшийся Эрнст Юнгер считает даже более точной, нежели ницшеанская "Gott ist tot" ("Бог умер"). А, может

¹ "Вопросы литературы", 1997, №№ 3-4, с.32.

² Georg Wieland. Gottes Schweigen und das Lachen des Menschen, in: Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium. Hb.A.Haverkampu. A.Heit, Muenchen, 1987, S. 113.

быть, стоит присоединиться к Аристотелю, "чья изложенная в "Метафизике" теория творения основывается на первичном двигателе, который заставил Вселенную вращаться и больше никогда в нашу сторону не смотрел..."? Так, по крайней мере, считает автор романа "Вообрази себе картину" (1988) американец Джозеф Хеллер.

Кстати, о *колдовращении*: вышеупомянутый Эрнст Юнгер — в подтверждение его извечности — процитировал следующие слова из послания апостола Павла к Колоссянам: "...welches ist der Schatten von dem, was zukuenftig war..." (курс. Юнгера. —Д.З.у. По-русски это должно бы звучать, примерно, так: "...которое есть тень того, что *было в будущем*". Но в каноническом русском переводе ничего подобного нет: "Это есть тень будущего, а тело — во Христе" (К Колоссянам, 2, 17). Я заглянул и в лютеровский перевод, в некотором смысле, как известно, весьма вольный: "Das alles ist nur der Schatten von dem, was zukuenftig sein soll; aber leibhaftig ist es im Christus (An die Kolosser, 2, 17), что я перевел бы так: "Все это лишь тень того, что явится в будущем, но воплощено во Христе". Как видим, и тут отсутствует самый любопытный элемент юнгеровского текста : "*было в будущем*", иначе говоря, — констатация факта *колдовращения*...

Пользовался ли Юнгер каким-то иным немецким переводом или столь уверовал во *вселенский круговорот*, что тот ему в библейском тексте "привиделся"? Впрочем, разве это в любом случае не свидетельствует о *власти* идеи цикличности над многими современными умами?..

Словом, в их представлении, все — и мертвое, и живое — кружится, кружится, а под солнцем, как молвил тот же Екклесиаст, ничего нового нет... Так удивительно ли, что *циклическое движение* — рассматриваемое как основа мироздания, а, значит, и человеческого бытия, — оказалось чуть ли не самой ранней из тех идей, которые когда-либо приходили homo sapiens в голову? Смена дня и ночи, лета и зимы, вращение светил по неизменным орбитам, — все это, естественно, настраивало на признание главенства *всеобщего круговорота*.

Отсюда и бездна соответствующих теорий, на протяжении истории человечества сочиненных. Если что и может показаться странным, так это их неистребимая живучесть во времена более "*цивилизованные*", "*модерные*", "*просвещенные*". Ладно бы Джамбаттиста Вико (все-таки еще XVIII век), но и Йоганн Вольфганг Гете, и Фридрих Ницше, и Освальд Шпенглер, и Герман Брох, и Николай Бердяев, и Арнольд Тойнби? Перечисленные мыслители и сочинители принадлежат ХГХ-ому и первой половине ХХ-ого века, то есть к "эре несгибаемых прогрессистов"... Видно, нечто успело основательно прогнить в нашем "Датском Королевстве"!..

Впрочем, даже новейшие открытия естественных наук, как ни стран-

¹ Цит.: E. Juenger. Srahlungen II. Das zweite Parieser Tagebuch, S. 238.

но, о популярности циклических идей по-своему позаботились: взять хотя бы гипотезу, в согласии с которой Вселенная возникла из взорвавшейся точки и с тех пор непрерывно расширяется, а, достигнув оптимальных пределов, вновь будет стремиться стать точкой... И так до бесконечности?.. Правда, наиновейшие умозаключения естествоиспытателей как-будто сводятся уже к тому, что расширение вселенной вообще не прекратится *никогда*, по крайней мере, до*тех пор, пока вся *энергия* не иссякнет. Тем самым у вселенной якобы появляется некая странная "*Цель*"? Но и в этом случае, *циклический характер* бытования *живой* вселенной под сомнение все-таки не ставится.

Однажды открыв для себя Джамбаттисту Вико, за идею *циклическости*, как уже упоминалось, схватился Джеймс Джойс — поначалу один из самых скандальных, а потом до небес превозносимых художников XX века. В "Улиссе" все лишь начиналось, а *Библией вселенского кололовращения* стал последний его роман, "Поминки по Финнегану", где *Время* вообще *заступается Пространством*. Переводчик и знаток Джойса, С.Хоружий, пишет об этом так: "...И в результате целиком отменяется все, что было или считалось "законами истории" — причинно-следственные связи, "прогресс", "развитие", что хотите... — аннулирует историю как процесс"¹.

Так что, может быть, оно и верно, что *Цель Прогресса* не только ни разу не была, но и не могла быть исполнена? Ибо какая уж там "*цель*", ежели имешь дело с извечным самоповторением или, и того паче, с неким "*вневременным пространством*"? А коль скоро отсутствует *Цель*, то немислим и *Прогресс*, — по крайней мере, в его "*высшем*", "*идеальном*", "*окончательном*" смысле...

Кроме того, чем дальше в лес, тем больше дров... Это я к тому, что с какого-то момента человечеству стало казаться, будто оно все лучше начинает понимать мир, в котором обитает. Ну, дескать, еще два-три усилия, и мы постигнем его фундаментальные тайны. Особенно самоуверенным в этом смысле был XIX век: его "позитивистская" наука уже вроде бы и не оставила никакого пространства для Бога. Что же до века XX, то эпохальных открытий им было сделано неизмеримо больше, но и осторожности куда как прибавилось: ведь каждый раз, когда вроде бы дотрагивались до самого дна, тут же и наткнулись на новую, еще менее объяснимую, загадку.

Совсем недавно, например, узнали, что наше бытие заключено не в три "банальных" измерения, а в целых двенадцать, и что, по-видимому, к тому же мир, в котором мы с вами обитаем (естественно, далеко не единственный во вселенной!) — это "черная дыра", куда все проваливается, но откуда ничто не возвращается. Так что никакой эксперимент

¹ С.С.Хоружий. "Улисс" в русском зеркале. — В: Джеймс Джойс. Улисс, М., 1994, т.3, с.430.

тут не поможет — лишь математический расчет, с помощью которого нам Некто "дозирует" некую информацию.

Правда, к проблемам *цели* и *смысла* земного бытия мыслимо подойти с совершенно иной стороны. Это сделал Мирча Элиаде, румынский писатель и прославленный авторитет в деле сравнительного изучения мировых религий. Он безоговорочно осудил абстракционизм — и вот на каком основании: "Быть человеком — значит искать смысл, ценность, выдумывать их, переиначивать, строить прожекты. Поэтому триумф бессмыслицы... кажется мне бунтом против человека"¹.

Может показаться странным, что Элиаде, ничтоже сумняшеся, *уравнивает* между собою *поиск смысла* и его *выдумывание*. Но если исходить из им предлагаемой концепции, все как бы становится на свои места: "Кризисы современного человека, — говорит Элиаде, — носят по большей части *религиозный* характер — в той мере, в какой они являются осознанием отсутствия в жизни смысла. Когда у человека появляется чувство, что он потерял ключ к своему существованию, когда он больше не знает, зачем жить, тогда это целиком религиозная проблема, потому что только в религии — ответ на главный вопрос: в чем смысл существования"².

Как видим, он не настаивает на *объективном существовании* этого смысла; для него важнее утвердить, что тут имешь дело с проблемой *религиозной*, а не *мирской*. Из следующей цитаты такое явствует со всей определенностью. Коснувшись традиции жертвоприношений — в том числе и человеческих, — Элиаде продолжает: "Стоит охватить вещи в целом, поискать корни желания убивать, и открывается другая правда — трагедия человеческой участи. Взятые вместе, вся эта жуть, мерзость, гротесковость вдруг являют первоначальную цель — придать смысл жизни, подчеркнув очевидность, что всякая жизнь подрозумевает смерть других и что надо убивать, чтобы жить. Этим обусловлена и жизнь духа на протяжении его истории — обусловленность трагическая, но такая плодотворная! Соприкосновение с небытием, с пустотой, дьявольским и бесчеловечным, тяга опуститься до животного — этот экстремальный и драматический опыт есть источник великих свершений духа. Потому что в кошмаре этой обусловности человек научился говорить жизни "да" и находить в своем существовании смысл"³.

Иными словами, *величие духа* (а не то, что принято именовать "счастьем"?) и является, на взгляд Элиаде, *смыслом*... Разумеется, в этом легко усмотреть и некую подмену понятий. Но лично меня занимает (да и привлекает!) другое — то, что Элиаде не побоялся соединить, казалось бы, *несоединимое: постмодернизм с... модернизмом*.

¹ Мирча Элиаде. Испытание лабиринтом. — "Иностранная литература", 1999, №4, с. 199.

² Там же, с. 195.

³ Там же, с. 191.

ИНТЕРМЕДИЯ:

СТРАСТИ ГОСПОДНИ, РАЗЫГРАННЫЕ В ДОРТУАРЕ, ИЛИ "ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?"

Еще в роман "Граф Сен-Жермен" (1948), его автор, австрийский беллетрист Александр Лернет-Холения, намеревался включить обширный раздел о Понтии Пилате. Однако из соображений характера чисто композиционной соответствующую часть книги пришлось существенно ужать. Оттого в своем последнем большом сочинении, которое так и назвал: "Пилат" (оно вышло в свет в 1967 году), писатель вознамерился наверстать упущенное...

Повествователя снова зовут Филипп Бранис. Но, в отличие оттого Браниса, что фигурировал в "Графе Сен-Жермене", читатель о нем, в сущности, ничего не знает (даже имени не узнал бы, не будь короткой авторской преамбулы), а, еще точнее, не знает ничего, кроме факта, что жена Браниса, умирая тяжело и мучительно, сказала, будто Бог "не заботится о нас; его нет; он вообще не существует; вся наша жизнь бессмысленна..." И этот, практически "бестелесный", повествователь начинает искать ответа на вопрос, существует ли Бог, или, — если выразить мысль эту еще точнее, — существовал ли распятый и воскресший Иисус Христос, Бого-человек, претерпевший за нас нестерпимую муку. Ибо Савваоф или Яхве, охотно принимавшие облик огненного столпа, как нечто совершенно абстрактное, автора не интересуют.

С вопросом или, вернее, с сомнением, "мыслимо ли доказать существование Бога", Бранис обратился к давнему приятелю, Генералу Мальтийского Ордена. А тот, ссылаясь на свою "солдатскую некомпетентность", порекомендовал в качестве надежного эксперта Ольмюнского приора барона Донати, отдаленного потомка Данте Апигьери (надо полагать, делая это не без тонкого намека на то, что, дескать, еще знаменитый предок рекомендуемого лица был посвящен в тайны Рая и Ада). Любезность Донати простерлась столь далеко, что он согласился незамедлительно прибыть в Вену, где остановился в фешенебельном отеле на Ринге.

Его роскошный гостиничный номер и выполняет роль тех "подмошков", на которых разыгрывается первое действие затеянного Лернетом-Холения спектакля. Впрочем, здесь имеешь дело еще и с реконструкцией некоего давнего "спектакля". Ибо, как тотчас же выяснилось, неоспоримая компетентность приора опирается на "эксперимент", в котором он принимал самое деятельное участие еще в ранней юности. Группа семинаристов (их вроде бы посетили те же, что и жену Браниса, сомнения) задумала втайне от духовных наставников разобраться в хитросплетениях давней истории с Распятием

и Воскресением. Для чего они и провели "так называемую генштабистскую военную игру".

Но кое-что в ее природе семинаристы все-таки изменили, ибо военная игра, как правило, исходит из вероятности победы; они же исходили из вероятности поражения: "...все доказательства существования Бога, — объясняет Донати, — опираются на молчаливую предпосылку, что Бог существует. Ибо тот, кто в него не верит, не будет стараться доказывать его существование. Или, иными словами: некто желает, чтобы он существовал, и исполняет самому себе это желание. А лучше было бы исходить из предпосылки, что Бога нет".

И семинаристы разделились как бы на две партии: "верующих" и "сомневающих" или, если угодно, "неверующих".

Свидетельства Евангелистов, как поздние и недостоверные, наперед исключались. И поскольку касающиеся Христа строки в "Иудейской войне" Иосифа Флавия, скорее всего, — плод позднейшей фальсификации, *единственным* заслуживающим внимания объектом семинаристам представлялся прокуратор Иудеи Понтий Пилат. Прежде всего потому, что был он, вне всякого сомнения, *лицом историческим*, И роль Пилата взялся играть Донати. А прочие роли разобрали другие участвовавшие в деле семинаристы. Включая и роли женские (скажем, жену садовника исполнял некий граф Тирштайн). Получалось нечто похожее как на традиционный японский театр, так и на малопрстойное сборище сексуальных меньшинств. Играли, однако, без декораций, без грима, без костюмов...

Словом, был это театр напрочь *дезиллюзионистский*. Тем не менее то, что можно бы назвать "*иллюзией достоверности*", почему-то сомнению не подвергалось: все в каждый данный момент "верили" в происходящее (может быть, по причине вроде бы наперед предусмотренной условности, а, может быть, и под воздействием "магии перевоплощения").

Впрочем, до сих пор все в романе этом выглядит, пусть странным, пусть подпорченным "вселенской иронией", но, одновременно *чуть ли нелогичным*: ясно, отчего Бранис взялся за свое "богоискательство", почему здесь (в отличие от текста, именовавшегося "Граф Сен-Жермен") лишен и биографии, и даже личностной осязаемости: ведь организуемое начало та/сой книги не должно обладать никаким вообще символом веры, никакими убеждениями, ибо в противном случае прерватится в помеху, в препятствие для правящей бал "гипотетичности".

Вскоре, однако (здесь-то и начинается второе действие спектакля) игра перехлестывает даже через этот край. Например, разыгрывается эпизод, в открытую потешающийся над тем, что можно бы наречь "исторической действительностью": я имею в виду присутствие

прокуратора Иудеи на Тайной Вечере. Мало того, она прерывается громким стуком в дверь, и, когда дверь отпирают, "офицер, чей панцирь — так называемая "Юпса эдиатаТв" — блесит от дождя, тотчас же входит в комнату. Отяжелевший плащ бьет по его икрам. На груди у него множество больших медалей, именуемых "рпallтае". Кавалеристов, оказывается, прислали из Сиракуз; они получили приказ "немедленно доставить меня в Рим, где я, как мне сообщили, в связи с некими событиями, происшедшими во время моего правления в Иудее, — надо полагать, речь шла о распятии Христа — должен предстать перед судом".

Как нетрудно догадаться, это сообщает Бранису барон Донати, он же Понтий Пилат. Но ведь перед нами уже не дозированная актерами *игра*, а вышедшее из-под чьего бы то ни было контроля *столкновение, смешение, переплетение разных временных и пространственных стихий*; более того, *разных политических, исторических, идейных и даже сугубо личных резонансов*. Допустимо, разумеется, предположить, что имела место *импровизация*, затеянная некими вошедшими в раж участниками спектакля. Но откуда же взялись на них *костюмы*, да еще столь натуралистически выполненные, *костюмы*, которых не только быть *не должно*, но которых и *не было* (если, разумеется, верить Донати)? Впрочем, ему можно или даже должно *не верить*; он и не стремится выглядеть правдоподобным, такое ему и в голову не приходит...

Так что, не найдя удовлетворительного ответа, воротимся ко все же более актуальной *проблеме пространства и времени*. Чего только здесь в этом смысле не наворочено! В подвале семинарии где-то в первые десятилетия XX века инсценируется Тайная Вечера, то есть событие, долженствовавшее иметь место в 33 году от Р.Х.; туда, однако, врывается как бы взыправдашний римский центурион, но уже добрых 30 лет спустя и после Вечери, и после Распятия с Воскресением. Ведь имперские власти *могли* затеять суд над Пилатом, разумеется, лишь *после* широкого распространения христианства, то есть когда стало понятным, что, согласившись на казнь Мессии, прокуратор Иудеи нанес Римской империи существеннейший ущерб...

Итак, *нету же ни времени, ни пространства*; они даже не перемешаны, а как бы слиты воедино; и *нет более ни Прогресса, ни Регресса, ни вообще человеческой Истории*. Но мы вольны, как уже говорилось, всему этому и не поверить, потому что нас ни в чем не убеждают, нам даже ничего не показывают, нам обо всем только рассказывают. Это делает Бранис, к тому же со слов Донати, Бранис, превращающийся тем самым в нечто вроде возведенного в квадрат "я", *предметом* — вовсе не наблюдений, а лишь размышлений, допущений, гипотез, "экспериментов", — *которого является не собственная жизнь, но при-*

зрачное существование кого-то другого; я бы даже позволил себе сказать — "третьего".

И помянутый принцип соблюдается на протяжении всей книги. Ведь она не случайно названа "комплексом": сложена из двух самостоятельных книг и "Приложения". Первая именуется, как и все сочинение, "Пилатом", вторая — "Историей страстей Господних в изложении неизвестного"; в "Приложении" приводятся касающиеся Пилата евангельские тексты, а также отрывки из разных сочинений по еврейской истории и эсхатологии. Как видим, Лернет-Холения набрасывает на свой роман нечто вроде "флера научности" (беру эти слова в кавычки не потому, будто факты как-то извращены или хромает эрудиция, а потому, что ни любопытнейшие факты, ни блестящая эрудиция, с точки зрения самого сочинителя, не заслуживают в принципе сколько-нибудь серьезного к себе отношения)...

Так, как бы окончательно и бесповоротно, устраняется объективный, *всеведущий* (по формулировке Достоевского — "*непогрешающий*") Автор: он даже не то, чтобы невозможен, — ибо мы, дескать, не в состоянии более объяснять свой мир, — а попросту *не нужен*, потому что мир этот немислимо дать нам в ощущение за счет эрудиции и фактов.

Не будь книга эта так хорошо написана, ее можно было бы даже рассматривать как чисто "экспериментальную". Ибо она не стремится просвещать читателя, что-нибудь ему внушать или, тем более, навязывать. Мир представлен здесь в его *суверенной текучести*, как нечто не только *незавершенное, но и изначально незавершенное, инвариантное лишь в смысле своей необозримой множественности и непредсказуемой изменчивости*.

Любопытно, что в сегодняшней Австрии "Пилата" явно замалчивают: даже не упомянули о нем в брошюре, изданной в 1997 году в связи со столетним юбилеем писателя. Но это явное недоразумение: ведь "Пилат" — сочинение вовсе не антирелигиозное, вроде "Веселой библии" Лео Таксиля, и не позитивистски-научное, вроде "Жизни Иисуса" Эрнеста Ренана. Скорее уж, роман этот сродни "Мастеру и Маргарите" Булгакова. Ибо вопреки всей своей ироничности (а, может статься, именно благодаря ей) Лернет-Холения отнюдь не отрицает существования распятого и воскресшего богочеловека. Но и не утверждает его. Роман завершается *своеобразным ремизом*.

Во второй его книге Кардинал и Председатель суда занимаются, по сути, тем же, чем юный барон Донати, вкупе с прочими семинаристами, занимались в первой, то есть обсуждают личность и судьбу Христа. Юрист — с присущей профессии недоверчивостью, князь церкви — с глубокой, хотя и свободной от догматизма, верой. И Кардинал подводит итог: "Вы просто оказались лучшим учеником

блаженного Августина, нежели св. Франциска. *Каждый из нас должен идти своим путем, и Ваш ведет каменистой тропой сомнения* (курсив мой. — Д.З.). Но с Божьей помощью он и Вас приведет к цели" (5.170).

Поскольку последнее слово как бы осталось за князем церкви, вроде бы позволительно умозаключить, что тот выступает в качестве рупора автора. Но такой вывод был бы неверен: ведь задача, которую задал себе Лернет-Холения, заключалась (по моему, во всяком случае, разумению) вовсе не в том, чтобы отыскать, как водится, "грешных" и "праведных", "добрых" и "злых", "прогрессивных" и "реакционных"; она вообще не была социально-политической или теологической, а *чисто художественной*; можно даже сказать — лингвистической, "стилистической", "эстетической" и благодаря всему этому — *экзистенциальной*.

Так что "дело Иисуса Христа" явилось тут просто находкой: традиционный, всемирноизвестный "сюжет", опирающийся на разноречивые, весьма недостоверные факты, и, тем не менее, уже двадцать веков владеющий умами и сердцами чуть ли не половины человечества. Ведь сказал же едва ли не самый странный из отцов церкви, Тертуллиан: "Я верю в то, что Бог умер и похоронен, ибо это нелепо; но что он воскрес из мертвых и вознесся на небо, очевидно, ибо немислимо".

А Джеймс Джойс в "Улиссе" совсем недавно (во всяком случае, если держать в уме Тертуллиана) написал о том же Боге: "Тот, Кто Сам зачал Себя при посредничестве Святого Духа и Сам послал Себя Икупителем между Собой и другими. Кто взят был врагами Своими на поругание и бичеван, и пригвожден аки нетопырь к амбарной двери и умер от голода на кресте. Кто дал предать Его погребению и восстал из гроба, и отомкнул ад, и вознесся на небеса, где и восседает вот уже девятнадцать веков о десную Самого Себя, но еще воротится в последний день судити живых и мертвых, когда все живые будут уже мертвы".

Так как же было автору "Пилата" не попробовать — именно на этом материале — заняться вопросом: "*Что есть истина?*", тем самым вопросом, который, согласно Евангелию от Иоанна, уже поставил Богочеловеку прокуратор Иудеи Понтий Пилат?

Председатель суда у Лернета-Холения так отозвался об эпизоде, содержащем Пилатов вопрос: "Совокупная весомость этой сцены никогда не была превзойдена мировой литературой, даже ни разу не была ею достигнута". Почему, собственно, речь тут заходит не о богословии, не о философии, наконец, а о *литературе, об искусстве*? Да потому, что в глазах автора "Пилата" искусство вообще и, искусство слова, в особенности, живится *сомнением*, в свою очередь, беременным *двойственностью*. И это касается не одного лишь содержания,

но, может быть, еще более, формы. Последняя, создавая и одновременно выражая Бытие, ими, в сущности, только и движется...

В Риме Понтия Пилата поджидала сенсация: объявился некий Руфус, капитан легионеров, присутствовавший как при учиненном прокуратором допросе Христа, так и при его распятии, — то есть *ценнейший свидетель* на будущем суде над прокуратором Иудеи.

И Руфус этот охотно, многословно болтает о допросе и казни. А барон Донати все пересказывает Бранису, но почему-то словами (или даже как бы "от имени") центуриона, включая и действия прокуратора, то есть как бы свои собственные: "...Руфус сообщал далее, что я покинул преториум и обратился к толпе...". Порой Донати-Пилат целиком перевоплощается в Руфуса и даже начинает изображать себя в третьем лице: "Снова и снова пытался Пилат выдать Господа за невиновного вне зависимости оттого, считал ли он Его таковым или нет". И вдруг, поместившись где-то *между* Пилатом и Донати и *ставя на дыбы* хронологическую последовательность событий, замечает: "Но вместо всего этого Иоанн приписал мне слова: "Что есть истина?".

Это, разумеется, опять-таки *игра*, но, как вскоре выяснится, не беспредметная: Донати желательно дать нам понять, что за расскази Руфуса он не хочет и не может нести ответственности, ибо тот — "лжец", "самозванец", не присутствовавший ни при допросе, ни при казни Христа. Пилат норовит захватить Руфуса, который даже не знает его в лицо, врасплох. Но еще удивительнее, что когда Пилат (или Донати?) воскликнул: "Я — Понтий Пилат", растерялся не только обманщик Руфус: "Эти мои слова вызвали всеобщее замешательство. Даже римские всадники проявили беспокойство, несовместимое с их статусом".

Лернет-Холения вновь (как и в момент появления римского офицера на Тайной Вечере) сталкивает читателя с *необъяснимой несообразностью* и тем самым врасплох захватывает не только разных своих персонажей, но и самого "Руфуса". Даже и при сем присутствующие "римские всадники" являлись всего лишь участвующими в спектакле семинаристами, так как же могли они "не *знать*" или "не *узнать*" Донати?!

Обычно писатели, когда подобные "несообразности" допускают, все-таки, хотя бы *post factum*, пытаются их объяснить или, по меньшей мере, иронически "обезвредить". Но для автора "Пилата" несообразности — это *медиумы творчества*.

К тому же все тут — сплошные метафоры, переносные значения лиц, предметов, событий. Разоблачение Руфуса как самозванца, если подходить к нему с критерием логики, ставит *под сомнение* и суд над Христом, и его распятие. Причем сразу в двух смыслах: как *историческое событие* и как *справедливую* (или *несправедливую*) *акцию*.

Недаром и центрального слушателя Браниса, и разных действующих лиц "семинарского" и "римского" планов то и дело смущает мысль; казнили ли тогда на Голгофе вообще кого-нибудь, и если да, то того ли, что следовало, человека?

"— А Иисус?, — закричал я, — куда он подевался? Что с ним потом стало? Он пожал плечами: "Пилатом я был лишь в том дортуаре, где Руфус рассказывал о казни. На самой казни я не присутствовал". И подобное "*не-присутствие*" позволило прокуратору Пилату (уже когда Римский Сенат судил под председательством будущего императора Виттеллия его самого) утверждать, что ни разу в жизни не видел Христа, не отдавал приказа его распять, вообще находился тогда в Самарии; даже сам факт казни он отринул *как миф*. А зал бесновался и требовал распять Пилата: "Публики как таковой вовсе не было, — читаем в романе, — она была вовлечена в действие, превратилась в соучастников, *то был идеальный театр*" (курсив мой. —Д.З.).

И вдруг, снова всех заставая врасплох: "— Освободить заключенного! — крикнул семинарист, изображавший председателя, голосом, показавшимся мне взволнованным и сиплым". То есть Виттеллий (это он, если помните, якобы на суде председательствовал), скорее всего, казнил бы неудачливого прокуратора, а колллега-семинарист — помиловал? Можно и так толковать, можно и по-другому. Ибо, как сказал тут Понтий Пилат, "всегда забывают, что трагедий самих по себе не бывает, трагедией становится то, во что мы это превращаем". Или, как сказал в уже мною упоминавшемся романе "Вообрази себе картину" американец Дж.Хеллер: "Счастливые концы бывают только в трагедиях. Где бы мы сейчас оказались, если бы Иисус Христос не был распят?"

Пожалуй, применительно к "Пилату" вряд ли уместным было бы говорить о "приручении", "обезвреживании" мира искусством. Потому что этот роман *принадлежит к специфическому, вполне постмодернистскому этапу*, когда непонятность бытия как бы уже и не пугает, а мифы обслуживают исключительно процесс постижения.

История Христа, его Распятия и Воскресения, является для Александра Лернет-Холения именно таким мифом. Лишь поэтому, — а вовсе не в связи с циническим отсутствием пietetа к святыням, он разыгран не как высокая трагедия, а скорее, как низменная комедия, местами даже, как фарс. В сущности, так же, как и у Джойса: я имею ввиду то место из "Улисса", которое несколькими страницами ранее уже цитировал...

ГЛАВА ПЯТАЯ,

КОТОРАЯ ВРАЩАЕТСЯ ВОКРУГ МЫСЛИ О ТОМ, ЧТО ПРОГРЕССА В ИСКУССТВЕ, СКОРЕЕ ВСЕГО, ТОЖЕ НЕ СУЩЕСТВУЕТ, И В КОТОРОЙ АВТОР, РАЗМЫШЛЯЯ О СМЫСЛЕ ИСКУССТВА, ПРИХОДИТ К ВЫВОДУ, ЧТО СОСТОИТ ОН ИМЕННО В ТОМ, ЧТОБЫ СОЕДИНЯТЬ НЕСОЕДИНИМОЕ, СОСЫКОВЫВАТЬ НЕСОСЫКУЕМОЕ, ПЕРЕБРАСЫВАТЬ МОСТЫ ЧЕРЕЗ ПРОПАСТИ НЕВЕДОМОГО.

Воистину, *прогресс в сфере искусств* — нечто, пожалуй, еще более сомнительное, нежели в обыденной жизни или в политике. Во-первых (этого я уже касался), если обозреть бытие искусств как бы с птичьего полета, то нетрудно заметить, что они, в свою очередь, тоже тяготеют к движению *циклическому*: *Возрождение* объявляло (и даже искренне верило), будто наследует *античности, романтизм* в некотором роде подражал *Средним векам, модернизм XX века—романтизму* и т.д. и т.п. Во-вторых, стоит спросить: "Кто лучше, Шекспир или Гете? Рабле или Достоевский?", чтобы поставить непредвзятого собеседника в тупик; а то и получить от него такой вот недвусмысленный и решительный ответ: "Никому не придет в голову утверждать, — сказал однажды немецкий философ Мартин Хайдеггер, — что шекспировская поэзия пошла дальше эхилловской. Но еще невысказаннее говорить, будто новоевропейское восприятие сущего вернее греческого"¹.

Правда, моя довоенная университетская преподавательница марксизма-ленинизма смотрела на это совсем по-иному. Будучи фанатичной приверженницей *Прогресса*, она (к тому же еще и путая великого скульптора с изваянным им Зевсом) риторически вопрошала: "Сколько времени греки делали того Фидия?". И с чувством глубокого удовлетворения констатировала: "А у нас сегодня за час могут сделать сто таких Фидиев!..". Но ей ведь в предвзятости не откажешь! А поскольку от непредвзятых на вопрос о прогрессе в искусстве дожидаться утвердительного ответа вряд ли удастся (может быть, лишь кто-нибудь — совсем уж осторожный — бросит, что "оба, дескать, лучше..."), то от художественного Прогресса не остается ни рожек, ни ножек. Бывший наш, а ныне уже американский, литературовед А.Генис полагает, что все эти мысли о прогрессе вообще и о прогрессе в искусстве, в частности, "от лукавого": "Магия с ее пафосом покорения природы, — может быть, и несколько неожиданно заключает он, — родила нацеленную в будущее концепцию прогресса"².

И Хайдеггеру, и Генису, и всем прочим скептикам можно бы, ко-

¹ М.Хайдеггер. Время и бытие. Статьи и выступления. М., 1993, с.42.

² "Иностранная литература", 1996, №9, с.214.

нечно, возразить, что за тысячелетия своего существования искусство все-таки накопило колоссальный опыт и приобрело великую сноровку по части *изошренности* и *утонченности*, древним и не снившуюся. Но возражение это, боюсь, было бы некорректным, поскольку в общежитейском смысле искусство *вообще не развивается*: ему это ведь попросту не нужно: оно либо *"есть"*, а, значит, способно *"оставаться"*, либо его со временем *забывают*, и тогда его как бы уже и *"нет"*...

Никому же не придет в голову при наличии трактора — или даже простейшей сохи — обрабатывать землю мотыгой. Гомера, однако кое-кто читает и сегодня, а Шекспира нынче ценят даже много выше, чем пока он сочинял для театра "Глобус": ведь теперь его лишь по своему *интерпретируют*, а при жизни (и, особенно, столетием позже) тексты "Короля Лира" или "Гамлета" позволяли себе до неузнаваемости *корезить*.

Так что искусство былых времен, подобно старому вину, растет в цене, хоть и, разумеется, много реже — в популярности. Глубочайший пиетет к его великим мастерам испытывал, например, Густав Флобер: "Какими карликами кажутся в сравнении с Сервантесом другие! Господи, каким чувствуешь себя маленьким! Каким маленьким!"¹. Но его преклонение перед предшественниками лишено самоуничижения: "...Как ни грустно, великие люди легко добиваются эффекта помимо всякого искусства; что может быть построено хуже многих произведений Рабле, Сервантеса, Мольера и Гюго! Но что за внезапный размах! Какая мощь в одном только слове!"². И еще: "Грекам это было дано, они обладали пластической формой, которой никто уже не вернет; рядиться по-ихнему для нас безумие... Со времени Гомера человеческое самосознание расширилось. Пояс трещит на брюхе Санчо Пансы"³.

Последнее из этих высказываний можно бы принять за уступку идее прогресса. Но вчитайтесь в него, взвесьте: ведь выходит, что чем-то древние греки превосходят флоберовских современников, а в чем-то и флоберовские современники превосходят древних греков... Иными словами, идет *процесс*, "работа движется" (как назвал первый вариант своего последнего романа "Поминки по Финнегану" Джеймс Джойс), вершится *вселенское коловращение* — бесконечное, неустанное, многообразное, подчас даже совсем неожиданное...

Или вот еще любопытное свидетельство Марселя Пруста: "...Нам волей-неволей приходится, оценивая произведение искусства, вводить в целостность его красоты фактор времени, но это значит при-

¹ Г. Флобер. Собр. соч. в 5-ти тт., т.5, с.76.

² Там же, с.95.

³ Там же, с. 112.*

вносить в его восприятие нечто столь же случайное и в силу случайности столь же лишенное подлинного интереса, как всякое пророчество, несбыточность которого вовсе не является доказательством того, что пророк умом не блещет, ибо то, что осуществляет возможное или губит его, не непременно входит в компетенцию гения..."¹. Разве Пруста, все это говорящего, не надлежит понимать в том смысле, что ищет он *утраченное время* как движущее начало свойства, скорее, *субъективного, личного*, чем *объективного и исторического*? А можно сказать и по-другому: что время, *хоть и надувает паруса искусства*, ими, в сущности, *не управляет*.

Воистину, все это весьма затруднительно согласовать с *Идеей Прогресса* — даже если делать "поправку" на якобы непрерывно длящуюся и, следовательно, тормозящую поступательное движение борьбу старого против нового, реакционного против передового, борьбу, хоть и нарушающую подчас целенаправленное движение, но прекратить его бессильную. Ибо Флобер, к примеру, говорил ведь совсем о другом: не об *"улучшившемся"* искусстве, а лишь об *изменившемся*, то есть нечто приобретаем, но и нечто утратившем.

Как сие ни странно, а советским теоретикам, что с самыми благими намерениями (и в "желательном" духе!) пытались решить проблему художественного прогресса, ну, никак не удавалось с нею справиться. Вот хотя бы один из множества наличествующих примеров: В. Ванслов процитировал американца Т.Мэнро, настаивавшего, что "историческое рассмотрение художественных стилей не обнаруживает ни эволюции, ни дезэволюции, ни инволюции. В искусстве вместо эволюции наличествуют лишь изменения"². Но как Ванслов этого Мэнро поправил? Явно, как бы беря себя правой рукой за левое ухо: "Новое искусство никогда не может делать более совершенно то, что делало старое искусство, ибо оно имеет другие задачи. Но то, что оно делает — выше и развитее того, что делало старое искусство"³. Комментарии, надеюсь, излишни? И, видит Бог, в *этих* параметрах проблема начинает выглядеть вообще нерешаемой. Так, может быть, ее и не существует вовсе?

По-моему, сию проблему можно и нужно рассматривать еще и со стороны *"внутреннего"*, так сказать, *смысла* искусства: в чем, он, дескать, состоит, этот смысл, имеет ли касательство до дел вне-художественных, не-эстетических или все-таки по преимуществу сосредоточен *на себе самом* и *собственном своем* предмете?

¹ Марсель Пруст. В поисках утраченного времени — Под сенью девушек в цвету, М., 1976, с.116-117.

² Th. Manro. Do the Arts Evolve?: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1961, №4, p.411.

³ В.В.Ванслов. Прогресс в искусстве, М., 1973, с.54.

В 1922 году молодой Илья Эренбург сочинил веселый и дерзкий роман под названием "Замечательные похождения Хулио Хуренито и его учеников". Там, в частности, некий военный писарь, тщетно испробовав все способы добиться взаимности от приглянувшейся ему девицы, принимается декламировать ей бальмонтовские строки:

*Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,
Хочу одежды с тебя сорвать,
Хочу упиться прекрасным телом,
Хочу из груди венки свивать.*

После чего девица начинает поспешно раздеваться... Прослышав об этом, повествующее "я" эренбургского романа, прежде полагавшее, будто искусство *вообще никаким смыслом не обладает, уверилось в обратном*. К его новой вере можно бы и присоединиться, но по соображениям во многом иным...

Вместе со своим "учителем" молодой Эренбург издевался над доктринерской серьезностью XIX века, уповавшего на то, что "красота спасет мир". Ведь в это верил (или лишь *хотел верить?*) даже Федор Достоевский — человек, многое повидавший и многое уразумевший, превыше всего ставивший сервантесовского "Дон Кихота": "Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: "Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?" — то человек мог бы молча подать Дон Кихота: "Вот мое заключение о жизни и можете ли вы за него осудить меня?"¹.

Я бы сказал, что Достоевский причисляет тут Сервантеса к разряду "*постмодернистских авторов*". Разумеется, шаг это совершенно анахроничный и вовсе неосознанный. Не в последнюю очередь и потому, что сам Достоевский еще как-то (на словах, по крайней мере) *привержен красоте* и, значит, склонен к тому, чтобы наделять искусство некоей *облагораживающей*, а тем самым и *воспитующей функцией* (ведь Красота уже как таковая предполагает не только *наличие идеала*, но и содержит *намек на реальность его осуществления*; а, следовательно, и *на возможность построения гармоничного мира...*). И все-таки "постмодернистская *инициация*" по-своему уже состоялась...

Впрочем, к *сервантесовскому постмодернизму* еще будет случай вернуться, а пока пойдем дальше. Разумеется, если имеешь дело с художественными направлениями, что сторонятся прямой идеологической ангажированности, в глаза бросятся прежде всего функции вроде бы "*просветительские*". Все уже с тем как-будто согласились, что искусство призвано *объяснять* нам наше бытие да и нас самих,

¹ Ф.М.Достоевский. Полн. собр. соч., т.Х, ч.1, СПб, 1985, с. 114.

посреди него существующих (недаром, и у Достоевского, если людей "там, где-нибудь", спросят: "Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле, и что об ней заключили?", то им было бы достаточно молча протянуть "Дон Кихота"). И все же специфически-художественное *истолкование* бытия весьма затруднительно отделить от посползновенных *идеализирующе-воспитательных*. Тем более, если речь идет об искусстве, которое принято именовать "*классическим*". Может быть, потому и утвердилась чуть ли не повсеместно мысль, будто искусство для того только и существует, чтобы *просвещать* и *воспитывать*?

Однако и с *просвещением* не все гладко, а с *воспитанием* и подавно. Дело даже не в том, что первое — удел *науки*, а второе — *идеологии*, светской и духовной; ведь искусство, наука, идеология меж собою пересекаются (а хорошо это или дурно — вопрос в данном случае праздный). Существеннее иное: если науке надлежит *объяснять* и *толковать*, идеологии — *убеждать*, *внушать*, *навязывать*, то что же остается за искусством, какова его специфическая функция — та, что *оправдывает* непереносимость его многовекового существования?

Впрочем, Гегель однажды уже покусился на эту непереносимость: в какой-то миг ему показалось, будто уровень культуры "поднялся, по-видимому, выше той ступени, на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного. Своеобразный характер художественного творчества и создаваемых им произведений уже больше не дают полного удовлетворения нашей высшей потребности"¹. В свой *романтический век* великий философ стремился к "абсолютному" и алкал "высшего". Этим потребностям искусство, может статься, и в самом деле удовлетворять перестало. Но *незаменимости* отнюдь не утратило.

"... Не являясь обязательным ни с точки зрения непосредственных жизненных нужд, ни с точки зрения облигаторных общественных связей, искусство всей своей историей доказывает свою насущную необходимость", — писал Ю.Лотман². Чем же, однако, диктовалась подобная необходимость?

Многие полагают, будто дело здесь в некоей "естественной" тяге к красоте, в "природной" эстетической потребности рода людского, если не вообще всего живого. В какой-то мере и тяга, и потребность имеют место. Но Лотман вовсе не уверен, что все только ими и определяется: "К сожалению, — полагает он, — чисто эмоциональный ответ, основанный на любви к искусству, привычке к каждодневным эстетическим впечатлениям, не будет обладать окончательной убедительностью"³. Замечу кстати, что не уверен в том и А.Ф.Лосев:

¹ Гегель, Сочинения, т.ХН, М., 1938, с.Ю.

² "Структура художественного текста", М., 1970, с.6.

³ Там же, с.8.

"... Нельзя сказать, — писал он, — что сущность поэзии заключается в изображении прекрасного или одухотворенного, т.е. нельзя сказать, что сущность поэзии заключается в тех или иных особенностях ее предмета". А Умберто Эко, — правда, не в научном труде, а в уже здесь обсуждавшемся романе "Имя розы" — так оценивает некий диспут: "Речь шла о метафорах, словесных играх и загадках, которые, можно бы подумать, изобретаются пиитами только ради забавы, — но которые способствуют судить о предметах новым, удивительным образом".

Вернемся, однако, к Лотману. На поставленный выше вопрос он отвечает так: "Создавая и воспринимая произведение искусства, человек передает, получает и хранит особую художественную информацию...".² Наверное, с точки зрения тех задач, которые Лотман здесь решает, такой ответ может считаться достаточным. И все-таки естественнее было бы предположить, что некоторых материй автор тогда из соображений, увы, цензурных коснуться не мог, а лишь дозволил себе некую эзопову фразу: "...понять жизнь — это выучить ее темный язык" (там же). Так что вопрос, что же все-таки *оправдывает* многовековое и неперемное присутствие искусства в нашей жизни, может быть, все еще ждет более полного, более определенного ответа?

Я полагаю, что оправдание заключено в способности искусства дать нам в ощущение то, что остается за бортом и Толкования, и Внушения. Ведь заявил же Ролан Барт, что "литература начинается лишь перед лицом таких явлений, для которых еще нет названия, которые инородны языку, отправляющему их на поиск"³.

Идеология искусству — хоть нам десятилетиями внушали обратное, — в сущности, принципиально противоположена. С наукой, однако, дело обстоит по-иному: она — не двойник искусства, но и не антагонист ему. Они вроде бы друг друга дополняют. Ведь наука далеко не все способна объяснить, — как потому, что до чего-то пока еще не додумалась, так и оттого, что для нее существует — и всегда, очевидно, будет существовать! — нечто *"необъяснимое"*. Ибо бытие противоречиво, многозначно, непоследовательно, капризно, сплошь и рядом алогично. Споры нет, миром управляет множество непреложных законов, которым он, как правило, послушно следует; но бытие способно и всю совершеннейшую эту гармонию враз разрушить, действуя как бы себе же вопреки.

Австрийский писатель Роберт Музил различал области "рациональную" и "нерациональную". Он извинялся за "неаппетитность" этих терминов, но обойтись без них не умел, ибо их смысл не совпадает

¹ А.Ф.Лосев. Философия, мифология, культура, М., 1991, с.63.

² "Структура художественного текста", с.11.

³ Р.Барт, Избранные работы. Семиотика, поэтика, М., 1989, с.55.

(по крайней мере, по его разумению) с тем, который выражают понятия "рациональное" и "иррациональное". Пуще всего второе из них: "Факты в пределах этой области, — считал Музил, — не дают себя приручить, законы напоминают сито, события не повторяются, они неограниченно изменчивы и индивидуальны... Это область реактивности индивида, направленной на мир и других индивидов, область ценностей и оценок, этических и эстетических отношений, область идеи... это и есть родная область поэта, домен его разума"¹. Вот только слово *"разум"* здесь, пожалуй, не совсем на месте, ибо естественнейшим образом подразумевает некую разумную же деятельность. Но по определению самого же Музиля она — *"не-рациоидна"*.

Все, о чем он здесь говорит, необъяснимо, и тем не менее по-своему (то есть в *иной* форме) постижимо. *"Необъяснимо-постижимое"* и есть истинный домен искусства. Сходной точки зрения придерживался и другой крупный австрийский писатель — Герман Брох: "Математизация философии, — писал он, — исключила из ее проблематики колоссальную область мистико-этического. Целиком оправданно исключила. Может быть, даже отложила на будущее, когда средства выражения рационального вновь до такой степени созреют, чтобы объять метафизическое... Однако исключение иррационального из рациональной науки не может убить иррациональное. И этим иррациональным выражением, этим познанием, парящим между непосредственностью и немой, этой выразимостью через символы и невыразимое всегда было искусство, всегда была поэзия"².

К интересному аспекту той же проблемы прикоснулся уже нам знакомый немецкий исследователь Г.Клебер, когда интерпретировал "Имя розы" Умберто Эко: "С тех пор, — пишет он, — как науки в сущности отказались биться над метафизическими вопросами, и каждое рациональное усилие дать чему-нибудь окончательное обоснование легко попадает под подозрение, что оно идеологично, метафизическое мышление можно позволить себе лишь в проектах эстетического свойства. В эстетических проектах еще допустимы те переходы границы, которых никогда не позволит себе серьезный ученый; там ведь и правда никто не мешает додумывать до конца то, чему надлежит оставаться невысказанным"³. Клебер, однако, видит здесь лишь некую новую, порожденную моментом особенность. Но разве как способность, так и необходимость выражать то, что по-другому быть выраженным просто не может, не всегда оставались за искусством?

¹ Robert Musil. Gesammelte Werke, Hamburg, 1978, Bd.8, S.1028, 1029.

² Hermann Broch. Die Schlafwandler, Frankfurt a.M., 1978, S.731.

³ Hermann Kleber. Der Autor und sein Roman. Hinfuehrung zu Umberto Ecos "Der Name der Rose", in: "Rosenroman. Ein Kolloquium, Hb. A.Havercamp u. A.Heit, Muenchen, 1987, S.56.

Начавшись как миф, как волшебная сказка, как мечта по преимуществу религиозная, оно (во всяком случае, тому нас учит большинство соответствующих пособий) медленно, но неуклонно "секуляризовалось", пока в XIX веке не породило, наконец, художественный "реализм", активно включившийся в процессы объяснения, а — уже как "реализм социалистический" — и в рекомендованную Марксом переделку мира.

XIX век был в своем роде "эрой позитивизма" (хотя его романтическая заря и декадентский закат тому немало противоречат); по этой или по какой-нибудь иной причине, вдаваться в которую вряд ли здесь стоит, порожденное им искусство иногда приобретало явственную социологическую окраску (вспомним хотя бы Бальзака и, тем более, его марксистские интерпретации, упорно выдававшие художника этого за "доктора социальных наук"). Впрочем, даже в XIX-ом веке некоторые смотрели на Бальзака иначе: "Чересчур много твердили, — полагал, например, Ф.Шаль, — что господин де Бальзак наблюдатель и аналитик, на самом деле (не знаю, лучше это или хуже) он был ясновидящим" (курсив мой. — Д.З.). То же находим и у Бодлера: "Меня часто удивляло, что Бальзака прославляли главным образом за его наблюдательность; а мне всегда казалось главным его достоинством то, что он фантазер" (там же). В веке XX-ом (если не считать, разумеется, марксистов) "антисоциологические" интерпретации автора "Человеческой комедии" нарастают: Макс Фриш вводит его в совсем уж неожиданный ряд: "Гомер, Бальзак, Кафка"². А француз испанского происхождения Р.М.Альберес выразился о нем еще парадоксальнее: "Создатель реализма не был реалистом, он был теософом"³.

Разумеется, все это говорит в первую очередь о том, что оценки всего на свете не только могут, но и должны различаться. То есть происходит именно то, что было так важно доказать марксистам: втишре ("докоммунистическом", разумеется!) всегда шла и всегда будет идти непримиримая борьба мировоззрений? Но если держать в поле зрения самое искусство, то слово "мировоззрение" — да еще в сочетании со словом "всегда" — вряд ли столь уж уместно. Спору нет, искусство часто, слишком часто использовали или даже prostituteировали в идеологических, в политических и вообще во всяких прочих "целях"; насильовали его, а с его вольной или невольной помощью и все окрест. Однако, если молотком мыслимо убить человека, значит ли это, будто молоток — орудие смертоубийства?

Механистический позитивизм XIX столетия и идеологическая вос-

¹ Цит.: А.Моруа. Прометей, или Жизнь Бальзака, М., 1967, с.457.

² Max Frisch. Tagebuch 1946-1949, Frankfurt a.M., 1965, S.241.

³ R.M.Albères, Histoire du roman moderne, Paris, 1962, S.47

паленность XX-го в немалой степени застыт нам горизонт; и начинает казаться, будто политически ангажированного искусства в мире всегда было больше, чем... А, собственно, больше, чем чего? чем какого? Наверное, не "искусства для искусства". Ведь "l'art pour l'art" — это ни что иное как решительный протест против позитивизма и политического ангажмента, препятствовавшего искусству играть свою собственную роль на подмостках жизни. Так что понять, чего же было все-таки "больше", можно, лишь оглянувшись на то, что "осталось"; или, иными словами, вошло в общепризнанный "золотой фонд".

Это (во всяком случае, если иметь ввиду новое время) ряд, открывающийся "Гаргантюа и Пантагрюэлем" Рабле, "Дон Кихотом" Сервантеса и шекспировским "Гамлетом". Его продолжают "Опасные связи" Шадерло де Лакло и "Воззрения Тристрама Шенди, джентльмена" Лоренса Стерна. Всего, боюсь, не перечислишь. Да и нет в том надобности: цель моя — лишь наметить тенденцию и обратить внимание на то, что имешь здесь дело по преимуществу с сочинениями политически не-ангажированными, сложными, двойственными, к тому же по большей части иронически констатирующими глобальные несовершенства бытия. Особенно любопытна в этом аспекте последующая судьба романтического искусства первой трети XIX века. Добрых полтора века спустя оно претерпело решительнейшую переоценку. Бесспорные некогда "властители дум" вроде Байрона, Шелли, Мюссе, Гюго, даже Гейне как бы отошли в хрестоматийную полутьну, а на просцениум как-то бесшумно вышли братья Шлегели, Тик, Новалис, Колридж, Ворсворт, По, Мелвилл. При этом нечто вроде "демаркационной линии" пролегло (самопроизвольно, по крайней мере, не вполне осознанно) через отношения помянутых поэтов с Французской революцией 1789 г.: кто до конца принимал ее вместе со всей пролитой кровью и учиненным насилием, тот и отошел в тень или "полутьну". (Кстати сказать, мыслимо ли еще после этого упрямо настаивать, будто политика, идеология, социальная проблематика были, есть и останутся главным предметом художественного творчества?)

Кто-нибудь, возможно, спросит, отчего же это я обошел вниманием, скажем, "Божественную комедию" Данте или "Потерянный и возвращенный рай" Мильтона? Но мильтоновская поэма не кажется мне таким уж неоспоримым шедевром, а в "Божественной комедии" содержится еще и уйма такого, что вовсе выходит за границы политической борьбы между гвельфами и гибеллинами... Но дело ведь не только в политике, в идеологии: что они именно в XX-ом веке столь настойчиво застыли горизонт, — тоже "примета века", Века Войн и Революций, Революций и Войн. Потому многие и склонны бывают как-то забывать, что искусство — отнюдь не служанка социальных процессов; в лучшем (или в худшем — как посмотреть!) случае их

добровольная компаньонка, да и то по преимуществу весьма строптивая. И живет она (ежели, разумеется, ей в том не препятствуют) по собственным, *имманентным* законам.

Эрих Ауэрбах в уже помянутом здесь сочинении под названием "Мимесис" охарактеризовал стиль Гомера и стиль Библии так: "Эти стили противоположны и представляют собой два основных типа. Один — описание, придающее вещам законченность и наглядность, свет, равномерно распределяющийся на всем, связь всего без зияний и пробелов, свободное течение речи, действие, полностью происходящее на переднем плане, однозначная ясность, ограниченная в сфере исторически развивающегося и человечески проблемного. Второй — выделение одних и затемнение других частей, отрывочность, воздействие невысказанного, введение заднего плана, многозначность и необходимость истолкования..."¹. Первый из этих стилей и есть *миметический*, т.е. *изобразительный*, природе как бы подражающий. Второй, — напротив, можно бы наречь *выразительным*, *не-миметическим*, или *семиомиметическим*, ибо он, несколько не копируя поверхностных, видимых форм бытия, стремится прикоснуться к его сложной, противоречивой, именно "*необъяснимой*" сути. Библия как первоисточник этого, не-миметического ряда, надеюсь, указывает на его родственность тому, который я набросал чуть выше: Рабле, Сервантес, Шекспир, Лакло, Стерн. А ежели добавить к ним еще и, скажем, Генри Джеймса, Вирджинию Вулф, Джеймса Джойса, Франца Кафку (кстати сказать, все они — лишь за исключением Кафки, которого Ауэрбах, сочиняя "Мимесис", еще просто толком не знал, — являются героями его книги), то тенденция проявится. Разве не видно, что искусство движется (если оно, разумеется, вообще куда-нибудь "движется"!) от *изобразительности* к *выразительности*? Так что его "секуляризация" — идея весьма и весьма сомнительная...

Впрочем, оставаясь совсем уж объективным, придется признать, что это, наверное, сегодня — в атмосфере *глобального постмодернистского отката*, — хочется думать, будто движение искусства от *мимесиса* к *семиомимесису* есть его внутренний и общий имманентный закон. Но нетрудно представить себе и другое: начнется новый "*модернистский*" подъем, и мимесис вновь потеснит семиомимесис (ибо кто же поверит, будто глобальное коловращение, — по крайней мере, пока стоит земля, — может прекратиться? Да и некоторые "миметические приметы" в наших сегодняшних жизни и искусстве, пусть робко, но уже проклевываются)...

Конечно же, искусство и *объясняет*, и *толкует*, и *убеждает*, и *внушает*, и даже *навязывает*; но все это в нем лишь, так сказать, *наносное, необязательное*, если угодно, *неспецифичное*. Ибо отнимите объяс-

¹ Э.Ауэрбах. Мимесис, М., 1976, с.44.

нения и внушения — *искусство* (пусть даже в виде совершенно абстрактном, условном, метафорико-символистском, чисто структуральном) *все равно останется*; однако попытайтесь сохранить одно лишь просветительски-воспитательное содержание (или точнее было бы сказать: "начинку"?), и искусство *исчезнет*, ибо *лишится "своего" предмета*. И выходит, что художественное творчество и в самом-то деле *соединяет несоединимое, состыкует несостыкуемое, перебрасывает мосты через пропасти неведомого*.

Оттого, по словам Теодора Адорно, "произведение искусства не постичь, если переводить его в понятия.., его смысл откроется лишь тому, кто способен оказаться внутри его имманентного движения"¹. А в другом месте у него можно прочесть и такое: "Искусство потому лишь нечто кажущееся, что и посреди бессмысленности оно не в силах избежать смысла"². И толкователь Адорно Альбрехт Вельмер уточняет: "Искусство является... в действительности как уплотнением смысла, так и нарушением или отрицанием отмершего смысла"³.

Уже известный нам Эрнст Юнгер по поводу "Блудного сына" Иеронимуса Босха как-то записал (кстати, накануне Второй мировой войны!) такую мысль: "Особенно страшно, что на этой картине вся несостоявшаяся жизнь сжимается до перспективы краткого мгновения. В этом умении ни одному из искусств не угнаться за живописью"⁴. Возможно, что, когда речь идет об *уплотнении смысла* и, тем более, об *отрицании отмершего смысла* живопись предоставляет примеры наиболее наглядные. Но вообще-то — это и есть *свойство* или, если угодно, *миссия* искусства *par excellence*, и ничто тут за ним угнаться не может — не говоря уж об замене чем-то иным или даже о ловком использовании в собственных неблагоприятных целях... Любопытно, что хотя эстетическая позиция современного французского философа Жана-Франсуа Лиотара позиции Адорно чуть ли не противоположна, оба сходятся в общей оценке природы искусства: ведь, согласно Лиотару, оно "средствами видимого изображения намекает на невыразимое"⁵.

Вот как, например, у Марселя Пруста, в романе "В поисках утраченного времени" описаны марины живописца Эльстира: "...Любая из них являла собою преобразование тех предметов, какие писал художник, — преобразование сродни тому, какое в поэзии именуется мета-

¹ Th.W.Adorno. "Voraussetzungen", in: Noten zur Literatur, Ges. Schriften, Bd. 11, Frankfurt a.M., 1974, S.433.

² Th.W.Adorno. Aesthetische Theorie. Gesammelte Schriften, Bd. 7, S.231.

³ Albrecht Wellmer. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, 5. Aufl., Frankfurt a.M., 1993, S.69.

⁴ Ernst Juenger. Strahlungen 1, 3. Aufl., Muenchen, 1995, S.47.

⁵ Jean-François Lyotard, "Beantwortung der Frage: Was ist Postmoderne?", "Tumult 4", S.140.

форой, и еще мне стало ясно, что Бог-Отец, создавая предметы, давал им названия, Эльстир же воссоздавал их, отнимая у них эти названия или давая другие. Названия предметов всегда соответствуют рассудочным представлениям, которые ничего общего не имеют с нашими верными впечатлениями и заставляют нас устранять из впечатлений все, что к этому понятию не относится¹. Это взгляд в некотором роде *семиотический*. А ниже находим у того же Пруста и такое: "...Одна из метафор, наиболее часто встречающаяся на маринах, висевших в его мастерской, в том и заключалась, что, сравнивая землю и море, он стирал между ними всякую грань. Это сравнение, молча и упорно повторяемое, на одном и том же холсте, придавало картинам многоликое и могучее единство..."².

В сущности, именно эти процессы и следует назвать *"образностью"*. Ибо было бы все-таки заблуждением полагать, будто цель метафоры (да и любой вообще иносказательной поэтической фигуры) состоит лишь в том, чтобы *порождать Красоту* или *повышать ее степень*. Недаром Пруст всякий раз становился весьма скептическим, когда надлежало оценивать ее место и роль: "...Красота — это вереница гипотез, которую обрывает безобразия, загораживающее открывшися было нам дорожку в неизвестное"³. Ergo, художественный образ и есть тот мостик, который мы перебрасываем через *Непостижимое?*

"Ранг поэта, — утверждал, быть может, и несколько преувеличивая, Эрнст Юнгер, — относят к одному из наивысших в этом мире. Когда поэт претворяет слово, вокруг начинают тесниться духи; они чувствуют, что тут некто жертвует своей кровью. Здесь не только прозревается будущее; его вызывают или даже укрощают. Глубинные, еще темные, пределы словоукрощения магичны"⁴.

А вот, высказанное по тому же, в сущности, поводу, мнение ученого филолога: "...Стиль — это отклонение по отношению к норме, следовательно, ошибка, но ошибка преднамеренная"⁵, ибо искусство слова взрывает обыденный язык лишь с тем, чтобы поднять его на иной, метафорический, уровень. Тем самым язык освобождается от функции прямого называния и обретает функцию эвристическую или, если угодно, — в аристотелевском толковании слова — мифическую. Как раз это имел в виду французский философ Поль Рикер, когда говорил о "разрыве"⁶ между языком философии ["спекулятивным"] и языком поэтическим⁶.

¹ М. Пруст. В поисках утраченного времени — Под сенью девушек в цвету, М. 1976, с.410-411.

² Там же, с.411.

³ Там же, с.292.

⁴ Ernst Junger. Strahlungen 1, 3. Auflage, Muenchen, 1995, S.14.

⁵ J. Cohen. Structure du langage poétique, Paris, 1966, p. 10.

⁶ См. Paul Riceur. La métaphore vive, P., 1975.

А Юрген Хабермас пошел еще дальше, но уже и несколько в сторону: "Хорошо известно, — заметил он., — что даже язык науки изобилует метафорами"¹, правда, тут же добавив, что "из этого никак не следует делать, подобно Жаку Деррида, вывод, будто все едино — т.е. категории повседневности и литературы, науки и фикции, поэзии и философии рушатся друг на друга"². А ведь Хабермас, как мы помним, именно потому и отрицает, что все эти категории "рушатся", ибо боится самому себе в пришествии *постмодернизма* признаться.

И в данном случае снова особенно любопытно свидетельство Марселя Пруста, ибо он говорит об *объединяющей* природе литературного стиля: "Стиль для писателя, как и краски для живописца, — это не вопрос техники, но его способ мировидения. И он выражает откровение, неосуществимое прямыми и осознанными средствами, откровение, касающееся тех качественных отличий, которые, если бы искусства не существовало, так и оставались бы тайной каждой отдельной личности"³. Иными словами, *постижение непостижимого* мыслимо лишь через посредство стиля? Ну и, разумеется, за счет *гипотетичности* искусства.

Наука тоже оперирует гипотезами, но это гипотезы совсем иные: они зиждятся на уже открытых законах, на прежде выведенных формулах. Правда, у новейших физиков-теоретиков все нередко происходит иначе: они даже склонны бывают отбросить ту или иную вроде бы вполне перспективную идею, поскольку выглядит она слишком уж педантичной, тривиальной, "гелертерской", *недостаточно "безумной"*. Но, может быть, это как раз и значит, что изощреннейшая наука пошла на выучку к "легкомысленному" искусству, потому что собственные методики ее более не устраивают? Иными словами, крайности сходятся? И, может быть, именно потому, что сводит их некое подспудное, внутреннее сродство? Ведь давно известно, что существует немало общего, к примеру, между *математикой и музыкой* — самой абстрактной из наук и самым абстрактным из искусств?

В принципе, однако, наука и искусство друг другу, скорее, противоположены. Это проглядывает хотя бы сквозь их отношение к *симметрии*. Для науки ее законы чуть ли не самое важное; во всяком случае, их все чаще и чаще стали обнаруживать повсюду, даже там, где власти симметрии совсем недавно вовсе не подозревали. И лишь искусство по самой своей природе остается *"асимметричным"*, то есть, в данном случае сплошь и рядом нарушающим правила.

Первейшим из таких его "асимметричных" нарушений является

¹ Jürgen Habermas, Die neue Unuebersichtlichkeit, Frankfurt a.M., S.226.

² ibidem, S.227.

³ Marcel Proust. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit — Die wiedergefundene Zeit, Brl., 1976, S.260-261.

игра, то есть ход действий и мыслей ничем, казалось бы, не связанный, не обусловленный (по крайней мере, внешне). Но именно игра, — а, может быть, и только она — позволяет, если не *постиж* *непостижимое*, так хотя бы его к себе "приблизить", а, значит, в некотором смысле, с одной стороны, "*застать врасплох*", а, с другой, "*приручить*", ввести в систему координат, внутри которых с ним мыслимо было бы как-то сосуществовать (например, в Тибете издавна строят асимметричные храмы, поскольку считается, что в симметричных любят сидеть демоны...).

Древнейшая форма помянутого "сосуществования" — *мифотворчество*. С помощью мифов человек "маркировал" среду обитания, делал ее пусть не дружественной, так хотя бы менее враждебной. Ничуть ее при этом не упрощая, иначе говоря, не избавляя от противоречий, от многозначности, даже от абсурдов. Но противоречие, вовлеченное в игру, многозначность, обретшая образ, абсурд, получивший имя, переставали восприниматься в качестве хаоса, беззакония; более того, наделялись неким подобием смысла.

Мифический образ есть образ художественный, ибо он не только сам являет собою продукт сочинительства, но и включается в сочиненный, вымышленный сюжет — о подвигах Геракла, о плавании Ясона, о страданиях Прометея и т.д. и т.п... Впрочем, может быть, еще существеннее то, что "миф есть бытие *личностное* или, точнее, образ бытия личностного, личностная форма, *лик личности*"¹. Т.е. миф имеет уже отношение не столько к внешнему, сколько ко внутреннему?

Правда, сам Лосев настаивает на том, что "миф не есть поэтическое произведение"². Тем не менее он признает наличие *органического* между ними сродства: обоим, дескать, присуща "одухотворенность", распространяющаяся, однако, не на содержание, а на форму: "...поэтичен не самый предмет, к которому направлена поэзия, но способ его изображения, т.е. в конце концов способ его *понимания*. То же самое можно сказать и о мифологии"³. В конце концов все различия, как видим, сводятся к мере "*отрешенности*", присущей поэзии, с одной стороны, и мифу, с другой: "...Поэтическая действительность есть созерцаемая действительность, мифическая же действительность есть реальная, вещественная и телесная... Поэтическая отрешенность есть отрешенность факта или, точнее говоря, есть отрешенность от факта. Мифическая же есть отрешенность от смысла, от идеи повседневной и обыденной жизни"⁴.

В конечном счете, по-моему, все-таки выходит, что поэзия и миф —

¹ А.Ф.Лосев. Философия, мифология, культура, М., 1991, с.74.

² Там же, с.62.

³ Там же, с.63.

⁴ Там же, с.65.

это лишь различные формы *иносказания*, по-своему "приручающие" мир, делающие его пригодным для обитания. И с этой точки зрения они друг другу в некотором роде идентичны. А разделяет их лишь то, что Лосев нарек "отрешенностью". Но для него в "отрешенности" этой самым существенным были "*реальность*" и "*не-реальность*", а для меня — "*единичность*" и "*множественность*". Или, если сформулировать по-иному, — "*определенность*" и "*не-определенность*". Так вот, если мифу присуща "*единичность*" и "*определенность*", то искусству — "*множественность*" и "*не-определенность*".

Считается (и чем общественное устройство "монистичнее", тем уверенность в этом выше), что существует только *одна* истина и, соответственно, *одна* ложь. А на деле их столько же, сколько может уместиться чертей на острие иглы, причем не в какой-то исторической перспективе, а в каждое данное мгновение. По сути, уже одного этого должно бы хватить для переубеждения тех, кто все еще верит в существование художественного *реализма*, ибо одновременно придется поверить и в существование *одной* истины...

Сразу же оговорюсь, что на "реализм" как школу, направление, течение в литературе и искусстве отнюдь не посягаю: раз оно когда-то сложилось еще в XIX веке, пусть так и будет... Нужно же как-то литературные явления именовать! Правда, *это* было названо чуть ли не задним числом, и Стендаль, Бальзак, Теккерей, как и многие, многие другие, покинули сей мир, не ведая, что, оказывается, были "*реалистами*". Но суть, разумеется, не в этом. Важно поставить словечку "реализм" разумные границы. То есть распространять лишь на европейских и американских художников, повернутых между 1830-ми и 1880-ми годами лицом к социальной проблематике. Но *после* Флобера (а еще лучше — *перед* ним) надлежало бы подвести черту: литературная школа завершила свое земное существование, а то, что марксисты *post factum* нарекли "реалистическим *методом*" — не более как *идеологическая химера*...

Помянутая "*множественность*" истин (или, если угодно, "*неопределенность*" бытия) вполне объективна. Но так уж устроен наш мир, что дается она в ощущение не массам, не коллективам, а лишь отдельным субъектам, да еще и пребывающим, как правило, в состоянии исторгнутости, аутистерства. Удел всех прочих — *идеология*, порождающая коллективные мифы и на них паразитирующая. Такие современные мифы, в отличие от мифов времен предьсторических, уже отнюдь не "реальность" (даже в том значении, какое в понятие это вкладывал А.Ф.Лосев) — пусть в них и продолжают безоговорочно верить миллионы. И прежде всего потому, что они жестко навязывают *один* объект поклонения, *один* символ веры: **Вождь, Нация, Партия, Держава, Футбол, Белый (или Черный) Человек, Масс-медиа, Родина, Телевизор, Секс, Великий Писатель, Великий**

Актер, Великий Художник. (Рискуя быть обвиненным в некоем упрощенчестве, все-таки решусь заметить, что в этих новейших мифах я склонен усматривать нечто *"модернистское"*).

Искусство, напротив, исповедует (разумеется, если оно — искусство) *естественнейший плюрализм*: то есть, как я уже говорил, **соединяет несоединимое, состыкует несостыкуемое, перебрасывает**, стараясь захватить бытие врасплох, **мосты через пропасти неведомого**. И создает благодаря этому образ окружающего нас мира — единый (но не единственный!) в неприводимости к какому бы то ни было знаменателю и тем самым *постижимый* во всей своей неодолимой *непонятности*. Один из таких образов — это Великий Инквизитор у Достоевского, отпустивший Христа, и Христос у Достоевского же, поцеловавший Великого Инквизитора...

Тут-то внимательный читатель и поймает меня за руку: ибо разве не вытекает из двух последних абзацев (особенно, благодаря замечанию в скобках), будто *постмодернизм* с его "плюралистическим" мироощущением *"специфичнее"* для искусства, чем *модернизм*? Дело, однако, в том, что здесь я, занимаясь особостью искусства, *противопоставлял его как целое* идеологии, политике, вообще всей социальной стороне бытия. Оттого и не углублялся в различия свойства, так сказать, "внутрихудожественного". Они, разумеется, существуют, и об этом я тоже уже говорил.

Впрочем, одного из фундаментальных различий между модернистским и постмодернистским искусством, кажется, еще не имел случая коснуться. Дело в том, что по причине общей нацеленности **модернизма** на нечто "созидательное", его искусство, как правило, теснее связано с тем, что обычно именуют "гуманизмом", однако — почти неизбежно — в его идеологизированном и политизированном варианте. Отсюда и проистекает общая — то есть и мировоззренческая, и художественная — ориентированность модернизма на то, что можно бы окрестить *"монизмом"*, противостоящим постмодернистскому *"плюрализму"*. Однако истинный Художник просто немислим ни в качестве стопроцентного *"мониста"*, ни в качестве *"плюралиста"* 96 пробы.

Так что все сводится в конечном счете к **оттенкам**. И если у художника *модернистского* больше энтузиазма, активности, оптимизма, то у *постмодернистского* больше трезвости, но и усталости, и даже иронического равнодушия. А выбор между *модернистами* и *постмодернистами*, думается, каждому из нас надлежит делать самостоятельно. Ежели, разумеется, в том вообще существует надобность...

ИНТЕРМЕДИЯ:

ГЕРОЙ, ЧТО ПОЯВИЛСЯ НА СВЕТ ЛИШЬ В XXXII ГЛАВЕ,
ИЛИ ОТХОДНАЯ ЗДРАВому СМЫСЛУ

В английской литературе эпохи Просвещения — в общем и целом, как подобает, довольно *рациональной* — есть по меньшей мере одно бросающееся в глаза исключение. Я имею в виду Лоренса Стерна и в первую очередь его роман "Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена" (1759-1767). Деревенский пастор, который на склоне лет перебрался в Лондон и вел там не слишком, мягко говоря, добродетельную жизнь выпивохи и ловеласа, тем не менее принимался тогдашней — да и последующей — читающей публикой весьма благосклонно. В нем видели нечто вроде *милого* и, в сущности, безобидного *эксцентрика*: ведь Стерн никого и ничто как бы *не разоблачал*, *глаголом не жег сердца*, а лишь надо всем, включая и самого себя, *насмехался*, многое *ставил под сомнение*, подавал как *призрачное и абсурдное*.

Просвещение по-настоящему лишь входило в силу (хоть и наиболее заметно в соседней, а в недалеком будущем и глубоко враждебной Франции), так что ни тогда, ни даже много позже никому и в голову не пришло бы видеть в книгах Стерна ранние симптомы того *отката*, который явственно дал себя знать лет через 30-50 в готическом романе и, тем более, в романтизме.

В отличие не только от Ричардсона, умилявшегося целеустремленному практицизму своих героев, но и от Филдинга, готового — вопреки общему своему социально-критическому настрою — как раз с практицизмом так или иначе мириться, Стерн пуше всякого зла *на дух не выносил "здорового смысла"*. Он тут же принимал сторону всего необычного, не державшегося "золотой середины", беспорядочного и готов был оправдывать любую странность, любое чудачество. Подобно некоторым своим ренессансным и барочным предшественникам (прежде всего, я имею здесь в виду роман *пикарескный*) Стерн вел повествование чаще от первого лица. Но, в отличие от всех авторов книг о "пройдохах", лишь *будто* от имени главного героя. Тот у Стерна, как увидим, — *чистейшая фикция*. Впрочем, все у него *фикции*, начиная с названия романа: ибо в нем говорится о чем угодно, только не о "жизни" Тристрама Шенди и, может быть, еще менее о его "мнениях". Ведь и жизнь эта, и, особенно, эти "мнения" *столь причудливы*, *столь*, я бы сказал, *"плюралистичны"*, что при всем желании не могут быть приведены в какую бы то ни было *систему*, а, тем более, к *одному знаменателю*. Они — так сказать, "по определению" — и не предназначены для упорядочения и еще менее призваны создавать движение в направлении какой бы то ни было *"Цели"*.

Тот, кто обо всем там рассказывает (а, еще точнее, болтает, разглагольствует или попросту насмешничает) — как бы и есть *сам Автор*. Во всяком случае, если мы поверим ему тут на слово. Спору нет, он вроде бы повествует о собственной жизни. Но, помилуйте, какая уж там "собственная жизнь", если даже родиться он ухитряется в самом конце четвертого тома. Всех томов, правда, девять: Но они, в основном заполнены освещением всяких "комически-печальных" происшествий, что стряслись с уже состоявшимся или даже еще не состоявшимся новорожденным. А в качестве человека взрослого — то есть способного к осмыслению и воссозданию какой-никакой собственной биографии — Тристрам Шенди неожиданно и ненадолго появляется лишь в середине седьмого тома. Но именно тут мы о нем *как человеку, как личности, как характере* почти ничего не узнаем, кроме разве того, что с некоей "милой Дженни" он в настоящий момент путешествует по Франции.

При этом *Тристрам Шенди* — как в ипостаси "автора", так и в ипостаси "героя" —лицо явно *вымышленное*. И в то же время отнюдь не скрывающее своего родства с провинциальным священником и сочинителем *Лоренсом Стерном*. Вот тут-то мы, пожалуй, и добрались до истинной (или скажу иначе: "реальной") *deus ex machina* этого "повествования". А, может быть, еще уместнее было бы употребить слово "*построение*"? К примеру, на некоторых страницах гл. XXVI-ой восьмого тома даже наличествуют постраничные сноски, комментирующие слова Тристрама Шенди и подписанные "Л.Стерн".

Так и остается невыясненным (а постепенно и начинает представляться малосущественным), кто же, собственно, ведя на страницах этого странного романа повествование, то и дело вступает в "дезиллюзионистский" контакт со своими читателями: сам ли означенный *Лоренс Стерн* или его — не столько даже *alter ego*, сколько "*порождение ума*" и "*плод воображения*" — Тристрам Шенди? Более того, поскольку при возникновении подобных диалогов инициатива принадлежит далеко не всегда герою-автору ("Но скажите, пожалуйста, сэр, что делал ваш папаша в течение всего декабря, января и февраля? — "Извольте, мадам, — все это время у него был приступ ишиаса"), то не так уж немисливо допустить, что "*авторские*" функции некоторым образом берут на себя и *читатели*, в некотором же роде уравниваемые в правах с *повествователем Тристрамом Шенди*, поскольку последний, еще не появившись на свет в данный момент "романного действия", об ишиасе будущего своего отца может ведь знать тоже лишь понаслышке.

(Весьма, между прочим, любопытно, что два столетия спустя стерновскую эстафету подхватит итальянец Итало Кальвино — сочинитель тоже лишь с позволения сказать "романа" под названием "Если однажды зимней ночью путник..." — и даже доведет "*игру в автора-*

читателя" до полнейшего и лукавейшего абсурда... Но к этому у нас еще будет время вернуться в самом конце книги).

Стерн (го *бишь "автор"*, то *бишь "Тристрам Шенди"*...) поддерживает с вышеупомянутыми "читателями" постоянный теснейший контакт. Они помогают ему советами и подзадоривают колкими замечаниями, а он (в благодарность за помощь) побуждает их чувствовать себя в атмосфере этой книги, "как дома". Автор беседует с ними на многие темы сразу, легко бросая один предмет разговора, чтобы неожиданно перейти к другому, цепляясь за ассоциации самые что ни на есть случайные.

Может даже заявить и вовсе без какого бы то ни было видимого повода: "Я чувствую сильную склонность начать эту главу самым нелепым образом и не намерен ставить препятствий своей фантазии". Он способен "выбросить" главу или даже несколько глав, обозначив — совсем уж нахально — свой "произвол" страницей-другой белой зияющей пустоты. Или, напротив, не останавливается и перед тем, чтобы "вмонтировать" в собственный текст объемистый латинский отрывок, якобы принадлежащий перу некоего Слокенбергия и связанный с его собственным главным героем лишь тем, что у Слокенбергия повествуется о необычных носках, а нос героя тоже необычен, ибо плачевно пострадал при родах.

И подобные капризы — практически единственное "*правило*", которого Стерн придерживается. Он то мчится вскачь, то ползет, как черепаха, то забегает вперед, то заставляет необратимое время течь вспять. Ему *как повествователю* вроде бы все дозволено: и поместить предисловие посреди книги, и вставить в нее описание собственных (кажется, уже и правда "лоренсо-стерновских") частных путешествий, к "основному действию" ни малейшего отношения, разумеется, не имеющих. Да его вроде бы и вовсе не существует — этого "*основного действия*". Впрочем, наверное, было бы еще точнее сказать, что оно, точно лоскутное одеяло, сшито из отдельных, разрозненных, пестрых фрагментов.

"Отступления, бесспорно, подобны солнечному свету, — декларирует наш автор, — они составляют жизнь и душу чтения. Изымите их, например, из этой книги, — она потеряет всякую цену — холодная, беспросветная зима воцарится на каждой ее странице, отдайте их автору, и он выступает, как жених, — всем приветливо улыбается, хлопчет о разнообразии яств и не дает уменьшится аппетиту".

Тут имеешь дело с чем-то вроде *писательского кредо*, но касающегося, думается мне, не только (а, может быть, даже не столько) поэтики и композиции, сколько стерновской *философии жизни*, — той самой, что, на взгляд нашего милейшего автора определяется не *порядком*, а *беспорядочностью*, не *законом*, а *беззаконием*, не *правилом*, а *абсурдом*: "...Зачем я уклонился в сторону? — Спросите перо мое, —

оно мной управляет, — а не я им". Но и пером-то водит Здесь не столько *индивидуальный каприз*, сколько *капризная непредсказуемость*, даже как бы *непостижимость* самого бытия. Когда повествователь бросает на первых страницах романа: "...Я снова и снова объявляю землю дряннейшим из когда-либо созданных миров....", то это мыслимо еще принять за приступ некоего модного и мало к чему обязывающего анахроничного "байронизма". Зато другая цитата (она немислимо длинна, однако и столь же симптоматична) настраивает на совершенно иной лад:

"Таким-то образом, — таким-то образом, мои сотрудники и товарищи на великом поле нашего просвещения, жатва которого зреет на наших глазах, — таким-то образом, медленными шагами случайного приращения, наши физические, метафизические, физиологические, полемические, навигационные, математические, энигматические, технические, биографические, драматические, химические и акушерские знания, с пятьюдесятью другими их отраслями (большинство которых, подобно перечисленным, кончаются на "*ический*"), в течение двух с лишним последних столетий постепенно вползали на ту вершину своего совершенства, от которой, если позволительно судить об их успехах за последние семь лет, мы, наверное, уже недалеко.

Когда мы ее достигнем, то, надо надеяться, положен будет конец всякому писанию, — а прекращение писания положит конец всякому чтению: — что со временем, — *как война рождает бедность, а бедность — мир* (курс. авт. — Д.З.), — должно положить конец всякого рода наукам; а потом нам придется начинать все сначала; или, другими словами, мы окажемся на том самом месте, с которого двинулись в путь".

Цитата эта в высшей степени примечательна, хотя и вряд ли уже по-настоящему оценена, ибо в противном случае о ней кричали бы на всех перекрестках. Ведь речь идет о *Просвещении* (если бы Стерн сегодня писал эти строки, то и сам, повинувшись традиции, употребил бы заглавную букву), иначе говоря, о всемирно-историческом движении, *перевернувшем мир, зачавшем Великую Французскую революцию и породившем как ощущение, так и самое идею Прогресса*. Однако Стерн, сочинявший своего "Тристрама Шенди" задолго до революционного апогея Просветительства (тома книги выходили в свет с 1760 по 1767 гг. — это и есть "сакраментальные" стерновские семь лет...), предвидел и предсказал *его поражение*, в очевидности которого Теодор Адорно, например, осмелился самому себе признаться лишь в середине XX ст., а Хабермас (не говоря уже об ортодоксальных марксистах!), и сегодня еще признаваться себе в том не желает.

И это еще не все, ибо Стерн — именно в связи с так ясно ему видевшейся *судьбой Просвещения*, — по-видимому, особенно глубоко

ко постиг *циклический характер* движения мировой истории, а вместе с тем и его *механизм социальных колдовращений*. Причем, по моему разумению, куда *точнее*, нежели многие, жившие какдо, так и *после* него. Я имею в виду не только Джамбаттисту Вико, но, пожалуй, даже и Фридриха Ницше...

Подобное мироощущение уже само по себе весьма необычно: пессимизм у разнообразных сочинителей чаще всего вызывали пороки *индивидуально-человеческого* отношения к бытию, а не убежденность в *порочности бытия* как такового. Стерн же — вроде бы полшутя, на деле вполне серьезно — твердит, к примеру, об явственном и тотальном упадке человеческих душ: "В эпоху Лассиля (т.е. восемнадцать веков тому назад — Д.З.) ... они были совсем махонькие... нынче — они куда меньше... А в ближайшую зиму мы обнаружим, что они еще больше уменьшились; словом, если мы будем и дальше двигаться от малого к меньшему и от меньшего к нулю, то я могу безоговорочно утверждать, что через полстолетия такого хода у нас вообще не останется душ; а *так как дольше этого срока вера христианская едва ли просуществует*, то вот вам и выгода: те и другая изнасятся одновременно" (курсив мой. — Д.З.). Оттого и не удивительно, что Стерн согласен "*считать фарсом любую жизнь и любые мнения...*" Вдобавок он еще и склоняется к предположению, будто "для посрамления гордыни человеческой мудрости *мир так устроен, что величайшие наши мудрецы остаются в дураках и вечно упускают свои цели, преследуя их с неумеренным жаром*" (курсив мой. — Д.З.). Необычно и то, что Стерн не учит, *как надо жить* (\л это именно в эпоху Просвещения!), ибо уверен, что не только он, но и никто другой того не знает и знать не может. Проповедь не столько даже вредна, сколько смехотворна — *своей бессмысленностью, безрезультатностью, безнадежностью...*

Западная критика середины нашего века по преимуществу относилась "Тристрама Шенди" к литературе "лре-модернистской": в этом романе обнаруживали зачатки "потока сознания" и вообще включали в круг "антироманов"¹. В общем и целом все это как-будто резонно, — особенно, если учесть, что такого понятия как "*постмодернизм*" в те дни практически еще не существовало. Но сегодня вышепомянутой терминологией уже решительно нельзя удовлетвориться, ибо верна она вроде бы с точностью "до наоборот": ведь говорить тут странным образом следовало бы уже не столько о "*пре*", — сколько о "*пост-модернизме*"...

* * *

Так что Стерн был исключением из правила, неким "прапорщиком, который шагает не в ногу" со своим взводом. И прежде всего пото-

¹ См. P.Alexandrian. L'Anti-roman, "Mercure de France", juillet, 1961.

му, что воспринимал мир совершенно иначе, нежели не только большинство его современников, а и большинство предков, и даже потомков. "Странные" как бы художники, которые видели окружающее нас бытие очень своеобразно, встречались, разумеется, во все эпохи — на то они и художники, чтобы как-то не так видеть мир... Много реже попадались такие, что понимали и толковали бытие совершенно иначе, нежели все прочие. И особенно редки те, что по причине **особости своего миропонимания** вроде бы вовсе не вписывались в современную им эпоху. Стерн именно из этой породы — **хоть убей, не-вписывающихся**.

Эпоха была (или, точнее, явно чувствовала себя пребывающей) **"на подъеме"**, автор же "Тристрама Шенди", напротив, видел и толковал ее как **"спад"**. Оттого и нет у него среди современников ни союзников, ни, тем более, тех, кого можно бы назвать "родственными душами". Стерн, хотя его сочинение порой лопаётся от книжной (хоть и весьма иронически тонированной) эрудиции, современников, сдаётся мне, вроде бы вовсе не жалуёт. Что же до предков, то ими, я бы сказал, прочерчивается совершенно определённая и весьма специфическая линия. В сущности, на слуху у него по-настоящему лишь трое великих: **Сервантес, Рабле и Шекспир**. В своё время эту стерновскую приверженность отметил М.Бахтин, указавший на роман "Тристрам Шенди" как на **"своеобразный перевод раблезианского и сервантесовского мироощущения на субъективный язык новой эпохи"** (курсив мой. —Д.З).

"Клянусь прахом моего дорогого Рабле и ещё более дорогого Сервантеса!" — восклицает Стерн, а под конец книги, как бы мотивируя причины своих пристрастий, ещё и славит **"любезный Дух сладчайшего юмора, некогда водивший легким пером горячо любимого мной Сервантеса"** (курсив мой. — Д.З.). На страницах "Тристрама Шенди" любви этой дается и более пространный мотивация. Одобряя одного из своих персонажей, сельского священника Йорика, наш автор особо ценит готовность последнего "лучше сносить презрение врагов и смех друзей, нежели испытывать мучительную неловкость, рассказывая историю, которая могла бы показаться самовосхвалением. Одна эта черта характера, — продолжает Стерн, — внушает мне самое высокое представление о деликатности и благородстве чувств почтенного священнослужителя; я считаю, что её можно поставить наравне с самыми благородными душевными качествами бесподобного ламанчского рыцаря..."

Итак, Сервантеса наш автор, вне всякого сомнения, любит больше, однако упоминания о Рабле, о персонажах "Гаргантюа и Пантагрюэ-

¹ М.М.Бахтин. Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, М. 1990, с. 44.

ля" или о тех или иных эпизодах этого романа встречаются в "Тристраме Шенди" явно чаще, чем отсылы к "Дон Кихоту". Думается мне, что тут имеешь дело с неким, возможно, даже и не вполне осознанным **конфликтом** между сугубо личными **симпатиями и приверженностями** свойства профессионально-писательского (последние я мог бы представить себе и как "общественные", если бы в принципе не остерегался прилагать это понятие к творчеству художников стерновского склада).

Сервантес тоньше Рабле, мягче его, много грустнее и ироничнее, чем, надо думать, и мил нашему сочинителю: тот и сам ещё не избавился от **уважения к идеалам** — пусть они эфемерны, но ведь и прекрасны... И остаётся если не надежда (какая уж там надежда!), так хоть отблеск её, отзвук чувства, касающегося того, как все могло бы быть достойно, если бы только... И этот **отзвук, отблеск** по-своему формирует поразительный сервантесовский роман со всеми его перепадами, со всем его многозначием и неопределённостью, с неожиданными вторжениями жизни в искусство и искусства в жизнь.

Рабле, напротив, в чём-то **грубее, проще, жестче, веселее и как бы однозначнее**. Оттого и определённое, даже последовательное. Он — вопреки всем попыткам толковать его **оптимистически** — не оставляет надежды. Правда, не столько надежды на человека, сколько на мир, на обстоятельства, посреди которых человек существует. Оракул Бутылки, до которого Пантагрюэль, Панург, брат Жан и прочие так долго и упорно добивались, ответил на все их обращённые к бытию вопросы, как мы знаем, одним лишь словом "тринк", то есть "пей". И это был не столько урок гедонизма, сколько констатация факта, что никакого иного выбора у них просто-напросто не остаётся.

Так понятый мир, может быть, и нравился Стерну меньше, нежели сервантесовский, но был зато как бы **достовернее**. Не исключена, наконец, и другая возможность: Гаргантюа, Пантагрюэль со товарищи, в отличие от постоянно терпящего поражение Дон Кихота, вроде бы всегда — или, по крайней мере, в конечном счёте — одерживают победы (разве что кроме последней, связанной с упованиями на мудрость Бутылки)... И это толковалось обычно как их **"ренессансное естество"**. А победители — пусть и весьма сомнительные — **невольно тешат душу**... Может быть, это тоже было одной из причин, притягивавших Стерна именно к Рабле?

Можно, впрочем, представить себе и такое: Сервантес был настоящим кумиром для "просвещённых англичан" своего времени; но Стерну ведь не хотелось иметь с **ними** хоть что-нибудь общее, оттого он так и тянулся — как бы даже назло — к симпатичнейшему охальнику Рабле?..

И, наконец, Шекспир. Оставленный им в "Тристраме Шенди" след гораздо менее глубок, нежели следы Рабле и Сервантеса, что вполне

понятно и оттого легко объяснимо. Шекспир ведь не был и не мог быть "стоцентным постмодернистом". Такое его мироощущение в полной мере проглядывает лишь в "Гамлете" и в "Троиле и Крессиде", а в большей или меньшей степени — в "Макбете", равно как и во всех поэтических драмах последнего периода. Может быть, еще в "Антонии и Клеопатре", ну, и, разумеется, во многих *сонетах*. В целом же знаменательный исторический подъем Англии — новоявленной "владычицы морей" — настраивал на лад, скорее, *модернистский* (об этом еще будет у нас разговор), и совершенно логично, что автор "Тристрама Шенди" вводит в мир своего романа именно "Гамлета".

Одна из достойнейших и примечательнейших стерновских фигур — вышеупомянутый приходский пастор Йорик. С одной стороны, образ этот явственно *автобиографичен*. Стерн и сам, как вы, надеюсь, помните, был некогда приходским пастором в провинции; более того, одну из им в те годы сочиненных проповедей — уже в ипостаси автора романа — он милостиво "подарил" этому самому Йорику. (Тут резонно может закрасться подозрение, уж не является ли "Йорик" автором, а автор — "Йориком"?). Но, с другой стороны, у сочинителя Стерна фигура этого Йорика как бы насильственно "шекспиризована". Причем отнюдь не только за счет случайного совпадения имен. Нет, автор романа сообщает, что сей скромный деревенский священник, оказывается, происходит из древнейшего датского рода, зачинателем которого был... — и тут следует точно рассчитанный иронический "срыв", — ...по всей видимости, *придворный шут* — тот самый, череп которого принц Гамлет в ему посвященной шекспировской трагедии (а именно, в сцене на кладбище) извлекает из разрытой могилы и вертит в руках, произнося один из знаменитейших своих монологов...

Казалось бы, странно, отчего в качестве достойного предка для достойного человека выбран именно шут? Впрочем, в *этом* романе оно и не странно: *ведь и себя самого* — создателя данного текста, *deus ex machina* всего этого действия — автор наш *охотно рядит шутком, натягивая ему (то есть себе?) на голову колпак с бубенчиками*. Ведь Шут — это спокон веку форма неприятия, протеста, даже отрицания. Но, так сказать, "метафорическая" и оттого более или менее скрытая, иносказательная. И, следовательно, особенно созвучная стерновским *многозначности и плюралистичное™*.

Рыцарь Дон Кихот — тоже *разновидность шута*, только не грубого, площадного, каким порой выглядит у Рабле Панург, а вроде бы "благородного", хотя и попадающего то и дело в ситуации предельно унижительные; отчего контрасты оказываются прорисованными весьма резко. Стерн и здесь несколько ближе к Сервантесу, нежели к Рабле. Все его "герои" (их следует отличать от проходных персонажей или даже фигур, наделенных несколькими репликами), в сущности, — *шуты*.

"Героев", кстати сказать, совсем немного, — особенно, для такого обширного повествования как "Тристрам Шенди", — примерно, столько, сколько обычно вмещал какой-нибудь тогдашний комедийный фарс. Даже "роли" у них в чем-то традиционные: "отец", "мать", "сын", "дядя", "вдовушка", "священник", "доктор", "слуги". Лишь "денщик дяди", может быть, из ряда этого выпадает... И строятся поименованные роли (Стерн, впрочем, предпочитает именовать их "характерами") тоже в фарсовой манере или, по словам самого автора, *"на основании ... конька"*.

"Разве для доктора Кунастрокия, этого великого человека, — так, болтая с читателем, автор разъясняет смысл нового своего термина? — не было величайшим удовольствием на свете расчесывать в часы досуга ослиные хвосты...? Да, сэр, если уж на то пошло, разве не было у мудрейших людей всех времен, не исключая самого Соломона, — разве не было у каждого из них своего *конька*: скаковых лошадей, — монет и ракушек, барабанов и труб, скрипок, палитр, кокосов и бабочек?... "Конек" дяди Тоби, отставного армейского капитана, некогда тяжело раненого в пах, — это сооружение совместно со старым капралом Тримом фортификационных моделей всех тех редутов, которые оба имели счастье в годы своей военной карьеры защищать. "Коньком" же его старшего брата и тристрамова отца является такая маниакальная "практичность", оборачивающаяся ослиным упрямством, стоившим в конечном счете самому Тристраму и неувечного носа, и "нормального" (по крайней мере, с точки зрения самого папаши) имени.

Словом, сочинитель нас заверяет, что "...все без исключения семейство Шенди состояло из чудаков". Дядю Тоби, помимо фортификационного зуда, отличала еще и "крайняя, беспримечная природная стыдливость". Выражалась она в том, что он совершенно избегал женщин и, кроме матери Тристрама, за три года ни с одной из них и словом не обмолвился. Правда, автор подозревает, что помянутая стыдливость могла быть обусловлена и пренеприятными последствиями его ранения. Впрочем, планы вдовушки Водмен, капитана Шенди касавшиеся, расстроил не столько сам факт ранения, сколько бесконечная наивность жениха: вдовушка захотела поглядеть на то самое "место", и потенциальный супруг отвел ее к своим фортификационным сооружениям, воспроизводившим памятный участок крепостной стены...

Что же до "конька" пастора Йорика, то это, как нетрудно догадаться, — принципиальная и вопиющая непрактичность: "...У него было ровно столько же умения править рулем в житейском море, как у шаловливой тринадцатилетней девочки". Кроме того, "Йорик от природы чувствовал непреодолимое отвращение и неприязнь к строгости", — особенно, если речь шла о "строгости напускной". Что как бы

самым естественным образом располагало к шутовству. И круг снова, так сказать, замыкался...

Атмосфера "Тристрама Шенди" откровенно алогична: по крайней мере, все, что в сумме своей обычно именуется "*социальными связями*", здесь самым тщательным и последовательным образом игнорируется. У такой книги, само собой разумеется, не может быть никакой *вне нее пребывающей Цели* — *высокой и воспитательной*. Оттого и не должно вызывать удивления, что книга эта практически *лишена сюжета* и держится лишь на *капризах непрерывно самое себя отрицающей композиции*. Здесь Стерн уходит уже и от "Дон Кихота", и от "Гаргантюа и Пантагрюэля", хотя не в равной мере: *раблезианское насмешничество* все-таки перевешивает ироническую *дон-кихотскую грусть*.

Роман Стерна по сути своей, конечно же, глубоко *пародиен*. Тут неустанно выворачиваются наизнанку ученые сочинения церковных деятелей и светских философов, как, впрочем, и описания собратов по перу. Причем, искомым результатом, как правило, оказывается доведение используемых средств, приемов или *идей до полного абсурда*. Причем не столько за счет разломов свойства *содержательного*, сколько с помощью постоянного оперирования *вопиющим непостоянством форм*. В чем автор тут же, как на духу, сознается читателю: "...Я только собрался было набросать вам основные черты крайне причудливого характера дяди Тоби, — как наткнулся на тетю Дину и кучера, которые увели нас за несколько миллионов миль, в самое средоточие планетарной системы".

Подобное *обнажение приема*, кстати сказать, тоже *пародийно*, ибо почти никогда не преследует конкретной смысловой цели — лишь норовит создать некую *обесмысленную* атмосферу. Иначе говоря, все это не имеет и не может иметь ничего общего с критикой чего-то конкретного, — тем более, обусловленного *социально*, — а направлено на *неустроенность* (если угодно, "*порочность*") земного бытия как такового. И тут уж никак нельзя говорить о "критике": ибо кто же взялся бы всерьез критиковать, к примеру, неспособность человека летать, взмахивая руками, или, тем паче, его непредназначенность для бессмертия?..

В этом случае мыслимо лишь *сокрушаться* или... *смеяться*. Причем второе предпочтительнее, ибо известно, что смех всегда активнее плача. Кто-нибудь, разумеется, может возразить, что вот ведь автор ветхозаветной "Книги Екклесиаста, или Проповедника", постигнув еще за пару тысячелетий до Стерна безрадостную суть земного коловращения, глянул правде в глаза со стоическим достоинством, а не поспешил встретить ее в шутовском колпаке. Но, во-первых, как лю-

били говаривать немцы, "jedem das Seine" ("каждому свое"), а, во-вторых, того и этого автора разделяют тысячелетия, в чем-то сказавшись на самих основаниях наших символов веры: в одном все мы по-прежнему *те же*, а в другом уже и несколько *иные*. Спору нет, — *лишь в частностях* иные. Но ведь в данном случае смех или слезы — тоже не более, как "частность"...

Есть, наконец, и причина, по которой я попросту вынужден предпочесть в данном случае Стерна ветхозаветному автору: ведь именно на Стерна, который, в свою очередь, предпочел смех слезам, равняются (сознательно ли, бессознательно ли в данном случае значения не имеет) чуть ли не все *современные постмодернисты*. Он удивительно *похож* на них, а они удивительно *похожи* на него. Временную последовательность я здесь смешаю сознательно, ибо и в самом деле не знаю, учились ли они у него или, когда момент приспел, просто его для себя наново "выдумали" (ибо рассуждают о Стерне вроде бы реже, чем о Рабле и Сервантесе). Подозреваю, что не по причине слабого знания предмета, — скорее уж, из опасения прослыть "плагиаторами"... Единственный из "стернов XX века", который этого, кажется, не боится, — Умберто Эко — был занят в "Имени розы" куда более ранней эпохой, в которой места для сочинителя "Тристрама Шенди", по-видимому, не отыскалось.

Глава VIII-ая второго тома начинается такими странными не только для XVIII-го, но и для XIX -го и даже для первой половины XX-го вв. словами: "*Прошло часа два неторопливого чтения* (курсив мой. — Д.З.) с тех пор, как дядя Тоби позвонил и Обадия получил приказание седлать лошадь и ехать за доктором Слопом, акушером..." Странность, естественно, состоит в том, что автор меряет романное время сроками не "внутренними", а "внешними", то есть не часами, которые потребовались слуге, чтобы известить врача о начавшихся у матери героя родах, и врачу, чтобы добраться до имения Шенди, а теми часами, которые *затратил неторопливый читатель, стремясь осилить соответствующий романский текст*. Уверен, что читатель Стерну современный мог лишь пожать плечами и ухмыльнуться, столкнувшись с подобной эксцентричностью, но не более того. У читателя же сегодняшнего процитированное место должно бы вызывать нечто вроде оторопи: ведь лишь совсем недавно разного рода "постмодернистствующие структуралисты" и "структуралистствующие постмодернисты" принялись интерпретировать **мир как текст**, а Стерн, выходит, прибился к этому занятию еще во второй половине позапрошлого века!?

И приведенный пример вовсе не случаен, ибо он — не единственный. Та же глава того же тома завершается словами: "Вообразите себе... Но лучше будет начать с этого новую главу". И глава IX действительно начинается теми же словами: "Вообразите себе маленькую, приземистую, мешковатую фигуру доктора Слопа..." Но отчего

же автору было так непомерно важно решить, увенчают ли слова "вообразите себе" предыдущую главу или откроют следующую? Да и вообще — это ведь не более как принадлежность творческой лаборатории, которую допустимо было бы (а в принципе и надлежало бы) прятать от чужих глаз. Но Стерн не спрятал, даже выпятил, тем самым показывая, что деление на главы вовсе не нечто узкотехническое: ведь именно на этих *стыках текст и жизнь* друг в друга *перетекают*.

Впрочем, "перетекание" может осуществиться и проще, прямее: "Эй, ты, носильщик! — вот тебе шесть пенсов — сходи-ка в книжную лавку и вызови ко мне критика, который нынче в силе. Я охотно дам любому из них крону, если он поможет мне своим искусством свести отца и дядю Тоби с лестницы и уложить их в постель".

Таких и подобных примеров у Стерна великое множество, но я ограничусь еще только двумя. В первом некто, а, скорее всего, сам же автор, распекает Тристрама: "Разве не довольно тебе, что ты кругом в долгах, что десять возов твоего пятого и шестого тома до сих пор не распроданы и что ты истощил все Свое остроумие, придумывая, как их сбить с рук?" Другой же пример в этот круг *насмешливого дезиллюзионизма* впутывает еще и *театральную иллюзию*: "А теперь я попрошу читателя помочь мне откатить артиллерию дяди Тоби за сцену, удалить его караульную будку и, если можно, очистить театр от горнверков и демиллюнов, а также убрать с дороги все прочие его военные побрякушки; после этого, дорогой друг Гаррик, снимем нагар со свечей, чтобы они горели ярче, — подметим сцену новой метлой, — поднимем занавес и выведем дядю Тоби в новой роли, которую он сыграет совершенно неожиданным для вас образом".

В старом театре — да и в старом романе — всякого *дезиллюзионизма* хватало, но был он либо *вынужденным* (особенно, если речь идет о сценической технике), либо в чем-то еще *"наивным"*. Стерновский же дезиллюзионизм безмерно далек от наивности — оттого он так удивительно схож с *дезиллюзионизмом XIX века*, причем именно с тем, что ознаменовал *постмодернистский* конец столетия и тысячелетия.

И тут вполне уместно было бы столкнуть лбами чуть выше объявленную "новую роль" дяди Тоби с его давней приверженностью военному ремеслу, — увы, не по собственной воле оставленному. "*Новая роль*" — это, разумеется, его роман со вдовушкой Водмен. Как мы уже знаем, он завершился ничем по причине детской наивности героя, помноженной на его же редкостные доброту и деликатность. В этом смысле он, конечно, разновидность Дон Кихота. На первый взгляд, с Рыцарем Печального Образа капитана Шенди сближают и прежние военные подвиги. Однако так заключить было бы явно поспешным. Ведь Дон Кихот совершал исключительно *благородные рыцарские* подвиги, а дядя Тоби прежде занимался *повседневным военным*

ремеслом, то есть чем-то грязным и кровавым. Хотя Стерн принадлежал к XVIII веку, он, я уверен, *именно так* смотрел на это ремесло и, следовательно, не только не мог ни одобрять, ни прощать герою своему его былую военную карьеру, но и его нынешний "фортификационный конек". Может быть, последний отвращал Стерна даже больше, ибо то была лишь *вынужденная служба*, а это — *смысл жизни, душевное увлечение...*

Но сам-то Стерн вовсе не столкнул лбами отставного капитана Шенди и человека дядю Тоби: они как бы являют собою "органическое единство". Впрочем, по мысли автора, даже и не *как бы*. "Esse homo" — "это человек", — вроде бы повторяет он с устало-иронической улыбкой, не осуждая и не одобряя, просто констатируя нашу естественную *противоречивость*, нашу органическую *многозначность*. И в этом смысле Стерн — совершенный, я бы даже сказал — совершеннейший, выкроенный на все времена, *постмодернист...*

ГЛАВА ШЕСТАЯ,

ХОТЯ ВО ВСЕХ ПРЕДШЕСТВУЮЩИХ РАЗДЕЛАХ КНИГИ АВТОР РАЗМЫШЛЯЛ НАД СУДЬБАМИ *ПОСТМОДЕРНИЗМА И МОДЕРНИЗМА*, ОН ИМЕННО ЗДЕСЬ ВОЗНАМЕРИЛСЯ КАК-ТО СВЕСТИ МЫСЛИ ОБ ЭТИХ ПРЕДМЕТАХ ВОЕДИНО И ПОПЫТАТЬСЯ УТОЧНИТЬ ВЕСЬМА НЕПРИВЫЧНУЮ ИХ СУТЬ.

Под солнцем, как констатировал еще Екклесиаст, ничего нового нет: после того как очередная попытка осчастливить человечество захлебывалась в крови, наступало *время отрезвляющего разочарования*. По историческим меркам оно бывало, как правило, на удивление кратким (что, надо думать, делает честь не столько *проницательности*, сколько *активности* homo sapiens), но и всегда — что в данном случае весьма примечательно — довольно "локальным": где-то начинался огкаг, а где-то, напротив, — уже *подъем*.

И тут — но в ином контексте — стоит, как я и обещал, вернуться к Сервантесу и Шекспиру. Трудно, наверное, отыскать историческую ситуацию в смысле пересечения *подъемов и откатов* более показательную, нежели та, что (в каждом случае по-своему) лепила судьбы обоих этих сочинителей. Были они современниками: первый родился в 1547 году, второй — в 1564, и оба скончались в 1616, даже вроде бы *в один день* — 23 апреля. Впрочем, второе совпадение (пусть и пахнет оно заманчивой "мистикой") проистекает из ошибки: Испания жила по Юлианскому календарю, Англия — уже по Григори-

анскому. Имеет, однако, место еще и третье, на сей раз реальное, совпадение: первая часть "Дон Кихота" Сервантеса и "Гамлет" Шекспира увидели свет в 1605 г.; именно *эти*, не только прославленные, но и самые *"постмодернистские"* сочинения обоих авторов (кстати сказать, именно с *этого* факта начал некогда свою речь "Гамлет и Дон Кихот" Тургенев, однако использовал его по-своему: чтобы резко противопоставить "хорошего" принца "плохому" рыцарю).

Сходство между Сервантесом и Шекспиром заметил и Генрих Гейне, однако все объяснил "гражданскими войнами": ставя мир на дыбы, они, дескать, всегда благотворно влияют на расцвет искусств. Затрудняюсь сказать, какие *гражданские войны* имел в виду Гейне: ведь не только испанская реконкиста (которую никак не назовешь войной гражданской), но и английская война Алой и Белой розы (что и правда была гражданской) отгремели за доброе столетие до того, как оба автора взяли за перо... А ведь причина сходства, — особенно если вести речь *именно* о "Гамлете" и "Дон Кихоте", — в общем-то ясна: кончался Ренессанс, надвигалась эпоха *маньеризма* и *барокко*, иначе говоря, — *очередной исторический откат*. Однако, если сервантесовская Испания в такую схему вполне укладывалась, то с Англией дело обстояло сложнее, о чем я уже вскользь упоминал. Она разгромила Непобедимую Армаду Филиппа II Испанского и стала новой владычицей морей; так что для британцев *"возрождение"* в некотором роде *продолжалось*, а для испанцев — *враз рухнуло*. Оттого Сервантес — это прежде всего сочинитель "Дон Кихота", а у Шекспира есть и исторические хроники, и комедии, и поздние "романтические" драмы, в его *"постмодернизм"* никак или почти никак не вписывающиеся. Но он сочинил и "Гамлета"...

Впечатляюще *глобальным* выглядит лишь наш сегодняшний откат. Возможно, нечто похожее происходило, когда рушился древний Рим: ведь *все культурное пространство* европейского Запада оказалось тогда так или иначе затронутым распадом, неверием, разочарованием. Но это — с одной стороны, а, с другой, гибель империи была для многих варварских племен и неким *освобождением*, то есть тогдашнее "вселенское" крушение питало одновременно и настроения — в моем, по крайней мере, толковании — *"модернистские"*. Да и вообще бездна лет, нас от "римского декаданса" отделяющих, мешает вполне постичь тогдашнее состояние умов...

Скрещение — чуть ли не *"переплетение"* — *модернистского* и *постмодернистского* элементов наблюдается, собственно говоря, на всем протяжении исторического коловращения. Но особую интенсивность оно, конечно же, приобретает *на стыках* эпох. Не раз уже мною упоминавшийся А.Велльмер вообще полагает, что между "модернизмом" и "постмодернизмом" тянется нескончаемый спор и

нескончаемое взаимодействие, однако, "без стремления ко всеобщему консенсусу"¹.

Я бы, правда, от слова "консенсус" здесь воздержался, ибо *модернизм* и *постмодернизм* (по крайней мере, когда речь идет о мировосприятии) все-таки *антиподы*: работая нередко со сходными художественными формами, даже то и дело перехватывая друг у друга отдельные приемы и идеи, они *фундаментально разнятся* в главном: первый так или иначе жаждет создания Земного Рая, а, значит, как-то в Рай этот все же *верит*, второй, напротив, вообще, и со всеми вытекающими отсюда последствиями, *не верит*.

Типичной фигурой, существовавшей как бы *"на стыке"*, был Фридрих Ницше. Когда он заявлял, что мир "...имеет свое "необходимое" и "вычислимое" течение, но не потому, что в нем законы царят, а потому, что законы абсолютно отсутствуют"², то была речь *"модерниста"*, еще не расставшегося с верой в "закономерности". Но устами его уже глаголет чистый *"постмодернист"*, когда он начинает петь осанну *сомнению*: "Противоречие, прыжок в сторону, радостное недоверие, любовь к насмешке, все это признаки здоровья: все безусловное относится к области патологии"³. И Ницше опять-таки *"постмодернист"*, когда отрицает прогресс: "Улучшить" человечество было бы последним, что я мог бы обещать... Мое дело, скорее, — НИЗВЕРГАТЬ кумиры — так называю я идеалы"⁴. Хотя Возрождение и Просвещение — в принципе явления одной и той же — "модернистской" — породы, пусть разной окраски, Ницше *боготворил* Возрождение и *презирал* Просвещение, ибо ему импонировал конквистадорский ренессансный активизм. И он даже сочинил целую "модернистскую" книгу, однако, как ни странно, на "постмодернистскую" тему — имя ей "Так говорил Заратустра". Ведь книга эта, несмотря ни на что, *утопическая*...

Кстати сказать, лишь нынче, — может быть, впервые в истории, — столь широкое распространение получает мироощущение свойства принципиально *антиутопического*. Показательный, — более того, удивительный тому пример — немецкий писатель Эрнст Юнгер, уже не раз на этих страницах упоминавшийся. Он прожил необычайно долгую жизнь и на ее протяжении по большей части рассматривался как откровенный реакционер, иногда даже попросту как "фашист". Однако события последних двух-трех десятилетий существенно повлияли на оценки юнгерского творчества. Так что после его кон-

¹ А.Wellmer. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, S.105.

² Ф.Ницше. Сочинения в двух книгах, Итало-советское изд. "Сирин" [без указ.города], кн.2, с.172.

³ Там же, с.214.

⁴ Там же, с.329.

чины мыслителя этого чуть ли не все принялись и вовсе дружно расхваливать.

Так вот, в юнгеровском предисловии к дневникам 1939 г. (оно написано несколько позже) бросается в глаза такая хотя бы мысль: "В 1634 г. в Эгере был убит Валленштейн — это как бы момент замедления. Что же до смерти Колиньи в 1572 г., то она видится нам, напротив, чем-то вроде упрощения, ускорения развития в направлении ожидаемой ситуации. Мы судим так, ибо усматриваем цель в государственном единении, к которому всей душой якобы стремится мировой дух. Оттого триумфы Ришелье и Кромвелла представляются нам исполненными смысла, в то время как поражение Валленштейна обусловливает начало эры лишь второго и третьего разбора... Но кому ведомы истинные величины истории и оборотные стороны тех медалей, что формируют наше сознание? Кто знает, что Франция утратила в Варфоломеевскую ночь и что предотвратила несчастливая звезда Валленштейна?.. Мы преувеличиваем значение тех или иных политических фигур и отдельных шахматных ходов"¹.

Юнгер не просто ставил под сомнение гегельянскую (а, тем самым, и марксистскую) веру в конечную *разумность движущейся истории*, но и как бы прямо указывал на наличие перечеркивающих ее "оборотных сторон" бытия. Логике туда не проникнуть, как и глазу не заглянуть за светлый лик луны, — в ту непроглядную тьму, что скрывает очертания *"катастрофы"*. Это подвластно скорее *чувству*, чем *мысли*, скорее, как уже говорилось, *искусству*, нежели *науке*. Впрочем, по Юнгеру, на такое способно далеко не всякое искусство: "Духовное постижение катастрофы, — сообщил он, — ужаснее реальных страхов огненного мира" и назвал тех, кто, по его разумению, был все-таки способен за какой-то край заглянуть, — "По, Мелвилл, Гельдерлин, Токвиль, Достоевский, Буркхардт, Ницше, Рембо, Конрад,.. Леон Блуа и Киркегор"².

Все они обладали тем *антиутопическим* мироощущением, которое и следует назвать "постмодернистским", разумеется, в самом широком значении этого слова. Ибо соответственно своей странной роли *"дырки от бублика"* "постмодернизм" воистину обладает весьма специфичным набором признаков. Один из американских его апостолов, Ихаб Хассан, насчитал целых одиннадцать. Среди них: "неопределенность", "фрагментарность", "деканонизация", "утрата Я", "ирония", "гибридизация", "карнавальность", "сконструированность"³.

¹ Ernst Juenger. Strahlungen 1, Muenchen, 1995, S.9.

² Ibidem, S.11.

³ См. Ihab Hassan. Pluralismus in der Postmoderne. — In: Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne, Frankfurt a.M., 1987, S.159-165.

А другой американский "апостол" — Лесли Фидлер — добавил еще один признак, по его разумению, самый (если не вообще *единственный*) важный: *органическую сращенность постмодернизма с поп-культурой*. "Самые подходящие, — уверял Фидлер, — это истории с Дикого Запада, поскольку они десятилетиями обслуживали только грошовые издания, тривиальные телесериалы и кинофильмы... Возвращение красной кожи в центр нашего художественного пространства... опирается на возрождение старейших и аутентичнейших форм американской поп-культуры".

Все эти признаки, включая и фидлеровский, я бы нарек "демонстрирующими". Сверх того, их объединяет какая-то нарочитая "несамостоятельность": ведь ни ирония, ни самоирония, ни пародия, ни самопародия к созиданию, к творчеству (в *общепринятом*, по крайней мере, *смысле*) не располагают. И еще меньше располагает к ним готовность решительно все *ставить под сомнение* и в то же время *всему сомнительному как бы потакать, все сомнительное имитировать*. Словом, если постмодернист и занимает некую "демонстративную" позицию, то это — фигура столь *вызывающей вторичности*, что за ней трудно бывает разглядеть что-нибудь, кроме самоцельной игры. Оттого немецкий философ А.Гелен и определяет постмодернизм как "синкретическую неразбериху всех стилей и возможностей"².

Дело здесь, однако, не только в "неразберихе стилей", но и в некоей всеобщей, навязчивой, чуть ли не "глобальной", *усредненности*. В романе Роберта Музиля "Человек без свойств", может быть, впервые столь определенно выделен этот начинающий повелевать общественной жизнью — и прежде всего культурой — феномен: "...Ульрих (главный герой романа. —Д.З.) где-то вычитал — и как бы до поры повеяло зрелостью лета — выражение "гениальная скаковая лошадь". Оно встретилось в репортаже об одном сенсационном успехе на ипподроме, и автор, может быть, совершенно не сознавал всего величия мысли, подброшенной духом коллективизма его перу". С тех пор нечто подобное успело превратиться чуть ли не в "норму", во всяком случае, оно воспринимается как "норма": например, в заметке, посвященной покойному хоккеисту Валерию Харламову, можно прочесть: "Он сделал свою фамилию синонимом хоккея, как Яшин — футбола, Гагарин — космоса, Пушкин — поэзии"³.

Некогда "великими" принято было считать мифических героев и царей, позже — полководцев, философов, поэтов, музыкантов, худож-

¹ Leslie A.Fiedler. Ueberquert die Grenze, schliesst den Graben. Schlussetexte der Postmoderne. Diskussion, Weinheim, 1988, S.62-63.

² Arnold Gehlen. Zeitbilder, Frankfurt a.M., 1986, S.206.

³ "Комсомольская правда" от 14.01.1998, с.1.

ников, ныне, как видим, и спортсменов, жокеев (подчас и гангстеров), а по ироническому наблюдению Музиля — даже скаковых лошадей. Единственным критерием становится *широта* популярности или просто известности. Оттого сегодня у поп-звезды, боксера, той же лошади шансов стать и остаться "властителями дум" больше, чем у Геракла или Бетховена. Таков спонтанный, но в постмодернистские эпохи более или менее сознательно исполняемый охлократический закон. Он влияет не только на потребителя, но и на "поставщика": тот выбирает не пафос, а иронию, не уникальность, а повторяемость, не изысканность, а плебейство. И вовсе не просто в угоду публике, а и соглашаясь с собственными представлениям о жизни, люди не желают более доверять ни *апофеозам*, ни *трагедиям*, а лишь *пошлым комедиям*, по-своему, однако, и вовсе безотрадным...

Усредненность, — особенно, в связи с мыслями о "*конце истории*", — распространилась и на стихию времени: оно как бы остановилось, а, может быть, зримо или незримо перетекает туда и обратно, обратно и туда... По этой причине во множестве постмодернистских сочинений — и вовсе не только новейших (вспомните "Гаргантюа и Пантагрюэля" Рабле!) — столетиями разделенные эпохи неожиданно — и чаще всего иронически-абсурдно — скрещиваются друг с другом или друг на друга накладываются.

Но с особой явственностью черты эти проступили лишь в наши дни. Оттого к словам Умберто Эко, что "у любой эпохи есть собственный постмодернизм", надлежит подходить с известной осторожностью: на Сервантеса их распространить легче, на Шекспира — труднее. А все потому, что прежние "постмодернизмы" еще ни разу не отвоевывали себе той редкостной *глобальности*, которая отличает сегодняшней, — можно бы сказать, "*истинный*" — постмодернизм, и, следовательно, не обладали его чуть ли не "химической" чистотой. В то же время именно *чистота* эта позволила, наконец, распознать феномен, существовавший издавна, — скорее всего, даже *всегда*, но в виде неявного и потому от внимания наблюдателя то и дело ускользавшем.

И вот еще что: *модернистская* волна, предшествовавшая нынешней *постмодернистской глобальности*, по-своему тоже была на редкость (я бы даже сказал — "непривычно!") *глобальной*. И отнюдь не исключено, что это обстоятельство (естественно, имея свои внутренние причины) так или иначе провоцировало нынешний постмодернизм. Что, разумеется, весьма поспособствовало его "распознаваемости"...

А ведь на всем своем протяжении история искусств дает примеры сочинений, клонящихся к пародии, имитации, травестированию. Умберто Эко даже утверждает, "что во всех книгах говорится о других книгах, что всякая история пересказывает историю, уже рассказан-

ную. Это знал Гомер, знал Ариосто, не говоря уже о Рабле и Сервантесе"¹.

Но до истины Эко, по собственным его словам, дошел лишь через прилежное штудирование средневековых хроник. Ведь в новое время сочинители куда старательней заботились о своей *индивидуальности*, своей с прочими *несхожести*: в XX-ом и даже в XIX-ом веке шекспировскую, например, практику заимствования сюжетов пришлось бы объявлять *плагиаторской*. Так что начинало уже казаться, будто *самобытность*, *яркость*, *неповторимость* и есть *родовой признак* Искусства вообще и Художника, в частности, их *привилегия*, чуть ли не "*судьба*".

Тем самым (вроде бы и независимо от исторической ситуации) Художник превращался во "властителя дум", в "наставника общества", в "радетеля за социальный прогресс". И "нормой" — уже как бы само собою — становились романы, пьесы, полотна, отличавшиеся завидной ясностью и однозначностью, полные активнейшего гражданского пафоса, редкостного интеллектуального напора, — впрочем, порой даже выпадавшие в патетику, подозрительно граничившую с фанатизмом. За примерами далеко ходить не надо: это и "Энеида" Вергилия, и "Божественная комедия" Данте, и "Потерянный и возвращенный рай" Мильтона, и трагедии Корнелия или отдельные драмы Шиллера; в некотором роде — это и романы Гюго, и те или иные части "Человеческой комедии" Бальзака, или, и того пуше, "Ругон Маккаров" Золя.

Вышепоименованных художников можно бы еще наречь "*экстравертными*". Тогда Сервантеса и позднего Шекспира, присовокупив сюда и "Гамлета", следовало бы отнести к "интравертам". Конечно, условно, лишь в известном приближении, потому что сочинитель, сосредоточенный *только* на внешнем или *только* на внутреннем мире — явление редкостное, если не вообще патологическое. Преобладает тип *смешанный*. И не только в смысле обращенности на себя или на мир, но и в плане исповедания *оптимизма* или *пессимизма*. Так что, если не брать в расчет исключительные повороты истории и на поворотах этих творившие исключительные личности, не очень-то легко делить Художников на разряды.

Но из этого — да и вообще из многих прочих правил — выпадает *модернизм* (я имею сейчас в виду не столько тот расширительный смысл, какой ему выше сам приписал, сколько и доньше как бы общепринятый статус, в котором он, согласно датировке Вирджинии Вулф, пребывал с осени 1910 года). Ввиду граничной своей субъективности модернизм этот безусловно *интравертен*, однако идеологически — и тут наблюдается некоторая "патология" — он, вне всякого сомнения,

¹ У.Эко. Заметки на полях "Имени розы". — "Иностранная литература", 1988, №10, с.92.

наследует *экстравертные* движения искусства, те, что зовут кардинально изменить мир "к лучшему", и ничуть не уступает им в экстремизме. Так что, по форме являя собою чистый и "бесцельный" бунт, модернизм XX века, в сущности, *насквозь идеологичен*.

Разве на это не указывает хотя бы то, что великое множество модернистов 20-х годов активно симпатизировало марксизму и пролетарской революции: "первосвященник" сюрреализма Андре Бретон был троцкистом, его литературные единомышленники Луи Арагон и Поль Элюар в конце концов заделались "социалистическими реалистами"; сходную эволюцию претерпел и бывший экспрессионист Иоганнес Р.Бехер; а авангардистский живописец Альфарео Сикейрос по заданию сталинского НКВД даже участвовал в покушении на Троцкого и т.д., и т.п.

Правда, итальянский футурист Филиппо Томмазо Маринетти пошел на службу к Муссолини, а американский имажист Эзра Паунд записался к дуче в поклонники. Но это путает карты лишь с точки зрения конкурирующих экстремистских идеологий, ибо *сущностных различий* между коммунизмом и фашизмом, как известно, не имелось. И тот, и другой был идеологией не только тиранической, но и *утопической*, то есть жаждавшей кардинально изменить мир, не считаясь ни с обстоятельствами, ни с возможностями, ни даже с тем, что следовало бы условно назвать "изначальным проектом".

Кто-нибудь, возможно, и возразит мне, что в это, мною обозначенное, прокрустово ложе никакие укладываются ни Элиот, ни Мандельштам, ни Рильке, ни Вирджиния Вулф. Но что же, кроме устоявшейся традиции, велит числить их среди "модернистов"? Правда, для этого следует сначала поверить в существование *постмодернизма*, да еще в том объеме, какой я осмелился ему приписать. Однако к этому я еще предполагаю вернуться...

Так что пойдем дальше. Вожделенная Цель наперед оправдывала любые (самые преступные и самые кровавые) средства. Так что ее, думается мне, стоило бы именовать *Сверхцелью*, потому что *цели* — естественные, нормальные, так или иначе достижимые у политики, экономики, даже идеологии (если не сводить последнюю только к "ложному сознанию"), разумеется, существуют.

В начале 30-х гг. XX века на Западе разразился жесточайший экономический кризис, в равной мере способствовавший успеху как *крайне* "левых", так и *крайне* "правых": Гитлер пришел к власти, а Сталин, уже властью обладая, ее расширил и укрепил. И в эти же годы президент Рузвельт реализовал в США свой "новый курс", то есть оздоровил естественно сложившееся (никак не идеальное, но, надо полагать, все-таки в некотором роде оптимальное) частнособственническое общество. Тогда-то Богатство ради самосохранения и начало впервые по-настоящему делиться с Бедностью: я имею в виду широкие

социальные программы, касавшиеся образования, медицинского, пенсионного обеспечения и пр., и пр.

Гитлеровский и сталинский режимы, невзирая на то, что второй одержал победу над первым, в конце концов рухнули оба, а "санитарованные" на рузвельтовский манер западные демократии и по сей день худо-бедно сохраняют внутреннее равновесие. Вряд ли все это мыслимо объяснить лишь индивидуальной человеческой мудростью американского президента или, тем паче, везением. Скорее, дело здесь в том, что "ножки протягивались", так сказать, "по одежке": ведь реализации подлежала *мыслимая цель*, а не *идеальная, утопическая Сверхцель*.

Как правило, целеустремленные движения в искусстве тяготеют к упорядоченности, дисциплинированности, логичности формы. Анархистски-расхристанные дадаизм, сюрреализм или футуризм и правда являют собою исключение из правила. Впрочем, вовсе не беспричинное: дело в том, что все эти школы и группы, как ни странно, являлись "*последышами*", "*обломками*", "*осколками*" Просвещения. Я уже упоминал: границу между просвещенческим и *не* (или даже *анти*?) — просвещенческим мирами следует прокладывать не *перед* носом модернизма 10-20-х гг., а *за* его спиной. Ведь этот модернизм не столько разуверился в идее земного рая, сколько утратил надежду, что ее удастся воплотить, и как бы вымещает злость на самой идее... А причина, породившая эту весьма странную (хотя в плане чисто психологическом и не такую уж неожиданную) ситуацию, объясняется именно *глобальностью* нынешнего *постмодернистского отката*.

Но, если все и правда происходило более или менее так, как я это себе представляю, то сама собою возникает потребность еще раз — и повнимательней — приглядеться к той "пограничной ситуации", чтобы уразуметь все-таки, *где* кончалось "*модернистское царство*" и *где* начиналось — еще тогда как бы неведомое, во всяком случае, нераспознанное, неидентифицированное "*царство постмодернистское*".

Немалая часть мирового искусства в первой половине (или, еще точнее, во второй трети?) XX века, подобно мольеровскому мсье Журдену, изъяснялась, того и не подозревая, *постмодернистской* "прозой". Ведь выбирать доводилось, грубо говоря, лишь между чем-то "жизнеподобным", социально ангажированным, именуемым когда "натурализмом", а когда "реализмом", и чем-то как бы насквозь субъективистским, эпатажным, больным, капризным, "антиреалистическим", что сначала прозывалось "декадансом", а потом — "модернизмом". Вот Вирджиния Вулф, ни "реализму", ни "натурализму" не доверяя, и встала, с иронической ухмылкой (ибо откуда бы взяться иначе дате: "*осень 1910 года*"?) под модернистские знамена. Ни Пруст, ни Джойс, ни Кафка, ни Андре Жид, ни Уильям Фолкнер, насколько мне известно, своей принадлежностью к той или иной писательской группировке

особенно не интересовались, и их (исключая, может быть, лишь Фолкнера) дружно причислили к *модернистам*. Причем, как "друзья", так и "враги" — первые, — естественно, с удовлетворением, вторые — с негодованием и отвращением.

"Реалистами" они не были. Это сомнений не вызывает: хотя бы потому, что реализм, строго говоря, понятие лишь историко-литературное, с кардинальными проблемами мироощущения и мировосприятия если и связанное, то лишь на уровне "как", а не на уровне "что". Но и к *модернизму* Пруст и Джойс, Кафка и Вулф отношения не имели (по крайней мере, если полагать доминирующей в модернизме, как я это и делаю, извечную философски-эстетическую нацеленность на *утопию*). Все они были обращены даже не к *прошлому*, а к *неизменному*, как бы извечно вращающемуся вокруг своей оси бытию: Джойс в "Улиссе" (не говоря уже о "Поминках по Финнегану"), упорно стремился привести современную ему действительность к знаменателю мифа; Пруст отправлялся на *поиски именно утраченного времени*; а Кафку немецкий философ Вальтер Беньямин еще перед Второй мировой войной видел совершеннейшим "*постмодернистом*": чужда ему, дескать, была всякая метафизика, не рассчитывал он на способную принести избавление катастрофу, наконец, на его взгляд, "нас ожидает вовсе не ад, а лишь эта вот жизнь"¹.

С Беньямином согласен француз Жак Деррида, один из наиболее популярных в конце XX века философов: непосредственно выводя новейший постмодернизм из мироощущения термоядерного Апокалипсиса, он склоняется к мысли, что *все* большое искусство последней сотни, примерно, лет так или иначе имело касательство до переживаемой нами эпохи, и оттого ее проблематика глубже разработана Кафкой, Джойсом или даже еще Малларме, нежели новейшими "атомными романами"². А по разумению его коллеги, Жана-Франсуа Лиотара, *постмодернистской* была и Гертруда Стайн; впрочем, самое у него интересное — это обоснование вышеприведенного суждения: с Рабле и Стерном, с одной стороны, а с Деррида³, с другой, ее связывает ощущение "несоразмерности" всего сущего³.

Иначе говоря, "постмодернизм" если не извечен, то весьма древен: несмотря на приставку "*пост*", его возраст не уступает возрасту "модернизма", невзирая теперь уже на буквальный смысл самого слова. В конце концов, как я говорил выше, любая терминология условна и, следовательно, уязвима. *Эта* — хоть худо-бедно *уже* наличествует, даже сложилась, следуя некоей парадоксальной "логике". Так что резонов от термина "*постмодернизм*" отказываться или его ме-

¹ Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M., Bd.1,2, S.683.

² См.: Jacques Derrida. Apokalypse, Wien-Gratz, 1985, S.119.

³ См.: Jean-Francois Lyotard. Grabmal des Intellktuellen, 1985, Gratz-Wien, S.86.

нять, по-моему, нет: ведь феномен, им обозначаемый, налицо, а, значит, и требует для себя имени — лучше уж как бы произвольно к нему привязавшегося, чем выдуманного, а, значит, и вовсе искусственного.

Правда (именно в связи с нынешней небывалой распространенностью обозначаемого предмета), словечко это уже используется и в смысле совсем далеком от традиционного, но и весьма отличным от того, какой вкладываю в него я. В московском журнале "Знамя" №1 за 1998 г. напечатана статья Александра Неклессы "Конец цивилизации, или Зигзаг истории". "Мне думается, — пишет ее автор, — мы присутствуем при заключительных аккордах и сценах эпохи "Большого Модерна", охватывающей двухтысячелетний период человеческой истории, и одновременно лицезреем проблеск новой эры социального Постмодерна"¹. Как видим, понятие "Модерн" ("модернизм") здесь охватывает *весь период* христианской западной цивилизации, а под "Постмодерном" понимается некий ее распад: "...Мир Модерна вдруг ощутил себя островом, погружающимся в бескрайний и неведомый океан"².

Поскольку — как явствует из последней цитаты — толкование постмодернизма у А. Неклессы в чем-то сходно с моим, объясниться с ним все-таки стоит. Он размышляет в первую очередь о *политике и экономике*, я — о *культуре и искусстве*. Но суть не в этом. Прежде всего мы расходимся в *хронологии*: для меня "модернизм", как и "постмодернизм", по сути, *вечны* (во всяком случае, возникли с пришествием какой-никакой цивилизации); а в глазах А.Неклессы — первый тождествен, как мы уже знаем, *всей* христианской эпохе, второй — нечто вроде ее могильщика... Цикличность движения он оставляет античности, что же до "эпохи Модерна", то ей, по его разумению, уже лрисущ *Прогресс*. Во всяком случае, критикуя Постмодерн, А.Неклесса констатирует, что ныне "под сомнением оказалась не только модель эволюционного обустройства мира — его модернизация, — но, кажется, сама концепция прогресса"³.

Так что общая картина движения мировой истории, нарисованная А.Неклессой, мне верной не представляется. А вот его наблюдения над *новейшим этапом*, — тем, который я бы нарек "эрой *тотального* постмодернизма", весьма интересны: "Экономика становится не просто способом хозяйствования, но и политикой, и даже идеологией нового мира. Реально складывающийся мировой порядок все более проявляет себя как *Rax Económica*". И далее: "В 90-е годы различные авторитеты от Збигнева Бжезинского до Сэмюэля Хантингтона,

¹ "Знамя", 1998, №1, с.165.

² Там же. с. 167.

³ Там же, с.165.

"Там же, с. 169.

от папы Иоанна Павла II до современного "алхимика" Джорджа Сороса заговорили о наступлении периода глобальной смуты, о грядущем столкновении цивилизаций, о движении мира к новому тоталитаризму или неосредневековью, о реальной угрозе демократии со стороны неограниченного в своем "беспределе" либерализма и рыночной стихии"¹.

Тут, правда, вроде бы в кучу свалены признаки "постмодернистские" и "модернистские", что, однако, мыслимо истолковать как опирающийся на исторический инстинкт "миг прозрения": ведь за нынешним *постмодерном*, очевидно, и в самом деле когда-нибудь, а, возможно, и вскоре, последует некий новый *модерн*?. Впрочем, пока А.Некlessа занят по преимуществу пост-модернизмом: "...Достигнув пика бытия, человечество обнаружило по ту его сторону крутой скат и внизу контуры нового, странного Мира Постмодерна, ломающего горизонт истории"². Видит Бог, не такого уж и *нового*. А, ежели странного (или, может быть, просто "непривычного"?), так разве что лишь нынешней своей *глобальностью*. Между прочим, и А.Некlessа отмечает, что "уводя в мир игры и иллюзии, он (т.е. этот "Постмодерн" — Д.З.) все более умалывает реальные потенции контроля над действительными событиями, сужает саму возможность их распознавания"³.

Что касается "сужения" и "умаления", то это — субъективная позиция автора статьи, а вот "*мир игры*" — фактор вполне объективный, можно бы даже сказать, "преобладающий" в постмодернизме на всем протяжении того исторического бытования, которое за ним ныне довольно дружно начинают признаваться. В этой связи достаточно указать, с одной стороны, на Рабле или Сервантеса, а, с другой, — на Умберто Эко или Патрика Зюскинда.

Прежде чем двигаться далее, попробую, однако, устранить одно вероятное недоразумение. Не исключено, что кому-нибудь из моих читателей (буде они все-таки обнаружатся) может показаться, будто я посягаю на веками складывавшуюся историю литературы и искусства, пытаюсь (а кто-нибудь, наверное, еще и скажет: "тшась") заместить общепризнанную вереницу направлений, движений, школ — вроде маньеризма и барокко, классицизма и сентиментализма, романтизма и натурализма или "эллинистического романа", "рыцарского романа", "готического романа" и т.д., и т.п. лишь двумя "*фундаментальными*", "*базовыми*" понятиями — **модернизм** и **постмодернизм**. Но я ни на что подобное не замахиваюсь, в том числе и на все те привычные уже "*вехи*", упорядочивающие литературный процесс,

маркирующие его непосредственно складывающуюся историю. Тем более, что смена античной классики "темными", ироничными и замысловатыми средневековыми жанрами, а их — так называемым "ренессансным реализмом", а того — искусством барокко, а искусства барокко — классицизмом, а классицизма — романтизмом и пр., и пр., скорее, подкрепляет принятую мною версию *чередования* "подъемов" и "откатов", надежд и разочарований.

Если я на что-нибудь и "посягаю", так не на *реестр* истории литератур и искусств, лишь на приписываемый *ему смысл*. А, впрочем, даже и на "смысл" не посягаю. Дело ведь в том, что модернистско-постмодернистское коловращение искусств, с одной стороны, и их растекание по направлениям, течениям, школам, с другой, вовсе друг другу не противоположены. Более того, между *коловращением* и *растеканием* наличествует *связь*, даже нечто вроде *взаимообусловленности*.

Ни модернизм, ни постмодернизм в виде стерильно чистом почти не встречаются, — разве что в редкие мгновения глобальнейших духовных разломов. Все же остальное историческое время с интересующей нас точки зрения "*пестро*": оно одновременно и "модернистское" и "постмодернистское". Причем, не только по причине сосуществования обоих начал, но и в силу их переплетения. Соответствующие доли *модерного* и *постмодерного* если не вовсе формируют то или иное художественное явление, то уж бесспорно наделяют его неповторимым ароматом...

Во все эти материи я еще и потому счел за полезное здесь углубиться, что кое-кому из читателей может, чего доброго, показаться, будто я — через посредство коловращений модернизма и постмодернизма — вроде бы возрождаю (пусть и в "перевернутом виде") сталинистскую идею, сводившую историю искусств к незатухающей борьбе между *реализмом* и *антиреализмом*. Но мне, если помните, видится *отнюдь не борьба*, тем более, не борьба *идеологий*, а *спонтанный циклический процесс*, к тому же еще и начисто лишенный привнесенной Цели. Так что сталинистам подобный взгляд на вещи вряд ли понравился бы... Я (как читатель, надеюсь, помнит) даже не покусился и на самый уязвимый из бытующих литературоведческих и искусствоведческих терминов — "*реализм*". Лишь предложил урезать его функции: именовать впредь не "*методом*", — что как бы предполагает "*бессмертие*", — а ограниченной во времени и пространстве литературной *школой*. На худой конец реализм можно бы даже считать среди "*направлений*".

¹ "Знамя", 1998, №1, с.170.

² Там же, с.171.

³ Там же.

ИНТЕРМЕДИЯ:

МЕТАМОРФОЗЫ ОВИДИЯ НАЗОНА, ИЛИ ПОКУШЕНИЕ НА ДВИЖУЩЕЕСЯ ВРЕМЯ

Некие "игры" со временем литература затевала издавна, если вообще не вела их всегда. Но как бы "знала меру" (правда, если не слишком присматриваться к некоторым "странным фигурам", населявшим и довольно уже далекое прошлое). Иное дело в веке XX-ом. Тут у всех на глазах вволю побродил "в поисках утраченного времени" Марсель Пруст; охотно занимался этим любопытным предметом и Томас Манн в "Волшебной горе"; а героям "Машины времени" Герберта Уэллса и "Межзвездного скитальца" Джека Лондона было даже дано лично попутешествовать по столетиям. Но *сами столетия*, — тем более, *тысячелетия* — до второй половины нашего века в литературных текстах совершенно открыто, чуть ли не "нахально", кажется, одно на другое *еще не наезжали*.

Началось это (по крайней мере, как явление более или менее массовое) лишь где-то в 70-е — 80-е годы нашего века и сразу же достигло той само собою разумеющейся "беспардонности", которая отличает небольшую по объему книгу австрийца Кристофа Рансмайра "Последний мир. Роман с Овидиевым репертуаром" (1988). Впрочем (об этом свидетельствует уже подзаголовок), *время действия* связано с *античностью*: как увидим далее, и с ее историей, и с ее мифологией. Главный герой тут, — правда, на сцене так ни разу и не появляющийся, — знаменитый римский поэт Публий Овидий Назон, а материал, из которого все строится, — его грандиозная поэма "Метаморфозы", в себя вобравшая и в себе претворившая львиную долю греко-латинских сказаний.

Когда до Рима дошла весть о смерти Овидия, сосланного императором Октавианом Августом на далекие берега Черного моря, другой поэт, Максим Мессалин Котта, отправился в заброшенный городок Тома (нынешнюю Констанцу) в надежде разыскать рукопись "Метаморфоз" или хотя бы какие-то ее следы. Котте якобы доподлинно известно, что, отбывая в изгнание, Овидий незавершенные "Метаморфозы" сжег; а все-таки милей ему верить, будто на черноморских берегах автор поэму свою восстановил и завершил...

Рансмайр намеренно нарушает истину, пренебрегает фактами, известными чуть ли не каждому школьнику: ведь "Метаморфозы" *существуют*. Иначе нам не дано было бы их прочесть, а автор "Последнего мира" и вовсе лишился бы возможности сочинить свой, на "Метаморфозах" построенный, роман.

Покидая Рим, Овидий и правда бросил в огонь чистовой экземпляр, но черновик сберег, и на его основе дело своей жизни исполнил.

Более того, даже переслал в Рим завершённую поэму, равно как и некоторые другие произведения, созданные уже в изгнании.

Вообще исторический Овидий вроде бы не был так непоправимо оторван от жизни столицы, как того хочется Рансмайру: поэт состоял в более или менее регулярной переписке с женой и друзьями (в том числе, между прочим, и с Коттой).

Зачем Рансмайру понадобился этот "подлог", станет ясно по ходу знакомства с особенностями "Последнего мира". А сейчас хотелось бы обратить внимание на сам *принцип* обхождения автора с историческими фактами: он состоит в *сознательном ими небрежении*. Небрежение такое мыслимо даже наречь чем-то вроде "*творческого метода*". Не исключено, что, как бы "уничтожив" Овидиеву поэму, Рансмайр подал нам знак, долженствующий утвердить: *История человечества отменяется*. По крайней мере, как *Явление* и, тем более, как *Процесс*. А вместе с Историей утрачивает какой бы то ни было смысл и Утопия, спокон веку питавшая все наши помыслы, надежды, упования.

Трудно даже представить себе сочинение в большей мере *антиутопическое*, чем рансмайровский "Последний мир": оттого он и *последний*, что позади него ничего уже нет и быть не может, кроме вечно длящейся и вечно повторяющейся самоутраты.

А взамен создается некая *иронически-насмешливая аура*, спешествующая тому, что удивленный читатель во все больших порциях проглатывает многочисленнейшие, абсурднейшие, я бы даже сказал: "бессовестнейшие" *анахронизмы*. Например, тот, что как бы мимоходом упоминается на одной из первых страниц рансмайровского текста: "Расписание автобусов на изъеденной ржавчиной остановке". Это в античном-то мире! Да еще в Томах, то есть как бы "в Скифии,.. на краю земли" (помните гетевскую "Ифигению в Тавриде"?). И чем дальше, тем этих анахронизмов ("нахальных" даже не столько несуразностью своей, сколько *будничностью*) становится все больше. Они особенно многочисленны в описаниях столичного Рима: там существуют *фотография, газеты, гектографы, телефоны, микрофоны, проекторы, президенты наблюдательных советов, полицейские в штатском и даже один "эфиопский политэмигрант"...*

Вообще-то, подобное "осовременивание" римской истории отнюдь не является чем-то невиданно новым: такое ведь встречалось и в "Лже-Нероне" Фейхтвангера, и в "Делах господина Юлия Цезаря" Бертольта Брехта, и в "Мартовских идах" Торнтон Уайлдера. Но Фейхтвангер или Брехт преследовали при этом совершенно иные, нежели Рансмайр, цели: ведь оба они создавали политическую или социальную сатиру на германский нацизм, на буржуазное своекорыстие, то есть попросту "рядили современность в старые одежды", чем писатели и художники вообще-то издавна занимались.

Рансмайр же от этого весьма далек, то есть никого не рядит ни в какие чужие одежды. Не случайно у него реалии античные как бы *перемешаны*, даже как бы *перепутаны* с реалиями если и не современной читателю цивилизации, так хотя бы эпохи, с античностью ничего общего не имеющей: мраморные изваяния *соседействуют* с дверьми, снабженными фотоэлементами, дикие ягуары *уживаются* с притаившимися в засаде снайперами; демонстрации разгоняют с *помощью слезоточивых газов*, но тот, кому в угоду это делалось, — император Октавиан Август — "неподвижно сидя на каменной скамье у окна, наблюдал, как купается в грязи носорог, подарок правителя Суматры". Совершенно *тоже самое* вершится и при его преемнике: "...из дворцового эркера в носорожий загон давно глядел новый Император — Тиберий Клавдий Нерон, пасынок Божественного, который так неукооснительно берег его наследие, что ни один из старых законов не отменил..." Иными словами, невзирая на признаки иной, более поздней цивилизации, великая империя никуда не движется; более того, она стагнирует и погрязает в варварстве...

И это как бы *вечный* союз: цивилизация с варварством подпирают и дополняют друг друга. Кроме того, цивилизация — за редкими исключениями — представлена образцами *"ретро"*, уместными, скорее, во времена Жюль Верна, нежели во дни информационной революции. Тем более, когда действие переносится в такую глухомань, как Томы: киномеханик Кипарис, имея в распоряжении аппаратуру примитивную, чуть ли не "люмьеровскую", время от времени крутит там немые черно-белые фильмы на Овидиевы мифологические сюжеты; и даже Ясон — по идее вовсе не "провинциал", — приплывает сюда на списанном военном фрегате "Арго", оснащенном лишь устарелым бронированным фальшбортом и примитивными пушечными палубами.

Впрочем, это уже из другой оперы: не так смешение варварства с цивилизацией, как именно *смешение времен*. Древнегреческий математик и мистик Пифагор, попавший в Томы задолго до Овидия (что по-своему "логично", ибо родился он, как известно, шесть столетиями ранее) подвизался у автора "Метаморфоз" в слугах; что же до современника Овидия Котты, то он, напротив, ухитрился обучаться в... *Цанговой академии* — то есть как бы через добрую тысячу лет после своего рождения? В сравнение с *этим* "временным перепадом" хоралы, исполнявшиеся в римских церквах по случаю кончины Октавиана Августа, могут показаться сущим пустяком: ведь до Распятия и Воскресения остается лишь какая-нибудь пара десятков лет...

Но, пожалуй, наиболее в этом смысле впечатляюща история немца Дита, участника и дезертира... Второй мировой войны, что некогда в здешних краях грохотала. Да, для Дита она — за два без малого тысячелетия до того разразившаяся — была *уже в прошлом*: "Много-мно-

го лет назад, в войну, когда едва ли не все, что можно было уничтожить или потерять, было уничтожено и потеряно, а земли, по которым не раз прошла война, снова одичали, обезлюдели, Дитом завладел такой ужас, что однажды днем он сбежал из армейской колонны..."

Жители Том подобрали его, и одна из них, Прозерпина, не только выходила, но и взяла в мужья. Все тут звали Дита "Богачом, потому что два раза в год ему привозили деньги из какого-то инвалидного фонда". Оно и правда, что "Дитом" (т.е. по-латыни "богачом") в античной мифологии прозывался Плутон, бог подземного царства, муж богини того же царства Прозерпины. И, пожалуй, более всего впечатляет в "дитовом раздвоении" то, что воевал он, кажется, в Севастополе, Одессе, Констанце и в Констанце же (то есть в Томах!) ныне проживает: одно только неясно, двумя тысячелетиями *позднее* или *ранее?*..

Итак, некто, будучи ветераном последней мировой войны, одновременно оказался жителем далекой окраины Римской империи эпохи ее расцвета (куда ему и высылают причитающуюся пенсию). Сверх того он — вроде бы "по совместительству" — является приметной фигурой античной мифологии. Казалось бы, нечто более *абсурдное*, даже *издевательское* и придумать трудно... Но свой *смысл* в придумке этой, конечно же, есть. И состоит он в том, что *земная наша жизнь, дескать, не движется, не меняется, а так называемый "прогресс" — есть лишь кажимость, видимость, фикция*. Собственно, такое твердил еще ветхозаветный Екклесиаст. Но твердил, терзаясь, а не насмехаясь. Впрочем, суть вещей от этого, увы, мало меняется...

Марсель Пруст или Томас Манн силились в свое время понять природу времени, ее *изучить*, а, если повезет, то и *"приручить"*. Рансмайр *от всего этого отказался*: ведь он убежден, что никаким законам *время* не подвластно, и задачу свою видит в том, чтобы разоблачить *иллюзорность целенаправленного движения* этого самого времени.

Пространство как бы еще существует (письма из Том в Рим и из Рима в Томы идут месяцами, если не годами), а вот *Время* уже испарилось. Это именно "последний мир", т.е. пребывающий "над течением исторического времени"¹. И если в мире этом что-нибудь и *сменяется*, так не *за счет развития*, а лишь *вследствие* неожиданных, непредсказуемых, лишенных какой бы то ни было логики *метаморфоз*: Ликаон превратился в волка; Прокна и ее сестра Филомена, спасаясь от Тереев, обернулись птицами. Непрестанно меняется что-то и в окружающей Томы природе: то поблизости вырастает новый Олимп; то городок оказывается скованным жесточайшими морозами, то погибает от нестерпимой жары, то зарастает буйной зеленью. От-

¹ А.Карельский. О людях и камнях, о людях и птицах. — В кн.: К.Рансмайр. Последний мир, М., 1993, с.7.

того и не удивительно, что *медиумом* книги, в которой все это творится, стал Овидий, автор "*Метаморфоз*"...

Может быть, поэтому модный ныне мотив "*конца истории*" воплощается здесь органично, даже по-своему "поэтично", но и в некотором роде неоднозначно. Похоже, что Котта, отправляясь в путь, *нашел нечто большее, чем ожидал найти*, даже если и двигала им мечта встретить живого Овидия: "Высланный из Рима, из царства необходимости и разума, — читаем у Рансмайра, — поэт у Черного моря до конца досказал свои метаморфозы, сделал голые прибрежные кручи... своими берегами, а варваров — своими персонажами".

Правда, в шахтерском городке Томы никто не слышал о ссыльном римском поэте, кроме каких-нибудь двух десятков его собственных персонажей: Ликаона, Арахны, Молвы, Ватта, Терся, Прокны, Эхо, Прозерпины, Дита и пр., волею автора тут поселенных. Они вышли из овидиевых "*Метаморфоз*", а теперь сами заново воссоздают, наново разыгрывают сожженную поэму, когда *пересказывают* Котте переосмысленные ее автором мифы: Эхо — из "*Книги камней*", Арахна — из "*Книги о птицах*".

Здесь *камни и птицы*, по-моему, — не только, как полагал А.Карельский, "два сквозных символа в романе", но и *точка пересечения* противоположностей. То гимн поется *камню*, который "все равно переживет — и надолго, непростительно надолго! — любую империю и любого завоевателя...", то *птицам*, что летят "высоко над всеми преградами и ловушками".

А в другом месте, напротив, иронически повествуется, как окаменел толстяк Ватт, сутками не отдохивший от доставленного Ясоном фильмоскопа, и "потребовалось пятеро мужчин, привычных к тяжелой работе, вроде мясника, чтобы вернуть окаменевшего Ватта из задней комнаты в лавку..." И это еще так — насмешка. А Эхо рассказывала и кое-что страшнее: "Из града камней,.., после предстоящего смертоносного потопа возникнет новое человечество,.., всякий булыжник станет чудовищем... Но этих-то людей,.., поэт называл истинным человечеством, исчадием моральной твердости, с'базальтовым сердцем, серпантинными глазами, без чувств, без красноречия любви, но и без единой искры ненависти, сострадания, печали..." (Затрудняюсь сказать, что имел тут в виду Овидий — ибо это *его "Метаморфозы"* довольно прилежно пересказывает Рансмайр, — но вряд ли таким уж невероятным покажется предположение, что, дескать, римскому поэту виделся некий очередной "модернистский" реванш: ведь нет причины, по которой Овидию надлежало бы быть глупее Экклесиаста)...

Да и не только с камнями, а и с птицами не все просто: в гобеленах на Овидиевы темы, которые показывала ткачиха Арахна, "Котта подметил сомнение в прелести полета, образ паденья, странную, чуть ли не зловещую антитезу райской отрешенности птичьих стай".

Пессимистически настроен и Пифагор: "Там внизу, — делится он с Коттой, — на берегу, в Томах! — конец мира виден куда яснее,.., в первой попавшейся навозной яме железного города уже отражается грядущее, каждая такая яма — окно в разоренный временем мир".

Рансмайр как будто не слишком последователен: *его Пифагор признает движение истории*, пусть и знак у движения этого — *отрицательный*. Но разве отсюда не следует, что "Последний мир" *открыт* различным толкованиям? И именно поэтому, если читатель все еще нуждается в том, чтобы ему указали на *действующую модель постмодернизма*, — так вот она перед вами: "Последний мир" Кристофа Рансмайра...

Прилагаемый к роману "Овидиев репертуар" столь же *двойствен*, даже "*многосмыслен*", что и основной текст: ведь в левом столбце "Репертуара" комментируются "Персонажи Последнего мира", а в правом — "Персонажи Древнего мира". Ироничность интерпретаций левого столбца сполна отражает степень авторской свободы и меру авторской вовлеченности в новейшую *постмодернистскую игру*...

ГЛАВА СЕДЬМАЯ,

В КОТОРОЙ ФИГУРИРУЕТ СЕРВАНТЕС СО СВОИМ "ДОН КИХОТОМ", А ТАКЖЕ БЕГЛО РАССМАТРИВАЮТСЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ МАНЬЕРИЗМА, БАРОККО И РОМАНТИЗМА С ЦЕЛЬЮ ВЫЯВЛЕНИЯ В НИХ "ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ" ЧЕРТ, А ТАКЖЕ ВЫСКАЗЫВАЕТСЯ "КРАМОЛЬНАЯ" МЫСЛЬ О ТОМ, ЧТО МОДЕРНИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ НЕ ЛУЧШЕ, НО И НЕ ХУЖЕ ДРУГ ДРУГА.

"Новой у Сервантеса, — писал известный американский социолог искусства Арнольд Хаузер, — была не ирония, направленная на рыцарские доблести, а его готовность ставить под сомнение *оба мира* (курсив мой. —Д.З.) — мир идеалистической романтики и мир реалистического рационализма. Новым был и неистребимый дуализм его мировидения, предполагавший невоплотимость идеи в социуме и невозможность свести социум к идее"¹.

Иными словами, Хаузер не превращает Сервантеса в раба внешних обстоятельств, но и его от обстоятельств этих не изолирует. "Неистребимый дуализм", возникающий на скрещении личности сочинителя с окружающей исторической реальностью, не является в

¹ "Amolt Hauser. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Muenchen, 1973, S.428.

глазах Хаузера чем-то по природе своей отрицательным. Что идея невоплотима в социуме, а социум никак не сводим к идее, на взгляд исследователя, — есть *просто заданный обстоятельством факт*, который не следует рассматривать как порок бытия, лишь как его неприменное свойство. И, осознав такое положение вещей, надлежит с ним сообразовываться.

В то же время именно помянутый "неистребимый дуализм" дает автору "Дон Кихота" возможность (прочими, как правило, не используемую) подняться как над идеалистами, так и над прагматиками, тем самым их по-своему "объединив". Не исключено, что именно *эта мудрость* сервантесовского "смирения" столь, как мы помним, восхитила Достоевского, что он почел ее той единственной, которую человек "там, где-нибудь" мог бы предьявить в свое оправдание.

Главная, по Достоевскому, заслуга Сервантеса не в *отвержении* или *принятии* мира, а в *понимании* того, что в мире этом творится. Будучи верующим христианином, Достоевский, тем не менее, поставил здесь понимание *впереди* веры. Не по этой ли причине местонахождение высшей духовной инстанции (то есть Бога) обозначено у него столь невнятно: "*там, где-нибудь*"? И не выходит ли, что, предьявив этой инстанции *все постигшего* "Дон Кихота", человек может надеяться на Всепрошение и Спасение? Кто его знает? Тем более, что за все приходится платить: например, разве цена понимания — это не горечь *иронии*, которая всегда, в конечном счете, оборачивается *самоиронией*? Так что понимание, *поставленное впереди* веры, есть акция *постмодернистская*, настоянная на сомнениях, на осознании текучести, многозначности, разновариантности сущего.

Значит, *постмодернистское не лучше, не выше, не совершеннее модернистского*? Недаром же Пушкину "возвышающий обман" был дороже "всех низких истин". Да и уже привлекавший мною в свидетели Г.Померанц свидетельствует: "Сейчас на Западе господствует страх перед любым воодушевлением, перед любой красной убежденностью. Но в инертности есть свой демонизм. Отворачиваясь от всякого пафоса, человек попадает в лапы апатии, безволия. Апатия несколько раз вела к гибели цивилизацию. И сегодня она грозит смертью"¹. Это он так оценивает *постмодернизм* в условиях нынешнего *глобального отката*. Право слово, бытие сложнее самых немислимых и самых бесспорных о нем суждений. И если я пекусь в книге этой именно о постмодернизме, так вовсе не ради вящего его прославления, а лишь затем, чтобы он *не выпал* из поля нашего зрения. Потому что, *если выпадет*, мы — в обстановке этого самого *глобального отката* — вовек не соберем осколков духовности, а, значит, и

¹ Г.Померанц. Испытание дьяволом принимаем за спасение. — "Известия", 14.11.1998, с.5.

не научимся толком понимать, что творится окрест: в искусстве, в культуре, в жизни...

Эрнст Юнгер, служивший во время Второй мировой войны в штабе немецких оккупационных войск во Франции, 18 августа 1944 г. — то есть в дни эвакуации из Парижа — занес в свой дневник: "Чтение: Морис де ля Фуий "Людовик XVI". Этот король в связи с нашим временем и его событиями в той же мере выигрывает, в какой Наполеон проигрывает. Такие перевороты в сознании свидетельствуют, насколько наше восприятие истории зависит от самого ее хода. Похоже, что и те часы истории, что давно уже остановились, как бы подключаются к теневому ходу больших исторических часов"¹.

Собственно говоря, здесь представлен *механизм* возникновения *постмодернистского* взгляда на мир: совершается некий *откат*, а вместе с ним нарастает и исторический пессимизм, сомнения в осуществимости поставленных себе целей и т.д., и т.п. Можно, правда, истолковать все это как разочарования германского националиста, вызванные очередным провалом попытки его родины покорить прочую Европу. Но Юнгер, как я уже упоминал, германским националистом не был, — по крайней мере, в те годы. Напротив, он презирал Гитлера и симпатизировал заговору военных, пытавшихся того убрать. Однако лежащая в развалинах Германия, ожидающая ее народ судьба униженных и оскорбленных просто не могла не настраивать на *постмодернистский* лад... И Юнгер вписывает, — немало иным своим поползновениям противореча, — вроде бы локально-немецкую утрату иллюзий во всемирно-исторический контекст:

"Разрушение Старого Мира, которое стало заметным во дни Французской революции, а, собственно, еще и в эпоху Ренессанса, равнозначно отмиранию органических связей, нервов и артерий. Когда этот процесс завершится, на передний план выйдут люди насилия; они введут искусственные нити и проволоочки в труп и побудят его к активной, но в то же время гротескной политической игре. Однако и им самим будут присущи порой жутковатые черты ярмарочных паяцев. Новые государства имеют тенденцию к самопожиранию. Они способны процветать лишь там, где сохранилось наследство. Когда оно будет растрачено, голод станет невыносимым; они, подобно Сатурну, сожрут собственных детей. Оттого мечтать о других государственных устройствах, нежели те, что создал 1789 год, — ни что иное как инстинкт самосохранения"².

Я привел эту длинную цитату не потому, что она точна. Нет, лишь по причине ее *показательности*. Ведь тут перед нами нечто вроде в самом себе разочарованного *постмодернизма*. Собственно, от него

¹ Ernst Juenger. Strahlungen II. Das zweite Parieser Tagebuch, S.298.

² Ibidem.

сохранилась лишь общая пессимистическая окраска и неприятие какой бы то ни было активности. А вот участие в *коловоращении* (то есть нечто *определяющее* как для постмодернизма, так, кстати сказать, и для модернизма) испарилось. Более того, в этом "постмодернизме" тут же и проступили "модернистские" черты (я имею в виду отмеченную Юнгером активность, даже склонность к политической игре). Нет, Юнгер не всегда так смотрел на вещи. Но в *этот*—для каждого немца воистину трагический — *момент* посмотрел *именно так*. И тем самым дал нам возможность еще раз в том убедиться, что *постмодернизм не лучше и не хуже модернизма* — он просто "*другой*". Лишь одно, пожалуй, можно сказать в его пользу, имея перед глазами именно *искусство*: что постмодернизм *органичнее*, чем модернизм, связан со стихией *игры*, а тем самым как бы и более сопричастен искусству. Ибо ведь *вне игры* искусства, вроде, и нет. А в то же время искусство — это, само собою разумеется, не только игра. Так что...

Однако, пора уже вернуться к Сервантесу и его "Дон Кихот", пока читатель и вовсе их не позабыл. "Дон Кихот" — достижение *вершинное* и оттого не укладывающееся ни в какую замкнутую в себе систему. Кроме того, роман создавался на переломе эпох: Ренессанс уже исчерпал себя, а маньеристски-барочный откат *еще* не вошел в силу. Так что, ежели желательно постичь природу именно *тогдашнего* постмодернизма, сподручнее обратиться к *маньеризму и барокко*, ибо "Дон Кихот", скорее, воплощает *общую постмодернистскую идею*, нежели конкретные художественные манеры, в те или иные исторические периоды ее выражавшие.

Чтобы не выглядеть (а, может быть, и не показаться?) предвзятым или пристрастным, предпочитаю опереться здесь на наблюдения, позаимствованные из книги, написанной еще, так сказать, в "*до-постмодернистские времена*" гуманитарной науки. Ее автор — уже появившийся на страницах моего сочинения американский литературовед Арнольд Хаузер. И я намерен тут воспроизвести любопытнейшие характеристики, которые он дает *маньеризму и барокко* как явлениям культуры *пост-ренессансной*.

"Маньеризм отбрасывает прочь теорию отражения; в согласии с его новым символом веры искусство творит не вслед за природой, а подобно природе"¹.

"Маньеризм не поймешь, пока не постигнешь, что его подражание классическим образцам — ни что иное как бегство от подстерегающего хаоса..."².

"Об искусстве, существовавшем до барокко, еще можно было сказать, являлось ли оно в основе своей жизнеподобным или чуждым

природе, интегрирующим или дифференцирующим, классическим или новаторским. В барокко единство стиля утрачивается, оно становится классическим и натуралистичным, аналитичным и синтетичным одновременно"¹.

"Склонность барокко заменять абсолютное относительным, упорядоченное беспорядочным рельефнее всего проступает сквозь пристрастие к "открытым, разорванным формам"².

"Действительность отринута, вместо нее повсюду желательно видеть образ произвольно сконструированного и насильственно законсервированного мира, в котором форма господствует над содержанием"³.

"Жизнеутверждение, которое в эпоху барокко вытесняет бегущую света аскезу, прежде всего симптом усталости,., склонность к компромиссу"⁴.

Беглое прочтение этих цитат, возможно, оставит привкус чего-то авангардистски-формалистического, даже как бы "агрессивного": "отбрасывает прочь теорию отражения", "действительность отринута", "форма господствует над содержанием" и т.д., и т.п. Будто и в самом деле соприкасаешься с неким отчаянным *отрывом от традиции*, отличавшим художественные искания модернизма XX века. Но внимательное прочтение позволяет, по-моему, обнаружить второе дно.

Ведь из тех же цитат следует, что наряду с отказом считаться с природой маньеризм имеет в виду и "подражание классическим образцам", что барокко присущ не только "образ произвольно сконструированного", но и "насильственно законсервированного" мира, и ему же присуща редкостная, граничащая со всеядностью, *терпимость* по отношению *ко всем* решительно *предшественникам*. Лишь готовность вобрать в себя любые обломки существовавших дотоле художественных стилей отличает барокко от каждого из них. Потому-то оно и способно при случае даже на агрессивно формалистические "всплески". Но тон, разумеется, задают не они, а своеобразное "жизнеутверждение", проистекающее, как ни странно, из "усталости", из "склонности к компромиссу".

Разве это не напоминает чем-то *сегодняшний постмодернизм*? Если бы "Социальная история искусства и литературы", из которой заимствованы все касающиеся маньеризма и барокко цитаты, не была издана еще в далеком 1953 году, можно было бы подумать, что, пишущи ее, Хаузер держал перед глазами *новейшее* мировое искусство. Но и удивляться-то, собственно говоря, нечему. На переломе XVI и

¹ A.Hauser. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, S.409.

² Ibidem. S.381.

¹ A.Hauser. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, S.456.

² Ibidem. S.459.

³ Ibidem, S.475.

⁴ Ibidem, S.475..

XVII век сложилась ситуация, *аналогичная* нашей сегодняшней: Ренессанс, нацеленный, как мы уже знаем, — вопреки античным ожиданиям — на активное антропоцентрическое обновление, на разрыв с традициями Средних веков, отправлял "*модернистскую*" функцию. Затем наступил маньеристски-барочный "*пост-ренессанс*"...

Так должно ли нас удивлять, что современный французский структуралист (а, может быть, и пост-структуралист?) Жерар Женетт высказался о барокко следующим образом: "Барокко, если оно действительно существует — это не остров (еще менее того — заповедник), но перекресток, распутье, публичная площадь. Его дух синкретичен, его порядок состоит в открытости, его свойства — не иметь собственных свойств и доводить до предела переходящие черты, характерные для всех стран и эпох. Для нас важнее не то, что в нем есть исключительного, а то, что в нем есть типичного, то есть образцового". Итак, для Женетта барокко — это *форма искусства*, так сказать, сотворенная "на все времена". Я бы только добавил, что она *одна из двух* таких "*мегаформ*", а именно — *постмодернистская*.

Разумеется, по мере движения "мегаформы" по столетиям и, тем более, тысячелетиям, в ней далеко не все само себя заученно повторяет, ибо, как полагал еще Гераклит, невозможно дважды войти в одну и ту же реку. Ренессансный "*модернизм*", к примеру, природу не отринул (как поступил, например, средневековый, схоластический "*постмодернизм*"), напротив, в отличие от модернизма XX века, он постарался в полном объеме возратить ее искусству, столетиями произраставшему по преимуществу на символической, софистике, схоластике. Подобный "*прорыв к реальности*" марксизму казался решающим. На деле же решающим, все определяющим было, думается, нечто иное, — а именно, *экстремистская воля к обновлению*. Тем паче, что ренессансный житейский "реализм" — вещь довольно сомнительная, поскольку прошлых и будущих мифотворцев он *перещеголял* по части выдумывания дичайших сказок о землях, до которых добирались герои великих географических открытий. Не исключено, что именно поэтому возвращенная природа не помешала Ренессансу творить очередной (лишь опирающийся не на *Бога*, а на *Бого-человека*) миф об идеальном мироустройстве.

Итак, еще раз: "модернистское" и "постмодернистское" восприятие сущего — это в принципе системы *антагонистические* и в то же время *взаимодействующие*, даже в определенном смысле *взаимозависимые*. Ни одну из них, как я уже говорил, невозможно признать лучшей или худшей, ибо обе они несовершенны по причине *общего несовершенства* как самого бытия, так и наших о нем представлений. Впрочем, чуть ли не каждому из нас на каком-то этапе начинает не-

¹ Жерар Женетт. Фигуры, М., 1998, с.412.

удержимо хотеться поставить на "модернизм", потому что "постмодернизм" есть ведь нечто "*декадентское*": он напрямую связан с *крахом* упований, с болезненной *утратой* почвы под ногами, с *потерей* ориентиров и видимых целей. И, разумеется, с *апатией*, грозящей, как говорит Г.Померанц, цивилизации гибелью...

Единственное преимущество постмодернизма как будто состоит в некоей *трезвости*. Но, в отличие от трезвости, так сказать, житейски-бытовой, эта, увы, пассивна, бездейственна, ибо в миг *постмодернистского прозрения* нам открывается мир, в котором, в сущности, жить *нельзя* или, по крайней мере, *незачем*. А в то же время именно *постмодернистское "состояние передышки"*, надо полагать, десятки, а, может быть, и сотни раз уберегало и будет, надеюсь, еще уберегать человечество от самоистребления, которое непременно бы уже осуществилось, если бы люди *всегда* пребывали в состоянии *ослепленной модернистской активности*.

В истории человечества несть числа локальным "модернистским" и "постмодернистским" ситуациям, поскольку каждая идеальная победа в конце концов оборачивается поражением, что, впрочем, не мешает поражению этому со временем снова обернуться победой, пусть лишь только моральной. Подчас все это выглядит столь сложным и противоречивым, что, наверное, стоит рассмотреть — в качестве еще одного наглядного примера — другое характернейшее явление, так или иначе с феноменом постмодернизма сопоставимое. Я имею в виду *романтизм*.

Он, как известно, являлся реакцией на Французскую революцию 1789 года и ее исторические последствия. Оттого практически все романтики (почти независимо от конкретной политической ориентации) ощутили себя *пасынками эпохи*: как и у гуманистов на излете Ренессанса, она отняла у них великую поэтическую мечту. Так что собственно-романтическое чувство (вопреки тому, что изо дня в день внушали нам марксистские идеологи) — это по преимуществу *чувство утраты*. И различие состоит лишь в том, что для одних утратой была уже *сама революция*, а для других — ее *перерождение, нравственное падение*. Если же кто-нибудь (например, Виктор Гюго) и сохранил революции этой верность, так, скорее, из упрямства, из духа противоречия, чем по глубокому внутреннему убеждению.

В своей "Исповеди сына века" Альфред де Мюссе писал, что в годы наполеоновских войн на свет народилось "пылкое, болезненное, нервное поколение". Оно мечтало о подвигах, но войны кончились, император умер. И "когда юноши заговаривали о славе, им отвечали: "станьте монахами", о честолюбии — "станьте монахами", о надежде, о любви, о силе, о жизни — "станьте монахами". Оттого они предавались мрачным грезам или распутству, либо принимались счи-

тать деньги. Мюссе осмысляет эту "романтическую ситуацию" как *ситуацию безвременья*.

Он был французом и потому еще идеализировал наполеоновские войны как освободительные и, следовательно, революционные; а немцы (братья Шлегели, Тик, Новалис, Эйхендорф, фон Арним) или англичане (Вордсворт, Колридж) отвергли революцию много раньше — сразу же после того, как она повсюду расставила гильотины и принялась "пожирать собственных детей".

Но вернусь к Мюссе: "Болезнь нашего века, — утверждал он, — происходит от двух причин: народ, прошедший через 1793 и 1814 годы, носит в сердце две раны. Все то, что было, уже прошло... Все то, что будет, еще не наступило". Художники в годы маньеризма и барокко тоже полагали себя пребывающими в *безвременье*. Но при их сопоставлении с романтиками в глаза бросаются прежде всего не сходства, а различия. Там преобладали знаки *усталости*, готовность *капитулировать*, вернув сущему некий *вселенский порядок*. В романтизме нет и следа *пассивности*, его теории *отдают авторитарностью*, стремлением властно *навязать себя* миру, *выдать за движение единственно верное*, даже *единственно возможное*. Романтизм порождал поэтов, воистину наделенных чуть ли не *ренессансной* готовностью *штурмовать вершины*.

Таких романтиков ортодоксальное советское литературоведение начало именовать "*прогрессивными*" или даже "*революционными*". Они и правда обнаруживали большую приверженность революционным идеям, чем, скажем, Шатобриан или Гофман, которых у нас, соответственно, числили среди "*консерваторов*" или даже "*реакционеров*". Споры нет, между Байроном, Шелли, Гейне, с одной стороны, и Вордсвортом, Колриджем, Новалисом, с другой, обнаруживаются немалые различия. Порой столь существенные, что может возникнуть искушение записать одних в "*модернисты*", а других — в "*постмодернисты*". И здесь мы имеем дело с глубоко *дуалистической* (в хаузеровском значении слова) *природой* романтизма как целого.

"...Искусство, — писал Август Шлегель, — должно брать свои предметы лишь из сферы природы"¹; "Искусство, — как бы уточнял его мысль Новалис, — состоит в том, чтобы видеть вещи в их законосообразности и красоте"². Тезисы это вроде бы "антибарочные" (все же *вслед* за природой, а не *подобно* ей!), можно бы даже сказать — "возрожденческие". Но вот философ Фридрих-Вильгельм Шеллинг, — кстати, идеолог той самой иенской школы в романтизме, к которой Шлегель с Новалисом принадлежали, — их "поправляет": "Основной особенностью, свойственной произведению искусства, .., нужно счи-

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков, М., 1980, с. 125.

² Там же, с. 97.

тать бесконечность бессознательности (синтез природы и свободы)"¹. Тем самым как бы открывается лазейка, позволяющая не только отказаться от подражания природе, но и презреть "законосообразность". Ведь Шеллинг явно имеет в виду ту интуитивную творческую свободу, которая природу переиначивает, а, может быть, и ту "природу", что есть не оболочка, не форма бытия, а его вечно, изменчивый дух.

Причем — и это, на первый взгляд, удивительно — шеллингианская "лазейка" ведет не столько назад, к барокко, сколько вперед, к *модернизму XX века*. Или, иначе говоря, к формам, откровенно отметающим традиции жизнеподобного искусства. Этот "модернизм" и в самом деле многое позаимствовал у романтиков; тех в известном смысле даже можно бы наречь "*пре-модернистами*". Что, тем не менее, вовсе не исключает их сродства с *постмодернистами*. В частности, и потому, что романтическое не=жизнеподобие в общем и целом все-таки чудно фанатически-революционной экстреме.

"...Сервантес, болезненно ощущавший, как далека поэзия от жизни, — писал Людвиг Тик, — ... придумал из любви к поэзии и к чудесам самую смелую шутку: снова соединить поэзию и жизнь, хотя и сознавая при этом их дисгармонию. Его Дон-Кихот...отражает неизмеримость духа, для которого пародия постоянно является истинной поэзией"². Разумеется, Сервантес в глазах Тика *прежде всего романтик*: ведь выпячено именно его "двоемирие", то есть неустрашимость разлада между поэзией духа и прозой жизни. Но Сервантес у Тика в то же время и вполне *барочен*: все-таки силится сближать антагонизмы средствами всепоглощающей *художественной игры*, каковая, в свою очередь, напрочь исключает одностороннюю непримиримость.

Да и разве вообще не симптоматично, что Тик столь определенно ориентирован на Сервантеса — одну из показательнейших фигур "извечного *постмодернизма*"? А на другую показательнейшую — хоть и гораздо менее в интересующем нас смысле последовательную — фигуру ориентирован Новалис: "В Шекспире, — твердил он, — обязательно чередуются поэзия с антипоэтическим, гармония с дисгармонией, обыденное, низкое, уродливое с романтическим, высокое, прекрасное, действительное с вымыслом"³. Новалису, очевидно, казалось, что он рекламирует Шекспира "*романтического*"; но это и Шекспир *маньеристский*: ведь доминирует-то здесь не столько романтическая контрастность, сколько "*постмодернистская*" разностильность, пестрота, *многовариантность* сущего.

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков, М., 1980, с. 136.

² Там же, с. 116.

³ Там же, с. 104.

Откуда бы взяться восторгам касательно Шекспира или, тем паче, Сервантеса, не будь романтизм, почитавший себя строго концептуальным, подвержен *тайному разладу*, даже внутри себя непоправимо, фатально *дезориентирован*? Смятенность романтических гениев именно этим непоправимым разладом и обусловлена, "Сказка, — утверждал Новалис, — есть как бы канон поэзии. Все поэтическое должно быть сказочным... Сказка подобна сновидению, она бессвязна... Ничто не может быть противнее духу сказки, чем нравственный фатум, закономерная связь. В сказке царит подлинная природная анархия"¹. А вот что декларирует главный теоретик иенского романтизма Фридрих Шлегель: "Ирония есть ясное осознание вечной изменчивости, бесконечно полного хаоса"². Или еще: "Идея есть ничто иное, как усовершенствовавшееся до уровня иронии понятие, абсолютный синтез абсолютных антитез, постоянно самопроизводящаяся смена чередований двух противоположающихся мыслей"³.

"Анархия", "хаос", "синтез абсолютных антитез" — разве все это не лексикон безвременья? Так что вовсе не случайно новаторски — даже радикально новаторски — ориентированный романтизм чаще всего искал свой идеал *в прошлом, посреди Средних веков* и того самого рыцарства, которое ославил, но по-своему и прославил Сервантес. Зачатый, как я уже говорил, чувством утраты, романтизм вопреки своей связи с революцией (то есть акцией "модернистской"), оказался по преимуществу (но не в *количественном*, а в *качественном* смысле) явлением все-таки "постмодернистским", более того, медиумом одного из самых приметных *идеологических откатов* человеческой истории.

Мне не хотелось бы быть понятым так, будто по-мазохистски выискиваю в маньеризме, барокко или романтизме симптомы "упадка". Я вообще ничего не выискиваю, а попросту наблюдаю и констатирую: дело ведь в том, что история искусств, как и вообще История, не знает эпох, которые не были бы отмечены и величием, и слепотой, и наивностью, и провидением. А хорошие или плохие оценки выставляют им лишь идеологи, исходя из собственных — и в большинстве случаев превратных — представлений о Вреде, Пользе, Добре, Зле...

¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков, М., 1980, с.98.

² Там же, с.61.

³ Там же, с.56.

ИНТЕРМЕДИЯ:

РЫЦАРЬ НА БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ, ИЛИ CONTRARIA SUNT COMPLEMENTA

Мне представляется довольно неожиданным, что именно на Виктора Шкловского, знаменитого "русского формалиста", весьма неординарно представлявшего себе суть литературного процесса, особенно сильное впечатление произвела речь о "золотом веке", которую ламанчский рыцарь держал перед козопасами. Шкловский вообразил ее себе *авторским словом*, вложенным в уста героя, и свое на этот счет мнение завершил панегириком: "*Начинается новая глава в истории человеческой борьбы за справедливость*" (курсив мой. —Д.З.). После чего, разумеется, уже никак нельзя было обратить внимание на сервантесовский комментарий, гласящий: "Рыцарь наш произнес эту длинную речь, которую он с таким же успехом мог бы и не произносить вовсе, единственно потому, что, взглянув на желуди, коими его угостили, он вспомнил о золотом веке, и ему захотелось поделиться своими размышлениями с козопасами, а те слушали его молча, с вытянутыми лицами, выражавшими совершенное недоумение".

За столетия, протекшие после выхода "Дон Кихота" в свет, роман этот стал чем-то вроде *мифа*. И, как к целому, к нему, боюсь, уже не подступиться. А уязвим миф в нюансах, в полутонах, в деталях. Ими занявшись, попробую представить "Дон Кихота" в свете, который видится мне если не истинным, то хотя бы к тому приближающимся, и тем самым уточнить *место* этого сочинения в истории литературы и культуры.

Форменным проклятием чаще всего оказывалась *упрямая односторонность оценок*: рыцарь Дон Кихот *либо* безумен (наивен, простоват), *либо* мудр; удачен (несравненен, гениален) *либо* первый его том, *либо* второй и т.д., и т.п. На деле же особенность, выделяющая книгу Сервантеса среди сонма прочих, состоит как раз в его *неприводимости к одному* — какому бы то ни было — *знаменателю*.

Как-то Дон Кихот отнял силой у проезжего цирюльника медный таз для бритвы, потому что вообразил его себе шлемом мавританского царя Мамбрина. Но поскольку Санчо Панса донимал рыцаря неопровержимыми доводами, да и сам рыцарь, поскольку вроде бы видел, что это, конечно же, таз, вдруг уступил, даже изрек нечто неожиданно *релятивистское*: "...Что тебе представляется тазом для бритвы, мне представляется шлемом Мамбрина, а другому — чем-нибудь еще". На такое, кстати сказать, способен и Санчо Панса — не менее простоватый,

¹ В.Шкловский. Избранное, М.,1983, т.2, с.89.

но по-своему и не менее мудрый. С одной стороны, когда Дон Кихот, вооружившись мечом, набросился на бурдюки, ибо принял их за великанов, верный оруженосец, целиком во власти иллюзии, "по всему полу искал голову великана"; а, с другой, как же *достойно* управлял он островом, над которым герцогская чета, развлекаясь, поставила его губернатором, и как же *достойно* с этой бутафорской властью расстался...

Но что там "шлем Мамбрина" или поиски головы великана! Во втором томе "Дон Кихота" встречаются ситуации и понеожиданной. Его XXIII глава снабжена таким иронически-витиеватым названием: "Об удивительных вещах, которые, по словам неукротимого Дон-Кихота, довелось ему видеть в глубокой пещере Монтесиноса, настолько невероятных и потрясающих, что подлинность приключения сего находится под сомнением". Суть, впрочем, вовсе не столько в самом приключении, сколько в сопутствующих ему обстоятельствах. Само же приключение ничуть не менее вероятно, нежели те, что кажутся достоверными или за достоверные выдаются. По крайней мере, спектакли, что с невольным участием Дон Кихота и Санчо Пансы и с целью их обмана устраивала герцогская чета, выглядели много глупее и грубее. Но наши герои все принимали за чистую монету. Так не значит ли это, что автор в случае с пещерой Монтесиноса вознамерился продемонстрировать некую *модель*, а чтобы читатель получше ее разглядел, еще и *иронически обнажил прием*?

Ученый мавр Сид Ахмет Бен-Ихали, — чья арабская рукопись послужила якобы одним из источников, пользуясь которыми сочинитель Сервантес складывает свое мозаичное и гипотетическое повествование о рыцаре Дон Кихоте и его оруженосце, — сей ученый мавр, поведав о приключении в пещере, приписал на полях: "...Если это приключение покажется вымышленным, то я тут ни при чем, и я его описываю, не утверждая, что оно выдуманно, но и не высказываясь за его достоверность". Иными словами, хитрющий мавр, так сказать, умыл руки, еще и присовокупив: "Впрочем, передают за верное, будто перед самой своей кончиной и смертью Дон-Кихот от этого приключения отрекся и объявил, что он его выдумал..."

Итак, автор Сервантес делает все, чтобы *посеять как можно больше сомнений*. Но *специфический смысл* всех им высказанных и тут же взятых назад сентенций касательно истории с пещерой, заложен в нижеследующем эпизоде. Дон-Кихот и Санчо уже посидели верхом на деревянном коне. Поскольку глаза у них были завязаны, а герцогская челядь подзадоривала их возгласами, они вроде бы и правда вообразили, *будто летают по воздуху*. И, сойдя с коня, Санчо вдохновенно врет всем, кто готов его слушать, *что* видел во время полета. И вдруг Дон-Кихот шепнул ему на ухо: "Санчо, если вы желаете, чтобы люди поверили вашим рассказам о том, что вы видели на небе, то

извольте и вы со своей стороны поверить моим рассказам о том, что я видел в пещере Монтесиноса".

Иными словами, Дон-Кихот, который, ежели чем и грешил, так неумным энтузиазмом и чрезмерной доверчивостью, был до глупого честен и до смешного искренен — да и просто не мог быть иным, ежечасно являя доблесть и рискуя жизнью, — этот самый Дон-Кихот *выставляет себя* мелким лжецом, предлагая сделку другому мелкому и столь же бескорыстному лжецу/ Но ведь против такого поступка должны бы восстать все естество рыцаря, вся его вера, вся беспрецедентная жертвенность! Видит Бог, *никак не соединить* здесь *лжеца со святым*. Так, может быть, наш герой и правда безумен и за поступки свои вообще не отвечает?

Спор о том, кто он — *мудрец* или *безумец*, — на страницах романа между собою непрерывно ведут каноники и погонщики, трактирщики и кабальеры, а за пределами сервантесовского текста — все толкователи, а, может быть, и читатели. Непримиримые и вовсе расходятся во мнениях. Что же до более покладистых, так те норовят понять: "*Он не безумен*,- отвечал Санчо, — *он дерзновенен*"; "*Дон-Кихот безрассуден, но отнюдь не безумен*..." — как бы вторит ему Т.Манн¹. Но, думается мне, что к правде о Дон-Кихоте ближе других подошел русский исследователь С.Бочаров: "...Когда о нем говорят, что он бывает то здравомыслящий, то сумасшедший, что он несет вздор, когда заходит речь о предмете его помешательства, а в остальном проявляет ясный и светлый ум, — *здесь сама форма суждения чужда сознанию Дон-Кихота*"² (курсив мой. —Д.З.).

Иными словами, тут, по всей вероятности, имешь дело не столько со списанным с некоего "прототипа" (или "прототипов") характером, сколько с чем-то иным, в привычную поэтику вроде бы не укладывающимся? Так мыслил о Дон-Кихоте, как читатель, надеюсь, помнит, и австрийский писатель Э.Канетти; в его представлении тот — "фигура". Канетти и сам в 1935 г. опубликовал роман "Ослепление", где центральным героем был некий ученый-синолог Петер Кин — тоже "*фигура*" и тоже "*крайность*".

Говоря "*крайность*", Канетти вряд ли имел в виду *односторонность*, ибо ни Дон-Кихот, ни Санчо Панса никак под такое определение не подвёрстываются. Скорее уж, он думал при этом об их *вопиющей "нетипичности"*, непохожести на какие бы то ни было образцы, *заимствованные у предшественников*. А вопиющая эта нетипичность, в свою очередь, порождала *комизм* и сама сквозь *комизм* прежде всего и *проглядывала*.

"...Юмористической в самом глубоком смысле, — писал о "Дон

¹ Т. Манн. Собр. соч. в 10-ти тт., М., 1961, т.10, с.197.

² См.: "Сервантес и всемирная литература", М., 1969, с.91.

Кихоте" Т.Манн, — является подлинно человеческая *многогранность*, жизненно правдивая *двузначность* обоих главных персонажей..."¹ (курсив мой. — Д.З.). И эта черта сервантесовской поэтики для Манна чуть ли не важнейшая.

Общеизвестно, что "Дон Кихот" — *пародия*. Только вот, пародия на что? Издавна было признано за аксиому, что — на *рыцарский роман*: Средневековье, дескать, сменилось Возрождением, и старые, патриархальные идеалы, все еще не сданные полностью в архив, надлежало осмеять, разоблачить, перечеркнуть. За эту задачу якобы и взялся Сервантес... Странно только, что — вроде бы не ко времени: ведь на излете было уже не Средневековье, а Возрождение, тем более, в Испании, которая, — об этом я уже упоминал, — потеряв в 1588 г. свою Непобедимую Армаду, уступила Англии власть над морями. *Так что рыцарь*, в качестве фигуры хоть что-нибудь еще определяющей и тем самым для "прогресса" опасной, *вовсе вроде бы и не актуален*.

Разве что, если взглянуть на весь сервантесовский замысел, *как на своеобразный пародийный реквием по миру, который канонизирует догму*: "Достоинством "Дон Кихота", — полагал Ортега-и-Гассет, на сей раз весьма пронизательно, — является то, что он — единственная не-догматическая испанская книга; автор ее спасается от догматизма... посредством бесконечной мультипликации догм..."². Иными словами, сочиняется не пародия на нечто конкретное, в самом себе ограниченное, а *Пародия*, так сказать, *par excellence*, которая, по Людвигу Тику, "является истинной поэзией". И это еще в том смысле пародия особого рода, что она оказывается "юмористической в самом глубоком смысле" и *ставит все*, к чему бы ни прикоснулась, *под сомнение*.

Этим, однако, пародируемые объекты *не перечеркиваются*: не списывается со счетов рыцарский роман, не изгоняется из рая его усердный читатель Дон-Кихот, не заключаются в "магический круг" питающая их фантазия и противостоящая им жизнь. В силе остаются как бы все возможности. Героя могут звать Кихадой, Кесадой или Кеханой, и это ровным счетом ничего не изменит. Он может быть воспет или осмеян, и это тоже ничего не изменит, ибо слава и позор взаимопереходны, даже взаимозаменяемы. Но важно не столько это, сколько то, что нет на земле ничего окончательного, ничего завершенного: не существует морального приговора, который не может быть когда-нибудь пересмотрен, как не существует и нравственного поощрения, которое никогда и никому не сможет уже показаться полученным незаслуженно. Каждая ложь содержит частицу истины и каждая истина горчит каплей яда. Таким образом, все *одновременно* и как бы стоит на месте, и как бы вертится, вертится...

¹ Т.Манн. Собр.соч. в 10-итт., М., 1961, т.Ю, с.183.

² J. O. y Gasset. Epistolario, Madrid, 1974, p.85.

Такой сервантесовский взгляд на мир где-то соприкасается (разумеется, если сделать все мыслимые поправки на время) с выведенной Нильсом Бором — физиком века XX-го — формулой: "contraria sunt complementa"¹. Бор полагал, нередко опираясь на гипотезы, чья истинность (на это он, по крайней мере, надеялся) подтверждалась их вполне достаточной безумностью, — что вселенной правит не столько борьба противоречий, сколько *их взаимодополнительность*. Впрочем, сходных взглядов, хотя и не опирающихся на выводы теоретической физики, придерживались еще древние китайцы: у них Инь и Янь — тьма и свет — образуют в конечном счете *нечто неразрывное*. Однако отнюдь не "гармоничное": это лишь образ мира, которому *неведома цель и который нельзя изменить*. А что до изменения, то оно заложено как раз в представления о *борьбе противоположностей*: Добро и Зло непрестанно воюют друг с другом; правда, *пока* (и здесь надежды подкреплены куда более слабым, чем у Бора, основанием) первое *не одолевает* второе. Тогда, дескать, и завершится История — то ли в форме Рая, то ли в форме Коммунизма.

Сервантес придерживался версии, родственной *боровской* или *древнекитайской*, хоть и на свой, разумеется, лад. Если бы он иначе видел мир, *то не прибег бы к услугам пародии*. Ведь ее предмет — не *Зло как таковое*, то есть требующее немедленного разоблачения и окончательного искоренения; ее предмет — *фундаментальное несовершенство бытия*. Оттого *пародирование* для автора "Дон Кихота" — не акт, а процесс, процесс многократного, многоступенчатого осмеяния и самоосмеяния... Будто два зеркала глядятся друг в друга и до бесконечности переворачивают свои изображения; *пародия, пародия на пародию, пародия на пародию пародии...*

И, если взглянуть на роман Сервантеса именно в этом ракурсе, то не окажется ли тогда самым важным, что Дон-Кихот — именно *рыцарь*, то есть тот, кто поставил себе целью "искоренять всякого рода неправду"? Но выехал он на большую дорогу в самое неподходящее время. Завладев половиной мира, Испания сильнее не стала: до тех пор давилась мексиканским и перуанским золотом, пока не развалила собственную экономику и не уступила пальму первенства Англии. Оттого нашему рыцарю всякие хари ржали бы прямо в лицо, даже будь он юн и прекрасен и носи золоченые, а не ржавые, доспехи. Воистину несуразность Дон Кихота — это не столько он сам, сколько *отражение* того чувства, которое испытывает к нему толпа, одетая в рубище или в шелка, обитающая в хижинах или во дворцах...

А все же рыцарь выехал на большую дорогу в самое *подходящее* время. В том смысле "подходящее", что еще до третьего звонка. Небольшое промедление — и было бы уже поздно: рыцарь стал бы анах-

¹ Крайности сходятся (лат.).

ронизмом не только как образ, но и как символ, или, если угодно, *как объект всеобъемлющей пародии*.

Герой Сервантеса комически, — но в то же время и грандиозно — *противоречив*. Вопреки доброте своей и своей кротости он бесконечно самонадеян, тщеславен, норовит преувеличивать свои подвиги, чуть ли не в духе барона Мюнхгаузена. Вообще он — *энтузиаст*, может быть, даже в чем-то *фанатик*. Вряд ли все это — черты характера нищего идалго, рыцарских романов еще не начитавшегося. Нет, их принесла с собою *дон-кихотская рыцарственность*; они, так сказать, "издержки производства". Ибо (об этом, хоть и по иному поводу, шла уже речь) все на свете в высшей степени *относительно*. Итак, наш герой "*плох* и *идеологически откат*, поразившего не только Испанию ("Гамлет" ведь был создан Шекспиром в ту же эпоху, но в "победительнице" Англии), — из этого и проистекает его *неповторимость*, ставшая его *неистребимостью*. Сервантесу, надо полагать, в некотором роде открылся *механизм, управляющий всем нашим бытием*. Потому что было дано ему *подсмотреть стык эпох*, самому себе как бы равный и в величии, и в ничтожестве.

Из того, что рыцарь Дон-Кихот тронулся в путь в столь неподходящее-подходящее время — то есть в *момент перелома*, очередного *духовного и идеологического отката*, поразившего не только Испанию ("Гамлет" ведь был создан Шекспиром в ту же эпоху, но в "победительнице" Англии), — из этого и проистекает его *неповторимость*, ставшая его *неистребимостью*. Сервантесу, надо полагать, в некотором роде открылся *механизм, управляющий всем нашим бытием*. Потому что было дано ему *подсмотреть стык эпох*, самому себе как бы равный и в величии, и в ничтожестве.

Для воплощения подсмотренного ему и пригодился рыцарь — *внутри себя* нечто неизменно "*позитивное*", а *вовне* — "*негативное*". Практически тоже "всегда". И оттого *рыцарь* (по крайней мере, такой, каким он присутствует у Сервантеса) олицетворяет *воровское contraria sunt complementa* или *единение древнекитайских символов Инь и Янь*, где, правда, "тьма" все-таки названа первой.

Может быть, тем, что сочинитель "Дон-Кихота" подсмотрел стык эпох, а, подсмотрев, заинтересовался рыцарем, и объясняется, что он еще в XVII веке овладел львиной долей того искусства прозы, которую каждый раз — и вроде бы наново — доводилось изобретать для себя XVIII, XIX, XX векам?

У маньеристской поэтики Сервантес позаимствовал *прием игры*, однако, универсализировал его, превратил, можно бы сказать, в *самостоятельную поэтику* — *юмористическую, ироническую, гипотетическую*, словом, *истинно игровую*. В "Дон Кихоте" игра начинается с первой же страницы, где автор признается, что не знает, как, в сущности, звали его героя и выдает собственное сочинение за плод разысканий, опиравшихся на рукописи многочисленных предшественников. Впрочем, это для того времени прием как раз традиционный, и нова в

нем лишь абсурдная многоступенчатость мистификаций. Но наличествует в этом романе и нечто *умопомрачительно новое*, до чего (пока не народились сегодняшние, я бы сказал, "*универсальные*" *постмодернисты*) никто, кажется, еще не додумался.

В III главе второй части романа некий бакалавр Караско сообщает Санчо и его господину, что об их подвигах *написана книга*. Мавр-летописец, всякого рода разыскатели и переводчики с арабского — такое уже много раз было и еще не раз будет. А *этот* шахматный ход нашего автора *воистину эпатающе нов*, собственно говоря, в некотором роде даже "немыслим". Ведь выходит, что если первая часть была *книгой*, то вторая — это как бы "*всамделишная жизнь*", непосредственно реализующаяся и никем пока еще не описанная, ибо разве могли бы они иначе здесь обсуждать ранее о них сочиненную книгу? Но этого тоже не может быть, потому что и вторая часть — *книга*: ведь ее сейчас, в эту минуту, держит в руках читатель, который точно знает, что ее, как и предыдущую, якобы сочинил ученый мавр Сид Ахмет Бен-Инхали...

Но и это еще не все. В главе LX на постоялом дворе Дон-Кихот невольно подслушал разговор двух кабальеро, обсуждавших достоинства второй части романа, сочиненной, однако, неученым мавром, а неким *Авельянедой*. Лицензиат Алонсо Фернандес де Авельянеда — это уже не какой-то там фиктивный повествователь, а вполне реальное лицо, или точнее, псевдоним такого лица. Ибо в середине 1614 г. оно выпустило в свет книгу под названием "Вторая часть хитроумного идалго дон Кихота Ламанчского, содержащая рассказ о его третьем путешествии". В те времена литературный разбой был делом обычным. Но Авельянеда не просто мошенник, он к тому же еще и враг, недоброжелатель, искажающий замыслы Сервантеса, измывающийся над его героями, словом, как выразились бы сегодня, — *противник идейный*.

Вполне вероятно, что, включая сообщение о тексте Авельянеды, вкуче с его разоблачением, в свой собственный текст, Сервантес был прежде всего движим чувством мести, обуеваем зудом полемики. Но все сиеминутное ныне уже угасло: Авельянеда давно забыт, давно безвреден, а, между тем, именно ему мы обязаны возникновением художественного приема еще более неожиданного, чем тот, который был зачат сервантесовским же сообщением о якобы сочиненной о Дон-Кихоте и Санчо книге. Ведь та книга как бы лишь "*выдавалась*" за существующую; к тому же пребывала в разных с героями измерениях: книга, дескать, *лишь "сочинена"*, они же *живут "взаправду"*. Вообще-то в первой из этих лукавых ситуаций фиктивно *все*: и книга, и о ней рассуждающие герои. Что же до интриги, связанной с Авельянедой, то она уже качественно иная: ведь *эта* книга *существует* на самом деле, даже *принадлежит* к явлениям жизни *вполне реальной*, той, к которой причастен и сам сочинитель Серван-

тес, а не только его герои. Но она, тем не менее, внедрена в мир *вымышленный*, самим же Сервантесом и *сочиненный*. Причем эффект был бы куда менее разительным, ежели бы все это сочинялось именно и только *как* некая *вне* романного действия пребывающая *книга*, то есть лишь в отзвухах ее посторонних "читателей" — дона Хуана и дона Херонимо. Но и подобной мистификации сочинителю нашему показалось мало: в главе LXXII сервантесовского текста появляется еще один любопытнейший персонаж по имени Альваро Тарфе. А любопытен он прежде всего тем, что *забрел* в сервантесовский текст *из подделки, сочиненной... Авельянедой...*

Просто игра? просто придумка? развлечение и вовсе зряшное? Вряд ли. Как, впрочем, весьма сомнительно и то, будто все это могло быть почти напрямую связано с некоей четкой *идеологической* моделью (отрицаемой ли, утверждаемой ли от противного), а, тем паче, с моделью *социальной*. Словом, к поискам того, что можно бы наречь "**вселенской каузальностью**", перемывание костей Авельянеды или предоставление ангажемента его актерам, по-видимому, никакого — или почти никакого — отношения не имеет. А к чему же все это *имеет* отношение? Будучи спрошенным, я бы ответил так: здесь осязаемо и действенно (и, как знать, может быть, впервые вполне осознанно?) *разрушена стена*, отделявшая "*обыкновенное*" бытие от "*божественного*" искусства и "*божественное*" искусство от "*обыкновенного*" бытия. В глазах натур поэтических первое находилось в услужении у второго; натурам прозаическим все виделось "с точностью до наоборот"... Что же до автора "Дон Кихота", то ему, думается мне, открылось, скорее, некое *отсутствие* помянутой проблемы, *нежели* суровая *неукоснительность ее наличия*. Авельянеда, когда лишал Сервантеса права собственности на Рыцаря Печального Образа и его оруженосца, ни о каких подобных материях не думал — просто отправлял некие политико-прагматические функции. При этом отнюдь не исключено, что в данном конкретном случае "первоначал" исходил именно от него. И все-таки чем-то *большим*, нежели то яблоко, которое вовремя упало перед носом Ньютона и помогло ему постичь законы всемирного тяготения, Авельянеда, видит Бог, не был. Ибо *свободу действий* обрел-то никак не он, а именно Сервантес!.. И, надо признать, широко ею воспользовался — хотя в значительной мере *бессознательно* или *подсознательно*. Впрочем, оно, возможно, и к лучшему, ибо спонтанность и автоматизм, тем самым обретенные, некоторым образом стимулировали свободу действий *поэтических...*

В конце концов все преграды, державшие друг от друга на уважительном расстоянии *поэтический вымысел* и *повседневную реальность*, даже не рухнули, а как-то вроде бы самоликвидировались. И тогда нечто СВЕРШИЛОСЬ: "**мир**" обернулся "**текстом**", а "**текст**" — "**миром**". Между тем и другим как бы уже и нет разли-

чия — по крайней мере различия *иерархического* или, если угодно, "*сакрального*". Разумеется, **мир** и **текст** один другому ни в коей мере не тождественны. Оттого постмодернистское мировидение и не следует относить к категории *идеальных* (хотя бы потому, что ничего "идеального" в природе не существует). Оно, однако, вполне успешно извлекается от имманентного его внутренней природе *мифотворческого начала*.

Постмодернизм (о том уже шла речь), может быть, и новейшее *открытие* измученного гонкой за идеалами человечества, но вовсе не новейший *феномен* нашей духовной практики. Как задолго до своего официального и практического внедрения существовали радиоволны (ими лишь никто не пользовался), так спокон веку существовало *постмодерное мироощущение*. Отличие, однако, в том, что, хоть и не дав ему Имени, люди столетия, даже тысячелетия тому назад *уже* мыслили его категориями, даже творили в согласии с ними... Сервантес — один из убедительнейших тому примеров.

Спору нет, от стиля Сервантеса, от его форм изложения будто веет неким "ретро". Но ведь и весь *новейший постмодернизм* — это как бы сплошное "ретро", упрямое и одновременно иронически-озорное возвращение "на круги своя". Стоит ли задаваться вопросом, хорошо сие или дурно? Вряд ли, ибо законы бытия мыслимо лишь *познавать*, но никак *не изменять*. Так *есть*, и *этим* надлежало бы удовлетвориться...

ГЛАВА ВОСЬМАЯ,

В КОТОРОЙ ДЕЛАЕТСЯ ПОПЫТКА УВИДЕТЬ В РЕВОЛЮЦИИ ДВА НАЧАЛА: СОБСТВЕННО РЕВОЛЮЦИЮ И КАТАКЛИЗМ, А ТАКЖЕ ВЫСКАЗЫВАЕТСЯ МЫСЛЬ О ТОМ, ЧТО ВТОРОЕ СУЩЕСТВЕННЕЕ, ДАЖЕ СУДЬБОНОСНЕЕ ПЕРВОГО, — ОСОБЕННО, ЕСЛИ ДЕРЖАТЬ ПРИ ЭТОМ ПЕРЕД ГЛАЗАМИ СУДЬБЫ ИСКУССТВА.

"Упадок! — записал Камю. — Речь идет об упадке! III век до нашей эры — век упадка для Греции. Он дал миру геометрию, физику, астрономию и тригонометрию стараниями Эвклида, Архимеда, Аристарха и Гиппарха".

Сразу как бы и не догадаешься, что Камю тут заинтересовало или даже смутило. Очевидно, несоответствие: *упадок* общества и *рас-*

¹ Альбер Камю. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки, М., 1990, с.328.

цвет наук. Ибо людей издавна приучали мыслить "соответствиями" или, по крайней мере, "не-соответствий" избегать, а по возможности и ихустранять. Но почему, собственно, расцвет наук, искусства, культуры *должен* обязательно *совпадать* с общественным подъемом? Да потому, что иначе под сомнением окажется сама идея Прогресса: ведь всеми успехами миру надлежит быть обязанным ему и только ему...

Чтобы постулат этот утвердить, отстоять и применительно к искусству, его старались *неразрывно* связать с жизнью, более того, именно с *современными* ему социальными процессами. Поскольку в глазах каждого правоверного прогрессиста революция есть ни что иное как "локомотив истории", он попросту не может быть в том не убежден, что во дни революционных подъемов искусства ярко *расцветали*, а когда голову вновь поднимала политическая реакция, огорчительно *хирели*.

"Навязчивое выпячивание материального, - писал швейцарский историк Генрих Фихтенау, — рискует показаться односторонним, ибо расцвет культуры нередко оказывается обусловленным вовсе не внешней конъюнктурой; более того, порой он возникает вопреки материальному упадку. И тогда расцвет этот обуславливается внутренними импульсами; он явственно группируется вокруг внутреннего центра и следует собственным закономерностям"¹. Как видим, Фихтенау весьма осторожен: независимость духовного от материального — это в его глазах все-таки лишь "исключение" из правила.

Нет сомнения, материальный расцвет и, тем паче, революционные потрясения — могучий стимул оживления любой деятельности, в том числе и духовной. В самом деле, на начальном своем этапе революция нередко как бы дарит людям "глоток свободы", порождает уйму разнообразнейших надежд и уж, при всех обстоятельствах, обуславливает *могучий всплеск социально-утопической энергии*. Так что Андрею Белому вряд ли стоило удивляться тому, что "в самые тяжелые дни России она стала похожа на соловьиный сад, — поэтов народилось как никогда раньше: жить сил не хватает, а все запели"². Эти первые месяцы русской революции, да и последовавшие за ними 20-е гг., по-своему уникальны в мировой культуре. Обычно на них, правда, смотрели как на трагически короткую вспышку раскрепощенного искусства, быстро и решительно погашенную большевиками. А потом, дескать, наступили скучные, смиренные, жуткие, предельно регламентированные и вконец изолгавшиеся "истинно-советские" 30-е годы.

Может быть, в данном случае с русской литературой все именно

¹ Heinrich Fichtenau. Das Kanonische Imperium, Zuerich, 1949, S.92.

² Цит.: М.Шагинян, Литературный дневник, М.-Пб.,1923, с.168.

так и "происходило". Но в общепринятые социально-эстетические теории происходившее не очень-то укладывается. Ибо тут все-таки имеешь дело с не только большим, но и в некотором роде "странным" искусством, ибо явилось оно как бы *не ко времени*, более того, *времени* этому вроде бы *вопреки*. Поначалу, правда, многие литераторы, живописцы, актеры восславили революцию пером, на подмостках, в красках, в глине и в гипсе. Но вскоре большинство из таких "попутчиков" либо было выдворено за рубеж, либо успело по собственной воле туда податься — пока им еще не заткнули рот навсегда. Впрочем, немало нонконформистов оставалось и в стране. Постепенно они превратились во "внутреннюю эмиграцию", когда вовсе смыкавшую уста, а когда и втайне от всех сочинявшую апокрифы...

Еще в XIX столетии искусство Российской империи стало событием для Европы. И все-таки, в первой трети столетия XX-го с искусством этим начало происходить нечто необычное: российская эмигрантская культура как бы принялась "завоевывать" Запад: Бунин и Набоков, Бердяев и Якобсон, Малевич и Кандинский, Шагал и Архипенко, наконец, много-много позже к ним присоединившиеся Солженицын и Бродский... Всех не назовешь. И причина тут не просто в том, что они *оказались* на Западе и *были*, так сказать, *на глазах* (ведь эмигрантов — даже весьма талантливых — вообще-то не очень привечают и жалуют в иных пределах). Не объяснишь всего и конъюнктуры: дескать, поведали миру об ужасах кровавой революции. В том-то и дело, что они ее, как правило, не описывали, а кто и описывал — по крайней мере, из беженцев первой волны — как раз особого имени себе не сделал.

Так что же это было за время? Не для страны, разумеется, а для искусства, причем даже вне зависимости от того, пребывал ли тот или иной художник *внутри* или *вне* страны. Я имею, конечно, в виду *не внешнюю ситуацию* (она сложилась однозначно неблагоприятно), а *внутреннее состояние* тогдашнего российского искусства. Мы настолько привыкли "*ситуацию*" и "*состояние*" никак не разграничивать, что подобный вопрос пока вроде бы и не возникал. Но ежели его поставить, то нельзя будет не признать наличия *разрыва*, — я бы даже добавил: *фатального*, — ибо искусство давило и угнетали, а оно набирало удивительную внутреннюю силу. И причина этого, надо думать, в том, что все художники, о которых идет речь, соприкоснулись с *эсхатологической природой революции* вообще и, в частности, с тем *вселенским кризисом*, который именно *эта* революция *развязала*.

"Революция, — писал Бердяев, — есть малый апокалипсис истории, рок истории, неотвратимая судьба человеческого существования"¹. Говоря "история", он, тем не менее, имел здесь ввиду ее вне-

¹ НА Бердяев. Истоки и смысл русского коммунизма, М., 1990, с.108.

даже над- исторический (в сущности, религиозный) смысл. Впрочем, самое точное в данном случае слово — *"катаклизм"* — нашли как раз историки: М. Геллер и А. Некрич, когда написали, что "катаклизмы всегда давали плодотворную почву для литературы — было трудно вообразить себе больший катаклизм, чем войны и революции 1917-1922 годов"¹.

Пройдя через лучезарный этап лозунговой эйфории, революция неизбежно оборачивается *катаклизмом*, сопряженным с трагической ломкой устоев и чередой человеческих драм. Начисто отрицая органическую связь между революцией и катаклизмом, коммунистическое учение превозносило *революцию* в качестве источника всех — в том числе и художественных — обретений, одновременно третируя *катаклизм* (революцией же, кстати сказать, чаще всего и провоцируемый!), как нечто "упадочное", "реакционное".

Но жизнь всегда сложнее ее догматических интерпретаций. И если революции неизбежно кончаются большой кровью и большим предательством изначальных надежд и идеалов, то *катаклизм*, испытывая человеческие души смертью, болью, разочарованием, скепсисом, по крайней мере, позволяет *заглянуть в то коловращение судеб*, которое нашим существованием управляет. Оттого, если революция, всегда в конечном счете обреченная на поражение, и способна оказаться *"поучительной"*, так лишь в *функции катаклизма*, а отнюдь не как некая специфическая (и еще менее как "созидательная"!) форма социальной активности.

В коловращении судеб заглянули и те российские художники, которые, не приняв революцию или в ней разочаровавшись, тем не менее, по разным причинам остались в стране. Это и Пастернак, и Мандельштам, и Есенин, и Булгаков, и Ахматова, и Платонов, и уезжавшая и возвращавшаяся Марина Цветаева, и Меерхольд, и Вахтангов... А в своем роде даже Шолохов, потому что его "Тихий Дон" — вовсе не книга о победе революции: это сага о *катаклизме*, о *вселенском разломе*.

И, может быть, еще более "чистый" пример литературы, рожденной из катаклизма, являет собою та, что сложилась в маленькой теперь уже Австрии, после распада ее "праматери" — Габсбургской монархии. (Не симптоматично ли, что "Праматерью" назвал одну из своих драм Франц Грильпарцер, а перевел драму эту Александр Блок?).

В сущности, то была литература лишь одного (но какого значительного!) двадцатилетия, уместившегося между двумя мировыми войнами. Мир тогда менял свой облик, хотя и в смысле противопо-

¹ М. Геллер и А. Некрич. Утопия у власти, Overseas Publications Interchange Ltd, London, 1989, P.209.

ложном тому, какой во все это вкладывали "кремлевские мечтатели"; ведь всем нам предстояли не столько *созидания*, сколько *разломы*. "Я бы определил наше время, — писал Бердяев в 1923 г., чуть ли не сразу же после высылки из Советской России, — как конец новой истории и как начало нового Средневековья" (подчеркнуто автором. — Д.З.) и присовокуплял: "мы существуем в эпоху, напоминающую распад античного мира"¹. Лишь сегодня мыслимо вполне оценить точность этого бердяевского анализа, а три четверти века назад он многим и разным казался "брюзжанием реакционера"...

Если в тогдашней России распад еще перекрывался призрачной победой (старую Империю сменила "новая" — Советская), то тысячелетняя Империя Габсбургов рассыпалась, будто карточный домик, оставляя после себя множество нерешенных проблем свойства по преимуществу даже не исторического, а чисто экзистенциального. (Была там и своя революция, но столь "тихая" и бескровная, что никто, кроме профессиональных историков, о ней уже и не помнит). Поначалу весьма радикально настроенный писатель Йозеф Рот вскоре принялся оплакивать "гибель... родины, единственной, которая у меня когда-нибудь была, Австро-Венгерской монархии"², а другой австриец — убежденный традиционалист Хаймито фон Додерер, напротив, полагал, что "погибшую монархию и ее многонациональное бытие мы, по-видимому, интегрировали, и лишь теперь вполне вступили во владение ее наследием; при этом мы избавлены от всех болезней старой великой державы"³. Как видим, взгляд на судьбу Империи определялся у этих писателей (почти как и у их русских собратьев) не столько идеологической прагматикой, сколько неким противоречивым и многозначным отношением к *бытию как таковому*.

Третий выдающийся австрийский писатель тех лет, Роберт Музил, сказал, что "эта гротескная Австрия... — не что иное, как наиболее явственный пример новейшего мира"⁴. И он использовал этот *"пример"* в своем незавершенном романе "Человек без свойств" как поле для эксперимента, призванного воссоздать *новейшие* и одновременно *извечные* процессы разрушения идеологий.

А Герман Брох, еще один знаменитый австриец, в романе "Смерть Вергилия", как бы наследуя бердяевскую мысль, предрек — но уже на

¹ Nicolai Berdiajew, Das neue Mittelalter. Betrachtungen ueber Schicksal Russlands und Europas, S.20, 22.

² Цит. no Otto Forst de Battaglia. Joseph Roth. Wanderer zwischen drei Welten, "Frankfurter Hefte", 1952, Hf.6, S.443.

³ Heimito v.Doderer. Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950, Muenchen, 1964, S.416.

⁴ Robert Musil. Tagebuecher, Aphorismen, Reden. Hamburg, 1955, S.226.

римском примере — всем мировым империям немощь, тлен и забвение посреди извечной круговерти самоцельного бытия...

Тот короткий период в жизни австрийской словесности (его не без оснований мыслимо наречь "*апокалипсическим*") не случайно принес ей такую мировую славу, что в отнюдь не обделенной талантами Германии и сегодня еще предпочитают, — дабы "жемчужин в короне" не лишиться, — признавать существующей лишь литературу *единую, немецкоязычную...*

Не побуждает ли все это пересмотреть многие представления, еще так недавно видевшиеся аксиоматическими? Прежде всего имею в виду прямую (я бы даже сказал: "тираническую") зависимость художественных процессов от социальных, политических, идеологических. Ведь разве не ясно каждому, кто дозрел до того, чтобы смотреть окрест себя непредвзятым взглядом, что искусство и политику, искусство и идеологию, даже в некотором роде искусство и историю, давным-давно пора как-то по-умному развести? Ибо в противном случае не удастся объяснить, почему именно в глухую пору общественного "упадка" русское и австрийское искусство оказалось способным набирать силу и полниться шедеврами.

Однако над тем, почему в ходе якобы успешного строительства социализма в СССР многого стоила лишь *эмигрантская* или практически *диссидентская культура*, раздумывать не стану. Это — элементарно и объяснений, надеюсь, не требует. Спросим себя о другом: почему как раз *такая*, — противостоявшая социальной системе — культура достигала истинных художественных высот? Впрочем, марксизм и сам это давным-давно растолковал: потому что она *противостояла*, иными словами, не была *ангажирована* всякой там феодальной, буржуазной (а я бы добавил еще: "и социалистической") реакцией...

Так не напрашивается ли вывод, что искусству вообще противопоказано "служить"? Неважно (и тут я с приверженцами *littérature engagée* решительно расхожусь), кому или *чему*: социальному ли укладу, политической ли системе, идеологической ли доктрине; главное — просто "*не-служить*" \л/, не-служба, руководствоваться собственным (можно бы сказать, "имманентным") разумением природы вещей. Ибо нет и быть не может *чего-то на все века и на все случаи жизни* единственно верного — неважно "прогрессивного" или "реакционного", "рвущегося ввысь" или "упадочного"...

ИНТЕРМЕДИЯ:

ВОЗРОЖДЕНИЕ, ИЛИ ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ

Книга аргентинца Абея Поссе "Райские псы", изданная в 1983 году в Испании, имеет главным своим героем Христофора Колумба. И читатель вправе предположить, что она продолжает ставший уже чуть ли не бесконечным ряд беллетризованных биографий прославленного открывателя Америки. Но книга Поссе, скорее уж, ряд этот обрывает...

Ведь, пожалуй, все, до сих пор о Колумбе сочиненное, стремилось представить его если уж не великим человеком, так, по крайней мере, явлением, вне всякого сомнения, выдающимся. Даже в заблуждениях своих этот генуэзец, дескать, "грандиозен: искал короткого пути в Индию, а нашел истинную terra incognita. И тем самым — будто фигура на носу галеона — разорвал покровы и инициировал всемирно-исторический переворот, своего рода "революцию", ибо, вторгшись в Новый Свет, возвратил юность Старому.

Что же до Колумба, которого представляет нам Поссе, то это никак не "оперный герой": он больше смахивает на героя "опереточного". Яркими талантами (кроме, пожалуй, сексуального, да и то лишь однажды явленного) не блещет, осторожен, если не вовсе трусоват, самовлюблен, эгоистичен, вульгарен. Вдобавок преследует совсем не ту Цель, какую ему спокон веку приписывают. Но и это бы еще ничего (может быть, даже лучше!), если бы посаженное им дерево плодоносило. А то ведь Колумб (так, по крайней мере, полагает автор романа) *никак не двинул наш мир вперед*. Более того, — и это выглядит еще безнадежнее — *даже несколько не ухудшил его*. Попросту был шепкой на крутой волне...

Попробуем, однако, разобраться во всем по порядку. Если "Райские псы" и можно признать за исторический роман (в чем, однако, я немало сомневаюсь), так лишь того нетрадиционного рода, где автор, ничуть не скрываясь, разглядывает *события прошлого* из *современного нам далека*. Истинные приверженцы исторического жанра избегают, как правило, столь грубого нарушения "конвенции". Так уж повелось, что пишущие о минувшем сочинители (даже если мы, читатели, точно про них знаем, что родились они этак лет на пятьсот позже своих героев) призваны делать вид, будто *могли* оказаться как бы очевидцами событий, о которых взяли повествовать. Им вольно даже, как Брехту в "Делах господина Юлия Цезаря", выводить на сцену своих ряженных в римские тоги современников, но они и в этом случае поостерегутся — даже в качестве ироников и сатириков — в какой бы то ни было форме сослаться, скажем, на Гегеля в сочинении, повествующем об эпохе раннего лютеранства.

Поссе, однако, вроде бы лишь тем и занимается, что, обратившись к событиям исхода XV-го века, цитирует, упоминает, обсуждает поведение генерала Кейпо де Льяно и Зигмунда Фрейда, Леви-Стросса и Хайдеггера, Моммзена и Томаса Манна, Альехо Карпентьера и Пабло Пикассо, Лорки и Д'Аннунцио, Гитлера и Гинденбурга. С одной стороны, это своего рода *эпатирующее нарушение иллюзии, вызов, брошенный любой достоверности, осмеяние всякой серьезности*. А, с другой, — *нечто очень даже серьезное, если угодно, философское*. И обусловлено оно той *концепцией мировой истории*, которую Абель Поссе исповедует.

Вот лишь несколько примеров, взятых почти наугад:

"Итак, Изабелла мчалась во весь опор, покинув свой лагерь (сегодня на этом месте находится Вента дель Прадо на Национальной, 630)".

"Maí visto, — сказал Колумб с уклончивостью мафиози. От страха он перешел на родной язык".

"Следом за папой и Джулией Фарнезе ехала Лукреция Борджиа, одетая строго по-испански: черное платье, вышитая мантилья. Правда, плащом-накидкой и цыганскими оборками она слегка напоминала героинь Федерико Гарсия Лорки".

"Широкие бедра. Тончайшая талия. Ягодицы планетообразные, как у женщин Пикассо".

"Он знал: она хотела, чтобы ее заставили умирать (в эротическом, разумеется, смысле). Колумб позволил вырваться на волю всей, таившейся в его плоти агрессивности. (Должно быть именно тогда достигли они степени 8 — по шкале доктора Хите — наслаждения)".

"Как всякая дузе, она требовала от своего д'аннунцио самозабвенной отваги".

"Пираты устроят им страшные промывания — из морской воды с порохом. И в поисках золота и жемчугов в нетерпении будут рубить напополам стариков — одним ударом сабли (так швейцарские таможенники потрошат подозрительный мешок)".

"Полковник Ролдан ловко сумел подчинить своей власти командора Бобадилью, сделав вид, что слепо повинуется его приказам (несколько веков спустя тот же тактический прием использовал Гитлер с маршалом Гинденбургом)".

Если шесть первых примеров можно бы еще принять за некий иронический эпатаж читателя, что вообще весьма распространено среди новейших постмодернистских литераторов, то два последних примера недвусмысленно указывают на вполне определенную авторскую цель: *сцепить* век XV-й с веком XX-м, *утвердить* если не внутреннее их *тождество*, так, по меньшей мере, *бесспорную близость*. Причем ощущение близости достигается не столько за счет разительности аналогий, сколько благодаря частоте повторений. Ведь автору важнее всего даже не установить *конкретное сходство* именно *этих двух*

примечательных (и чем-то в самом деле друг на друга похожих) эпох, сколько вообще выпятить тот непреложный факт, что *История в непрерывном своем коловращении с упорством, достойным лучшего применения, то и дело возвращается на круги своя*.

Сцепление эпох, их взаимопроникновение достигло у Абеля Поссе апогея, когда каравеллы Колумба приблизились к берегам Америки:

"В действительности это плавание длилось десять лет (как и отплытие). Как очень скоро понял Адмирал, цели своей он мог добиться, лишь полностью сломав установившийся пространственно-временной порядок, поколебав существующий образ мира... Возникла щель, и сквозь нее начали просачиваться люди, корабли, события". Сначала на глаза нашим путешественникам попал огромный пароход под названием "Queen Victoria", потом мимо проплыл знаменитый "Mayflower", что вез в Америку первых британских переселенцев; вокруг колумбовой флотилии кружили и флибустьеры Елизаветы Английской, команду "Санта Марии" оглушала музыка, доносившаяся с палуб новейших прогулочных лайнеров... А как-то раз Адмирал, стоя на мостике одной из своих каравелл, узрел себя, стоящего на кормовой площадке другой своей каравеллы.

В конце концов на эти корабли еще и просочился с группой сподвижников некий злонамеренный анархист Мордехай, утверждавший, будто "религия — опиум для народа" и посредством тайных световых сигналов сносившийся с двумя английскими парусниками...

Конечно же, это, — так сказать, "игра воображения", насмешливая, провоцирующая. Но она вовсе не беспредметна, ибо являет собою следующий шаг по пути *переплетения, смешения исторических эпох, хоть и отличающихся особенностями "оперения", в сути своей не столь уж и разновеликих*.

Эпоха, с этой точки зрения особенно занимавшая Абеля Поссе, недаром именуется Ренессансом, Возрождением. Дело в том, что в Европе с давних пор — и, казалось бы, навечно — утвердилось мнение, будто была она, возможно, самой блестящей в истории Запада. Ибо разве не она породила гениев и титанов, свершила великие открытия и исторические перевороты? Разве не она навсегда порвала с тео- и геоцентризмом, не она утвердила антропо- и гелиоцентризм, укрепив тем самым человека и его пылкий разум? "Вы знаете, что такое Возрождение, — писал еще в первой трети нашего столетия Хосе Ортега-и-Гассет: — это радость жизни, пора цельности. Мир вновь предстает перед человеком как рай. Желания и действительность полностью совпадают"¹.

В некотором смысле автор "Райских псов" с этим и не спорит, ибо и на его взгляд тот "застой", что Ренессансу предшествовал, не было

¹ Хосе Ортега-и-Гассет. Этюды об Испании, Киев, 1994, с. 129.

уже мочи терпеть. Об этом свидетельствуют первые абзацы романа: "И мир начал задыхаться без притока свежего воздуха. Агония, всюду агония. Пир смерти. Маятники всех часов, не давая забыть, отбивали: ад-рай-ад-рай. В Роттенбурге, Тюбингене, Авиле, Урбино, Бордо, Париже или Сеговии. Сама жизнь задыхалась без новых просторов. А грозный иудейский Бог все твердил о Грехе и вконец запугал легионы своих неистовых приверженцев".

Зачин этот можно бы принять за нечто для традиционной исторической романистики почти тривиальное, если бы не *привкус пародийности*, — правда, пока еще едва уловимый. Но от абзаца к абзацу он нарастает. Уже на следующей странице читаем: "Запад — старая птица Феникс — из душистых поленьев коричневого дерева складывал костер для последнего воскрешения. Ему нужны были ангелы и сверхчеловеки. *И рождалась с мятежной силой секта ищущих Рай*" (курсив мой. — Д.З.). Перед нами не только намек на воскрешение греко-римских традиций, но и лукавое их сопряжение с "очистительными" свойствами огня.

Так оно, увы, и происходило: с одной стороны, "Давид" Микеланджело или "Сикстинская мадонна" Рафаэля, с другой, — отравитель Александр Борджиа на папском престоле, циничный мудрец Макиавелли, наставник всех грядущих диктаторов, кровавые испанские воители Изабелла и Фердинанд, наконец, костры Святейшей Инквизиции, столетиями лишь тлевшие... По крайней мере, в сравнении с тем, как запылали они при Торквемаде, начиная с 1480 года. Словом, все признаки осуществившейся и неизбежно переродившейся *революции*.

Современный испанский писатель Хуан Гойтисоло как бы и вовсе не приемлет отечественного Возрождения, даже ставит его "ниже" Средневековья: "В средние века в Испании сосуществовали все культуры мира, а после унификации, проведенной Католическими королями (то есть Фердинандом и Изабеллой. — Д.З.), после введения судов инквизиции постепенно началось бегство культур, из-за чего, начиная с XVII века, мы остались за бортом истории... Это явилось результатом той формы правления, что потом станет широко известна в России, ни Гитлер, ни Сталин не изобрели ничего нового. Я называю только несколько фактов из исторически короткого периода, когда у власти были Католические короли: высылка из страны евреев; ...введение судов инквизиции для слежки за новообращенными христианами; ...запрет на ввоз в страну книг, изданных за рубежом; уничтожение в Гранаде всех арабских рукописей; ...наконец, высылка цыган..."

Указание на Россию и Сталина — да и на Гитлера тоже, поскольку

¹ Хуан Гойтисоло. "...Я никогда не заигрывал ни с какой властью". — "Иностранная литература", 1996, №12, с.217-218.

ку и он полагал себя делателем революции, — весьма симптоматично: Возрождение и было, как я уже сказал, *революцией, переворотом* в умах, и судьбах людей, стран, континентов; *сугубо революционной* была и Цель — *искательство Рая*, — поставленная себе и королевской четой, и Колумбом.

Тем не менее, Хуан Гойтисоло, сопоставляя Ренессанс с "застойным" Средневековьем, меняет, как видим, "плюсы" на "минусы" не только в сравнении с предшественником Ортегой-и-Гассетом, но даже и с современником Абелем Поссе, которому и Средние Века не шибко милы. Можно было бы даже сказать, что Гойтисоло слегка перегибает палку, если бы речь не шла *именно об Испании*, где "ренессансный подъем" протекал как под знаком возникновения кровавой империи, так и под знаком ее фактической гибели после разгрома англичанами Непобедимой Армады Филиппа II.

Но вернемся к Абелю Поссе. Ощущение *органической двойственности* той эпохи пронизывает его роман, более того, как бы лежит в основе всей *романной конструкции*. Конечно же, "темная сторона" Ренессанса и прежде не выпадала из поля зрения толкователей этой эпохи. Но большинство из них — когда досадливо, а когда и смущенно — отодвигало все эти "скелеты в шкафу" в сторону, относя их к своего рода "издержкам производства". Толкователям этим не казалось, что уплаченная за Возрождение цена была слишком высокой, ибо они свято верили в *конечную благотворность Прогресса*. А Абель Поссе, равно как и Хуан Гойтисоло, в благотворности этой уже далеко не уверен, и первого из них в принципе отвращает воспаленный фанатизм как революционный, так и контрреволюционный, истовая готовность приносить жертвы и проливать кровь, свою, а, тем паче, чужую...

В представлении Поссе Возрождение — это прежде всего именно *революционный* порыв, страсть, безграничность желаний, которые неизбежно порождают чувство вседозволенности, а, значит, и насилие: "Сколько предстоит сделать! — перебивают друг друга Изабелла Кастильская и Фердинанд Арагонский. — Целый мир! Вся жизнь! Надо завоевать Францию, Португалию, Италию, Фландрию! Разбить мавров! И еще моря! Моря! Святой Гроб Господень". (Не знаю, держал ли в этот момент Абель Поссе перед внутренним взором те страницы "Гаргантюа и Пантагрюэля", на которых высмеивались претензии на мировое господство карликового короля Пикрохола, но сходство с ними тут воистину разительное).

Испанская королевская чета у автора "Райских псов" как бы "медиумы" Ренессанса: "В пламени безрассудной страсти этой дивной пары умирает навеки средневековье". Или еще: "Война тел, война двух полов — она-то, по правде говоря, и легла в фундамент современного Запада и предопределила все ужасы, с ним связанные". Так что нетрудно понять и обеспокоенность "ревнителей старины": "Помешать

соединению ангелоподобных и необузданных влюбленных! Иначе весь мир должен готовиться к ужасам Возрождения. Шесть, по крайней мере, веков назад — во времена Карла Великого — впал континент в спячку, в блаженное оцепенение. И ничто не тревожило сей сон".

Спячка, оцепенение — как это дурно! Но пробудиться от воплей: "Одна империя, один народ, один вождь!" — вряд ли лучше. А ведь именно этот — "позаимствованный" у Гитлера — лозунг сделали «своим», по воле сочинителя Поссе, Фердинанд и Изабелла. Они вообще прибегают к большевистско-нацистской практике: "— А террор? Возможно ли достичь единства без террора? — А деньги? — Деньги есть у евреев".

Средневековье было, согласно нашему автору, *чем-то "мелкотравчато-рациональным"*, а Возрождение (вопреки своему гелио- и антропоцентризму; — *иррационально*, оттого и в силах предложить выпестованному им кондотьеру лишь два пути: "оптовая торговля либо разбой". По той же мерке кроится и обновленная церковь: "Историки правильно оценили роль, выпавшую на долю валенсианского кардинала Родриго Борджиа: создать новый, имперский католицизм, жестокий, возрожденческий".

Империя Фердинанда и Изабеллы, отвращающая Абея Поссе, привлекала, однако, уже известного нам испанца Ортегу-и-Гассета. Он писал в своей книге "Бесхребетная Испания": "И вот невозможное стало возможным, когда политические традиции Кастилии пришли по душе умному и дальновидному Фернандо-Католику (т.е. мужу Изабеллы. —Д.З.). Гениальный арагонский лис внезапно учуял, что правда за Кастилией, что нужно преодолеть домашнее угрюмство земляков и влиться в Большую Испанию... Союз потребовался, чтобы собрать раздробленные силы, чтобы завоевать планету, чтобы создать великую, несокрушимую Империю"¹.

Как видим, все, что Поссе и Хуан Гойтисоло ниспровергают, Ортега-и-Гассет возводит на пьедестал. Помимо индивидуальных умонастроений это можно бы еще объяснить и тем, что Поссе — *латиноамериканец*, а Ортега — *испанский патриот*. Но, с оглядкой на испанца Гойтисоло, мыслящего, пожалуй, еще категоричнее Поссе, нельзя не признать, что *свои коррективы внесло и время*: ведь Ортега — это первая половина XX века, а Поссе и Гойтисоло — вторая. Так что приобретенный за протекшие десятилетия опыт лег патиной на имперский блеск, пригасил запоздалый "возрожденческий" энтузиазм. Естественно было бы допустить, что отрезвлению в немалой мере способствовал и горький опыт Октябрьской революции.

Солнцу лишь предстоит никогда не заходить во владениях испанского короля и германского императора Карла V Габсбурга, до разгрома Непобедимой Армады еще далеко, а Поссе уже объявляет бес-

¹ Хосе Ортега-и-Гассет. Этюды об Испании, с.37.

славный конец всего начатого Фердинандом и Изабеллой предприятия: "Смерть близких навсегда сокрушила королеву. Все вокруг зашаталось... Все, что успели когда-то сделать мятежные венценосные юнцы, потеряло смысл. Все разом рухнуло... Королева покинула секту искателей Рая".

Речь тут идет о *крушении не столько политическом, сколько идеологическом, даже потаенно-духовном*. Но заигранные в свои жестокие игры коронованные статисты лишь потому ощущают близость конца, что того пожелал автор. Он вообще обращается с ними будто с шахматными фигурами; психологическими мотивировками тут и не пахнет: все они — пленники обстоятельств, именуемых "судьбой".

Однако какое же место в этом ново-старом и старо-новом мире занимает мореплаватель Христофор Колумб? Я бы сказал: *неожиданное, если не вовсе парадоксальное*, ибо не "оптовая торговля" и не "разбой" влекут его к неведомым берегам, но некая Священная Миссия.

Хорошо известно, что исторический Колумб отправился на поиски сокровищ: "Я делаю все возможное, — писал он в дневнике своего первого плавания, — чтобы попасть туда, где мне удастся найти золото и пряности...". Как-то менее популярен среди потомков другой его интерес, возникший, скорее всего, попутно: в ходе третьей экспедиции Адмирал, обследуя американский континент в устье реки Ориноко, уверовал, будто *отыскал Рай Земной*, и до конца дней своих оставался при этой вере. Что не так удивительно, как может показаться сегодня иному цивилизованному скептику (особенно, если его удалось убедить в том, что Ренессанс — эпоха глубоко рациональная): ведь путешественники и кондотьеры тех лет непоколебимо, совсем по-детски, верили самым неправдоподобным сказкам о стране Эльдорадо, о людях-собаках, о крохотных пигмеях и гигантских гермафродитах...

Так что Поссе, в сущности, не слишком отступил от истины — только *выдвинул колумбово легкоеверие на первый план*: его героя не влекут ни золото, ни жемчуга, он изначально "мечтал о единственном в своем роде, важнейшем для судеб мира подвиге; о возвращении в Рай, туда, где нет смерти". Ладно, пусть был бы таким этот странный путаник Колумб! Но отчего же именно в пору "оптовой торговли" и "разбоя" рождалась *"секта ищущих Рай"*? Отчего принадлежала к ней даже королева Изабелла, ибо иначе не могла бы ее в дни крушения покинуть?..

Но прежде, чем прикоснуться к смыслу метафор нашего романиста, следует уяснить себе, что речь идет именно о *Земном Рае*. Ибо различия в отношениях к раю небесному и земному прослеживаются

¹ "Всемирная история", т.ГУ, М., 1958, с.93.

у Поссе со всей доступной тщательностью. Царство Небесное любви церкви именно благодаря его *ненавязчивой абстрактности*: никто его не видел, не побывал в нем, его не "потрогал"... Что же до ветхозаветного Эдема, которого, выходит, достичь может каждый, — то это подрыв устоев, зловреднейшая ересь: ибо, как сказано в романе, "нет никого опаснее для церкви, чем фанатики-мечтатели, мнящие себя большими католиками, чем папа".

Помните, у Достоевского Великий Инквизитор очень похоже реагирует на появление во плоти Иисуса Христа: "...Сожгу тебя зато, что пришел нам мешать. Ибо, если был, кто всех более заслужил наш костер, то это ты. Завтра сожгу тебя. Dixi!"¹.

Однако Рай Земной — это даже для Колумба, не говоря уже о королеве, не просто Эдем, где некогда жили Адам и Ева, но прежде всего некий *идеал*, который следует толковать и в переносном смысле. То есть *совершеннейшее, раз и навсегда установленное общественное устройство*. Понятно, что Колумб (который, вступив в Эдем, разделся донага и предался сладостному философическому безделью) и королева (которая огнем и мечом творила свою империю) толковали райскую "безукоризненность" по-разному: он — в слишком прямом, она — в слишком "переносном" смысле. Впрочем, это мало что меняет, *ибо идеал — тиранический, либеральный, социалистический и пр., и пр. — все равно недостижим*. Так, по крайней мере, полагает автор "Райских псов". Оттого он в романе своем и "перечеркнул" Испанскую империю еще задолго до ее реального исторического крушения.

Бесславный финал уготован и самой "райской" затее Колумба. Поначалу она многим из его соратников приглянулась: было им сладостно бездельничать и предаваться блуду с податливыми индианками. А ландскнехту Ульриху Ницшу (иронически-прозрачный намек на знаменитого немецкого философа с похожими именем и фамилией) даже посчастливилось проверить здесь на практике свою знаменитую теорию о том, что "Бог умер": помочившись на райские кущи и не будучи испепеленным, "в порыве неудержимой радости Ницш взвыл. Так родился человек, не знающий власти Тирана. Сверхчеловек."

Вполне принял колумбов рай и молодой священник Лас Кассос (фигура, кстати сказать, историческая). Но большинство повело себя совсем по-иному: "...Вскоре и это надоело. Все опять свелось к повторению. Скука... всего нескольких дней хватило, чтобы тоска по Греху и по Злу стала просто невыносимой". И далее: "Идея переворота носилась в воздухе. Готовился первый в истории этих земель putsch. Декреты подготовили почву. Плотская пресыщенность и высокие цены в борделе Дьяволицы создали необходимые "историчес-

кие предпосылки" (так выразился неблагонадежный Мордехай, комментируя развернувшиеся события). И как результат: Адмирал низвержен, закован в цепи и отправлен в Испанию; защитить его на свой лад попытались лишь бродячие собаки — *"райские псы"*...

Последние слова Колумба — они же последние слова книги, — произнесенные по-итальянски: "И все-таки это был Рай" можно толковать и как насмешку, и как уступку со стороны Абея Поссе — ведь он *латиноамериканец!*..

Впрочем, его трудно заподозрить в идеализации даже родного континента: с одной стороны, индейцы якобы открыли для себя Европу на добрую сотню лет раньше, даже летали над ней на воздушных шарах до самого Дюссельдорфа. А, с другой, — все они одним миром мазаны, ибо готовятся напасть на Европу: "Мы должны завоевать их. Освободить. Надо добраться до тех берегов", — говорит ацтекский сановник инкскому. И последний в принципе согласен; вот только не удалось договориться по причине различия социальных систем: Ацтекской империей правят *капиталисты*, Инкской — *социалисты*.

Итак, идеал недостижим в *принципе*, вне зависимости от континента или системы; и возникает нечто вроде вселенской "комедии ошибок": большинство европейцев принимает Америку за Земной Рай, большинство индейцев привлекает испанских авантюристов и шлюх как тех богов, пришествие которых было предсказано Кецалькоатлем...

Средневековье было душегубкой, но и ренессансный эксперимент не удался; даже стоил вроде бы еще больших рек крови. Что же Абель Поссе может предложить взамен страждущему человечеству? В общем-то ничего: "Люди, сопровождавшие их (т.е. Колумба, Лас Касоса, Ницша — Д.З.), поначалу, вернулись назад. Они предпочли обычную жизнь. Скромные радости и невзгоды повседневности". Боюсь, это — результат даже более скромный, чем вольтеровский призыв (я имею в виду его "Кандида") *"возделывать свой сад"*. Потому что слишком уж нестерпим облик, приобретенный в XX веке всеми видами мессинского фанатизма; а Вольтер про это еще ничего не ведал: он ведь и до Великой Французской революции не дожил...

Так что Поссе в удел достался единственно лишь опыт катастрофического прозрения, выпадающего в осадок *горьким смехом: сарказмом, иронией и, конечно же, самоиронией*. Ими пронизана вся книга. Порой смех оказывается злым, чуть ли не циничным. Но чаще он грустен и человечен, как бы даже "беспомощен", потому что никого не стремится *вконец опровергнуть, оставляет за каждым право на собственную слепоту*: за Колумбом, за Изабеллой, за Фердинандом, за финансовым магнатом Сантанхелем, даже за великим инквизитом Торквемадой.

Все они — великие мира сего и низменные злодеи — *как бы "одна компания"*: "Здесь же были и сын святого отца — Чезаре, кардинал

¹ Ф.М.Достоевский, Собр.соч. в 10-ти тт., т.9, с.327.

Вениер, принц и кардинал Орсини, архиепископ Неаполя и Сицилии, а также венецианские сеньоры: Морозини, Гримальди, Марчелло, князь Колонна и Патрицини. Официальный палач дон Микелетто Корреджиа и отравитель при Борджиа — Себастиан Пиндзон". Все — ряженые, все — в масках, играющие какие-то неожиданные, чужие роли: "Кто есть кто в этой пестрой толпе? — так представлена колумбова команда. — Иудеи, переодетые монахами, в подштанниках, набитых часами и серебряными ложками. Священники в костюмах мушкетеров (агенты инквизиции или Ватикана). Шпионы английского двора, записанные в журнал танцовщиками". Или еще: "Вот у фок-мачты "Санта Марии" пляшет отчаянная мадридская красотка. Где она пряталась до сей поры? Какое обличье носила? Может, нотариуса Родригеса де Эскаберо?"

Если угодно, — все это знаки какого-то "утомленного" самим собою плюрализма. Ибо быть *плюралистичным* сегодня — значит допускать все, самые неожиданные повороты и варианты, а также раздавать всем сестрам по серьгам, всем: правым и неправым. Тем более, что первых вроде бы и вовсе не существует. По крайней мере, в привычном значении слова. А жизнь, несмотря ни на что, продолжается...

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ,

В КОТОРОЙ АВТОР, ОПИРАЯСЬ ПО ПРЕИМУЩЕСТВУ НА ТЕОРИЮ К.Г.ЮНГА И НА ТВОРЧЕСКУЮ ПРАКТИКУ Ф.КАФКИ, ЕЩЕ РАЗ ПЫТАЕТСЯ УТВЕРДИТЬ *ИММАНЕНТНОСТЬ* ИСКУССТВА, ЕГО *НЕПРЕДВЗЯТУЮ* "ПАРАЛЛЕЛЬНОСТЬ" СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ.

Подхватив мысль, которой закончил предыдущую главу, попытаюсь ее не столько даже развить, сколько привести к некоему знаменателю. Если искусству ни с Богом, ни с чертом не по пути, если способно оно набирать очки именно тогда, когда по всем прописям ему следовало бы впасть в ничтожество, то не должно ли бы это свидетельствовать о том, что оно и в самом деле *имманентно*?

В своей Нобелевской речи Иосиф Бродский сказал, что "искусство есть орудие безоткатное, и развитие его определяется не индивидуальностью художника, но динамикой и логикой самого материала, предыдущей судьбой средств, требующих (или подсказывающих) всякий раз качественно новое эстетическое решение. Обладающее собственной генеалогией, динамикой, логикой и будущим, искусство не синонимично, в лучшем случае, параллельно истории, и способом его существования является создание всякий раз новой эстетической

реальности"¹. Иными словами, он — как нечто само собою разумеющееся — утвердил эту самую *имманентность искусства*.

То же сделала (правда, в несколько неожиданной иронически-шутливой манере) и англичанка Вирджиния Вулф: "Память — беловшейка, и капризная беловшейка притом. Память водит иголкой так-сяк, вверх-вниз, туда-сюда. Мы не знаем, что за чем следует, что из чего проистекает. И вот простейший, обыкновенный жест — сесть к столу, придвинуть к себе чернильницу — взметает бездну самых диковинных, самых несуразных обрывков — то светлых, то темных, — они сверкнут, исчезнут, взвываются, вспенятся, опадут как исподнее семейства из четырнадцати человек, висящее на буйном ветру... Так, когда Орландо обмакнул перо в чернильницу, он увидел насмешливое лицо утраченной княжны и тотчас задался миллионом вопросов, и каждый был как омоченная желчью стрела."².

Если Бродский отстаивает *автономность* искусства по отношению к истории, политике, обществу, то Вулф как бы "в растерянности" останавливается перед и правда непостижимой *спонтанностью* творческого процесса. *Автономность, спонтанность* — не они ли наиболее очевидные слагаемые *имманентности*? И всех этих слов марксистская эстетика до того боялась, что избегала употреблять мудреный латинский термин *имманентности* даже в негативном контексте. Так что о тех свойствах искусства, что проистекают из внутренней его природы, у нас заговорили лишь после конца СССР. Например, Г.Белая³: указав на В.Топорова, М. Бахтина, Ю.Лотмана как на ученых, признававших "роль имманентного развития культуры"⁴, обратилась к России 10-х гг. в поисках ответа на вопрос, отчего тогдашняя культура страны "оказалась перенасыщенной апокалипсическими мотивами?"⁵, и нашла ответ у Г.Кнабе, в его идее культурной "апории" (т.е. некоем противоречивом "двуединстве" "высокого" и "низового" начал).

Наверное, это — тоже причина. А вот пример, по-моему, не слишком убедителен, ибо *откуда* взялись тогдашние ожидания "конца света", легко объяснит любой сторонник жесткой социальной привязки искусства. И будет выглядеть достаточно убедительным, поскольку в России 10-х гг. *реально* назревала политическая революция. Слов нет, тогдашние "опрощенческие" устремления элитарных поэтов по-своему примечательны, но вряд ли столь уж убедительны с интересующей всех нас точки зрения. Так что я предпочел

¹ И.А.Бродский. Нобелевская лекция. В кн.: Бродский И.А., Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы в 2-х тт., т.2. Минск, 1992, с.450-462.

² Вирджиния Вулф. Орландо. — "Иностранная литература", 1994, №1, с.131.

³ "Вопросы литературы", 1996, №№5-6.

⁴ Там же, с.7.

⁵ Там же, с.8.

бы поискать проявлений *имманентности* где-нибудь подальше от готовой ее заслонить (а то и вовсе затушевать) идеологии.

А.К.Толстой в 1856 г. сочинил такой гекзаметр:

*Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землею, незримые оку.
Нет, то не Фидий воздвиг олимпийского славного Зевса!*

Или Бетховен, когда находил он свой марш похоронный...

*Нет, эти звуки рыдали всегда в беспредельном пространстве,
Он же, глухой для земли, неземные подслушал рыдания.
Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и цвета...*

Пока К.Г.Юнг, без малого сто лет спустя, не занялся глубинной психологией (и, прежде всего, природой *архетипического*), одним вышеприведенные строки казались следом божественного откровения, другим — некоей поэтической "мистикой", третьим — обыкновеннейшей метафорой. Но они не были ни тем, ни другим, ни третьим, — во всяком случае, не были *этим* в первую очередь. Ибо то, к чему в своих гекзаметрах прикоснулся поэт, — это *бессознательное*, т.е., как по иному поводу пишет Юнг, "полный тайной жизни архетип, необходимая составляющая той цельности, которая и есть наша личность, мы сами", ибо "абсолютная власть разума сродни политическому абсолютизму: она уничтожает личность". И далее: "...Бессознательное знает больше, но это знание особого рода. Это знание, которое существует в вечности, безотносительно к "здесь" и "сейчас", непереводимое на наш рациональный язык"² [но, добавлю от себя, *выразимое — и выражаемое*. — языком искусства]. И Юнг продолжает: "То, что я принимаю как наследие предков или как личную карму, приобретенную в прошлой жизни, вполне может быть безличным архетипом, который носится в воздухе..."³. И, наконец, последняя юнговская цитата: "...Образы бессознательного, как правило, не созданы сознанием, они возникают спонтанно и существуют сами по себе"⁴.

Не правда ли, трудно отделаться от впечатления, будто Юнг "списывал" у А.Толстого? На деле же оба друг от друга *независимо* (хотя бы уже потому, что в разных местах и в разное время) прикасались к *архетипу, к бессознательному*. Только первый делал это как *поэт, как художник*, даже имени нащупанному им явлению не давая, а второй — как *интерпретирующий поэта аналитик*. Но *оба* в результате выявля-

ют специфическое свойство искусства — эту самую *имманентность*.

Вот один из наглядных ее примеров. Лингвист О.Васильева, опубликовала в киевском журнале "Collegium" №6 за 1997 г. статью под названием "Опыт диахронического изучения цветописы в английской литературе". Тщательно подсчитав, по сколько раз Свифт или Дефо, Филдинг или Смолетт, Диккенс или Теккерей (всего тринадцать авторов) употребляли те или иные имена цвета, исследовательница убедилась, что у десяти из них явственно преобладают три: *красный, черный и белый*. Авторы эти, разумеется, между собой не сговаривались, хотя бы потому, что принадлежали к разным столетиям, да и сами были бы, вероятно, удивлены, если бы О.Васильева сумела их с полученными ею результатами ознакомить. Так откуда же эта упорная приверженность *красному, черному и белому* цвету? Нет сомнения, что явилась она из *бессознательных архетипических глубин времени*. Видимо, А.Толстой не случайно угадывал в "беспредельном пространстве" множество "сочетаний и слова и цвета".

Имманентность прежде всего и обуславливает (или, если угодно, "порождает") ту специфичность искусства, которая сводится к "мышлению образами". Социологи от культуры (некоторые из них некогда именовали себя неаппетитным словом "содержанисты") пытались свести такой род "мышления" к *форме*. Но он (надеюсь, это уже ясно) в равной мере есть и *принадлежность содержания*. Лишь *органическое их взаимопроникновение* делает искусство искусством.

Разумеется, зона, в которой оно способно обнаружить свою имманентность, вовсе не ограничивается архетипическим, бессознательным. Вполне специфичен (т.е. опять-таки имманентен!) и характер воссоздания внешнего, общего, социального: он столь же субъективен и индивидуален, а порой даже приближается к грани невольной "провокации".

"Тебе не надо выходить из дому, — писал Кафка. — Оставайся за своим столом и слушай. Даже не слушай, только жди. Даже не жди, просто молчи и будь в одиночестве. Вселенная сама начнет напрашиваться на разоблачение, она не может иначе, она будет упоенно корчиться перед тобой"¹. Казалось бы, какой-то странный солипсизм. Ну, а если присмотреться? Кафке вроде бы и незачем выходить в мир, ибо он *знает*, что тот сам к *нему явится*. И его жилища "хватит", чтобы "вместить" в себя вселенную, а так же, чтобы ее на свой лад "постичь"?..

Нередко вроде бы спотыкаешься у него о проявления какого-то вопиюще-"кафкианского" эгоцентризма. Например, в дневниковой записи от 2 августа 1914 г.: "Германия объявила России войну. После обеда школа плавания"². Но запись эта лишь о том свидетель-

¹ Карл Густав Юнг, Воспоминания, сновидения, размышления, Киев, 1994, с.298.

² Там же, с.307.

³ Там же, с.314.

⁴ Там же, с.319.

¹ Франц Кафка. Сочинения в трех томах, т.3, М.-Х., 1994, с.19.

² Там же, с.436.

ИНТЕРМЕДИЯ:

КОМУ ПОНАДОБИЛИСЬ ВИКТОРИАНЦЫ?, ИЛИ МАГИЯ ОТКРЫТЫХ ФИНАЛОВ

ствовала, что для Кафки его *личная* (а еще точнее: *внутренняя*) жизнь как минимум столь же значима, что и *социальная* (т.е. попросту "*внешняя*"?). Однако при том лишь условия значима, если, как он надеется, поможет ему нащупать некие тайны бытия, постичь хоть какие-то его законы...

В своей книге "Другой процесс. Письма Кафки к Фелиции" Элиас Канетти (уже известный нам сочинитель и даже лауреат Нобелевской премии) задался целью показать, как функционировала кафковская метода "заманивания" вселенной к собственному письменному столу. Мысль Канетти состояла в том, что роман "Процесс", если взглянуть на него сквозь призму частной жизни автора, ничего в себе не содержит, кроме "добросовестного" отчета о болезненных отношениях между ним и его невестой Фелицией Бауэр: "Два решающих события в жизни Кафки, которые он, как это ему, вообще было свойственно, хотел бы рассматривать в качестве сугубо личных, разыгрывались в обстановке мучительнейшей гласности: официальная помолвка на квартире семейства Бауэр 1 июня и шесть недель спустя, 12 июля 1914 г., "судебный процесс" в берлинском отеле "Асканишер хох", который привел к разрыву. Легко показать, что эмоциональное содержание обоих событий вошло в "Процесс", работа над которым началась уже в августе. Помолвка воплотилась на страницах первой главы в арест, а "суд" обернулся казнью — в последней"¹.

Итак, материал мучительно интимный, требовавший в глазах Кафки-человека тщательного сокрытия, а согласно его завещанию даже сожжения, дал, тем не менее, жизнь одному из значительнейших экзистенциальных романов XX века. И столь удивительно начавшаяся жизнь оказалась до того причудливой, что кое-кто принимался даже перетолковывать "Процесс" в роман "социальный", чуть ли не "остро-политический".

Вещь сугубо "приватная" — и уж во всяком случае целиком *имманентная* в плане творческом — легко и охотно принимается за нечто "ангажированное"... Разве это не забавно? И разве не свидетельствует о том, что все мировоззренческие границы зыбки, а все толкования насквозь условны или, так сказать, "герменевтичны"? Впрочем, "Процесс" Кафки *был* все-таки и неким *протестом*, только — не узконаправленно-социальным, а, я бы сказал, общечеловечески-внеисторическим.

"Подруга французского лейтенанта" — это по всем правилам, божеским и человеческим, *нечто вроде* исторического романа: ведь англичанин Джон Фаулз принялся за его сочинение в 1967 году, а время действия книги отодвинул на сто лет назад, то есть в "викторианскую, эпоху".

Эпоха получила свое название от королевы Виктории, занимавшей британский престол в десятилетия наивысшего, пожалуй, могущества Империи — между 1837 и 1901 годами. А к концу 1960-х годов английская культура начала обнаруживать признаки некоего "викторианского ренессанса": публика зачитывалась книгами Чарльза Дикенса, Элизабет Гаскелл, Шарлотты Бронте, Антони Треллопа, Томаса Харди, наконец, Джейн Остин (которая, впрочем, принадлежала ко временам еще "до-викторианским"); литературоведение принялось всех этих отшумевших писателей наново изучать, а "современные писатели стали обнаруживать все более и более очевидное влияние викторианцев"¹.

В большинстве случаев все это пытались объяснять некими ностальгическими чувствами. Так, по мнению писателя Энгуса Уилсона, современные англичане обнаруживают у Остин или Треллопа "ту крепость моральных устоев, которая сегодня утрачена"², а младшая современница Уилсона, Маргарет Дрэббл, полагала, что "многие и тянутся в тоске назад, к роману прошлого, надеясь увидеть в нем то, чего они лишены в современной жизни, — социальную устойчивость"³.

Впрочем, к Фаулзу объяснения Уилсона и Дрэббл, по-моему, отношения не имеют, хотя вообще-то некоторых оснований, вероятно, не лишены. Широкий читатель, знакомый с викторианством лишь понаслышке, и правда был способен принять эту эпоху и ее верования за некий образец "старого доброго времени", когда все еще выглядело простым, ясным и устойчивым... Но был ли вправе прикоснувшийся к нерву эпохи писатель разделять столь наивную точку зрения? Фаулз, как читатель, надеюсь, помнит, ее не разделил: "Геолог Лайель и биолог Дарвин, — сказано в его уже однажды мною цитированных заметках к "Подруге французского лейтенанта", — потрясли

¹ W.Allen. The Novel Today, London, 1958, P.29.

² Из личного письма Э.Уилсона к В.В.Ивашовой от 17 авг. 1972 г. См.: В.В.Ивашова. Английский реалистический роман XIX века в современном звучании, М., 1974, с. 11.

³ Из личного письма М.Дрэббл к В.В.Ивашовой от 16 окт. 1972 г. См.: В.В.Ивашова. Там же, с.12.

¹ E. Canetti. Der andere Prozess, Muenchen, 1973, S.68.

викторианское сознание. До них человек жил как ребенок в маленькой комнате. Они же дали ему... бесконечное пространство и бесконечное время, снабдив чудовищно механическим объяснением человеческой реальности. *Подобно как мы живем под "страхом бомбы", викторианцы жили под страхом эволюции* (курсив мой. —Д.З.). Они были выброшены в пространство. Они чувствовали себя бесконечно изолированными. К шестидесятым годам наиболее пронизательные из них стали замечать, что могучие железные струны философии, религии, социальной стратификации разъедает губительная ржавчина¹.

Любопытно, что тридцать без малого лет, которые протекли со времени выхода в свет романа Фаулза, внесли своеобразные коррективы в систему сопоставлений, призванных доказать *сходство* между нашей и викторианской эпохами. "Подобно тому как мы живем под "страхом бомбы", викторианцы жили под страхом эволюции", — написал Фаулз. Но это сравнение не было вполне корректным, ибо "бомба" и эволюция страшны по-разному. Сегодня же — с завершением *"Великого противостояния"* (смысл этого, мною выдуманного, "термина" выяснится несколько позже) — бомбу заменило нечто и правда *аналогичное* викторианским "пугалам": сами законы мироздания опять (в который уж раз!) *обернулись к людям угрожающе-неожиданной, начисто вышибавшей из седла, воистину "мистической" стороной...*

Проживающий в США русский критик и журналист А.Генис опубликовал в "Иностранной литературе"² большую работу под названием "Но нет Востока и Запада нет", в которой среди прочего пишет: "Завороженные примером Солнечной системы, мы не заметили, что она — скорее исключение, чем правило... Бесспорность этого тезиса привела нас всех, включая и тех, кто об этом не подозревает, на край мировоззренческой бездны. В регулярном мире Ньютона человеку было спокойно, как кукушке в часах. Но стоило лишь как следует оглядеться, выяснилось, что большая часть окружающего — от погоды и биржи до политики и истории — находится, как говорят теперь ученые, за "горизонтом предсказуемости". Нас выпихнули на волю, где может произойти все что угодно"³.

Не суть важно, в чем здесь *первопричина* (А.Генису даже начинает казаться, будто в "сытости" послевоенных поколений), важен сам констатируемый факт: окружающий мир начинает чуть ли не повсеместно восприниматься как *катастрофический, незаконный, многоязычный, непонятный*.

Не исключено, что Фаулз мерил викторианцев, так сказать, на свой

¹ Дж.Фаулз, Подруга французского лейтенанта, М.,1990, с.10. — Цит. по предисловию А.Долинина, "Паломничество Чарльза Смитсона".

² "Иностранная литература". 1996, №9.

³ Там же, с.209-210.

аршин, даже лепил по образу и подобию наших с вами современников. Но и это не столь уж существенно: был ли он прав на их счет или заблуждался? Важно, что соответственно такому взгляду на вещи, он строил свои отношения с викторианской эпохой и, в частности, с викторианским романом. То есть, выражаясь по-пушкински, искал не "возвышающего обмана", а "низких истин". Или, выражаясь прозаически, — *не отличий, а сходств, не против-, а со-поставлений, не моральной опоры, а дополнительного подтверждения своему*, весьма нелицеприятному, *мировидению*. Что, разумеется, существеннейшим образом сказывалось на духе и строе его сочинения.

"На одной из крайних улиц этой части города можно было сто лет назад увидеть длинный ряд кирпичных домов в георгианском стиле. Несомненно, что во времена застройки из них открывался живописный вид на берега реки. Но вид этот теперь заслоняли выросшие вдоль берега складские помещения, да и сами дома давно уже утратили уверенность в своей былой красоте" и т.д., и т.п. Это описание городка Эксетера слишком явственно (можно бы даже сказать: "навязчиво") *подражательно*, чтобы не вызывать определенных подозрений. И, занявшись изыскательством, британские филологи обнаружили в этом романе Фаулза множество прямых текстуальных и еще больше небрежно припрятанных сюжетных и стилистических заимствований из "Мельницы на Флоссе" Джордж Элиот и "Голубых глаз" Томаса Харди, "Пелэма, или Приключений джентльмена" Эдуарда Джорджа Бульвера-Литтона, "Тесс из рода д'Эбервиллей" того же Харди и "Пиквикского клуба" Диккенса, "Мидделмарча" упомянутой Элиот и "Испытаний Ричарда Феверела" Джорджа Мередита.

Первые страницы "Подруги французского лейтенанта" и далее украшают традиционнейшие описания пейзажа и героев: "...Если бы вы повернулись к северу и посмотрели на берег в 1867 году, как это сделал молодой человек, который в тот день прогуливался здесь со своей дамой, вашему взору открылась бы на редкость гармоничная картина. Там, где Кобб возвращается обратно к берегу, притулилось десятка два живописных домиков и маленькая верфь, в которой стоял на стапелях похожий на ковчег остов люггера... Молодая дама была одета по последней моде — ведь около 1867 года подул и другой ветер: начался бунт против кринолинов и огромных шляп. Глаз наблюдателя мог бы рассмотреть в подзорную трубу пурпурно-красную юбку, почти вызывающе узкую и такую короткую, что из-под темно-зеленого пальто выглядывали ножки в белых чулках,, тогда как рослый молодой человек был одет в безупречное серое пальто и держал в руке цилиндр".

В весьма сходной манере зачинал свои книги еще сэр Вальтер Скотт. Вспомним, к примеру, первый абзац "Айвенго": "В той живо-

писной местности веселой Англии, которая орошается рекою Дон, в давние времена простирались обширные леса, покрывавшие большую часть красивейших холмов и долин, лежащих между Шеффилдом и Ланкастером... По преданию здесь некогда обитал сказочный уонтлейский дракон; здесь происходили ожесточенные битвы во времена междоусобных войн Белой и Алой розы... Таково главное место действия нашей повести, по времени же — описываемые в ней события относятся к концу царствования Ричарда I..."

У Фаулза все выглядит очень похожим: он тоже не скрывает, что ведет речь о прошлом, а когда на первой странице упомянул мол под названием Кобб, который, "как скульптура Генри Мура или Микеланджело, поражает легкостью плавных форм и объемов", опять-таки не пошел далее скоттовских "анахронизмов": ведь и война двух Роз случилась почти через триста лет после возвращения Ричарда Львиное Сердце из австрийского плена... Да и эпитафиями из сочинений викторианцев Фаулз пользуется как будто так же, как Скотт эпитафиями из Попа, Шекспира, Уортона, Парнелла.

А все-таки автор "Айвенго" вел себя, скорее, как *рапсод*, как *бард*, как *сказитель*, повествующий о некоем священном и невозвратимом прошлом: XV век Ричарда III уравниен с XIII веком Ричарда I в лоне истории давней, уже чуть ли не "мифической". Но совсем иное дело, если Генри Мур (когда писалась "Подруга французского лейтенанта", еще живой современник) появляется как бы рядом не только с викторианцами, но и с Микеланджело. Это уже *сознательное* — к тому же еще и в *высшей степени ироническое* — *разрушение иллюзии*. И этим Фаулз занимается непрерывно; можно бы даже сказать, что подобные "занятия" становятся одним из отличительнейших признаков его "творческого метода".

О той юной леди, что стояла на молу в скандально короткой по викторианским понятиям юбке, сообщается: "Эрнестине суждено было пережить все свое поколение. Она родилась в 1846 году, умерла она в тот день, когда Гитлер вторгся в Польшу". В сведения, касающиеся горничной эрнестининой тетушки, как бы ни к селу, ни к городу вставлено: "Праправнучка Мэри, которой в том месяце, когда я это пишу, исполняется двадцать два года, очень похожа на свою прародительницу, и лицо ее знакомо всему миру, потому что она — одна из самых знаменитых молодых актрис английского кино". О слуге Чарльза Смитсона (того рослого молодого человека в безупречном пальто) сказано: "Он обладал отличным нюхом на моду — таким же острым, как "стиляги" шестидесятых годов нашего века".

Число примеров можно бы множить почти до бесконечности. Но стоит ли? Во-первых, все это весьма напоминает манеру Абея Поссе, а, во-вторых, уже и так ясно, что Фаулз как бы начисто лишен той непоколебимой скоттовской серьезности, которая отличала и боль-

шинство викторианцев. Лишен он и какого бы то ни было пиетета по отношению к минувшему и оттого склонен то и дело "путать" его с настоящим.

Помните, автор "Подруги французского лейтенанта" утверждал, будто стараниями Лайеля и Дарвина викторианцы "были выброшены в пространство"? Так вот, многочисленные авторские экскурсы в будущее героев романа чуть ли не зримо реализуют эту его мысль. И одновременно обнажают *жутковатый комизм* подобных упражнений: потенциальные женихи Эрнестины "подвергались такой же строгой проверке, какой подвергает физиков-атомщиков любая современная служба безопасности", а ирландский доктор Гроген, практиковавший в добропорядочном английском городке Лайме, "выражаясь современным языком, отчасти напоминал человека, который в 1930-е годы состоял в компартии". Слово "мужчина" миссис Поултни произносила так, как французский патриот во время оккупации мог бы произнести слово "наци". По-видимому, автор (мы это уже наблюдали у Поссе или Рансмайра) стремится нас уверить, что, дескать, *"все уже было"*, и *"нет ничего нового под солнцем"*.

Выходит, что книга, вроде бы заявленная в качестве традиционного исторического романа, тут же не только утрачивает весь свой "историзм", но и приобретает черты чего-то "постмодернистски-экзистенциального". Иными словами, пребывает *вне времени*, по крайней мере, *вне бытия*, старательно поделенного на друг с другом не соприкасающиеся эпохи. Но это отнюдь не прибавляет драматизма, к которому мы привыкли, шутя, например, Камю или Сартра. Напротив, — лишает даже намека на "трагическую героику", более того, начинает смахивать на какую-то *пародию*.

Чарльз Смитсон "не знал еще экзистенциалистской терминологии, которой располагаем мы, но то, что он испытывал, полностью укладывается в рамки сартровского "страха свободы". В чем состояла его проблема, скажу чуть позже. Пока же напомним (ибо о том шла уже речь), что фаулзовское ко всему этому отношение содержит *изрядную толику иронии*. В сущности, не будет преувеличением допустить, что *на иронии-то все тут и держится*. Недаром же автор однажды произнес в ее адрес "похвальное слово": "Без этой спасительной особенности, одного из важнейших душевных свойств, человек становится беззащитен, словно голый среди толпы..."

Страстная пуританка миссис Поултни, уступив уговорам приходского священника и уповав на ответную благодарность "небесной канцелярии", взяла на роль компаньонки сбившуюся с прямого пути учительницу Сару Вудраф. Но когда старушке донесли, что пригретая ею сирота имеет обыкновение прогуливаться в пользующемся дурной славой лесу, она грозно указала сироте на дверь:

"— Я приказываю вам немедленно покинуть эту комнату.

— С превеликим удовольствием. Тем более, что я не видела здесь ничего, кроме лицемерия.

Выпустив эту парфянскую стрелу, Сара направилась к двери. Однако миссис Поултни принадлежала к числу актрис, которые не уступят никому права произнести последнюю реплику; впрочем, возможно, я к ней несправедлив, и она пыталась — хотя тон ее об этом отнюдь не свидетельствовал — совершить некий акт благотворительности.

— Возьмите ваше жалование!

Сара обернулась и покачала головой".

Сцена эта для фаулзовского романа весьма характерна. И прежде всего стилистически: *постоянно слышишь насмешливый голос автора*, который если кому-нибудь и подражает, так уж не Томасу Харди или Шарlotte Бронте, а, скорее, Джейн Остин, Теккерей, может быть, еще Бульверу-Литтону, но в первую очередь, конечно же, Лоренсу Стерну. Ведь, как и в "Жизни и мнениях Тристама Шенди, джентльмена", автор — не просто *Повествователь*, но и *Режиссер*, даже *Актер* в этом прелюбопытном действе.

Главную его интригу составляет странная, можно бы сказать, "антивикторианская", любовная связь между Чарльзом Смитсоном, аристократом, и сбившейся с праведного пути простолюдинкой Сарой Вудраф, связь, много чего *наразрушавшая*, но так ничем и *не завершившаяся*. Смитсон был помолвлен с Эрнестиной Фримен, наследницей цветущего мануфактурного дела, и в конце концов разбил жизнь и ей, и себе. Но ошибется тот, кто предположит, будто верх взяли законы света, общественные предрассудки и пр. Над Чарльзом они по крайней мере верха не взяли: он в конце концов разорвал помолвку с Эрнестиной и стоически претерпел все унижения. Но его любовь, его руку и сердце в результате *не приняла* "униженная и оскорбленная" Сара, хотя как будто любила Чарльза, не говоря уже о том, что была окончательно загнана судьбою в угол.

Поначалу всем в провинциальнейшем Лайме (включая и самого Чарльза) Сара виделась то ли упорствующей грешницей, то ли жертвой коварного соблазителя — моряка с французского парусника, потерпевшего у этих берегов крушение. Словом, девица эта казалась весьма печальным, но, увы, и обыденным примером людской несправедливости или собственного легкомыслия — в зависимости от того, как на это посмотреть. Однако Смитсону и доктору Грогену (в силу некоторых черт характера первого и врожденной порядочности второго) суждено было поближе соприкоснуться со странностями этой молодой особы. И оба в полной растерянности спасовали перед *вопиющей несообразностью* ее поступков — всегда алогичных, всегда непредсказуемых...

Сара вроде бы влюбилась в свежепомолвленного с Эрнестиной Чарльза, ничуть ни самим этим фактом, ни даже очевидным к ней рав-

нодушием объекта любви не смущенная. В то же время она вроде бы и ничего от него не хочет, и менее всего — устроить свою с ним жизнь. Даже внутренне, похоже, его сторонится, когда он к ней приближается. Однажды, впрочем, внезапно Чарльзу отдалась, но тут же от него и бежала. В довершение всего оказалось, что была она девственницей: то есть нагала про свою постыдную и, тем не менее, ею же самую чуть ли не афишируемую связь с неким французским моряком. И Гроген как врач и психолог почти сразу же, а Смитсон, — "по невежеству", — чуть позже, начинают подозревать ее то ли в умопомешательстве, то ли в оголтелом авантюризме. Что не воспрепятствовало Чарльзу (уже после того, как он оттолкнул от себя Эрнестину) пуститься на упорные, почти маниакальные поиски исчезнувшей Сары...

Читателю, воспитанному в классических литературных традициях, может показаться, будто Фаулз подсовывает ему некое большое и неординарное *романтическое чувство*, отмеченное — именно по причине своей глубины — *таинственной непроницаемостью*. Но так подумав, читатель явно ошибется, ибо упустит из виду уже не раз упомянутую фаулзовскую *иронию*. Правда, Сара в ее круг почти не попадает: может быть, оттого, что для самого автора не вполне "постижима", и насмехаться здесь впору уже не столько над нею, сколько над собой? А все-таки ирония эта просто не может не отбрасывать некий двусмысленный свет и на Сару, и на ее чувства к Чарльзу: ведь даже абсурдно способно быть не только смешным, но и непостижимым — с привкусом жути или без одного.

Когда Чарльз твердит своему адвокату и приятелю Гарри Монтегю, что обязательно должен увидеться и поговорить с наконец обнаружившейся беглянкой, тот ухмыляется: "— Вам непременно нужно задать вопросы сфинксу?". А при встрече Сара и сама говорит Чарльзу: "Нет, вы не понимаете... Тут нет вашей вины. Вы бесконечно добры, но меня понять невозможно... Я даже думаю, не знаю почему, что мое счастье зависит от этого... непонимания".

По-своему все тут как-то связано с тем *состоянием мира*, которое в начале книги Чарльз Смитсон (еще совсем наивный, не переживший потрясения, именуемого "Сарой Вудраф") вроде бы прозревает, глядя в море и небо: "Такие картины удавались художникам единственной эпохи — эпохи Возрождения; по такой земле ступают персонажи Боттичелли, такой воздух полнится песнями Ронсара... Возрождение было всем тем, чем век Чарльза не был; но не подумайте, что стоявший над морем Чарльз этого не знал. Правда, пытаясь объяснить охватившее его смутное ощущение нездоровья, несостоятельности, ограниченности, он обращался к более близкому прошлому — к Руссо, к младенческим мифам о Золотом Веке и Благородном Дикаре. Иными словами, пытался объяснить неспособность своего века понять приросту невозможностью вернуться назад в легенду".

Сомнения, сомнения,.., "смутное ощущение нездоровья, несостоятельности, ограниченности" распространяется героем не только на свою межуточную эпоху, но и на "золотые дни" Просвещения. А они, в свою очередь, бросают тень на якобы "светлый" Ренессанс. Ведь в каком-то смысле каждая из великих эпох оказалась не тем, чем быть обещала, и превратилась в миф, в ускользающую легенду. Так что не удивительно, что герой по временам чувствует себя "во всех отношениях отлученным. Он изгнан, рай навсегда потерян" (курсив мой. — Д.З.). Или еще: "...За хрупким зданием человеческих установлений ему привиделись не новые глубины, скорее всеобщий хаос". Так не была ли эта странная Сара Вудраф лишь материализованной частицей именно того всеобщего хаоса? И тем самым искусство как бы снова "отлучается" (или само себя "отлучает"?) от общественного служения. Однако не потому, будто видит, будто полагает себя "выше" этого, а оттого, что как бы не может нащупать свою прямую, свою органическую связь с подлунным миром, а следовательно, и отбрасывается к собственным, внутренним, имманентным законам...

Но полноте, мог ли Чарльз Смитсон, — к тому же тогда еще не претерпевший ожидавших его искусов — все это понимать? Разумеется, у него за спиной стоит и, подобно теккереевскому Кукольному, за все ниточки дергает сам Автор. Как и у Стерна, он воистину — "душа всего": Режиссер, Актер, даже благодарный Зритель собственного спектакля, то и дело из-за ширмы выглядывающий или за нее заглядывающий.

Автор этот донельзя активен — причем как иллюзионистски, так и дезиллюзионистски, и буквально навязывает читателю свое присутствие: "...Вспомните Дарвина, вспомните "Путешествие на Бигле". "Происхождение видов" — триумф обобщения, а не специализации, и если бы вам даже удалось доказать мне, что последняя была бы лучше для Чарльза — бездарного ученого, я все равно упорно твердил бы, что первое лучше для Чарльза-человека".

Тут имеешь дело никак не со всеведущим и, тем более, не с "непогрешающим" автором классического романа XIX века: тот, как известно, имитировал Господа Бога, этот — прилипчивого и болтливого соседа, к тому же еще и не лишнего "мазохистских" склонностей: "Все, о чем я здесь рассказываю, — сплошной вымысел. Герои, которых я создаю, никогда не существовали за пределами моего воображения. Если до сих пор я делал вид, будто мне известны их сокровенные мысли и чувства, то лишь потому, что, усвоив в какой-то мере язык и "голос" эпохи, в которую происходит действие моего повествования, я аналогичным образом придерживаюсь и общепринятой тогда условности: романист стоит на втором месте после Господа Бога... Но живя в век Аллена Робб-Гриее и Ролана Барта... Но, возможно, я пишу транспони-

рованную автобиографию,.. возможно, Чарльз никто иной, как я сам в маске. Возможно, все это лишь игра..." (курсив мой. — Д.З.).

Разумеется, фаулзовская "игра" во всемогущего Автора имеет свой смысл. Только это смысл — не утверждающий, а отрицающий, своего рода "негативный". Лучший, наверное, способ нечто "негативное" внедрить — это довести прием до абсурда, то есть, в нашем случае, поднять планку авторского "всемогущества" выше любого мыслимого предела. И вот Автор как-то подсаживается к Чарльзу в поезде да еще принимается самого себя изображать со стороны.

Но и это всего лишь "проба пера" или, если угодно, "лишняя шалость". В "Подруге французского лейтенанта" есть кое-что посерьезнее: я имею в виду многовариантную открытость финалов.. Первый из них вмонтирован еще страниц за сто пятьдесят до конца книги и призван представить на читательский суд конформизм нашего героя-любownika: Чарльз отказывается от Сары, женится на Эрнестине, у них рождаются близнецы, он приобщается к коммерции тестя и живет, как и его избранница, чудовищно долго; а что приключилось далее с Сарой, Фаулз вроде бы и сам не знает...

Впрочем, загодя подготовлены еще второй и третий финалы. Они-то и завершают роман. Помните, отдавшись Чарльзу, Сара тут же его и покинула, а он разорвал помолвку с Эрнестиной и принялся Сару искать. Так вот, в конце концов она нашлась, и мы это тоже уже знаем. Теперь она — секретарь, компаньонка, по временам натурщица в доме знаменитого живописца и выйти замуж за Чарльза отказывается.

На этом сходство второго и третьего финалов исчерпывается, но если во втором Сара ведет себя по отношению к Чарльзу столь холодно и безразлично, что он обвиняет ее в "интриганстве", то третий мыслимо истолковать как опять-таки экзистенциальный: в некотором роде Чарльз Саре близок и дорог по-прежнему (возможно даже, что она родила от него ребенка), но жить с ним не может. Однако по причине свойства, скорее, "внутреннего", нежели "внешнего".

Впрочем, и это, кажется, приговор не окончательный: дескать, еще "возможны варианты"... И в том, вероятно, вся соль — в многовариантности, в неограниченном плюрализме непрестанно повторяющегося бытия — и викторианского, и нашего сегодняшнего, и всякого вообще. "Жизнь, — так гласит последняя фраза романа, — (как бы удивительно ни подходила Сара к роли Сфинкса) все же не символ, не одна-единственная загадка и не одна единственная попытка ее разгадать,.. нельзя, один раз неудачно метнув кости, выбывать из игры; жизнь нужно по мере сил, с пустой душой, входя без надежды в железное сердце города, претерпевать. И снова входить — в слепой, соленый, темный океан".

Я бы назвал это "стоическим пессимизмом", родственным тому, что некогда исповедовал Альбер Камю, полагавший, будто "надо пред-

ставлять себе Сизифа счастливым"¹. А в таком случае Фаулз, не будучи **модернистом**, вроде бы и *не совсем постмодернист*? Это, по-видимому, случай довольно редкий, и теоретически, возможно, самый "вожделенный": автор, дескать, стоит "над схваткой". В то же время Фаулз все же не требует, чтобы, входя в океан жизни, мы обязательно чувствовали себя "счастливыми", более того, зовет нас не сражаться, как то делал Сизиф, а "претерпевать". Так что, пожалуй, он — лишь "взбрыкнувший ногой" постмодернист...

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ,

В КОТОРОЙ РЕЧЬ ИДЕТ О САМОМ "НАЧАЛЕ" И О "КОНЦЕ" ИСТОРИИ, О ТОМ КАК СКВОЗЬ ИДЕЮ *КОНЦА* ПРОГЛЯДЫВАЕТ СУЩНОСТЬ ЗАИНТЕРЕСОВАВШИХ АВТОРА ЯВЛЕНИЙ, А ТАКЖЕ О МНОГОМ ДРУГОМ.

В согласии с гипотезой естествоиспытателя Отто Мунка, 5 июня 8498 г. до Рождества Христова некое небесное тело врезалось в землю вблизи Карибских островов. Тогда и погибла Атлантида...

Философ Дитмар Кампер, автор книги "Иероглифы времени. Тексты об отчуждении мира" (1988) полагает, что эта лежащая у начал человеческой цивилизации катастрофа была столь грандиозно-ужасной, что попросту не могла не оказаться *вытесненной* в некое коллективное подсознание, где и преобразовалась со временем в общеизвестный ветхозаветный миф о низвержении архангела Люцифера в преисподнюю. Ныне, полагает Д. Кампер, настал час расплаты за некогда совершенный самообман: "Связь между Просвещением и люциферовой программой мести за давнее страдание просматривается более чем явственно, — пишет он. — Гигантизм научно-технических проектов не случайно выглядит апокалипсическим. Сопутствующие видения конца не могут скрыть, что являются повторениями. Позади всего этого вновь проглядывает падение ангелов, космическая катастрофа"². И Кампер вопрошает: неужели, мы, дескать, ныне возжаждали гого, даже мысли о чем прежде не в силах были вынести: *истребления оода людского*? И, как бы от этого поползновения отговаривая, напоминает: "...То был "лишь" планетоид, то не было началом всех начал; у неловчества есть великое прошлое, у него есть будущее"³.

¹ А. Камю. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки, М., 1990, с. 109.

² Dieter Kamper. Hieroglyphen der Zeit. Texte vom Fremdwerden der Welt, Vluenzen-Wien, 1988, S.39.

³ ibidem, S.44.

Перед нами одна из попыток понять, что же творится именно с *сегодняшним* миром, хоть как-то объяснить, истолковать тупики, в которые он зашел, и поражения, которые претерпел и претерпевает. Попытка, как на мой взгляд, беспомощно-наивная, но в некотором роде и весьма показательная. Что Кампер, собственно говоря, констатирует? Во-первых, *глобальный характер* кризиса; во-вторых, его *обусловленность прошлым* — историческим или даже предисторическим, — пусть это лишь прошлое нашего коллективного подсознания. А что он оставляет без ответа? *Связь* событий *во времени* или, если выразить это иначе, *причину*, по которой "люциферова месь" настигла нас лишь более чем через десять тысяч лет, под конец XX века.

Другой современный философ, уже упоминавшийся Петер Слотердик, выдвинул иную (и, надо признаться, весьма самобытную) идею; а вот "ахиллесова пята" у него с Кампером чуть ли не общая. Начну, как водится, с идеи. Книга Слотердика не зря называется "Коперниканская мобилизация и птоломеевское разоружение" (1987). И хронология в этом заглавии нарушена не зря: "слотердиковский" Птоломей взаправду явился как бы "*после*" Коперника. Ведь читателя намерены убедить в том, что гелиоцентрическая теория была попыткой *вызвать шок*, результаты которого стали *болезненно ощущаться* именно сегодня: "Я полагаю, — так пишет Слотердик, — что новейшие споры вокруг Просвещения и Постпросвещения, модернизма и постмодернизма свидетельствуют о том, что мы, наконец, начинаем всерьез платить по Коперниковым счетам"¹.

Каждый человек, дескать, и сегодня ясно видит, что солнце *восходит* и *заходит*, однако астрономы требуют, чтобы мы глазам своим не верили. И некогда цельная истина раскалывается *наложную видимость* и *неочевидную сущность*. Причем последняя (именно в силу своей *не-очевидности*) не может быть внедрена иначе, нежели ценой насилия: "...Модернизм, — подчеркивает Слотердик, — навязывал себя за счет пафоса, доселе порождавшегося только религиозными войнами"².

Иными словами, понятие "*модернизм*" Слотердик толкует достаточно широко: правда, "*эстетический модернизм*" для него, как и для Вирджинии Вулф, начался в 1910 г.; что же до *модернистских* мыслителей и теоретиков, то к ним философ этот готов причислить и Мессмера, и Фрейда, и Канта, и, разумеется, Коперника. Все они, дескать, — *открыватели небанальных истин, ниспровергатели "птоломеевских мифов"*. Но, поскольку нет на свете ничего абсолютного, "*коперниканская революция* — это *мобилизация мира и мировых образов* лишь вплоть до точки, в которой все некоторым образом ста-

¹ Peter Sloterdijk. Kopernikanische Mobilmachung und Ptolomaesche Abruestung, Frankfurt a.M., 1987, S.56.

² ibidem, S.30.

новится возможным. Иначе как *точкой тотального головокружения* ее не назовешь... И когда коперниканство достигло этой точки, его истина стала более ложной, чем птоломеевская иллюзия"¹ (курсив всюду мой — Д.З.).

Тогда-то и начался тот вполне осознанный *откат*, который Слотердийк обозначил как "*птоломеевское разоружение*": Или, иными словами, инициативу вернул себе **постмодернизм**: "Постмодернизм — это посткоперниканство", — так формулирует Слотердийк².

Если бы некая последовательная терминология сегодня еще что-нибудь значила, слотердийковское мироощущение следовало бы назвать "*декадентским*": ведь только личность, начисто утратившая веру в самую возможность существования хоть какой-то конструктивной цели, способна предпочесть истине (пусть она даже и удручающа) *сознательный самообман?*

Однако, как я уже не раз вспоминал, и Пушкин признавал, что "всех низких истин нам дороже нас возвышающий обман". Значит, и во имя осуществления Великой Цели мыслимо пожертвовать (или пренебречь?) истиной? Что, кстати сказать, неопровержимо доказали коммунистическое и национал-социалистское движения: ведь они на свой лад практиковали "*ложь во спасение*". Слотердийк, напротив, готов *пренебречь истиной* по причине *глубочайшего разочарования, тотального неверия*. И этим отличается не только от всех прошлых и настоящих *модернистов*, но и от своего в некотором роде единомышленника Кампера (тот, как читатель, надеюсь, помнит, ставил человечеству в вину стремление *замолчать*, даже *вытравить из исторической памяти* катастрофу, лежавшую у истоков цивилизации, что якобы и обусловило наше сегодняшнее "*ничтожество*").

Слотердийк готов *довериться видимости* (в данном случае, воображаемому верчению солнца вокруг земли), видимости, из которой и всегда-то, на его взгляд, проистекало меньше зла, чем из "многозначной", "неверной" и "коварной" **сущности**. Это уже не вообще **постмодернизм**, но именно отмеченный знаком угнетающей *тотальности* и оттого, можно бы сказать, воистину "*декадентствующий*"...

Как и Кампер, Слотердийк отодвигает причину всех наших бед в прошлое. Правда, не столь отдаленное: не к допотопной космической катастрофе, переосмысленной в падение ангелов, а к узлу научных споров, *затянутаю прогрессисткой ренессансной наукой*. И Коперник здесь не более чем *символ* "воинствующего рационализма", непременно соскальзывающего к собственной противоположности. Разумеется, узнав, что земля вертится вокруг солнца, а не наоборот,

¹ Peter Sloterdijk. *Kopernikanische Mobilmachung und Ptolomaesche Abruestung*, Frankfurt a.M., 1987, S.66.

² *ibidem*, S.58.

мы, кажется, ничего, кроме веры в собственную "уникальность", не утратили. Но ведь Коперник — это не более как *пример*, если угодно, *символ*. Стоит, однако, подставить вместо него Эйнштейна, или Бора, или Гайзенберга, и ситуация в самом деле утратит "невинность": проглянет призрак атомного Апокалипсиса и окажется, что французский писатель Э.М.Циоран все-таки не очень-то обманывался, когда заявлял, будто "все достижения в конечном счете оборачиваются против нас"?

Правда, Слотердийка тревожила, естественно, не столько реальная космогония, сколько *фантастическая бестелесность* всякого *модернизма* (и, в первую очередь, модернизма художественного;). Надо сознаться, в его опасениях есть некое рациональное зерно. Ибо *пока* модернизм воспринимался, — а почасту и являлся, — *лишь бунтом* против ожирения буржуазного позитивизма, его "бестелесность" оставалась в порядке вещей; когда же он вдруг — и как бы вполне всерьез! — поднял над головой знамя "просвещенческой утопии", алгеброй поверяемая поэзия тоже *всерьез* обернулась ложью.

И еще. Птоломеевский геоцентризм — при всей его несовместности с нашей эпохой — как *чисто образное* воплощение "*постмодернизма*" выбран довольно удачно: повернутость к прошлому, пиетет по отношению к традициям, вкус к повторению и самоповторению, отказ от неумемного теоретизирования, — все эти сугубо "земные" побуждения как бы созвучны античной ментальности (а постмодернисты ведь ее по-своему "имитируют!"). Вот только *постмодернистская ирония*, многоступенчатая *игра с окружающим бытием* Слотердийком как бы во внимание не приняты: Птоломей представлен у него созерцателем серьезным, будничным, лишенным фантазии и юмора, быть может, даже чуть простоватым и скучноватым... Впрочем, "ахиллесова пята" рассматриваемой книги, разумеется, в ином: автор даже и не пытается задуматься над тем, *отчего* "птоломеевское разоружение" наступило *именно теперь* — не сотней лет ранее или позднее. Как и Кампер, Слотердийк лишь бегло упомянул Просвещение в качестве главного "иллюзиониста", прямого виновника того духовного краха, который постиг нашу цивилизацию. Между тем, как я уже писал, "блеск" и "нищета" Просвещения оказались~для человеческой истории и впрямь судьбоносными... Ведь именно в связи с обнаружившейся "нищетой" просвещенческих идеалов многие начали примечать, что все новейшее бытие как бы подошло к некоему рубежу, и мы вроде бы стоим на раздорожье. Показательнейший из симптомов "раздорожья" — это *увлеченность* социальной мысли современного Запада видениями "*конца истории*" ("*posth.ist.oire*"). Вообще-то идеи эти в некотором роде стары, как мир: с ними связаны все утопии, равно как футурологические, так и обернутые в прошлое, потому что и те, и другие нацелены на *идеальное, высшее, неизменное*. Оттого и ветхозаветный Эдем, и "Государство" Платона, и "Утопия" Томаса

Мора, и легенды о "золотом веке" или американском Эльдорадо, а равно и марксистский коммунизм, есть *видения "конца истории"*. И таким же видением (лишь знаку него обратный!) является Страшный Суд. Ибо главное здесь все-таки то, что *История останавливается, а как* — это уже прерогатива идеологий и методологий...

Пересказывая сюжет с райским яблоком, итальянский филолог Тереза де Лаурентис отметила, что своим запретом Бог *внес противоречие* в семантическую вселенную Адама и Евы: яблоко красиво, а есть его не дозволяется. Оттого не имеет значения, вручила ли Ева Адаму яблоко и съел ли он его вообще. Все равно им надлежало покинуть рай, после того как Бог "внес противоречие в естественный порядок вещей... В этот-то момент и началась человеческая история"¹. Ибо, не без основания полагает синьора де Лаурентис, жизнь наша, как известно, движима противоречиями; так или иначе их устранив, мы сделали бы ее неподвижной, то есть *внеисторической*. Бог, похоже, все именно так и задумывал, но кто-то сумел (или осмелился?) его "поправить"....

Об этих же, примерно, материях размышлял и Осип Мандельштам, когда писал в 1914 году, что "есть великая славянская мечта о прекращении в западном значении слова, как понимал ее Чаадаев. Это — мечта о всеобщем духовном разоружении, после которого наступит некое состояние, именуемое "миром". Мечта о духовном разоружении так завладела нашим домашним кругозором, что рядовой русский интеллигент иначе и не представлял себе конечной цели прогресса, как в виде этого неисторического "мира". Еще недавно сам Толстой обращался к человечеству с призывом прекратить лживую и ненужную комедию истории и начать "просто" жить. В "простоте" — искушение идеи "мира": жалкий человек... Чего он хочет?.. Небо ясно. Под небом места много всем. Навеки упраздняются, за ненадобностью, земные и небесные иерархии. Церковь, государство, право исчезают из сознания, как нелепые химеры, которыми человек от нечего делать, по глупости, населил "простой", "Божий" мир, и наконец остаются наедине, без докучливых посредников — двое: человек и вселенная:

*Против неба, на земле,
жил старик в одном селе...*²

У этой славянской мечты есть, вне всякого сомнения, нечто общее с *"птоломеевским разоружением по Слотердийку"*. И связь проглядывает не только в названии: Слотердийка по-своему тоже влечет к мифу, причем в данном случае — не к жестокому или хотя бы трезвому, а, скорее, "умиротворяющему". А от "умиротворяющего" остается

¹ Teresa de Laurentis. "Der Name der Rose" als postmoderner Roman, In: Postmoderne, S.252.

² Осип Мандельштам. Сочинения, М., 1990, т. 2, с. 124-125.

лишь шаг до мифа "благостного", чуть ли не "идиллического", каким и является описанная Мандельштамом толстовская, интеллигентски-народническая мечта.

Тем самым, *постмодернизм* предстает в несколько ином, чем прежде, свете. До сих пор речь шла о том, что активность, энтузиазм, фанатизм, слепая вера суть черты сугубо *модернистские*, а *постмодернистское* отличает пассивность, разочарование, неверие, скепсис и пр., и пр. Однако далеко не все так просто в этом, по определению вольтеровского Кандида, "лучшем из миров". Модернизм и постмодернизм — не только полярные крайности, которые, как известно, порой все-таки сходятся; в некотором смысле они и правда по-своему *равнозначны, равновелики*. Ибо, как видим, и вроде бы "искушенный" в своем скептицизме, в тотальном самоосмеянии постмодернизм способен порой "доверчиво" потянуться к наивной идиллии — а в результате *возникает "магический круг" самообманов и заблуждений*, из которого, по-видимому, выхода нет...

Было бы, например, ошибочным полагать, будто существование *вне истории* видится идеальным лишь сознанию целиком *постмодернистскому*. Ибо ведь и гегелевская "Феноменология духа", являясь сочинением не только сугубо научным, но и во многих отношениях *"модернистским"*, тем не менее находит для мировой истории *завершение и идеальное воплощение...* в прусской государственности.

Впрочем, Гегель не был чужд и колебаниям: однажды ему привиделось, что таким воплощением мог бы стать и император Наполеон Бонапарт, который, "сидя верхом, объемлет мир и им повелевает"¹. Более того, минутное это грехопадение великого философа много позже обратил уже как бы в чистый фарс, — естественно, сам того не желая — француз русского происхождения Александр Кожеве (его настоящая фамилия: Кожевников). Парадоксальный, мятущийся ум, вылепленный сумбурными крайностями межвоенной идеологии 30-х гг., Кожеве было согласился с Гегелем касательно Наполеона, но потом поменял его на Сталина, а в 50-е гг. вновь (но вовсе уж не ко времени!) вернулся к кандидатуре императора французов: ибо какой уж там давно почивший в бозе Бонапарт во дни эренбургской "Оттепели"!..

Здесь имеешь дело не столько с конъюнктурой, сколько с *неизбывностью мифотворчества*, что, будто чертик из табакерки, выскакивает вместе с любой попыткой найти для истории "позитивное завершение", или, иными словами, соорудить — в той или иной форме — *Земной Рай*. Марксисты упрекали Гегеля, что он идеализировал то королевство Пруссии, то наполеоновскую империю; сами же прояв-

¹ G.W.F.Hegel. Weltgeist zwischen Jena und Berlin, Briefe hg. v. Hartmut Zinser, Frankfurt-Berlin-Wien, 1982, S.58.

ляли ничуть не больше трезвости, когда увенчивали историю "воздушным замком" бесклассового, бесконфликтного, процветающего Коммунизма. Правда, Маркс смотрел на это отнюдь не как на "конец истории", напротив, как на истинное ее "начало". Но тут уже имеешь дело ни с чем иным, как с терминологической уловкой.

В 1989 г. немало шуму наделала статья американца японского происхождения Френсиса Фукиямы под названием "Конец истории?" Оно и понятно: то было первое после многозначительной паузы не-марксистское сочинение, вновь углубившееся в *позитивную* эсхатологию. Ибо со времен Гитлера, пытавшегося "*остановить историю*" с помощью национал-социалистской узды, Запад, в сущности, лишь вяло оборонялся от идеологической экспансии сталинизма.

И Фукияма вовсе не случайно надумал — как бы игнорируя все, так или иначе накопленное в промежутке, — опереться *прямо и непосредственно* на Гегеля. Ведь никто, кроме Гегеля, так и не посмел высказаться столь категорично по вопросу, который выглядел и продолжает выглядеть пугающе скользким: "Всемирная история есть изображение божественного абсолютного процесса поступательного развития духа в его высших образах, процесса, в результате которого дух достигает своей истины, самосознания"¹.

Впрочем, и гегелевского авторитета было бы, пожалуй, недостаточно, если бы не подоспело время: социалистический лагерь уже начал распадаться, зашаталась основа советской империи и — по словам Фукиямы — удивительно быстро возобладало "*постисторическое сознание*"². Когда статья эта вышла в свет, еще казалось, будто из изнуряющего соревнования двух враждующих систем неоспоримым победителем вышел демократический Запад. (Пишу: "казалось" не потому, будто полагаю, что победа осталась за бывшим соцлагерем, а оттого, что у "пирровых побед" победителей не водится).

И чтобы усилить гром победных литавров, Фукияме потребовалось вовсе "оторвать" Гегеля от его продолжателя Маркса. Сделать это было отнюдь не легко, хотя бы из-за немало "напортившего" Кожеве: ведь сквозь его метания между Наполеоном и Сталиным явственно проглядывала *общая* "гегельянски-марксистская" вера в *реальность* Земного Рая. Оттого Фукияма торопится похвалить Гегеля за то, что был он, в отличие от Маркса, идеалистом. Но имеет ли вообще значение, *что* (дух ли, материю ли?) принять за первотолчок, коль скоро это вроде бы никак не повлияло на характер законов, по которым существует однажды приведенная в движение вселенная. По Фукияме, *конец истории* есть "завершение идеологической эво-

¹ Г.В.Ф.Гегель. Эстетика., М., 1973, т.4, с.284.

² Френсис Фукияма. Конец истории? — "Вопросы философии", 1990, №3, с. 147.

люции человечества и универсализация западной либеральной демократии как окончательной формы правления"¹.

Что ж, никто, кажется, *так и не придумал ничего лучшего, чем демократия, либерализм, рыночные отношения*. Однако считать их воплощением некоего "идеала" было бы попросту смешным: ведь реализующая такой "несовершенный" проект система есть не более, чем *меньшее* ("или пусть даже *наименьшее!*) *зло*. Фукияме же этого было явно недостаточно, и он силился убедить читателя, будто государственные принципы, провозглашенные Гегелем еще в 1806 г., ни в каком совершенствовании уже не нуждаются, ибо наперед разрешили *все* могущие еще возникнуть противоречия. И, что уж совсем странно, в свидетели Фукияма берет себе именно... Кожеве, который, скорее, Гегеля компрометировал, нежели поддерживал.

Впрочем, читатель, надо думать, уже полон недоумения: какой же, дескать, Фукияма *постмодернист*, ежели у его *Истории* имеется *Цель*, да к тому же еще — *благая*, а вдобавок (нечто невиданное!) — как будто даже и *реализованная*? Однако, конец статьи выглядит весьма неожиданным: построения, попахивавшие уже и не марксистской, а какой-то "ленинско-сталинской" пристрастностью, как бы усталой рукой смахиваются с шахматной доски. Представив все преимущества своего "фаланстера", Фукияма вдруг заводит речь о том *художественном, культурном, духовном застое*, который непременно должен там воцариться. А в финале делает еще и никак из его собственных выкладок не вытекающее предположение: "Быть может, именно эта перспектива *многовековой скуки* вынудит историю взять еще один новый старт?"² (курсив мой. — Д. З.).

Это, полагаю, *самый неожиданный вывод*, какой и автор, и его читатели могли бы сделать из статьи Фукиямы. И в то же время он по своему естествен, ибо вытекает, пусть и не из сути рассматриваемого сочинения, так из того *духовного контекста*, что, ему сопутствуя, обусловил появление вопросительного знака еще в заглавии. Мне, во всяком случае, трудно указать на пример (допускаю, что, скорее всего, навязанный подсознанием!), который бы так неопровержимо выдавал сегодняшнее торжество *постмодернистских умонастроений* — даже там, где на уровне сознания они не приемлются.

Благой эсхатологии издавна противостояла катастрофическая, апокалипсическая. Мы привыкли к этому, как к чему-то само собою разумеющемуся: ведь чуть ли не каждая утопия со временем обрела свое антагонистическое отражение. И еще совсем недавно сочинения Томаса Мора, Томазо Компанеллы, К.А.Сен-Симона, Шарля

¹ Френсис Фукияма. Конец истории? — "Вопросы философии", 1990, №3, с. 134-135.

² Там же, с. 148.

Фурье, с одной стороны, и "Мы" Евгения Замятина, "Новый прекрасный мир" Олдоса Хаксли, "1984" Джорджа Оруэлла, "Чевенгур" Андрея Платонова прочно стояли *по разные стороны* оси мировоззренческих координат. Нынче все перечисленные книги — это как бы "*одна сторона*", ибо "*другую*" образовало нечто совсем новое, отличающееся *не идеологией, а ее отсутствием*, — тем странным взглядом на мир, какой, если помните, немецкий философ Вальтер Беньямин обнаружил еще у Кафки: "нас ожидает вовсе не ад, а лишь эта вот жизнь"... (Впрочем, и в "Имени розы" Умберто Эко мы, если читатель помнит, с чем-то подобным встречались — я имею ввиду деление людей не на *разных* идеологов, а на идеологов и не=идеологов)...

Самое распространенное представление о *существовании в пределах постистории* — это, по словам философа и социолога Л.Нитхаммера, — "не конец света, а конец его смысла"¹. Замятин или Оруэлл — сколь горьким ни был их приговор окрестному миру — *вступались за погранный смысл* и тем самым по-своему оказывались "где-то рядом" с Сен Симоном или Фурье, то есть среди "модернистов", поборников Просвещения. Что же до постмодернистов, то в их глазах какой бы то ни было смысл *утрачен безвозвратно*.

"В своем сочинении "2000-й год не наступит", — продолжает Нитхаммер, — ...Бодриар прогнозирует не близкий физический конец света, а социальное "испарение" истории... И это не гибель, а лишь безразличие. И "нет оснований отчаиваться", ибо отчаяние предполагало бы возможность существования некоей исторической последовательности или неосуществленной цели"². "*Безразличие*" — вот точно найденное слово. Именно в безразличии история растворяется и для философа Арнольда Гелена, полагающего, что тут мы имеем дело с "подвижностью на стационарном базисе"³. А еще один новейший философ, Рольф Швендтер, толкует "постисторическое будущее как пролонгированное на бесконечность прошлое"⁴.

Прежде философская и социальная мысль нечто *либо* принимала, *либо* отвергала. Что ей (за редчайшими, может быть, исключениями) присущим и в самом деле не было, так это "*безразличие*". Откуда оно нынче взялось? Думается, прежде всего из ощущения, что все, решительно все у *человеческой цивилизации уже позади*. Причем не только *самое великое*, но и *самое ужасное*: "Истинное термоядерное событие не произойдет, — утверждает Жан Бодриар, — потому что оно уже произошло"⁵. Это звучит как дурной парадокс; однако

¹ Lutz Niethammer. Posthistoire, S.9.

² ibidem, S.38.

³ Arnold Gehlen. Ende der Geschichte? in: Einblicke, Frankfurt a. M., 1975, S.122.

⁴ Rolf Schwendter. Zur Geschichte der Zukunft, Bd.2, Frankfurt a. M., 1984, S.320.

⁵ Jean Baudrillard. In: Tod der Moderne, Eine Diskussion, Tuebingen, 1983, S.104.

есть основания утверждать, что самое страшное, — по крайней мере, на уровне сознания — с нами и правда уже *стряслось*. Вот что пишет, например, немецкий исследователь Михаэль Венцель, интерпретируя, правда, не Бодриара, а с Бодриаром здесь вполне солидарного Жака Деррида (что, впрочем, лишь расширяет круг участников "дискуссии"): "Наша эпоха постапокалипсична, поскольку атомный Апокалипсис уже состоялся: на страницах книг, в средствах массовой информации, в центрах моделирования и т.д., переполненных его чувственным присутствием. В качестве же реального термоядерного взрыва он не произойдет, ибо не будет сцены и не останется публики, на которой и для которой такое могло бы быть разыграно"¹.

Теперь можно, наконец, предоставить слово и самому Деррида, дающему понять, отчего в его глазах эпоха наша столь беспрецедентна, а, скорее, даже попросту "медитирующему" на заданную тему: "...Это абсолютная эпоха; это не абсолютное знание или конец истории, это эпоха абсолютного знания" и одновременно "...абсолютного саморазрушения без Апокалипсиса, без откровения, без абсолютного знания"².

"Медитации" почти всегда нуждаются в комментариях, тем более, что, наряду с толкованием Апокалипсиса как вселенской катастрофы, видения конца света, Деррида вводит в обиход еще и изначальное древнееврейское значение слова: "*откровение*", "*снятие покровов*", "*дарование знания*". И он не только в равной мере обоими значениями оперирует, но и как бы "сплавляет" их в нерасторжимое "рационально-иррациональное" целое. Так и возникает некий мыслительный монстр: "*абсолютное саморазрушение*" (но без физической катастрофы) — "*абсолютное знание*" (но "без абсолютного знания"³...

Метафоры эти, однако, не столь бессмысленны, как может показаться на первый взгляд: в них припрятаны некие истины, — спору нет, абсурдные, но в этом повинен не столько Деррида, сколько оцениваемая им действительность. Во всяком случае, метафоры Деррида *адекватнее* ее выражают, чем падшие ангелы Кампера или даже "птоломеевское разоружение" Слотердийка: ведь *постмодернистское время* и в самом деле наступило *на этот раз* после того, как *термоядерный Апокалипсис не состоялся*. Не потому ли именно нынешний Постмодернизм столь глобален, столь, по словам Деррида, "абсолютен"? Люди заглянули в глубочайшую бездну, узрели там бездонную тьму, но *остались в живых*, заплатив за это Верой, Надеждой, Любовью?

Если у этой моей книги все-таки найдется хотя бы один читатель

¹ Michael Wenzel. Nachwort des Uebersetzers: Apokalypse now — Der Wahrheitsbegriff der Postmoderne? In: Jacques Derrida. Die Apokalypse, Wien-Gratz, 1985, S.138.

² ibidem, S.118.

(к тому же еще и придиричивый), то здесь он, скорее всего, начнет удовлетворенно потирать руки, ибо решит, будто поймал меня на противоречии. Ведь я то и дело намекал на имманентность искусства, на внутреннюю его свободу от тирании социальных факторов. А тут вдруг принимаюсь доказывать, будто источником новейшего — к тому же еще и глобального — *постмодернистского* всплеска явилась термоядерная война, пусть, к счастью, и несостоявшаяся. Но грехопадение мое — лишь кажущееся. Ибо грозивший всем нам атомный Апокалипсис есть катастрофа не так *социальная*, как *экзистенциальная*. Ведь даже такое, — казалось бы, чисто общественное — действие как *революция* обладает двумя ликами: *политическим* и *духовным*. Причем судьбоносной, как ни странно, чаще всего оказывается как раз сторона духовная. Впрочем, об этом у нас еще будет возможность поговорить...

"Именно в нашу эпоху, — сказал итальянский философ Джанни Ваттимо, — начинается постижение мира, в котором все ценности, все абсолюты оборачиваются существами мифическими". Или еще: "История некоторым образом лишена смысла, по крайней мере, такого, который можно было бы уразуметь"². По этой причине "постмодернистскому мироощущению... более приличествует обернутость к прошлому, чем к будущему, истинно человеческой становится забота о минувшем, сохранившемся, о следах былого"³.

Впрочем, нечто подобное мы уже слышали и от Карла Поппера (касательно отсутствия у истории смысла), и от Ганса Роберта Яусса (касательно обернутости нашей сегодняшней мысли в прошлое). Так что взгляды Ваттимо и в самом деле относятся к весьма в нашу эпоху распространенным.

Думаю, вряд ли кого-нибудь удивит, что великое множество постмодернистских романов произрастает на *"исторической"* почве. А в то же время они — *не-историчны*, даже *анти-историчны*: монастыри да замки — лишь случайные декорации для вневременных спектаклей (о том, что книги вроде "Мартовских ид" Торнтона Уайлдера, "Дел господина Юлия Цезаря" Бертольта Брехта, "Лже-Нерона" Лиона Фейхтвангера к делу отношения не имеют, я уже говорил: там повествуется *об актуальнейшей современности, лишь ряженой в римские тоги*. Из этого правила выпадает лишь "Я, Клавдий" Роберта Грейвза, роман, изданный в 1934 г., но отнюдь не политический, а, скорее, "экзистенциальный" и лишь в этом смысле как бы *вневременной*).

Что же до "Имени розы" (1980) Умберто Эко, "Райских псов" (1983) Абея Поссе или "Последнего мира" (1988) Кристофа Рансмайра, то эти книги, повторю еще раз, не только не имеют ничего общего с

¹ Gianni Vattimo. Jenseits vom Subjekt, Gratz-Wien, 1986, S.20.

² ibidem, S.32.

³ ibidem, S.19.

сочинениями Брехта, Уайлдера или Фейхтвангера, но далеко ушли и от Грейвза: время здесь "испаряется", и все эпохи, друг друга высмеивая и перечеркивая, сияют одновременно и *существовать*, и как бы *"не существовать"* вовсе. Собственно, все это даже не "пролонгированное на бесконечность прошлое", как полагает, если помните, Р.Швендтер, — а просто некий *самому себе равный мир, начисто лишенный поступательного движения, а, значит, и Цели, и Смысла...*

ИНТЕРМЕДИЯ:

ПУТЕШЕСТВИЕ В МАДРАПУР, ИЛИ УТРАТА ИСКОМОГО СМЫСЛА

Француз Робер Мерль всегда тяготел к острым сюжетам — политическим, приключенческим, научно-фантастическим. Роман "Мадрапур" (1976) в этом отношении от прочих его сочинений мало чем отличается.

ООН-овский переводчик Сержиус должен лететь в некое самозванное государство, расположенное где-то на севере Индии. Но в аэропорту ни души. Наш герой совсем уж было растерялся, однако вовремя приметил одинокую стюардессу. Она назвала его по имени, сказала, что все прочие пассажиры уже на борту, так что ему следует поторопиться. Сержиус, хоть и исполнен какой-то смутной тревоги, беспрекословно повинует.

В салоне первого класса четырнадцать пассажиров, компания весьма разношерстная: высокопоставленный французский дипломат, две богатые вдовы, одна богатая наследница, агент ЦРУ, промышляющий наркотиками грек, итальянский жигало, старуха исключительной прямоты и вредности, интеллигентный педераст, лесоторговец, его большой шурин, дорогая проститутка и, наконец, чета (или пара?) индусов. Всех их (или почти всех?) в неведомые дали влекут либо наркотики, либо нефть, либо древесина, либо торговля оружием, либо, наконец, надежда на эротические приключения.

Хотя у Сержиуса билет туристического класса, его помещают тут же — ведь соседний салон вообще пуст, что для чартерного рейса более чем странно. Но это далеко не последняя здешняя странность: оказывается, например, что самолетом никто не управляет, — по крайней мере, из кабины пилотов. Неясна и конечная цель полета, ибо само существование Мадрапура начинает вызывать все большие сомнения. Пассажиры яростно об этом спорят, но толком ничего не знает никто. Разве что индус, открыто объявивший себя террористом, "бан-

дитом с большой дороги". Вместе с помощницей он обобрал прочих пассажиров и пожелал сойти, поскольку — как сам не без иронии поясняет — "мы с моей ассистенткой находимся у вас на борту по ошибке". Если его требование не будет удовлетворено, индус обещает через час казнить первого заложника.

Связи с Землей у самолета нет, так что шансы богатой наследницы Мишу (ее в результате "демократической" жеребьевки прочие пассажиры готовы отдать на заклатие) равны как будто нулю. И все-таки самолет садится посреди крошечной тьмы и неземного холода в каком-то совершенно для этого непригодном месте. И индусы сходят; Мишу спасена; полет продолжается...

Сюжет держит читателей в непрерывном напряжении: ведь он не только *авантюрен*, но и в своем роде (как и некоторые другие, уже на страницах этих рассмотренные сюжеты) *детективен*, — все в нем нацелено на разгадку "тайны", на разоблачение "виновных". Англичанам, я уже о том упоминал, особенно люб детективный сюжет, конструирующий преступление, что совершается в замкнутом пространстве: на острове или в загородном доме, отрезанном от мира зимними заносами. Круг подозреваемых в таком случае строго ограничен, и убийцу надлежит не столько *ловить*, сколько *вычислять*.

"Вычислениями" по-своему и занимаются персонажи Мерля — только классический сюжет при этом как бы вывернут наизнанку. Ведь в замкнутом пространстве оставлены "сыщики" (они же, впрочем, и *жертвы*), а "преступник" пребывает где-то вовне. И это — ситуация *чуть ли не пародийная*, во всяком случае напрочь лишаящая возможности *раскрыть* преступление. Иными словами, постичь, *что, как* и, главное, *почему* происходит.

Однако именно "*лишение возможности*" сознательно заложено в механизм книги, ибо ее тема, даже ее идея — это прежде всего *утрата смысла, потеря цели* и тем самым "*начало конца*". И контраст между холодновато-рациональной, "картезианской", чуждой изысков формой — какой-то *механической*, я бы даже сказал, "марионеточной" выстроенностью — и ускользающим, туманным, подернутым мистикой содержанием призван все это подчеркнуть, даже намеренно выпятить.

"Я пишу эту историю в то самое время, когда она происходит. Изю дня в день. Или, вернее, не будем излишне самонадеянны, — из часа в час". Таковы первые фразы романа. Со стороны содержания они кое-что проясняют, но со стороны формы, — скорее, "мистифицируют". Ибо у Сержиуса не имелось, да и не могло быть ни времени, ни возможности заниматься литературной деятельностью в обстановке, в которой он волею судеб очутился. Даже достаточного количества писчей бумаги у него не было (что, между прочим, ясно следует из мерлевского текста).

А ведь обычно сочинители весьма подробно, порой даже как-то

навязчиво, обосновывают обстоятельства появления рукописей, создание которых приписывают кому-то другому: те, дескать, были посланы по почте или случайно обнаружены на чердаке и т.д., и т.п. Но *как эта* рукопись (даже если бы и возникла!) могла попасть в руки издателя? *Ведь самолет так никуда и не долетел!* Конечно, у Мерля — коль скоро он все так задумал — иного выхода, как посадить героя за писание, пожалуй, и не было. Но ему и не был нужен никакой иной выход, ибо *логика его не беспокоила, даже, скорее, ему мешала*: "Пока все это пишу, — сказано уже во втором абзаце книги, — я совершенно не способен предвидеть, чем завершится мое приключение. Не могу я проникнуть и в его смысл".

Это, если угодно, *лейтмотив авторского* мировидения, *некий камертон*, задающий всему роману особый настрой, делающий его чем-то *выскальзывающим из рук*. Недаром Сержиус то и дело возвращается к мысли о ненадежности, неверности, неопределенности всего нашего бытия: "Знаете, — говорит он, например, лесоторговцу Пако, — есть люди, которые считают, что сама жизнь — не что иное, как колоссальная мистификация: мы рождаемся, плодим себе подобных и умираем; разве во всем этом есть какой-нибудь смысл?".

Правда, его слова нетрудно принять за банальность: ведь, если помните, нечто очень похожее ("люди рождались, страдали и умирали") некогда высказал Анатоль Франс в романе "Суждения господина Жерома Куаньяра", *адо* Франса — множество иудеев, греков, римлян, франков, ирландцев. Комически сомнителен и выбранный для философствования момент: беседа с лесоторговцем Пако, Сержиус нетерпеливо переступает с ноги на ногу под дверь туалета.

Однако по мере развития действия "чужая", затертая, будто старая монета, сентенция обретает новое дыхание, превращается в знак доселе еще небывалой вселенской трагедии: "Я чувствую себя, — пишет Сержиус, — втянутым в некое головокружительное падение в бездну, смысл которого мне недоступен, я только вижу, что несусь с бешеной скоростью в пропасть нравственного небытия. Слово прекрасное здание человеческого духа, на возведение которого понадобилось столько веков, — а быть может, и столько красивых легенд, чтобы его укрепить, — сейчас стремительно рушится, и все, чем были наполнены наши жизни, становится вдруг ничтожным".

Скептическая формула Франса общезначима: недаром она призвана сконцентрировать смысл *всей истории человечества* и венчает пересказываемую аббатом Куаньяром притчу о принце Земире. Что же до катастрофы, в которую герой Мерля чувствует себя втянутым, то она *вершится именно сейчас, в наше время и с нами*. Ведь если бы прежде многое не было иначе, то "прекрасное здание человеческого духа" *не только разрушится, но и возникнуть не могло бы*. А в то же время Сержиус не в силах избавиться от подозрения, что, дескать, и в

былые времена водилась в этом нашем "Датском королевстве" "какая-то гниль": в противном случае здание не нуждалось бы в укреплении с помощью "красивых легенд"...

То со стороны *формы* (перевернутый, пародийный детективный сюжет), а то и со стороны *содержания*, в записки Сержиуса вторгаются *двойственность, неопределенность, сомнение*, если угодно, даже *всеобъемлющая неуверенность*. И какое-то подобие разрешения все это — как ни странно — находит только... в *иронии*: вспомните беседу с Пако под дверьми туалета...

Впрочем, ирония повествователя робка, можно бы даже сказать, стыдлива: от него ведь начисто сокрыты *смысл и цель* происходящего. Иное дело индус, который владеет (или лишь воображает, будто владеет?) тайнами бытия. Его ирония наступательна, она перерастает в сарказм: "Должен сказать, — язвит тот пассажиров самолета, — вы разочаровали меня. Вы повели себя в этом деле не как человеческая семья, а как стая зверей, как толпа эгоистов, где каждый пытается спасти свою шкуру". По оценке Сержиуса, "при всей, казалось бы, серьезности его (индуса. —Д.З.) поведения, в нем заключена чудовищная насмешка: какой нравственный или близкий к нравственному урок нам может преподать наш вероятный убийца?"

Но это и не попытка заслониться заповедью: "Не судите да не судимы будете". У индуса и в самом деле есть *право судить*, потому что он "*свободнее*" в своих отношениях с миром: "Что ж, держитесь за эту вашу иллюзию, если она хоть немного уменьшает вашу тревогу, — так вещает индус, прежде чем покинуть самолет. — И главное, если вы любите жизнь, если, в отличие от меня, не считаете, что она неприемлема, не тратьте ее редкие мгновения на бесконечные дразги. Не забывайте одного: сколь долгим не казалось бы вам ваше существование, вечной остается только ваша смерть". И он добровольно покидает, как сам говорит, "*колесо времени*", т.е., надо думать, избирает *не = бытие*...

Даже Альбер Камю, как мы помним, такого выбора еще не делал.

Правда, и у Мерля обнаруживается персонаж, похожий на "счастливого" Сизифа. Я имею ввиду интеллигентного педераста Робби: "Да, это странно, — удивляется Сержиус, — но та же самая фраза, произнесенная Робби на его родном языке (немецком. —Д.З.), приобретает совсем другой смысл, чем в устах индуса. У того она звучит погребальным звоном, тогда как у Робби она исполнена стоицизма, и в ней слышится эхо героизма и доблести" (а все же Робби, скорее, негерой или даже анти-герой). И примеров такого рода *двойственности* (а то и *множественности, смыслов* — друг друга взаимоисключающих, один в другой перетекающих) в романе "Мадрапур" не перечисть. Книга, собственно говоря, соткана из них и движима все новыми и новыми *сомнениями*.

Поначалу, как уже упоминалось, пассажиры самолета страстно обсуждали вопрос, существуют ли вообще Мадрапур, т.е. цель их полета. И хотя спор, в ходе которого приводились не только разумные доводы, но и нечто вроде "вещественных доказательств", результатов не дал, его постепенно вытеснили проблемы как бы более насущные; и прежде всего *проблема отношений с Землей*. Как-то почти незаметно из технического термина авиации слово "земля" превратилось в обозначение некоего *таинственного властителя судеб*, и Сержиус начинает писать это слово не только с заглавной буквы, но и курсивом. "Я не могу вам сказать, — говорит индус, — куда Земля, в чьи замыслы я не пытаюсь проникнуть, отправляет вас под предлогом доставки в Мадрапур. Об этом мне ничего не известно. Это дело Земли. А также, разумеется, ваше." В то же время индус полагает, что Земля относится к пассажирам "с некоторой заботливостью", поскольку организовала это их путешествие. Агент ЦРУ Блаватский такую "заботливость" бурно оспаривает, а дипломат Караман, напротив, решительно встает на защиту Земли, ледяным тоном обрывая Блаватского: "Я понимаю, что вы цинично отвергаете все человеческое общество! Всю философию жизни!" Однако в прощальной своей речи индус как бы становится на сторону Блаватского: "Вы спасены. На время. Но на вашем месте я не полагался бы на благосклонность Земли".

Так что же она такое, эта "Земля", — друг или враг летящих в мифический Мадрапур пассажиров? Или, может быть, слово "забота" надлежит понимать в каком-то извращенном переносном смысле? Вопросы, вопросы — и никакого ответа... Робби полагает, что "автоматическое пилотирование целиком подчиняет нас произволу Земли", а старуха исключительной прямоты и вредности по фамилии Мюрзек возражает ему: "Не говорите о "произволе" Земли! То, что вы называете произволом, — это высшая воля, которую мы просто не способны понять". Для Мюрзек Земля практически идентична Богу, а стюардесса, на вопрос Сержиуса, отождествляет ли она, как и Мюрзек, Землю с Богом, бросает решительное "нет". И все-таки, по разумению хрониста, "в крохотном пространстве нашего самолета, выполняющего рейс на Мадрапур (хотя только Земле одной известно, куда мы летим в самом деле), она осуществляет функцию незримого и всеведущего Бога". И наш хронист вновь задается вопросом, во зло все это или во благо: "Если Земля не благодетель, а зло, тогда, как мне кажется, все мы впали бы в мерзкую ересь, относясь к ней как к сопернице Бога, которого мы всегда почитали".

Но самое здесь любопытное — это отнюдь не "богословский" спор о Добре и Зле, а как бы невольное допущение, что и по ту сторону Добра и Зла у Бога мог возникнуть сильный соперник, отправляющий божественные функции... И хочется понять, действует ли этот сопер-

ник по строго разработанному плану или, опираясь на метод проб и ошибок, почти вслепую. Робби как будто склоняется к первой из этих двух версий: "Потеря нашего багажа — часть общего плана, цель которого поставить нас в безвыходное положение". Так же оценивает он и учиненный индусом грабеж: "Это была шутка или моральный урок. Возможно, и то, и другое". Точка зрения Робби вроде бы подтверждается тем, что, сойдя с самолета, индус попросту швырнул сумку с награбленным в озеро.

Но разве не поддается его поступок и иному истолкованию: скажем, в духе *театра абсурда*? Да и о каком "моральном уроке" может идти речь, если Мюрзек, высадившаяся было вслед за индусами, легко могла проглядеть этот поступок индуса? Однако, похоже, что Робби и сам не слишком цепляется за свою идею. Когда Сержиус, вскормленный школьным рационализмом, спросил его: "Но какой, по-вашему, смысл в том, что мы находимся здесь? Чему мы служим? Не являемся ли мы подопытными кроликами научного эксперимента?", Робби страдальчески морщится: "Ах, мсье Сержиус, ...опять вы впадаете в научную фантастику! Не нужно антропоморфизма, Сержиус! Вовсе не обязательно, что Земля является каким-то недоброжелательным или доброжелательным... существом...".

Воистину, что-то *катастрофически сместилось* в этом нашем мире, ежели писатель пожелал увидеть (или *не смог не увидеть*?) его таким!

Пассажиры (в некотором смысле их совокупность "*моделирует*" здесь человечество) противятся мысли, что Мадрапур может и не существовать, что индус попросту вышвырнул сумку с их добром, а самолет, когда во второй раз приземлился, чтобы посадить мертвеца, сделал это в том же самом непригодном и жутко холодном месте. Ибо утратить *цель полета*, согласиться с тем, что индус *не просто вор*, признать, будто все здесь *вертится в заколдованном круге*, значило бы отказаться от столь привычного и успокоительного "радужного взгляда на будущее". И пассажиры предпочитают ничего не видеть, ничего не слышать и ничего не понимать.

Акция индусов, первая посадка, вторая посадка болезненно нарушают этот рутинный ход вещей: пассажиры в панике, гаснет, казалось бы, последняя надежда. Но вот самолет снова взлетает, включаются свет и отопление, стюардесса хлопочет на кухне, на лицах своих спутников хронист читает "огромное облегчение": к ним возвращается вера в благополучный исход предприятия.

Впрочем, Сержиус и сам из той же человеческой породы: "Я, точно шепка, болтаюсь на волне, то и дело швыряющей меня от надежды к отчаянию". Но среди прочих попутчиков его все же кое-что выделяет: "В счастливый исход я верю лишь наполовину" — ведь в противном случае Сержиус и не содился бы на роль хрониста! Вместе с Робби, старухой Мюрзек и еще, пожалуй, стюардессой, он принадле-

жит к тому меньшинству, которое смотрит на вещи более трезво и оттого — *пессимистически*.

Любопытно, что лишь это ничтожное меньшинство способно — во всяком случае, в глазах самого хрониста, — к некоей внешней и внутренней эволюции. Робби поначалу выглядел чуть ли не близнецом итальянского жигало с гордой фамилией Мандзони, но по мере развития событий раскрывается как самый среди них всех прозорливый, может быть, даже самый достойный. Причем, не только потому, что мыслит порою в духе Камю. Ведь, по словам Сержиуса, "ни я, ни бортпроводница не готовы разделить его полную безнадежность в отношении будущего, которое ожидает пассажиров нашего рейса". Но еще важнее, наверное, что в силу "иронического отношения ко всей этой суете" Робби на борту самолета и самый *свободный*. Он — как бы "не оскверненный" связью с Землей — двойник индуса.

Мюрзек же — это "апостол нравственности", но в быту в высшей степени неприятный. Девушка Мишу, которую ее же товарищи по несчастью приговорили к смерти, пожелала до ухода в мир иной переспать с породистым самцом Мандзони. Но как только выяснилось, что казнь отменяется, старуха принялась язвить грешницу в стиле ветхозаветных пророков. Это до того возмутило всех без исключения пассажиров, что она была сослана в не отапливаемый туристический салон. И, оскорбленная в лучших чувствах, пожелала покинуть самолет вместе с индусами (тогда и подсмотрела, что сумка с награбленным добром была брошена в озеро), но, убоявшись тьмы, холода и пуще всего внезапного исчезновения индусов, будто в воздухе растворившихся, Мюрзек вернулась.

Противную старуху отличает, однако, честность, истовая готовность глядеть правде в глаза. При этом индус для нее образец — "мудрец", "учитель"; Земля — объект религиозного поклонения. И такое отличие Мюрзек от Робби путает карты, ибо все оценки *как бы остаются неопределенными*, все приговоры *невывесенными*. Тем более, что и сам Сержиус в финале вроде бы поет осанну бытию; охваченный смертельной слабостью он думает о стюардессе: "Я унесу с собой ее лицо кай чудесный итог красоты этого мира"...

Но не вызвана ли восторженность героя онерилом — странным, припасенным в самолете лекарством, порождающим ощущение, будто "колесо остановилось и позволяет нам жить в настоящем, освободившись от этого вечного кружения, сводящего нас с ума"? А все-таки итог, подведенный Сержиусом, пессимистичен: "Часы, дни, пятилетия, какая, в сущности, разница по сравнению с миллионами лет, когда нас здесь больше не будет! Одного за другим нас высадят из самолета...".

Общая идея, разумеется, проста и стара, как мир: все мы, дескать,

смертны... И ради нее не стоило бы огород городить. Так что у Мерля интересен вовсе *не общий пессимизм, а причины*, побудившие рассматривать его прежде всего как *сегодняшнюю утрату цели и смысла*. И еще любопытно сочетание такого конечного пессимизма со скептической неуверенностью, с иронической готовностью все, *решительно* все, снова и снова ставить под сомнение... Даже тот *конец Света, конец Истории*, преддверие которого тут изображено. Единственное, в чем ни персонажи Мерля, ни он сам, пожалуй, не сомневаются, так-это в том, что Конец, если (или когда?) он наступит, *не может быть благостным...*

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ,

ГДЕ РЕЧЬ ИДЕТ О *ВЕЛИКОМ ПРОТИВОСТОЯНИИ*, КОТОРОЕ ПОСТЕПЕННО ПОГРЯЗАЕТ В "СОТРУДНИЧЕСТВЕ" И "СДЕЛКАХ", А ТАКЖЕ О МЕСТЕ, КОТОРОЕ В ЭТОЙ ИГРЕ УГОТОВАНО ХУДОЖНИКУ, ЧЕЙ ИСТИННЫЙ УДЕЛ — *АУТСАЙДЕРСТВО*.

Однако, прежде чем перейти к изложению всего того, что содержится в двух последних главах этого сочинения, мне, полагаю, следовало бы объяснить со своим терпеливым читателем: тем, который книгу мою, — позевывая или даже пребывая в некотором раздражении, — тем не менее не захлопнул.

До сих пор при каждом удобном случае автор спешил напомнить, что искусство никоим образом не призвано состоять в услужении у политики, у идеологии, даже попросту (и вовсе уж как бы "невинно"!) у мировоззрения, — словом, он жаждал убедить в том, что *творчество имманентно*. А в вышепомянутых последних главах, как вы сможете легко убедиться, автор, напротив, пустился в плавание по водам, так сказать, сугубо "социальным". Да еще явственно в рассуждении проследить некий странный механизм *взаимодействия* между материями откровенно *общественными* и сугубо *приватными*.

Но в том-то и дело, что именно *массированность* этого чисто "модернистского" взаимодействия и породила, — в сущности, *впервые* за всю многострадальную историю человечества — "*постмодернистскую ситуацию*" характера столь *глобального* и столь *явственного*, что даже ленивый не в состоянии ее не заметить. Так мыслимо ли было именно мне, на всех этих материях вроде бы "зациклившемся", избежать прикосновения к ним? Ведь тут *модернизм*, — не предвидя того и, тем более, того никак не желая, — усердно работал на... *постмодернистский* результат!.. Или скажу даже иначе: именно здесь миф

о *социальной природе искусства* убедительнейшим и нагляднейшим образом сам себя похоронил...

Теперь — все это выложив — я с легким сердцем могу перейти к сути дела.

Не было, надо думать, в истории человечества эпохи, чьи современники не почитали бы ее за уникальную. Ибо то была *их* эпоха, *для них — единственная; в добре и зле, в горе и в радости — неповторимая*. К тому же, вопреки Екклесиасту, говорившему: "что было, то и будет", каждая эпоха все-таки обладает неким "лицом не общим выраженьем" — если не с философски-мировоззренческой, может быть, точки зрения, так хотя бы с чисто "житейской".

И пусть даже подобная "историческая уникальность" имеет свои границы — именно в наши дни они донельзя раздвинулись, хотя самой эпохе это, на удивление, никакой выразительности не прибавило. Тут, пожалуй, имеешь дело с уникальностью не столько "качественной", сколько "количественной": например, с нарастанием признаков *усредненное™, маловыразительное™, подражательности*.

По Екклесиасту, все на свете "суета сует", ибо искони отдельные особи, племена и народы между собою враждовали и воевали. Личные и государственные интересы где-то, когда-то могли, конечно, на какое-то время совпасть, но вроде бы лишь для того, чтобы вновь — и еще непримиримее — разойтись, способствуя созданию других идеологических, а то и чисто прагматических военных группировок, отчаянно хватающих друг друга за горло.

Однако *после* Октябрьской революции 1917 года умопомрачительное многообразие земных противоречий начало постепенно стягиваться к *двум идеологически альтернативным полюсам*, — до такой степени "*альтернативным*", что, если на одном утверждали: "нет", то на другом непременно возражали: "да". В конце концов установилось некое *абсолютное Противостояние* двух социальных систем, предельно относительно друг друга враждебных. И внутри как той, так и другой, будто угодив в "черную дыру", исчезали все диктуемые логикой или даже чувством самосохранения оттенки. Поэтому каждый из полюсов все пуше и пуше начинал казаться тем, кто вокруг него группировался, *олицетворением Добра*, противникам же—*олицетворением Зла, Ангелом Светлым* или, соответственно, *Ангелом Темным*. И одну из систем одаривали "плюсом", другую же уязвляли "минусом". Но главной была все-таки, как нетрудно убедиться, *не разность содержаний*, а лишь разность *знаков*. Иными словами, тогдашний подлунный мир *предельно* (а, может быть, и *беспредельно* — в зависимости от того, как на это все посмотреть) *идеологизировался*.

Правда, мною только что набросанная схема "*Великого Противостояния*" до конца Второй мировой войны еще не обрела окончательной четкости: у сторон сохранялась "свобода маневра", да такая,

что способна была весьма и весьма путать карты. Ибо "основные силы" распределялись следующим образом: в центре — либеральные западные демократии, а на флангах — режимы тоталитарные, красные и коричневые (Восток, Ближний и Дальний, исключая Японию, в расчет пока практически не принимался). Но сверх того, блюдя давнюю традицию, *все* по преимуществу продолжали *враждовать со всеми*.

В романе знаменитого австрийца Роберта Музиля "Человек без свойств" наивный генштабистский служака генерал Штумм фон Бордвер тшится составить план дислокации главенствующих общественных идей, и в результате получается картина, повергающая честного солдафона в смятение: каждый "то и дело меняет свои позиции и вдруг без всяких причин поворачивает фронт в обратную сторону и сражается с собственными тылами,.., идеи непрестанно перебегают туда и обратно, и поэтому ты находишь их то в одной боевой линии, то в другой".

У Музиля в виду имелись последние годы Габсбургской монархии, а сочинялся роман между двумя мировыми войнами, то есть когда *противостояния* начали обретать хоть какое-то подобие "логики". Однако еще далеко не то, которое можно было бы наречь "окончательным". Так что зря официальная советская пропаганда твердила, будто Октябрьская революция *сразу же расколола мир надвое*: о шуйцу, дескать, — новый социалистический, о десницу — старый буржуазный; а фашизм — будто бы лишь террористический отряд последнего. Нынче мы много чего про самих себя дознались. Например, что не все было так "благородно" в отношениях с фашизмом — и не только в 1939-40 гг., когда Сталин с Гитлером поделили между собой Польшу. Нет, еще в 1934 г. тогдашний наш "вождь мирового пролетариата" раздумывал: а не объединиться ли ему с тем же Гитлером против "гнилых западных демократий" (*идеологии вроде бы разные, а "метод", — который на деле всему и всегда голова, — один и тот же*).

Весьма в те годы популярный немецкий писатель Эрнст Никиш увлекся национал-социализмом, впрочем, в варианте как бы "большевистском". За что и угодил в конце концов в гитлеровскую тюрьму. Однако убить Никиша фюрер все-таки не решился: слишком был тот популярен среди европейской интеллектуальной элиты. Однажды сам итальянский дуче дал Никишу аудиенцию. Посетитель настаивал на желательности сотрудничества с СССР, чем, кстати, привел Муссолини в восторг: "Именно это я постоянно твержу Гитлеру! — воскликнул дуче. — Если Гитлер своей бессмысленной политикой загонит Россию в объятия Франции и Англии, погибнет Германия, погибнет Италия, вся Европа погибнет"¹. Муссолини, как видим, ока-

¹ Цит. Jürgen Rühle. Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus, Koeln-Berlin, 1960, S.200.

зался не таким уж никчемным пророком. Но сейчас меня больше занимает нечто иное: даже не обладая буйной фантазией, легко себе представить, что к "коверкотовому походу" (так киевляне окрестили свой вклад в четвертый — 1939 года — раздел Польши) могло бы присоединиться (сложись все чуточку иначе) наше посильное участие и в штурме Салоник или даже в оккупации Парижа...

Словом, до конца Второй мировой войны "свобода маневра" еще наличествовала; *Великое Противостояние* — да и то не сразу — сформировалось лишь *после* ее завершения. Кто-нибудь, наверное, возразит: а как же "третий мир"? Или генерал де Голль с его анти-НАТО-вскими амбициями? Да, все это имело место, но "классичности" Великого Противостояния, собственно говоря, не нарушало: ведь "третий мир" по преимуществу находился в сфере советского влияния, а де Голль (как бы он себя не вел и что бы ни говорил) принадлежал к Западу.

Все тогда весьма настаивали, будто речь прежде всего идет о *расхождениях идеологических*, то есть, если пользоваться нашей лексикой, о "*классовой борьбе*". Но разве это "классовая борьба" была повинна в том, что фашист Муссолини не сумел уговорить коллегу Гитлера напрочь связать свою судьбу со сталинизмом? И никак не "идеология" сблизил Сталина с "буржуями" Рузвельтом и Черчиллем. Спору нет, политиков покою веку объединяли и разъединяли одни лишь "интересы". Их, однако, не всегда удается вполне загнать в тупики мировоззренческих догм, — скорее уж, "интересы" эти обретаются в сфере, которую я предлагал обозначать как "*метод*". (Иначе говоря, даже в самый что ни на есть "заидеологизированный" период нашей новейшей истории последняя то и дело норовила уйти из-под неусыпного политико-экономического контроля, будто был он ей в тягость?)...

Музиль являлся современником перемигиваний Гитлера и Сталина, а потом и — странной сталинской "дружбы" с Рузвельтом и Черчиллем (по крайней мере, — ее начала). Тогда уникальное по своей концентрированности Противостояние двух мировых политических систем лишь складывалось, идеологически пребывало, так сказать, "на марше", а тем самым как бы и на распутье. А все же в "Человеке без свойств" удивлялся не только туповатый генерал. Удивление — пусть и сдобренное изрядной порцией иронии — водило пером самого автора: ну, как ему было поверить, что повсеместно правящая бал идеология внутренне начнет терять значение *как раз в момент своего наивысшего триумфа*?

Но это именно тогда и случилось: то, что можно бы — на уэллсовский манер — определить как "борьбу миров", зачато грандиозным, чуть ли не "космическим" *расколом*, довольно скоро (пусть и почти неприметно для глаза) перекочевало в пределы почти "чистой" — и оттого в некотором роде почти обыденной *экзистенции*.

Раскол, с одной стороны, опираясь на волю к термоядерному Апокалипсису ("para bellum" — вот лозунг эпохи), а, с другой, — на ту его "неосуществимость", о которой твердят Бодрийар и Деррида. Но поскольку речь у них шла, как мы помним, лишь о философски-спекулятивной "неосуществимости" (реальная атомная бомба вполне могла взорваться!), панического страха это не исключает. Панический же страх всегда чреват "сделкой". И враждующие лагеря недаром начинают чем-то напоминать миссисипских бродяг, некогда изображенных Марком Твенном: они громко друг другу угрожают, клянут друг друга, но и держатся один от другого на приличном расстоянии; то есть как бы ощущают себя стоящими на подмостках и ни на миг не выходят из роли. Так что "жизнь" как бы испаряется, и на подмостках остается одно лишь "искусство".

Когда Брежнев в 1968 г. собрался оккупировать Чехословакию, он, надо думать, как-то проконсультировался с американцами, а, возможно, и заручился их молчаливым согласием. Хотя в поведении своем наш генсек и их президент более всего походили именно на твенновских бродяг: "И оба они, — написано у Твена, — стали отступать друг от друга, рыча и тряся головами, и похваливаясь тем, что они когда-нибудь сделают друг с дружкой". Как ни крути, а это уже было своего рода "партнерством", некоей изощренной, от самих себя скрываемой формой начинающегося "сотрудничества". Из освященного многовековой традицией "raison d'État" или даже маргинального "стечения обстоятельств", каким оно могло показаться еще в 50-е гг., сотрудничество переросло в некое "правило". Западные президенты и премьеры наперегонки дарили нашему генсеку автомобили, эфэргевские социал-демократы заводили шашни с гэдэровскими партфункционерами, даже громогласнейший антикоммунист Франц Йозеф Штраус шушукался с полковником "штази" Шальк-Голодковским...

С иронической усмешкой пишет об этом американец Джозеф Хеллер в романе "Вообрази себе картину" (1988): "Одним из последствий капитализма является коммунизм. Во второй половине XX века соперничающие супердержавы, капиталистическая и коммунистическая, сосуществовали в символическом равновесии двух необходимых зол, уживаясь друг с дружкой гораздо лучше, чем любая из них готова была признать..."

Лидеры обеих стран, похоже, никогда не относились друг к другу с ненавистью, превосходящей ту, которую они питали к несогласным с ними представителям собственного населения и, подобно лидерам древних Афин, к нациям поменьше, пытающимся ускользнуть из сферы их влияния.

Правительство каждой из этих двух стран оказалось бы беспомощным без угрозы со стороны другого правительства".

Правда, сделки политиков были и остаются, чаще всего, тайной за

семью печатями. Но существует и гораздо более открытая сфера духа (и тут я имею в виду прежде всего искусство), где осуществлялось и осуществляется некое весьма похожее (а, может быть, еще точнее было бы сказать: "аналогичное"?) сотрудничество. С тем, однако, отличием, что если политика, будучи чуть ли не повсеместно признанной делом весьма "грязным", настраивает больше на констатацию "злой воли", то искания художников приоткрывают порой "пандорин ящик" закономерностей свойства более специфического.

Герой пьесы Макса Фриша "Биография" профессор Кюрман говорит ректору университета, в котором служит: "...пока живу на Западе, останусь членом коммунистической партии". В свое время советская критика толковала этот эпизод как свидетельство *духовного перехода* автора в социалистический лагерь. И критику эту ничуть не смущали ни общее — весьма и весьма скептическое — отношение Фриша к нашему строю, ни даже поставленное его героем условие: "пока живу на Западе".

Впрочем, с советской критикой все ясно: она просто-напросто остро нуждалась в приметных союзниках. Но для чего такое понадобилось самому Фришу? Да и не только ему одному: он здесь даже как бы уже "последыш", а в 30-40-е гг. имя заигрывавшим с коммунистами западным писателям, живописцам, музыкантам — было легион. Роберт Джордан, герой романа Эрнеста Хемингуэя "По ком звонит колокол", правда, был (почти как и герой Фриша) "согласен подчиняться коммунистической дисциплине" лишь до тех пор, пока в Испании идет гражданская война. А Анатолий Франс однажды и вовсе заявил, что "существует лишь одна сила, способная надежно, так сказать, научно, гарантировать мир во всем мире: пролетарская сила"¹. Автор цитируемой выше книги так прокомментировал эти слова известного своим скептицизмом французского сочинителя: "События русской революции были столь далекими, столь абстрактными, что никак не затрагивали критическую жилку в душе Франса. Просто они были чем-то радикально иным"².

Однако не все тут сводится к чистому мифу, к сладкой надежде на Земной Рай, обуявшей даже Анатолия Франса. Не менее важно и то, что это *совсем чужое* общество и правда виделось престарелому писателю чем-то "радикально иным", нежели окружавший его мир европейской цивилизации, который ведь был, само собою разумеется, далеко не идеальным. По сходной причине уже после Второй мировой войны — причем, на удивление, как раз в дни жесточайшей западно-восточной конфронтации — чего-то "радикально иного" на-

¹ Цит.: Jürgen Ruehle. Literatur und Revolution, Die Schriftsteller und der Kommunismus, Koeln-Berlin, 1960, S.347-348.

² Ibidem, S.348.

чинает искать в советской действительности и Жан-Поль Сартр. Он, правда, допускал, что, живя в СССР, рассорился бы с коммунистами, но, как и герой Фриша, пока живет на Западе, солидарен с ними в главном, *то есть в отрицании капитализма*. Такая позиция складывалась из множества оттенков: из рудиментов "модернистской" веры в Рай, из "интеллигентских комплексов", наконец из какой-то неистребимой сартровской "наивности". Полагаю, впрочем, что выбор здесь диктовался не в последнюю очередь и *самой природой* искусства, тем его *смыслом*, речь о котором шла уже выше.

В сочиненном австрийцем Германом Брохом романе "Смерть Вергилия" римский поэт лишь на пороге небытия уразумел главное свое заблуждение: "Прославлял, а не изображал — вот в чем состояла ошибка...". И потому вознамерился не только оставить "Энеиду" незавершенной, но даже предать ее огню. Так придворный пиит цезаря Октавиана Августа *осознал себя аутсайдером...*

Истинный художник, очевидно, вообще не может не чувствовать себя аутсайдером. Однако *в фатально расколотом мире*, каким стал наш мир после Октябрьской революции и — еще пуще — после войны 1939-1945 гг., художнику такому, как правило, уже не удавалось устоять на "пяточке *абсолютной неангажированности*" (разве что звали его Францем Кафкой). И он принимался искать для себя точку опоры.

Ею нередко оказывалось — по-своему логично — нечто "*радикально иное*" относительно той действительности, внутри которой художник пытался самоопределиться. И если, к примеру, *его* действительность буржуазна, то не следует ли ему, сообразал ли он, опереться, скажем, на "чужой" большевизм? Естественно, что подобные решения не принимались, как правило, на уровне логики, тем не менее их "механизм", по-моему, чаще всего оказывался именно таким.

Не всегда легко установить (особенно, в каждом конкретном случае), *что* было курицей, а *что* — яйцом? Иными словами, всему ли виной принципиальная нереализуемость чистого аутсайдерства или одновременно и некая внутренняя тяга к "*партнерству*"? Так что дело не только — а, может быть, и не столько — в *фатальном стечении обстоятельств*, сколько *в самой природе вещей!*

Если, например, взглянуть в таком ракурсе на судьбу Бертольта Брехта, то придется признать, что его состоявшееся после Второй мировой войны переселение в ГДР как-то из всех мыслимых схем выпадает. Взяв, скажем, за основу схему фришевского профессора Кюрмана, начинаешь ожидать от Брехта, что он тут же и "выйдет из Компартии", поскольку живет уже не на Западе ("выйдет", естественно, фигурально, ибо автор "Матушки Кураж" никогда ни в какой партии не числился). Парадокс, однако, состоит в том, что, обосновавшись в ГДР, он и правда (опять-таки фигурально) "*из партии вышел*", ибо как художник *никогда и нигде* не был, — да и не мог быть — *свободнее*, чем в ГДР.

Не потому, однако, что ГДР являлась таким уж "идеологическим раем", а по причине уникальной "экстерриториальности" своего там положения. Ведь для ГДР прославленный на весь мир театр "Берлинер ансамбль" (Брехт основал его на базе перебравшейся из Швейцарии труппы) был формой идеологического "алиби". Дескать, если *такой* театр может существовать, даже процветать, в *таком* государстве как ГДР, значит оно не так уж идеологически безнадежно, и на Западе из него незаслуженно делают "пугало"...

Что же до самого Брехта, то, пользуясь мировой славой и обладая швейцарским паспортом, он не только мог в определенном смысле диктовать восточногерманским властям свою волю, но и опосредованно воздействовать даже на *власти советские*: надеюсь, многие еще помнят, что московский Театр на Таганке, созданный Ю.Любимовым, начинал — и, думаю, не случайно — свою жизнь с постановки пьесы Брехта "Добрый человек из Сычуани" и потом долгое время странным образом пользовался в СССР "статусом экстерриториальности", в некотором смысле с брехтовским сходным.

Итак, Брехт, являвшийся *аутсайдером* на Западе, стал им и в социалистическом лагере. Не убедительное ли это тому свидетельство, что аутсайдерство — все-таки *органический* компонент творчества? Более того, из этого, по-видимому, еще и следует, что *органический аутсайдер* (которым художник как человеческий тип, надо полагать, является) *не может* быть в принципе привержен какому бы то ни было общественному строю, ибо не в состоянии *образно* представить себе строй "*идеальный*". А отсюда уже логически вытекает, что искусство по природе своей, скорее, *вне-*, нежели *внутри-* социально.

Тем не менее на протяжении большей части XX века все мы — и, надо сказать, чуть ли не вне зависимости от конкретного характера наших убеждений — рисовали себе историю культуры *в кричаще идеологизированных красках*. Даже те из нас, что молились на творчество как бы "эзотерическое", — даже они (причем в степени едва ли меньшей, нежели ревнители сталинского соцреализма или гитлеровской "железной романтики") *обожевляли идеологию*. Если не в "*позитивном*", так хотя бы в "*негативном*" смысле: Брехт или Готфрид Бени, Поль Элюар или Луи-Фердинанд Селин, Жоржи Амаду или Хорхе Луис Борхес, Маяковский или Булгаков, Тычина или Винниченко оценивались *только* как "враги" или как "друзья", как подручные Дьявола или как Слуги Господни. И очень-очень редко — в качестве "просто" *Художников*. Что была в том немалая доля собственной (пусть и трагической) вины многих из них, сути дела, увы, почти не меняет...

Между тем, если историю искусств складывали по большей части из всевозможной борьбы, то сами искусства есть как раз то, что *борьбу пережило*, что *осталось после ее вычитания из жизни*. Но если это так, то "сотрудничество" (по крайней мере, на ниве искусств) не стоит

тут же автоматически приравнять к *коллорационизму*... И, может быть, даже не только на *этой* ниве.

В не раз уже здесь цитировавшихся парижских дневниках писателя Эрнста Юнгера есть такая примечательная запись от 5 ноября 1943 года: "Вечером у семейства Дидье. Там Хенрик де Ман, бывший бельгийский министр, который передал мне свою, хоть и напечатанную, но неопубликованную, статью о мире. Мы говорили о Лейпциге, где он проживал перед Первой мировой войной в качестве сотрудника социал-демократической "Фольксцайтунг". Не перестаешь удивляться типической черте всех этих старых социалистов. В сущности они были новым поколением носителей порядка..."

Не правда ли, странная фигура, этот Хенрик де Ман? Некогда социал-демократический журналист, потом бельгийский королевский министр, а в момент встречи с Юнгером, очевидно, коллаборационист, поскольку Юнгер служил тогда в Париже при штабе главнокомандующего германскими оккупационными войсками фон Штюльпнагеля, но — что играет отнюдь не последнюю роль — настроен был резко антигитлеровски... Касательно же самого де Мана можно добавить, что был он философом, историком, экономистом, литератором, родился в 1885, умер в 1953 году и в самом деле прожил жизнь полную метаморфоз: вкусив чуть ли не ото *всех* политических верований эпохи (к вышеперечисленным можно еще добавить анархизм и левый марксизм), он в конце концов добровольно удалился в высокогорное швейцарское отшельничество и до того углубился в историю Средневековья, что нередко датировал письма 1444-ым, вместо 1944-го года...

Сходен с этим и путь Бертрана барона де Жувенеля. В молодости — коммунист, потом французский левый фашист, пожелавший, однако, спасти родину от немцев. Вскоре, впрочем, он превратился в видную фигуру парижской коллаборационистской прессы. И снова "скачок эквилибриста": Жувенель связан с Сопротивлением, его ищет гестапо, а после окончания войны он выступает как теоретик консервативного нео-либерализма и так называемой "чистой политики".

Список аналогичных метаний можно бы легко продолжить, подключив биографии Кожеве, Петера Брукнера, Ганса Фрайера, того же Эрнста Юнгера и прочих незаурядных, а порой и выдающихся, как Юнгер, сочинителей и мыслителей второй половины XX века. То была (я уже об этом писал) *эпоха фанатизма, эпоха крайностей*. И Кожеве или Брукнер исповедовали "крайности". Но чем объяснить их бросания из огня да в полымя? Откуда, в самом деле, взялась эта "*переменчивость*"? Уж не от прагматики ли она, не от беспринципности ли: куда, дескать, дул ветер, туда их и клонило? Но с беспринципностью

¹ Ernst Juenger. Strahlungen II. Das zweite Pariser Tagebuch, Muenchen, 3. Aufl., 1995, S. 184-185.

как-то не вытанцовывается: де Ман *добровольно* удалился в изгнание (этот типичный для людей его судьбы шаг получил даже свое название: "*уход в лес*"); Жувенель совсем не вовремя для шкурника и приспособленца подался в маки...

Быть может, и "широту" *постмодернистского* формального спектра следовало бы объяснять не только отсутствием стержня (в связи с утратой идеологии), но и тоской по истинной *возможности выбора*: ведь люди вроде де Мана или Жувенеля по-прежнему играют в "свободу действий" на *довольно узком* мировоззренческом пространстве. Не напоминает ли это арестантский любительский театр где-нибудь на Беломорканале, вообще в "лагерной зоне"?

Так что, если спокойно и непредвзято взглянуть на ту эпоху из *нашей*, то не покажется ли, что де Ман или Жувенель, перепробовав все наличные проекты построения Рая, их один за другим отбросили? То есть, как бы пользуясь "кустарным" методом проб и ошибок пришли к тому, к чему всех нас разом нынче прибило волной *постмодернистской эпохи*? А отсюда, в свою очередь, вроде бы логически следует, что для "сотрудничества", для "сделки" почва была как-то уже подготовлена?

ИНТЕРМЕДИЯ:

"Я" ОСВЕДОМИТЕЛЯ ШТАЗИ,
ИЛИ ЧЕЛОВЕК ПОД ОБЛОМКАМИ РУХНУВШЕЙ СИСТЕМЫ

Это роман о шпике, осведомителе гедеэровской тайной полиции. Но, если не брать в расчет двух-трех страниц, сочиненных под занавес, автор видит свою задачу отнюдь не в разоблачении предательства, не в анатомировании психики, преступившей нравственный закон. Разоблачением и анатомированием в свое время упорно занимались французские экзистенциалисты — Камю и Сартр, — ведь в 40-е гг. *коллорационизм* был некоей нравственной "болезнью века". Мы же — дети иной эпохи: предателей меньше не стало, тем не менее, угрызения совести более не застыт горизонт...

Впрочем, "Я" — книга по-своему *исповедальная*: сплошной внутренний монолог, можно даже сказать, что "поток сознания" главного (и по сути дела вообще единственного!) героя, если бы спонтанному течению этого потока не ставились некие ощутимые внешние преграды.

Сольные партии от первого лица то и дело перемежаются партиями от лица третьего, да еще двоякого рода: то текст "озвучивает" В.

или В.М., то Камберт или К. И хотя это *одна и та же персона, разные* ее ипостаси так или иначе сказываются на аранжировке — да и на смысле — текста. Ведь если В., В.М. — это как бы "реальные" инициалы героя-рассказчика, то Камберт, К.—*псевдоним*, присвоенный ему при вербовке. А до нее он был совсем другим человеком: "Прежде он симулировал жизнь,.. то была жизнь, где каждый приказ, ...приводивший ее в движение, исходил от его личности: однако в этой игре он, по-видимому, ни разу не выступил как личность! Ныне все наоборот: приказы приходят к нему извне, а он стал личностью. И то завершившееся, затухшее время представлялось ему какой-то фикцией".

Но как первое лицо не прибавляет повествованию исповедальности, так и третье — не обогащает его объективностью. Несомненно, что все три повествовательных ракурса книги — есть *рассказывание "от себя"*. Впрочем, не в том смысле, будто В. обнажает перед читателем душу, так сказать, делится мыслями сокровенно-личными: ведь *личность* (это явствует из вышеприведенной цитаты) толкуется им в духе некоего "тоталитарного безличия". Так что, говоря "от себя", я имею ввиду нечто другое: В., К., "я" — порознь и совокупно — выражают нечто вроде "индивидуальной позиции", состоящей, однако, в отказе от каких бы то ни было оценок и самооценок, в философском почти "снятии" всех мотивировок поведения. Понятия Добра и Зла для "триликой" особи повествователя не менее абстрактны, чем свет и тьма для слепорожденного. И в этом смысле она — уже *продукт некоего иного мира*, управляемого еще неизвестными прочим "анти-законами".

Можно бы подумать, будто подобный мир должна отличать атмосфера казармы. Но нет. Он зиждется на разломах, на абсурдах, на неустанном ускользании реалий, здравого смысла, наконец, на *полном отсутствии однозначности*. Индивидуальность здесь не так даже порабощается, как попросту "отменяется": недаром "я" — не только в заглавии, но и в тексте книги — неизменно заключено в кавычки, а ее герой до вербовки тайной полицией так и не обрел имени и вынужден был довольствоваться безликими инициалами. Но и "Камберт" — это не более чем псевдоним, то есть чистейшая фикция, к тому же еще и усугубляемая иронией: ведь имя (то есть некий намек на "личность"), дарованное вербовкой, приобретает не только ценой морального грехопадения, но и ценой *утраты идентичности*: "Он,- сказано о "Камберте", — повел жизнь лунатика на пространстве и времени секретных донесений; она состояла в том, чтобы документировать время чужих жизней: и собственное его "я" оказалось тут излишним".

Итак, *три ипостаси* рассказчика понадобились Хильбигу вовсе не ради создания стереоскопического образа, а, напротив, для *обезличивания личности*, ее расщепления, атомизации: человек растворяет-

ся в многолико-неопределенном мире, а мир растворяется в многолико-неопределенном человеке...

Филер создает вокруг себя *иные* пространство и время; они подведомственны не законам гравитации, а, скорее, логике сыска: "То был сон, которому пришлось обучиться: он поддерживал работу мысли, даже как бы повышал ее интенсивность, ибо мысль освобождалась от каких бы то ни было временных взаимосвязей... Мысли выносили время за скобки и оттого лишь условно могли быть названы воспоминаниями; они непрестанно лавировали между местом и временем...".

Этот отрывок довольно точно очерчивает манеру, в которой написан роман. Начинать его можно было бы чуть ли не с любой фразы. Так он, впрочем, и зачат: нарочно где-то "с середины". И как бы грубо, наскоро сшивается из вырванных с мясом лоскутьев некоего гипотетического целого. Оттого все (особенно, поначалу) выглядит как бы "гофманически-кафкианским". Однако ничего метафорического — тем паче мистического — в книге нет: разве что за "мистику" можно бы принять *флер таинственности*, коим все авторы любят окутывать деятельность спецслужб. Но здесь и он *сугубо ироничен*.

Читателю подсовывают что-то вроде "иероглифов", которые надлежит расшифровывать; и, если быть предельно внимательным, многое так или иначе проясняется. Правда, лишь в плане чисто сюжетном, я бы даже сказал: "авантюрном". *Смысл* же и, тем более, *побудительные причины* происходящего намеренно оставляются нерасшифрованными. Может быть, именно ради того, чтобы внушить нам, что *ни смысла, ни причин* более не существует?

Кто-нибудь, наверное, скажет, что в строе этой книги нет по сути ничего особенно нового, и будет в некотором роде прав. Ведь вскоре после Второй мировой войны подобная стилистика уже завладевала писательскими вкусами. Тогда вдруг решили, что окружающая действительность не создает более никакой иной опоры, кроме как на личность, которая, если что и знает, так лишь о себе самой. И применительно к художественному творчеству итальянский писатель Альберто Моравия сформулировал это так: "Условность, позволявшая в XIX веке сказать: "он подумал", оказалась пустой и невыносимой условностью. Отсюда необходимость сказать: "я подумал", и эта фраза точно отвечает нашей концепции действительности..."¹.

Дело, разумеется, не только в первом лице (так книги писались и прежде), а в общей *"центростремительной"* организации произведения. Ведь, например, "Смерть Вергилия" Германа Броха — это роман, написанный в третьем лице, что не мешает ему быть именно "центростремительным", ибо действительность подается *только изнутри со-*

¹ "Мисл агдотепй", 1959, №3-4.

знания заглавного героя. Оно-то всем здесь и повелевает, надо всем господствует: недаром действие завершается вместе с кончиной медитирующего римского поэта. Все вершится в течение *одного* дня, *самого последнего* в жизни героя. "Центростремительный роман" — как бы малая вселенная, вращающаяся вокруг собственного солнца, по прихоти или по разумному выбору притягивающего, отталкивающего, даже тасующего и в виде пасьянсов раскладывающего события — далекие, близкие, а то и вовсе воображаемые...

У Хильбига же сознание В. ничего не притягивает и, тем более, не организует: недаром оно — "я" в кавычках. Все движется *не к нему*, а, напротив, как бы *от него*, демонстрируя лишь беззаконность, иррациональность, гибельность подобного движения. И это вовсе не случайность, не прихоть, что автор не желает удовольствоваться *одним рассказчиком* (как то было в романе "центростремительном"). У Хильбига их *"трое"*, а, может быть, даже *"четверо"*, если принять еще во внимание автора, который и сам по временам берет слово.

Рассказчиков *трое* или *четверо*, но человек-то *один* (я не хочу этим сказать, будто считаю, что писатель Вольфганг Хильбиг был осведомителем штази, я хочу лишь сказать, что как автор *он себя* от героя *не отделяет*). Так что выходит нечто вроде *пародии* на "центростремительный" роман, спровоцированной желанием (а, может статься, и насущнейшей потребностью?) столкнуться с пьедестала последний памятник былой объективности — "сувереннейшую" нашу *личность*. Тут это не *просчет*, а *расчет*, принявший во внимание изменившиеся условия. Ведь для писателей вроде Хильбига стало нормой ничтоже сумняшеся забираться, как лисы в курятник, в мастерские далеких и близких предшественников. Но вовсе не в роли *плагиаторов*, а в функции *пародистов*, что, позвякивая шутовскими бубенчиками, выворачивают традицию наизнанку...

В романе Хильбига одни и те же ситуации, встречи, коллизии то и дело повторяются, каждый раз обрастая новыми подробностями, включаясь во все новые и новые контексты. На первых страницах В. по бесконечному лабиринту берлинских подвалов пробирается к своему тайному убежищу и усаживается в старое красное кресло, которое однажды в поте лица сюда приволок. Эта сцена повторена и в финале. Но, разумеется, с вариациями. Кроме того, читатель теперь уже знает, *кто такой* В., *где* раздобыл красное кресло, *как* его сюда приволок и *зачем* это сделал. А все-таки главный эффект бесконечных хильбиговских повторений отнюдь не в желании прояснить ситуации, дать нам в руки некую нить Ариадны. Ведь говорит же его герой: "Упорядочить в их временной последовательности все те постоянные повторения, что со мной случаются, стало для меня совершенно невозможным. В этом и нет нужды, ибо для каждого эпизода, который мы (т.е. доносители тайной полиции. — Д.З.) регистри-

руем, задним числом придумывается время". Много существеннее другой, я бы сказал, "*философский*", эффект. Ведь заключив всю многомерность романа "между" двумя вариантами "сцены в подвале с красным креслом", автор как бы *остановил движение времени*. Не в физическом, разумеется, смысле, скорее в метафизическом, ибо тем самым обозначил его как *извечное самоповторение*.

"Все для меня многократно повторялось, — медитирует В., — снова и снова шел я по кругу моих дорог, порой столь часто, что у меня появлялось ощущение порабощенности некоей бесконечной серией *deja vu*,.. порабощенности самими путями, вверх по улице, вниз по улице, вдоль, поперек, вновь и вновь,., каждый камень был уже прежде виденным, каждое имя зарегистрированным, каждое слово услышанным..."

Что и говорить, такая романная композиция мотивирована родом занятий нашего героя, его обязанностями соглядатая. И все же не очень-то ясно, *что* здесь у Хильбига — "курица", а *что* — "яйцо"? То есть мир подается в романе таким, а не иным, потому, что В. — филер, или он оттого-то и сделан филером, что автору приглянулся именно *такой* "наблюдатель"?

В раннем романе француза Алена Робб-Грийе "Подсматривающий" (1955) у героя (некоего коробейника, кажется, совершившего убийство, а перед тем выслеживавшего жертву) те же, примерно, функции, что и у В. Но мир, увиденный его глазами, хильбиговскому противоположен: "Дело здесь выглядит так, — писала о книге Робб-Грийе немецкая исследовательница Г.Цельтнер-Нойком, — будто в этом мире из царства вещей непосредственно попадаешь в царство событий, старательно минуя человеческое сознание, сферу мыслей и чувств"¹. За сорок с лишним лет, что протекли со времени написания "Подсматривающего", многое изменилось; и В. — нынешний "подсматривающий" — понадобился не столько для того, чтобы нечто увидеть, сколько в роли катализатора, провоцирующего окружающую жизнь на самообнажение, саморазоблачение. И в этом смысле весьма существенно, что В. — именно *винтик в системе тотального сыска*.

Но не потому, будто Хильбиг задался целью *разоблачить* гедезеровскую систему госбезопасности. Руководимая в меньшей мере солдафоном Мильке, чем бонвиваном и эрудитом Маркусом Вольфом, та среди аналогичных институций социалистического лагеря была одной из самых удачливых. Так что пригвоздить "штази" к позорному столбу логичнее было бы за то, что она хорошо умела делать (т.е. за жестокий, кровавый и результативный профессионализм), а не за то, что было для нее как раз менее типично. По Хильбигу же грандиоз-

¹ Gerda Zeltner-Neukomm. Das Wagnis des franzeusischen Gegenwartsromans, Hamburg, 1960. S.140.

ная, лихорадочная деятельность восточногерманского политического сыска прежде всего *глупа и бессмысленна*. Впрочем, с этим, исходя из финала всех ее усилий, еще можно бы согласиться. А вот то, что деятельность эта под конец существования ГДР в некотором роде стала уже почти "безопасной" для окружающих, следует отнести, скорее, к "логике" этой *постмодернистской* книги, нежели к логике той (еще не до конца *постмодернистской*) жизни...

Впрочем, лавируя "между местом и временем", мысли В. скользят, конечно, и над временем "*распада*", т.е. годами перестройки: "...Распад — это слово, по его наблюдениям, все чаще вертелось на языке должностных лиц... Он ощущал приближение анархии, и спрашивал себя, не приведет ли это к неизбежному краху системы". Тем не менее финал романа как бы все возвращает на круги своя: ГДР практически уже перестает существовать, а новый начальник уверяет В.: "У нас много времени, нам еще что-нибудь придет в голову". Иными словами, гедеэровская госбезопасность была и остается в этом романе таинственно, почти непостижимо *абсурдной*...

С одной стороны, она чуть ли не избыточно информирована; ей решительно *все* и *обо всех* известно. А, с другой, — она как бы абсолютно неспособна из этого что-либо полезное для себя извлечь: сплошь и рядом пренебрегает полученной информацией, беспричинно выжидает, чуть ли не преступно бездействует, в то же время развивая где-то на обочине неусыпную активность. Колоссальная энергия расходуется впустую, почти как в судебных присутствиях кафковского "Процесса" или в канцеляриях кафковского "Замка". Кстати сказать, В., кажется, еще хуже, чем герои Кафки, именуемые соответственно Йозеф К. и К., осведомлен о природе присутствий и канцелярий ангажировавшего его ведомства.

Один только раз он получил какие-то невразумительные инструкции от некоего генерала. Постоянно же общается, как водится, с непосредственными кураторами: с "шефом" в провинциальном городке, а в Берлине с Фейербахом (он же Вассерштайн, он же Кессельштайн), который чем-то напоминает взбалмошных помощников землемера К. из вышеупомянутого романа Кафки. Некую "комическую" неопределенность Фейербаха усугубляет не только намекающая на знаменитого философа-материалиста фамилия, но и то обстоятельство, что офицерский чин этого персонажа постоянно колеблется между обер-лейтенантским и майорским...

Надо думать, В. оттого знает меньше, чем Йозеф К. или К., о природе властвующих над ним инстанций, что к знанию такому и не стремится. Кафковские герои были аутсайдерами, болезненно переживали свое одиночество, свою неприютность и хотели *познать* им уготованную судьбу. А В. — часть системы, ее винтик, так что ему и без подсказок видна алогичность, но и как бы "естественность" всего этого

коловращения. И он *не сомневается, не ищет, не судит* — просто принимает, за немногими исключениями — все, как есть...

Фейербах назначает ему тайные встречи в кафе (там вся прислуга, между прочим, знает, кто они такие и зачем встречаются), а сам на свидание не приходит; может месяцами избегать своего подопечного. Но и последний в долгу не остается: оба как бы начинают играть друг с другом в прятки. Фейербах гоняется за своим агентом, является к нему на квартиру и часами там дожидается, когда же В. надоест блуждать по берлинским подвалам. Но если возвращающийся подчиненный замечает свет в своем окне, то поворачивает назад и оставляет начальника с носом. А начальник даже и не сердится, просто приходит снова и снова, надеясь, что на сей раз ему, может быть, повезет больше...

Все это вовсе не значит, будто наш герой своими обязанностями манкирует или ими, упаси Бог, тяготится. Ведь порой он принимается даже на свой страх и риск за кем-нибудь шпионить. Например, за диссидентствующим писателем Редером или даже за юной особой из Западного Берлина, регулярно приезжающей на "редеровские чтения". Редер тоже оказывается фейербаховским агентом. И из слежки за ним, а, тем паче, за западноберлинской поклонницей редеровского таланта, выходит некий конфуз, провоцирующий очередное разжалование Фейербаха. Что же до В., то он получает генеральский нагоняй, попадает в тюрьму и даже на время исторгается из привычного полицейского рая. Но в конце концов несанкционированная слежка за Редером оказалась всем на руку: она его как бы "реабилитировала", ведь если по следам агента топчется другой агент, значит первый из них — не агент. Словом, все тут *одновременно* и "комедия ошибок", и "перст судьбы"...

И по мере накопления таких разноречивых признаков становится все более ясным, что ни секретная служба, ни породившая ее марионеточная республика не есть конечная цель художественных упрямлений Вольфганга Хильбига. Словом, это не главный адресат его неумной иронии, а лишь одна из тех конкретных (но, разумеется, и далеко не случайных) форм, в которые может быть сегодня заключен покидающий прежнее свое русло глобальный миропорядок. Так что восточногерманская госбезопасность — это вообще как бы *метафора* современного бытия, его весьма гротескная "*модель*".

Германию переделала граница *двух миров*, расколовшихся и долгими десятилетиями пребывавших в противостоянии. Восточная часть страны оказалась в зоне апокалипсических предчувствий, а ее историческая столица превратилась в пограничный, неустанно с самим собою воюющий город. "Очевидно, в республике этой, — констатирует Хильбиг (на сей раз действительно *он сам*, а не его *герой*), — ...все разговоры были лишь поводом затронуть главную тему: намерен ли

некто покинуть страну... Такой вопрос давно уже превратился в парфраз гамлетовского монолога... Им задавались повсюду: от общественных туалетов до парламента, и он давал абсурдные ростки: ...тот, кто утверждал, что намерен здесь оставаться, выглядел особенно подозрительным". И эта — иррационально заостренная — ситуация ГДР, конечно же, искушала воспользоваться ею как образом миропорядка, *стронувшегося с былой орбиты*. Что же до тайной полиции, то она вроде бы самую свою природой предназначена с предельной контрастностью высвечивать все эти *изломы*, весь этот *распад*.

Достаточно послушать начальников В., охотно делящихся с ним неординарными взглядами и идеями: "Снова вы в мыслях своих уперлись в великую цель, — говорит ему Фейербах, — но это не наше дело. Наше дело практическая повседневность... Знаете что, нам вообще не нужно стремиться к достижению цели, потому что мы не ошибаемся. Нам следует лишь делать вид, будто мы хотим ее достичь". Слов нет, здесь устами Фейербаха говорит циничный профессионал, однако и человек, уже *переступивший через идеологию*. Ведь утверждает же он: "Мы тотчас бы превратились в чистый обман, если бы достигли состояния безоговорочной истины. Предположительно построенное бесклассового общества вылилось бы в ужасающую резню".

Близок к этому и ход мысли прежнего шефа нашего героя, некогда завербовавшего его в городке А.: "Признаюсь вам, что я тоже порой не верю в это будущее... Мне совершенно безразлично, имеет ли наша система какое-нибудь будущее, ибо это никак не сказывается на моих служебных функциях...". А за сим следует сентенция весьма неожиданная, даже вроде бы алогичная: "Это, впрочем, никак не сказалось бы и на функциях писателя, поверьте мне, это совершенно то же самое... Вообще с каких это пор писателю требуется сидеть в системе, обладающей будущим, разве не нуждается он в чем-то противоположном?".

Формально такой поворот в мыслях "шефа" связан с тем, что В. — писатель. В то время, правда, лишь начинающий, но уже подающий надежды. Его для того и завербовали, чтобы забросить в среду диссидентствующих интеллектуалов. И не зря: теперь он активно печатается как на Западе, так и в местных оппозиционных изданиях. Но мысль "шефа", разумеется, шире: она по-своему воспаряет и над "профессиональным свободомыслием", и над конъюнктурой политического момента. Ведь это — сентенция, с себя окончательно стряхнувшая *прах идеологии*, а, еще точнее, ее из себя "выпарившая".

Разумеется, ни свободной, ни высокой мысль майора благодаря такому "выпариванию" не стала. Разглагольствующий "шеф" — пусть и не вполне осознанно — *ассоциирует природу сочинительства с природой сыска*. И В. эту идею настойчиво развивает: то отметит, что Фейербах (повторяя филиппики раздраженного высокого началь-

ства) называл его доносы на Редера "литературными экспертизами", то процитирует самого Фейербаха, ему выговаривающего: "Вы — сочинитель! Даже в ваших досье". А однажды у В. вообще возникло желание включить, слегка подредактировав, в новый сборник своих сочинений и некоторые из особо удавшихся ему доносов. Он даже теоретическую базу под это подвел: "Потому что в конечном счете и мы (т.е. доносители. —Д.З.) не создаем ничего иного, как описание форм сознания".

Донос как литература, как искусство, как художественный документ — это в некотором роде *апофеоз деидеологизации*. И любопытно, что в изображении В. она парализовала не только шпииков, но и диссидентствующих гедеровских интеллектуалов: своеобразие последних состоит ныне "в освящении дезорганизации, в уравнении противоположных взглядов, в безразличии по отношению к любой идее. Воистину общим знаменателем всех этих оппозиционных групп стало лишь полное отсутствие интереса к любой форме идеологии".

Ерго *палачи и жертвы* вроде бы *побратались на почве безверия*: "Для нас оно стало прямым и непосредственным производным от Просвещения, — рассуждает В., — ...и некоторые из нас заходят так далеко, что объявляют неверие нашим символом веры". И это в стране, которая и сколочена-то была как бастион непримиримости, как твердыня фанатической ненависти! Впрочем (опять-таки по мнению уже не столько В., сколько самого Хильбига), "...ненависть прежде всего проявляла себя в бесконечном отсутствии интереса и расцвела посреди депрессии".

Увы, именно в этом месте Хильбиг вдруг все упростил, объявив филеров, доносителей, соглядатаев главной причиной гибели в общем-то не такой уж и плохой страны, именовавшейся ГДР: "Наше скрытое существование, — сказал он, — было возбудителем и целью этой ненависти...". А ведь автор несправедлив к своим шпиикам! Во-первых, даже в глазах идеологов тоталитаризма были они отнюдь не целью, а лишь средством политики, во-вторых, они недурно исполнили свои сценические роли. Ведь без ими представляемой "комедии плаща и шпаги" (или, если выразиться на современный лад, "пародии на шпионский триллер") не возникла бы та неповторимая атмосфера *серьезной игры в шутовскую трагедию*, которая, боюсь, служит единственным *адекватным* зеркалом современной эпохи. Тем самым, которое еще Оскар Уайльд хотел поднести к зверской роже Калибана...

Любопытно, что в одном из своих многочисленных интервью ностальгически высказался о ГДР и вышеупомянутый шеф штази Маркус Вольф. Хотя и не в связи с практикой филеров (но ведь мысль о них сама собою напрашивается!). Вольф разговорился об опыте собственной жизни - положительном и отрицательном, — и склонился к мысли, что "отрицательный-то окажется даже более полезным для

тех, кто захочет, очистив от скверны извращений и ошибок, вновь вдохнуть жизнь в прекрасную утопию, которой мы служили и которая никогда не сойдет на нет"¹. Не знак ли это — знак того, что "модернизм" потихоньку оправляется от растерянности и начинает подумывать о вождельном реванше?

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ,

В КОТОРОЙ ПОВЕСТВУЕТСЯ О ТОМ, КАК ВСЕ САМО СЕБЯ ПЕРЕЧЕРКНУЛО:
ТРАГИКОМЕДИЯ ВРАЖДЫ, ВКУСИВ ОТ КОМЕДИИ СОТРУДНИЧЕСТВА,
ЗАВЕРШИЛАСЬ ФАРСОМ ПОБЕДЫ...
И ВОСТОРЖЕСТВОВАЛ ПОСТМОДЕРНИЗМ.

Опять-таки, подхватывая мысль главы предыдущей, позволю себе риторический вопрос. А много ли могут художники или даже мыслители, хоть их некогда и прозывали "властителями дум", тем более, что времена, когда так прозывали, кажется, минули безвозвратно? Нужна вроде бы благодатная почва. Так вот, ее взрыхлил (на радость или на горе) тот феномен, который я именую "**Великим Противостоянием**": ведь после Второй мировой войны мир впервые столь недвусмысленно и, я бы даже сказал: безоглядно, разделился на два враждующих лагеря — "*капиталистический*" и "*социалистический*" (ставлю определения эти в кавычки не по причине сомнений, касающихся различий в сфере экономики, а потому, что помянутые различия на сей раз как-то "вяло" сказывались на политике и даже на идеологии, а, тем паче, на толковании ценностей духовных).

Пожалуй, некоторое сходство с ситуацией "Великого Противостояния" можно найти во времена поздней античности. Я опять-таки имею в виду Державный Рим и варваров, именно их *противостояние*. Но ежели Рим и правда являл собою "лагерь", т.е. был организован и монолитен, то варвары оставались разрозненными, отчего и становились легкой добычей — физической и духовной. Но, как ни странно, именно *эта* их слабость Рим в конце концов и погубила: в сущности, он был уничтожен *изнутри*, этими им же самим выпестованными варварами, которые повели против него нечто вроде "гражданской войны".

В 40-е — 60-е гг. XX века, напротив, оба враждующих лагеря были предельно организованы, до зубов вооружены и, главное, обеспечены идеологически: чужого "*инакомыслия*", в котором в конце концов растворялись как варвар, так и римлянин (хоть тот и другой, конечно

же, совершенно на свой лад) им всерьез опасаться было нечего. Так что, сколь это ни странно, всем нам, — кажется, *впервые* по-настоящему — *грозило самоистребление*: и не только из-за наличия всяких там плутониевых бомб, но и по причине, я бы сказал, *духовной немыслимости "взаимопроникновения"*, а, значит, и какого ни на есть "*примирения*" (или, может быть, лучше бы здесь сказать: "компромисса"?). Но, как это, в свою очередь, ни странно, может быть, именно такая "немыслимость" нас в этих условиях в некотором роде и "спасла".

Ведь трагедия нереализованного термоядерного Апокалипсиса столь "непростительно" (разумеется, лишь с точки зрения *внутреннего* ее сценария!) затянулась (и не затянуться, наверное, не могла, ибо речь все-таки шла ни о чем ином, как о *сохранении рода людского*), что *обрела шанс превратиться в фарс* (то есть опять-таки по-своему соскользнуть в "искусство"?). И их успешно реализовала. Поскольку и непримиримейшая ненависть, если ее, не давая ей ни малейшего выхода, холить и нежить, в конце концов просто почувствует себя обязанной стать *рутинной, безобидной "игрой"*. А участники игры, даже если принадлежат они к непримиримым партиям или лагерям, просто-напросто "обречены" друг другу подыгрывать. И складывается "ансамбль", внутри которого естественное взаимопроникновение внутренних *инакомыслий* заступает, однако, жалким, неестественным, вынужденным, комическим, вполне театральным "*сотрудничеством*".

Именно так на этот раз и случилось: полюса альтернативных идеологий, лишившись всякого смысла, поначалу нелепо зависли в пространстве, а затем, не имея иного выхода, сблизились, образовав, пусть и замкнувшуюся на антагонизмах, но все же по-своему *единую, "Суперсистему"* — одновременно насквозь искусственную, даже "фальшивую" и только в таком виде мыслимую, ибо истинной ей альтернативой могла бы стать только апокалипсическая катастрофа, а, значит, и последующее *небытие*.

Начиная, примерно, с 50-х гг., западные исследователи (ибо нашим такого никто бы не дозволил) наблюдали за тем, как "Суперсистема" постепенно складывалась. "Можно даже сказать, — писала, например, немка Траугот Кениг, — что с определенной точки зрения Соединенные Штаты уже достигли конечной стадии марксистского "коммунизма" и, ...что американцы лишь постольку выглядят разбогатевшими русскими или американцами, поскольку русские или китайцы по-прежнему остаются бедными американцами"¹. Еще парадоксальнее эту мысль сформулировал уже хорошо нам известный де

¹ "Комсомольская правда" от 29.01.1998, с.5.

¹ Traugott Koenig. Die Abenteuer der Dialektik in Frankreich, in: Fugen. Deutsch-französisches Jahrbuch fuer Text-Analytik, Olten-Freiburg, 1980, S.288.

Ман: "...Даже антитеза капитализм-социализм... утратила в нашем сознании свой фундаментальный смысл"¹.

У Кёниг и де Мана речь шла о накапливающемся *единстве капиталистических и социалистических противоположностей*. А вот Эдвард П.Томпсон обратил внимание на другое — на *процесс "окаменения"* этого нового социального организма: "...Холодная война, — отметил он, — давно уже превратилась в условие экстерминизма, при котором исходные движущие силы, реакции и намерения, пусть и наличествуют, но лишь в состоянии инертной устойчивости"².

Не напоминает ли это двух динозавров, застывших в непомерном силовом объятии? А увенчать вышеприведенные рассуждения можно бы словами Л.Нитхаммера: "Союз массы и власти, опираясь на исторически достигнутое господство над природой, превратился в саморегулирующую систему, которая, сохранив политические различия лишь в оттенках, объяла весь мир. Эта "иная система" не нуждается в новых мыслях и их не терпит, она отчуждает себя от природы, от познаваемой действительности, от времени..."³.

В глазах Кениг, Мана, Томпсона "*Суперсистема*" была чем-то вроде завершения исторического пути человечества. Иными словами, сколько-нибудь измениться, тем более, рухнуть она как бы уже и не могла... Это по меньшей мере странный взгляд на вещи, если вспомнить, что речь ведь идет лишь о, так сказать, искусственном, "соглашательском", "коллорационистском" лице Великого Противостояния, и что Деррида, а также Бодриар, сравнивали Противостояние с Апокалипсисом — не только в смысле снятия покровов, но и в смысле отмщения, разрушения, гибели.

Это, правда, смыслы реальные, но есть ведь еще и "идеальный", воплощающий нечто вроде *мечты о самой себе*. И сводится он к *стабильности* (вернее, к *идее стабильности*, ибо ее воплощение всегда не более, чем миф). Пусть это и покажется на первый взгляд неожиданным, но любая политическая революция, каждый государственный переворот — является (с определенной, конечно, точки зрения), ни чем иным как упорным *поиском стабильности*, — причем идеальной и окончательной. Именно из этого устремления выростала каждая мировая империя. Споры чет, ее первоначальное расширение могло преследовать некие "локальные" (экономические, геополитические, военно-стратегические, наконец, чисто властные) цели. Однако постепенно — и именно по мере расширения и укрепления территории и власти — политика начинает определяться *идеями сохранения*: нечто завоевыва-

ется уже не столько ради природных богатств, стратегических плацдармов и пр., и пр., а чтобы "не нарушало", "не вредило", "не сопротивлялось". Так что *идеал*, правда, еще никем и никогда не достигнутый (лишь Рим к нему, да и то в ограниченном средиземноморско-европейском регионе, приблизился) — это **Всемирная Империя**.

Между прочим, Советский Союз с его идеей мировой революции был тут как бы "последовательнее" Третьего Рейха: с одной стороны, Гитлер, мастеривший сугубо *национальное* государство, ставил себе более реальную, чем коммунистическая, задачу, а, с другой, явно "не дотягивал" по части классически-имперских целей Великой Стабильности. Как знать, может быть, потому-то наш режим, в отличие от нацистского, не был побежден извне, а удушил себя сам, с помощью "внутренней" (то есть собственным мировоззренчески-идеологическим "совершенством" порожденной) удавки.

Ведь наша империя жаждала идеальной стабильности и искала ее, надо признать, на единственно логически и практически возможных путях создания *Всемирной Державы*, которая избавлялась от любых противоборствующих сил и тем самым вроде бы способна была достигнуть "благого конца" истории. Но такой конец, если бы и был возможен, означал бы *смерть*. Ибо *классическая стабильность* — это и есть *смерть*.

Мыслима, однако, стабильность не-классическая, зиждущаяся на внутренней подвижности, на неустанном изменении, на взаимодействии и взаимопроникновении противоречий, исповедующая открытый плюрализм и тем самым достигающая неустойчивого равновесия. И если *стабильность* — это *смерть*, то *неустойчивое равновесие* — это, напротив, *жизнь*. А применительно к сфере социальной, — первое есть *тоталитаризм, диктатура, "империя"*; второе же — *демократия, плюрализм, терпимость*.

Исходя из поименованных признаков, можно принять *постмодернизм* за *неустойчивое равновесие*, и тем самым счесть его вроде бы более приемлемым. И если держать в уме великих "постмодернистских" художников далекого или даже не очень далекого прошлого — таких как Рабле, или Сервантес, или Лоренс Стерн, или Флобер в "Воспитании чувств", или Достоевский в "Идиоте" и "Подростке", или Джойс, Пруст, Кафка, или Борхес, а, может быть, и Вирджиния Вулф — то это и в самом деле будет так выглядеть или, во всяком случае, таким покажется.

Но в целом — и я уже не раз об этом говорил — *постмодернизм* не "лучше". Он просто "*другой*": и в нем, и в его "антиподе" заложены разные возможности — "позитивные", пока некий Рубикон не перейден, и "негативные", когда Рубикон уже за спиной. В условиях тех "малых" — или "частичных" — *постмодернистских откатов*, современниками и свидетелями которых были вышеперечисленные художники, *Рубикон* чаще всего *перейден не был*, и тогда "постмодернистское" у

¹ H.de Man. Verfassungen und Kulturverfall, Muenchen, 1951, S. 124.

² Edward P.Thompson. Exterminismus als letztes Stadium der Zivilisation, in: Befreiung, Nr. 19/20, 1981, S.43.

³ Lutz Niethammer. Posthitoire, S. 162-163.

того или иного из них споспешествовало его "ясновидению". Касательно дней сегодняшних, то *глобальность* отката *загоняет* многих постмодернистов в некотором роде на "тот берег"...

Что же до самой рухнувшей Суперсистемы, то она была и "модернистской", и "постмодернистской" одновременно, или, еще точнее, являлась *моментом перехода* от одного к другому. Причем — в своей абсолютности, глобальности и внезапности — можно бы сказать, что была она даже *классическим образцом* как *модернизма*, так и *постмодернизма*, их перерастания из одного в другой.

Как знать, может быть, и не случайно термин "*модернизм*", что возник первоначально в качестве обозначения довольно узкого художественного феномена, *именно сейчас* как бы напрашивается на то, чтобы быть расширенным до выражения одного из двух *фундаментальных состояний* индивида и общества? А второму, соответственно, — и уже вполне "логично" — надлежит обрести имя "*постмодернизм*"?

Иными словами, из инструментария искусства явились термины, которые призваны маркировать основополагающие механизмы нашего бытия, и не сегодняшнего только, а всегдашнего? Каприз ли это, случайность ли? Не думаю. Все, что с нами происходит, а, может статься, и происходило всегда, точнее всего определяется словом "*игра*". И все мы в театре этом — актеры. Однако писатели, художники, философы — по крайней мере *профессионалы*, причем одновременно, — пусть и в ином измерении, — *аутсайдеры*, отчего оказываются наделенными больше, чем прочие индивиды, степенью свободы.

Но суть, разумеется, не только в лучшей, так сказать, подготовленности или приспособленности художников, но и в том, с чем они сегодня столкнулись. Именно *глобальность, абсолютность и внезапность* вершившегося на глазах *перехода* позволили, наконец, в некотором роде *распознать механизмы* извечного коловращения мировой истории. Однако, полагаю, все же не до конца.

На последних страницах своей книги "Posthistoire. Кончилась ли история?" Л.Нитхаммер высказал мысль, возможно, еще более любопытную, чем она казалась ему самому: "Я попытался показать, — сообщил он, — что, являясь разочарованным постскриптумом к философии истории ХГХ-го века, постисторический диагноз в общем и целом проходит мимо ключевых проблем мировой истории и что его толкование современности имеет смысл лишь при условии внесения существенных поправок"¹. Нитхаммеровские поправки сводятся по преимуществу к констатации самого* факта, что "конец истории" *так-таки и не наступил*. Но разве здесь не любопытнее некоторые частности? Например, то, что "постисторики" абсолютизировали и правда имевшую место конвергенцию капитализма и социализма, приняв (или

¹ L.Niethammer. Posthistoire, S.170.

выдав?) ее за "начало конца" Истории, причем еще и существенно ускоренное крушением социалистического лагеря. Тут произошло, однако, взаимоналожение значений: *временное (Суперсистему) приняли за постоянное, даже "окончательное" (конец Истории)*.

А что конвергенция не имела шансов, доказало именно крушение социалистического лагеря: ведь в этот момент *рухнула не история, а идеология*, причем "*как таковая*" (разумеется, рухнула временно, лишь до тех пор, пока не накатится следующий девятый вал "модернизма" — как художественного, так, естественно, и политического). Оттого, к примеру, упорная приверженность А.Сахарова идее конвергенции была, на мой взгляд, увы, лишь добросовестным заблуждением, обусловленным верой в возможность *разумного и сознательного* предотвращения атомного Апокалипсиса.

Тем не менее, согласно Фукияде, конец истории все-таки наступил сразу же после Крушения: западная идея победила, социалистическая — провалилась, дальше двигаться было некуда...

Однако, если предпосылки противоположны, а результат один и тот же, то, очевидно, следует усомниться в противоположности предпосылок. И спросить себя, а не являются ли в самом деле как *Суперсистема*, так и ее *распад*, — стадиями *единого процесса*? Суперсистема — вроде бы дитя конвергенции, но особого, совершенно "*пассивного*" свойства (я уже вскользь поминал, что выглядело все так, будто два динозавра сошлись, обнялись друг с другом и застыли в предельном напряжении нереализуемых сил). Взять хотя бы Советский Союз: 18-летнее брежневское правление недаром именуют "застойным", но и оценивают как чуть ли не самое "бескровное" под властью большевиков время. Этот парадокс объясним: наш народ прежде всего претерпевал от политических репрессий и духовного гнёта, а 60-е — 70-е гг. были сравнительно либеральными, к тому же (благодаря выгодной нефтяной конъюнктуре) даже не самыми тощими.

Выходит, внутри системы существенно ослабело *идеологическое давление*. Но почему? Одни говорят — из-за общего одряхления власти, другие — из-за личности властителя. В какой-то мере правы и те, и другие. Но ведь "холодная война" продолжалась, Великое Противостояние ни капельки не ослабело, число и мощь друг на друга нацеленных ракет возрастали, да еще Афганистан прибавился. Какое уж там "одряхлевшее добродушие"? Суть, полагаю, в том, что *пришел конец идеологиям*. Может быть, впервые за долгие годы они не меняться стали, а как бы "сжеживаться", "усыхать", "выпариваться". И разве вообще стоит тому удивляться, что бесконечное, бесперспективное Противостояние, у которого не может быть победителей, отнимало Надежду и Веру, а Противостоянию сопутствующая атмосфера "сделки", "сотрудничества" окрашивала все окрест в цвета меланхолического, а то и цинического фарса?

Причем если на поверхности продолжал накапливаться заряд взаимной непримиримости, то нутром все основательнее завладевала *пустота безразличия*. Такая разнонаправленность тенденций всегда чревата разломом. И наступивший разлом, естественно, прежде всего поразил самое слабое звено — коммунистического колосса на глиняных ногах. Вообще страны, принадлежавшие к социалистическому лагерю, охватил жесточайший кризис — политический, экономический, духовный; хотя, — как раз в "царстве духа" — и наступило некоторое послабление.

Можно, правда, спросить, а какое все это имеет отношение к Западу; ведь тот лишь выиграл от смерти коммунистического Дракона: вот и Фукияма написал... Слов нет, все как-будто выиграло от того, что советский Дра-Дра издох (если, разумеется, он уже и правда издох...). Тем не менее и Запад тотального кризиса не избежал, — пусть и протекает этот кризис в формах "облегченных" (впрочем, еще точнее было бы сказать: "измененных").

Сначала, конечно, посыпались тамошные компартии, затем дело дошло и до социалистов, даже социал-демократов, вообще всяких разных "левых". А потом настал черед и гораздо более неожиданных тектонических сдвигов: во Франции выборы проиграл Миттеран, что вроде бы в порядке вещей. Но в Штатах их проиграл Буш — иначе говоря, как бы "правый". Первый — потому, что якобы насаждал социальные программы. А второй? Может быть, оттого, что их игнорировал? Дальше — больше: в Англии к власти пришел лейборист Блэр, в Германии — социал-демократ Шредер, в России правительство сильно "краснеет". Однако из всего этого никак не следует, будто сегодняшние французы жаждут рискнуть материальной стабильностью, сегодняшние американцы вдруг влюбились в "плановое хозяйство", англичане оценили собственный рабочий класс, а немцы вспомнили, что их страна была как-никак родиной научного социализма.

Мыслимо все это объяснить и тем, что на демократическом Западе привыкли время от времени менять ориентиры — во вполне безопасных, разумеется, пределах. Ну, а у России, как всегда, дескать, свои проблемы... Мне, однако, думается, что тут, скорее, имеешь дело все-таки с *постмодернистскими* процессами глубочайшей дезориентированности общества, с годами безвременья, еще не уступившими (да вроде бы и не готовыми еще уступить!) позиций "новому" *модернизму*.

Свою роль, надо думать, сыграл и тот неудавшийся эксперимент *построения социального государства*, о котором речь уже шла в связи с попытками Хабермаса отстоять право на утопию. Но решающим, полагаю, было другое: Суперсистема — при всей апокалипсичности обозримых и необозримых перспектив — была формой *стабильности*; когда же один из державших друг друга в объятиях динозавров рухнул, другой просто *не мог не зашататься*. И все поползло... Пара-

доксальным образом именно в миг душевного облегчения, когда люди узнали, что десятилетиями им угрожавший термоядерный Апокалипсис не произойдет, — по крайней мере, ни сегодня, ни завтра.

Запад даже попытался отпраздновать победу: статья Фукиямы была одной из ее реляций. Но помните, чем она завершалась? Опасением вселенской постисторической "скуки" и ожиданием нового старта, который, скорее всего, возьмет неугомонная Клио. Иначе говоря, Фукияма и опасался очередного "модернистского" периода, и как бы призывал его?

Но разве так ведут себя победители? Уничтожили "империю зла", уберегли человечество от термоядерного самоистребления — и чувствуют себя "побежденными"? Странно, не правда ли? А ведь еще так недавно немцы, например, дружно ликовали по обе стороны рухнувшей Берлинской стены! Неужели полынный привкус поражения вызван лишь тем, что выглядевшая чуть ли не всесильной германская экономика не сумела без ощутимых потерь и в минимальные сроки устранить "морены" гедеэровского социализма? Разумеется, нет! Все гораздо серьезнее и как бы безнадежнее...

Запад, — может быть, в еще большей степени, чем мы, — *был травмирован фарсовым финалом Великого Противостояния*, который явно обозначил даже не тщету усилий, а их изначальную как бы "ненужность". Ведь "империю зла" и побеждать-то не пришлось: пытаюсь хоть что-нибудь в машинерии своей "исправить", она сама себя и уничтожила, пала жертвой врожденной "модернистской" нежизнеспособности. Так что все усилия сторонних могильщиков остались невостребованными. Более того, выставили их всех — и "наших", и "ваших" — в виде весьма неприглядном: *Трагикомедия Вражды переросла в Комедию Сотрудничества и завершилась Фарсом Победы*. В целом же *го была грандиозная Идеологическая Комедия, испепелившая все убеждения, все надежды, все утопии мироустройства...*

И еще. *Суперсистема сообщала миру некую "стабильность"* — пусть призрачную, пусть эфемерную. *Ныне утрачена и она*. Все сместилось, искривилось: даже межконтинентальные ракеты — эти кони Апокалипсиса и одновременно "стражи порядка" — вроде бы уже ни на кого персонально не нацелены. Тем самым утрачена мобилизующая идея Заклятого Врага, что-то худо-бедно цементировавшая. Ибо с исчезновением Люцифера Бог не может не осиротеть, воплощенному Добру нечего делать вне воплощенного Зла. Они нераздельны: "Я образую свет и творю тьму, делаю мир и произвожу бедствия; я, Господь, делаю все это"¹ — так говорит Бог, видящий себя чем-то вроде "Суперсистемы". Но ее в данный момент уже нет...

Словом, земной шар переживает *постмодернистский откат*, по-

¹ Ветхий завет, Книга пророка Исаи, 45, 7.

жалуй, *самый значительный и судьбоносный* за всю историю человечества. И уж, во всяком случае, самый приметный. Он, как водится, путает карты, но и открывает глаза. Оттого лишь сегодня становится возможным — как это ни парадоксально — лучше нащупать некоторые общие закономерности земного бытия и представить себе его именно в виде **вечной смены модернистских "взлетов" и постмодернистских "откатов"**.

Хотя о постмодернизме широко заговорили еще в 70-е гг., по сей день почему-то никому не пришло на ум соотносить его новейшую инкарнацию с феноменом, который я предложил именовать Суперсистемой. Может, из-за того, что одно с другим как-то не вяжется хронологически? Ведь постмодернистское состояние мира — это прежде всего результат болезненнейшей утраты, даже вселенского духовного крушения. К 70-м гг. (если исходить из ситуации литературы, культуры, вообще всего духовного) *"крушение" уже* произошло, а Суперсистема *еще* стояла. И следует, дескать, искать иных причин, постмодернистские настроения порождавших. Но без Суперсистемы не было бы и самого крушения (по крайней мере, *тогда* происшедшего и *так* выглядевшего): неизбежность *утраты идеологий* ею и была заложена — она и сама была уже *утратой идеологий*. Может стать, для невооруженного глаза "утратой" на политическом уровне не очень-то и различимой, но легко улавливаемой сверхчуткими сейсмографами искусства. Так что хронологическая "неувязка" вроде бы отпадает.

И если крушение что-нибудь изменило, так *не суть*, а лишь *форму*: идеологический вакуум, безверие, безразличие *проступили очевиднее, откровеннее*. Впрочем, можно даже сказать, что в некотором смысле Суперсистема и сегодня еще жива — просто составляющие ее компоненты ныне располагаются в несколько ином порядке: прежде казалось, *будто все в равной мере верят в совсем разные вещи*, а теперь хорошо видно, *что все в равной мере ни во что не верят*.

Кроме того, крушение в данном случае не слишком отклоняется от состояния призрачного равновесия, ибо обоим *органически чуждо ощущение трагизма*: ведь как тогда, так и ныне, перед нашими глазами (если воспользоваться уже приводившимися здесь словами Вальтера Беньямина) **"не ад, а лишь эта вот жизнь"**. Весьма возросло, правда, ощущение неимоверной *абсурдности*, какой-то *бессмысленной фарсовости* "этой вот жизни".

И еще примечательно, что во дни Суперсистемы в Советском Союзе считалось, будто искусство, которое ныне кличут "постмодернистским" — это явление сугубо западное, в добре и даже во зле к нам отношения не имеющее. И так полагали не только мы сами, — официально какого бы то ни было "декаданса", как известно, на дух не выносившие, — но и наблюдатели западные. Они даже иронизирова-

ли, что, мол, весь мир себя наново переосмысливает, а "эти русские", точно мороженые судаки, застыли в казенном оптимизме.

Но потом выяснилось, что и в нашей тогдашней стране *существовал постмодернизм*, причем довольно давно. Разумеется, в качестве литературы и искусства подпольных, почему и получили они наименование "андерграунд". Правда, писателей, живописцев, музыкантов, к "андерграунду" причастных, можно бы по пальцам перечесть. В данном, однако, случае показательна не распространенность и не популярность явления, а его *бессомненная органичность*. С этим как раз все в порядке: советский "андерграунд" являл собой постмодернизм никакие *импортный*, — напротив, в чем-то даже *"излишне доморощенный"*.

Еще в те, примерно, годы, когда в моду стал входить беллетрист Умберто Эко, в дворницких и котельных Москвы, Ленинграда, Свердловска некие молодые интеллектуалы по ночам сочиняли рассказы и повести. Но это уже не была, как можно бы подумать, литература протеста или, тем паче, гражданского неповиновения. Станным образом, она вроде бы вообще не принимала в расчет продолжавший господствовать режим. Если этих сочинителей в режиме что-нибудь и занимало, — так лишь "отраженный свет", то есть не аресты, концлагеря, преследование инакомыслия, а растление душ, которое всем вышеперечисленным обуславливалось. Для литературы "андерграунда" характерны *сплошное сомнение, вызывающая самоирония и безграничная формальная всеядность*. Лишь так называемых "жизнеподобных" форм она на дух не переносила, ибо, светясь вызывающе отраженным светом, *являла собою вовсе не "эксперимент", а вылепленную эрудицией многоэтажную метафору*. И что ей органически чуждо, так это даже намек на какой бы то ни было экстремизм, на какую бы то ни было "поучительность".

Разве всего этого мы уже не наблюдали у Патрика Зюскинда, Кристофа Рансмайра или Робера Мерля? Но, может быть, еще определеннее, чем через писания, постмодернистская особость наших обитателей дворницких и котельных проглядывала сквозь их отношение к собственному *социальному и профессиональному статусу*. Самые несоветские из отечественных писателей прежних десятилетий все равно боролись за свою "легализацию": Мандельштам и Булгаков, Пастернак и Платонов стремились быть опубликованными и признанными. Может быть, потому, что знали: ленинизм, сталинизм — это надолго, скорее всего, на *всю* их творческую да и физическую жизнь. А вот, например, Венедикт Ерофеев, автор знаменитой книги "Москва-Петушки", с самого начала повел себя так, будто советской власти практически уже не существует: *никак с ней не боролся и даже не ждал, когда она сгинет — попросту ее игнорировал*. Что приближается ее конец (до которого, кстати сказать, не дожил) он, разумеется, знать не мог, но будто благодаря какому-то шестому чувству ведал, что он бли-

ЧИТАТЕЛЬ, ЧИТАТЕЛЬНИЦА
И НЕСОСТОЯВШИЙСЯ АПОКАЛИПСИС
(вместо эпилога)

зок. В этом смысле Венедикт Ерофеев воистину писатель "**постсоветский**", во всех остальных смыслах — **постмодернистский**. "Похоже, для него не существовало никаких авторитетов, столпов, мерил, — пишет близко его знавший Ан. Иванов. — О своих коллегах по перу — почти о всех поголовно — отзывался едко и уничижающе... Это была своего рода форма освобождения от штампов, от диктата среды. Опуститься до нуля, начать с чистого листа, создать свою собственную шкалу ценностей. Путь этот, по Ерофееву, лежал через алогизм, фарс, выкрутасы, хармсовщину или, иначе говоря, через противоиронию, выворачивавшую все и вся наизнанку и тем самым восстанавливающую серьезность — *но уже без прямоты и однозначности*" (курсив мой. — ЯЗ.).

Постмодернизм начинался как бы с финала. Говорят, что природа время от времени создает нежизнеспособных уродов, доверху напичканных стронцием. Делает это якобы "на всякий случай", ибо пережить атомный Апокалипсис смогли бы только они. По-своему упреждающей была и постмодернистская художественная акция: столпы Суперсистемы в противостоянии своем еще как-то друг друга подпирали, а пыль вселенского разброда взмыла ввысь, будто все уже рухнуло. И это не гнев, не страх, даже не действительное отчаяние, а то многоликое чувство, которое точнее всего выражается французским словом "**резиньяция**".

Много тысячелетий тому назад чувство это выразил, как я уже не единожды упоминал, Екклесиаст. Его взгляду на мир не хватает, пожалуй, лишь той "дон-кихотской самоиронии", что кладет последний мазок на полотно, изображающее новейшую *постмодернистскую смятенность*. Она и в самом деле — ничто иное, как "томление духа", спровоцированное кризисом беспримерным, даже апокалипсическим пророкам не снившимся. Марксизм, как мы помним, обожал *революции*, но не жаловал *катаклизмы*, хотя первые по большей части проливали невинную и напрасную кровь, а вторые порой споспешествовали прозрению.

Деидеологизация всегда по-своему плодотворна, а безверие — пагубно. Но вот в чем вопрос: способна ли насквозь отравленная фанатизмом эпоха очиститься от идеологической скверны, не претерпев искуса безверием? Так что я и в самом деле не стал бы ни предавать *постмодернизм* анафеме, ни возводить его на пьедестал. Он является тем, чем только и может быть: а именно симптомом крушения предшествовавшего мира и одновременно — низшей отметкой на шкале, идеологических штормов, штилем после девятого вала. Впрочем, скорее всего, *между* двумя девятыми валами — минувшим и грядущим. Ибо "конец истории" исключен (по крайней мере, *пока* мир этот существует), а "конец идеологий" весьма и весьма проблематичен (по крайней мере, в глазах того, кто в Земной Рай не верит)...

¹ Анатолий Иванов. Как стеклышко. Венедикт Ерофеев вблизи и издали. — "Знамя", 1998, №9, с. 174.

Прозаик Итало Кальвино начинал как политически ангажированный неореалист. Но уже где-то на переломе 40-х и 50-х годов принялся за сочинение философской, сатирико-метафорической трилогии "Наши предки". Даже сами названия вошедших в нее романов ("Разрубленный виконт", 1952; "Барон над деревом", 1957; "Несуществующий рыцарь", 1959) свидетельствовали не только об утрате уважения к истории человечества, но как бы и о небрежении "реалистическими традициями". Итак, приметная творческая эволюция этого автора сомнений не вызывает. Тем не менее его роман "Если однажды зимней ночью путник" (он увидел свет в 1979 году) отличается от всего предшествующего творчества Кальвино примерно так же, как "Дон Кихот" отличался от Сервантесом же сочиненных "Странствий Персилеса и Сихисмунды". С единственным, правда, обескураживающим отличием: у Сервантеса скучновато-серьезный роман-эпопея явил себя миру *после* несравненной пародии.

Впрочем, книгу "Если однажды зимней ночью путник" мыслимо называть "романом" не иначе как в насмешку — настолько откровенно попирает она веками освященные жанровые принципы, в том числе даже и те, что можно бы окрестить "*пародийными*".

"Ты открываешь новый роман Итало Кальвино "Если однажды зимней ночью путник". Расслабься. Соберись. Отгони посторонние мысли. Пусть окружающий мир растворится в неясной дымке. Дверь лучше всего закрыть: там вечно включен телевизор. Предупреди всех заранее: "Я не буду смотреть телевизор!"

Как бы уговорив читателя, что "на лучшее рассчитывать нечего", автор зовет его "ограничиться довольно узким миром книг" и приступает к некоему с чтением связанному каталогизированию: сначала поз, которые хорошо бы занять ("сидя, лежа, свернувшись калачиком, раскинувшись" и т.д., и т.п.), а затем предлагает сортировать,

исходя из их отношения к самому читателю ("Книги, Которых Ты Не Читал", "Книги, Которые Безуспешно Искал Годами" и т.д., и т.п.).

Эти, в некотором роде даже навязчивые, "каталогизации" подзрительно смахивают на те, что практиковал еще Франсуа Рабле в своем "Гаргантюа и Пантагрюэле". Правда, у Рабле издевка и вовсе лежала на поверхности: скажем, когда он перечислял, чем сподручнее было бы подтираться героям-великанам. И дело тут вовсе не в "стыдливости" автора "Путника": скорее всего, просто не было у него намерения сочинять то ли сатиру, то ли даже *пародию*; хотя, разумеется, он весьма далек и от уныло-добродетельной серьезности.

Ведь на такой до наивности беспардонный "дезиллюзионистский" ход, каким является первая фраза книги ("Ты открываешь новый роман Итало Кальвино "Если однажды зимней ночью путник"), не попадетя и самый бесхитростный книгочек. А все-таки это некий "знак", может быть, даже *ключ* к предлагаемому тексту: читателя сходу посвящают во все секреты, он — "свой", находящийся *по эту, а не по ту* сторону рампы, на сцене, а не в зрительном зале. Или даже иначе: нет ни сцены, ни зала — все смешалось... А, может быть, и вовсе ничего нет?..

Взять хотя бы фразу: "*Роман начинается на вокзале*". Ею Кальвино вроде бы дает понять, будто *не сочиняет* книгу, а лишь *пересказывает* ее уже наличествующее содержание. Дальше — еще любопытнее: "Натужный выдох шатунов заполняет *раскрытую главу*. *Клубы пара обволакивают краешек первого абзаца*" (курсив мой. — Д.З.). Такого в литературе, кажется, еще не было: содержание *переплетается* с формой, причем не художественной, а самой что ни на есть "инструментальной": *глава, абзац...*

"Я сошел на этой станции впервые, а чудится, что провел тут целую жизнь... Человек, расхаживающий между баром и телефонной будкой, — это "я". Вернее, этот человек зовется "я"; больше ты о нем ничего не знаешь. Точно так же, как и этот вокзал зовется просто "вокзалом". За его пределами нет ничего, кроме безответного телефонного гудка, разносящегося в темной комнате далекого города". Итак, перед нами *выдуманный, сочиненный, искусственный мир*, как-то, конечно же, является мир любой книги, тем более, — художественной. Но авторы обычно признаваться в этом не любят. Здесь же вдобавок нам дают понять, что никакого другого мира *как бы и нет*, — он замещен "*текстом*", но, несмотря на это вроде бы все равно "реален" и в этой своей ипостаси; во всяком случае, *может* служить — да и служит! — *предметом изображения*.

"И чем обыденнее, обобщеннее, зауряднее и неопределеннее завязка романа, — сообщают нам далее, — тем явственнее ты и автор чувствуете зловещую тень, нависшую над тем "я", которое вы неосмотрительно вложили в "я" героя".

В привокзальном баре за стойкой оказывается какая-то женщина, и

"твое читательское внимание полностью обращено к этой женщине". Очень даже возможно! Но почему внимание это — "*читательское*"? Ведь автор, по всей видимости, беседует с одним из действующих лиц? В том-то, однако, и фокус, что другим действующим лицом, — более того, главным героем, — оказывается, нарушая все мыслимые и немыслимые традиции, именно "*Читатель*". Оттого он и выделен среди прочих персонажей таким вот странным "собственным именем".

Но тут же и лишен *неповторимой* личности: "Уже несколько страниц ты ходишь вокруг нее (женщины. — Д.З.). Я, нет, автор ходит вокруг этого женского персонажа". Вроде бы и в самом деле походя, чуть запнувшись, нам сообщают нечто совсем уж "несообразное": *автор, герой и Читатель* — это некое *триединство*; причем роль "Бога-Отца" отдана именно Читателю; то есть фигуре, прежде в творческом процессе если и участвовавшей, так лишь *опосредованно, косвенно*, а бы сказал: "страдательно". У Кальвино же Читатель — больше, чем "первая скрипка", он — "дирижер оркестра", и обстоятельство это совсем по-новому (даже в сравнении с наиболее дерзкими "авангардистскими" сочинениями) "монтирует" и сюжет, и композицию, и всю поэтику книги.

Ганс Роберт Яусс посвятил "Путнику" Кальвино целую главу в своей уже на этих страницах рассматривавшейся книге "Штудии о смене эпох эстетического модерна". Назвав роман Кальвино "выдающимся текстом постмодернизма", он подкрепил такую свою оценку следующим соображением: "В отличие от классиков современного романа, которые включали читателя в свою игру ("Дон Кихот", "Тристрам Шенди", "Жак-Фаталист"), в "Путнике" Кальвино не только учтены ожидания последнего и сам он не просто превратился в собеседника, с которым автор обсуждает повороты сюжета и моральную сторону их причинности. Здесь читатель с самого начала присутствует в каждом акте писания и во все большей степени приобретает роль субъекта этого сочиненного мира. Здесь ему — впервые, как мне представляется, — доверено в качестве читающего "ты" выполнять почти что непосильную роль анонимного повествующего "я"¹.

Яусс, правда, именует Сервантеса, Стерна и Дидро "классиками *модерного* романа" (а не "*постмодерного*" или "постмодернистского", как предпочитаю это называть я), но *связь-то* между ними и Кальвино он все равно усматривает — пусть даже связь не столько по сходству, сколько по противоположности. Ведь, спорунет, Кальвино в обстановке сегодняшнего *глобального отката* зашел *дальше*, однако, как на мой взгляд, все по тому же, *постмодернистскому*, пути.

При этом сюжет романа, где протагонистом сделан Читатель, от-

¹ Hans Robert Jauss. Studien zum Epochenwandel der aesthetischen Moderne, S.280.

нюдь не стал, как можно было бы подумать, рудиментарным. Напротив, его вроде бы "слишком много". Вернее, *их*— отдельных, "на самом интересном месте" обрывающихся *авантюрных сюжетов*. Правда, заинтриговать они призваны не нас с вами, а сочиненных Кальвино *Читателя* и *Читательницу* (у первого нет иного имени, вторую зовут Людмилой). С ним мы уже знакомы; она же впервые появляется в самом "естественном" для себя месте — книжном магазине. Оба пришли обменять бракованный экземпляр романа "Если однажды зимней ночью путник": его начало оказалось ошибочно сброшюрованным с началом какого-то другого, не менее их увлекшего романа. Так завязывается еще один *сюжет*—теперь уже общий для всей книги. И движет им даже не столько развитие знакомства Читателя и Людмилы, приведшее их в конце концов на супружеское ложе, сколько *азарт*, с каким оба гоняются за продолжениями постоянно от них ускользающих сочиненных сюжетов. Ибо все книги, в руки к ним попадающие, так сброшюрованы, что содержат одни зачины и никаких концовок.

Сначала это казалось то ли глупой случайностью, то ли непрости-тельной небрежностью типографии. По ходу дела, однако, выясняется, что виной всему злой умысел некоего субъекта, прозывающегося Гермесом Мараной и выдающего себя за переводчика со всех мыслимых экзотических языков:

"Гермес Марана мечтал о литературе, целиком состоящей из апокрифов, ложных посылов, подделок и подлогов, мешанины и путаницы"; на его взгляд, "литература тем и ценна, что в ней силен дух мистификации. Именно в мистификации проявляется истинная литература. А подделка — это мистификация мистификации, стало быть, истина в квадрате".

(Тут, как видите, сам собою образуется мостик, переброшенный от "пролога" к "эпилогу", то есть от Умберто Эко к Итало Кальвино: ведь *оба они* — хоть и каждый по-своему — отдают дань подлогу, мистификации, лукавому обману: такое, дескать, у нас на дворе время...)

У Яусса о Маране сказано, что он — воплощение "...уже наступившей электронной фазы цивилизации, в которую различия между аутентичной и репродуцированной реальностью, между природой и искусством, между естественным миром техники и искусственным миром средств массовой информации утратили значение".

Поскольку мистификатор Марана вращается среди заговорщиков, террористов, агентов тайной полиции, может создаться впечатление, будто его деятельность носит *политический* характер. Но все оказывается еще более глупым, смешным и безнадежным: гоняясь за Мараной по миру, Читатель посещает некоего Аркадия Порфирича, генерального директора архива государственной полиции вымышленной страны Иркании (образ, скорее всего, как-то навеянный "Преступлением и наказанием" Достоевского). И Аркадий Порфирич рассказы-

вает, что, по их сведениям, Марана жаждет не денег и власти, а благо-расположения женщины, имя которой полиции не известно (Читатель, впрочем, уже знает, что речь идет о Людмиле). Ей мистификатор Марана "хотел доказать, что за написанным словом стоит Ничто, и мир существует как уловка, выдумка, недоразумение, ложь... Спор с той женщиной был давно проигран... Чтобы не оборвалась последняя ниточка, связывавшая их, он продолжал сеять неразбериху в названиях книг, фамилиях авторов, псевдонимах, языках, переводах, изданиях, обложках, титульных листах, главах, завязках, концах...".

Такие, совсем как бы личные, причины подкопов Гермеса Мараны под новейшие культуру и цивилизацию не делают их, однако, безопаснее; напротив — еще определеннее высвечиваются повсеместные *дезориентированность и распад*: ведь, не ограничивая себя сферой политики, идеологии, экономики, они завладевают и жизнью частной. Даже такой ее специфической сферой, как *чтение книг*...

Помните, Читателя, прежде чем он раскроет книгу, наставляют, чтобы поуютнее устроился и закрыл дверь в ту комнату, где вся семья намерена уткнуться в телевизионный экран? А каков результат? Уединившийся с книгой Читатель все равно оказывается буквально *вышвырнутым* в полный опасностей, тайн и преступлений мир, где все зыбко, фальшиво, взаимозаменяемо.

Например, сестра Читательницы (ее зовут Лотарией) являет себя под множеством "правых" и "левых" личин: "Дрожащей рукой ты распахиваешь белый халат программистки Шейлы и обнаруживаешь форму офицера полиции Альфонсины; резким движением растеги-ваешь золоченые пуговицы полицейского кителя Альфонсины и натыкаешься на ветровку Коринны; разъединяешь молнию ветровки и видишь петлицы Ингрид...". И все это в первую очередь выгодно тайной полиции: "Пока я знаю, что на свете есть кто-то, кто показывает фокусы из любви к фокусам; — говорит Читателю Аркадий Порфирич, — пока есть женщина, которой нравится чтение ради чтения, я лишний раз убеждаюсь, что жизнь продолжается".

В книгу "Если однажды зимней ночью путник" включено десять самостоятельных зачинов: так реализуется "роман-ловушка, измышленный коварным переводчиком". Лишь в первом из них (он дает название всей книге) Читателю дозволено присутствовать в качестве действующего лица: надо полагать, ради создания "прецедента", выявления "приема". Прочие девять сюжетных осколков остаются лишь объектами чуть ли не маниакального читательского интереса и столь разнятся по стилю, по месту действия, наконец, по его времени, что к *одному знаменателю* их никак не приведешь.

Тем не менее есть в них нечто общее: я имею ввиду неизменную, — правда, по большей части *иронически* на этот раз окрашенную — "*авантющность*", *даже "криминальность"* интриги. "Неподалеку от хутора

"Мальборк" имитирует вроде бы совсем уж традиционный "крестьянский роман"; старомоден и его под тем же переплетом сменяющий текст "Над крутым косогором склонившись"; там, однако, явственно проглядывает помноженная на мистицизм таинственность. Фрагмент, поименованный "Не страшись ветра и головокружения", напротив, можно бы отнести к жанру "политико-революционному". Но почему-то во всех трех отрывках, — казалось бы, ничем друг с другом не связанных, — фигурирует один и тот же господин Каудерер. И вокруг отрывков этих кафедры местного университета ведут нескончаемые научные споры: кто их истинный автор? с каких экзотических языков ("киммерийского" или "кимберийского") — осуществлен перевод?

А то и такой вот *текст*: "В сети перекрещенных линий". Некий профессор приглашен читать лекции в чужой университет. У него мания, касающаяся телефонных звонков: принимает любой за будто лично ему предназначенный; даже если ошиблись номером, уверен, что это сознательная мистификация. Перед лекциями профессор бегаёт по дорожкам кампуса. В каком-то пустом доме звонит телефон, окно открыто — можно дотянуться до трубки: кто-то сообщает, что некая Марджори лежит связанная в заминированном доме. Он вспоминает, что так зовут одну из студенток и спасает ее. А эта Марджори, когда он вынул у нее изо рта кляп, почему-то обзывает его "ублюдком"...

Наконец, еще один пример: "В сети перепутанных линий". Несмотря на обманчивое сходство названий, даже на все попытки выдать первый текст за второй, а второй, соответственно, — за первый, в их сюжетах ни малейшего сходства нет: но оно наличествует в *абсурдности* атмосферы обоих повествований. Во втором — атмосфера эта, пожалуй, еще гуще... Повествование ведется от первого лица. Некто сколотил колоссальное состояние с помощью каких-то фантастических махинаций. Чтобы обезопасить себя от киллеров и похитителей, человек этот, экспериментируя с зеркалами, членит и множит собственный образ. Но терпит поражение: "Неужели я похищен самим собой? Или одно из моих отражений, выпущенное в свет, заняло мое место и приписало мне роль самого отражения? А, может, вызванный мною Князь Тьмы предстал передо мною в моем облике?"

На первый взгляд все это похоже на дюжинные ремесленные подделки. Но Яусс уверен, что "Кальвино здесь — как и во всех прочих главах — поднимает заеложный жанровый образчик на высочайший уровень эстетической рефлексии. Он осуществил симбиоз массовой и высокой культуры..."¹. Иными словами, Кальвино, согласно Яуссу, совершил нечто типично *постмодернистское*¹. И я бы от себя добавил еще, что такой "симбиоз" стал возможным лишь по причине

¹ Hans Robert Jauss. Studien zum Epochenwandel der aesthetischen Moderne, S.289-290.

последовательной *ироничности стиля*: тут все — как бы не всерьез, и оттого страшиться безвкусицы не приходится...

Романные зачины перемежаются главами, помеченными римскими цифрами. В главах Читатель и Читательница рыщут по миру в поисках романских же финалов, пытаются установить имена авторов, угадать языки оригиналов, словом, проникнуть в злоумышления Гермеса Мараны...

Однако, глава VIII занимает в книге особое место и носит подзаголовок "Из дневника Сайласа Флэннери". Он — знаменитый сочинитель триллеров, идол читающей публики. Но ему думается: как бы все великолепно писалось, *если бы самого его вовсе не было*; иными словами, если бы между чистым листом и "клокотанием сюжетов" не мельтешил автор. Значит, "книга — это не что иное, как письменное отображение неопisanного мира?"

И Флэннери придумывает такой сюжет для рассказа: плодовитый беллетрист и сомневающийся в себе серьезный писатель работают по соседству, но в разное время дня. А отдыхая, каждый наблюдает в подзорную трубу за соседом: и первый видит, как второй мучается над словом и рвет написанное, а второй — как первый непрерывно строчит на машинке. Попутно оба наблюдают еще и за юной читательницей, подозревая, что она как раз углубилась в книгу соперника. Каждый дарит ей свой последний роман, и оказывается, что книги получились *почти неразличимыми*. Впрочем, как говорится, "возможны варианты": порыв ветра перепутал страницы обеих рукописей, и они сложились в *произведение воистину замечательное*. Или: оба автора читательницу разочаровали, а она, в свою очередь, разочаровала их...

Флэннери (хоть Кальвино и выдает его за сочинителя триллеров) — разумеется, *он сам*: слишком уж неординарно человек этот мыслит. Оттого к Флэннери стоит прислушаться. Например, когда он ставит *чтение* — как телегу впереди лошади — *перед писанием*, говоря, что "...чтение — дело личное; куда более личное, чем писание". Ради этой мысли Флэннери готов переименовать Рене Декарта: "Вселенная будет самовыражаться до тех пор, пока кто-то сможет сказать: "Я читаю, значит, пишется".

Маркс, как известно, обвинял философов прошлого, что они лишь объясняли мир, не покушаясь на его переделку. В обстановке "уже наступившей электронной фазы цивилизации", а также держа перед глазами начинающийся провал коммунистического эксперимента, Кальвино, похоже, отдает должное как раз критикуемым Марксом философам. Ведь *поставить чтение впереди писания*, не значит ли предпochсть истолкование сущего его изменению? Мир, такой, как есть, — непреложная данность, и *приспосабливать* следует *себя к нему, а не его к себе*. Из чего, разумеется, вовсе не следует, будто Кальвино целиком и полностью на стороне Читателя и Читательницы. Скорее,

он вообще ни на чьей стороне, и отдает пальму первенства некоему "равновесию"...

По Яуссу, Кальвино отталкивается от фундаментальной "оппозиции" новейшей философии, а именно — от тезиса, будто *дан нам только язык*, а экзистенция сущего постижению недоступна, и от антитезы, в том состоящей, что обычный язык смыслов не раскрывает, *следовательно, мир невыразим принципиально*. Лишь литература в состоянии снять противоречие *между языком как миром и миром без языка*¹. Но, думается, дело не просто в литературе, или точнее, не только в ее художественной специфике. Дело еще и в отношениях с миром. В 1987 году Умберто Эко констатировал: "Средневековье заблуждалось, когда понимало мир как текст; модерн заблуждался, когда рассматривал текст как мир"². Из факта, что заблуждаться способен каждый, мыслимо делать разные выводы: либо, что истины *нет вообще*, либо, что она в некотором роде *множественна*. Последняя точка зрения и есть повивальная бабка "равновесия"...

Казалось бы, сочиняя "Путника", Кальвино камня на камне не оставил от любых форм и принципов — будь они "реалистическими" или даже "авангардистскими". А если присмотреться? Не окажется ли тогда, что в книге этой — вопреки всем ее головокругительным новациям, всей бесспорной внешней и внутренней хаотичности — *наличествует и своего рода строгий, чуть консервативный строй*? Десяти романам соответствует десять пронумерованных римскими цифрами глав, где персонажи уже не предаются чтению, а, так сказать, "действуют". Кто держал в руках роман Кальвино, может, конечно, возразить, будто глав таких двенадцать, и ошибется, потому что две последние — это, по справедливому замечанию Яусса, — *soda* (дословно, по-итальянски, "хвост"), то есть завершающая часть в музыкальной пьесе или добавочный стих в сонете.

Итак, *десять* романских зачинов и *десять* "рамочных конструкций" (формулировка Яусса) создают контраст между пребывающими в движении и контрдвижении "закрытыми" и "открытыми" повествовательными структурами. Тем самым сюжету, изначально стремящемуся к единству, то и дело противопоставляется многообразная природа отдельных его составляющих. Как утверждает итальянец Чезаре Сегре, Кальвино позаимствовал такое построение книги у знаменитого аргентинца Хорхе Луиса Борхеса³.

И неизвестно, что здесь существеннее: "диалектика" или схваты-

¹У Кальвино об этом говорится в статье "Mondo non scritto e mondo scritto", опубликованной в "New York Review of Books", 1983 и "Lettera internazionale", 2, 1985.

²См. "StreitderInterpetationen", Konstanz, 1987, S.29.

³См. Cesare Segre. Teatre e romanzo, Torino, 1984.

вающий ее железный обруч. Причем эта "классицистская" (а, может быть, еще точнее было бы сказать — "схоластическая"?) тяга к некоему чисто формальному порядку не выглядит у Кальвино случайной: ведь она по-своему внедрена и в содержание его книги. Недаром в связи с книгой этой на ум приходят то Рабле, то Сервантес, то Декарт, то Достоевский, то Борхес — сочинители разных эпох, но близкого стилистического ряда, скорее, "традиционалистского", нежели "авангардного". И средневековая, готическая техника с ее мистическим рационализмом и любовью к математическим ребусам, к нескончаемой игре ума автору "Путника" — как, кстати сказать, и автору "Имени розы", — много ближе, чем приемы недавнего скептического интеллектуализма, замешанного, скажем, на "потоке сознания".

Надо думать, Борхес — это и есть первейший для Кальвино Мастер. Государственный полицейский архив Иркании имеет своим прообразом его "Вавилонскую библиотеку", а Сайлас Флэннери заимствует у сочиненного тем же Борхесом литератора Пьера Менара идею переписать, ничего в тексте не меняя, "Дон Кихота" — и все же создать нечто новое: он с той же целью принялся за "Преступление и наказание". И открыл для себя "чарующий смысл невообразимого ныне ремесла переписчика. Переписчик жил одновременно в двух временных измерениях — он мог писать, не боясь, что под его пером обнажится пустота. Он мог читать, не боясь, что прочитанное примет вещественный облик".

Вообще Кальвино много чаще, чем может показаться, *мыслит классическими образами прошлого*: его Читатель — это, например, набивающий себе шишки Кандид, а Читательница Людмила — никто иной, как сопровождающая его "Беатриче", которая в конце концов приводит Простака в рай "разделенного чтения" книг и тел¹. Привлекала автора "Путника" поэтика и даже логика средневековья восточного. В интервью журналу "Uomini e Libri" (февраль, 1980) он сообщил, что хотел было завершить роман сценой, в которой Силас Флэннери в кругу всех заинтересованных лиц назвал "Тысячу и одну ночь" ключом к построению "Путника", но потом отказался от такого финала, посчитав его "слишком механистическим". Правда, он все-таки собрал в главе XI все разновидности Читателей. Но это, по Яуссу, уже, скорее, был жест в сторону Агаты Кристи, у которой так поступал Эркуль Пуаро, когда желал познакомить причастных к расследованию персонажей с его результатами...

Однажды Читателю привиделся странный сон: он и Людмила стоят у окон двух поездов, что вот-вот разойдутся, и она говорит: "Я ищу книгу,.. которая дает представление о мире после конца света; понимание того, что мир — это конец всего сущего, что единственная су-

¹См. интервью с Кальвино в "Paese Sera" от 19.6.1979 и в "Il Lavoro" от 15.07.1979.

щая вещь на свете — это конец света. — Нет, это не так, — кричишь ты...". И следующий за сим текст под названием "Что ждет его в самом конце?" (не "зачин", не "фрагмент", ибо он-то как раз завершен) имеет своей темой *несостоявшийся конец света*.

Некое "я" (просто "герой") прогуливается по Невскому проспекту (русский переводчик почему-то заменил "*Невский*" на "*Главный*") и как бы от нечего делать, за ненадобностью "вычеркивает" то "три банка", то "парочку небоскребов", то "пять министерств". Ну, и людей, конечно, тоже... При этом он воображал, будто действует по личной инициативе, хотя и "исходя из всеобщих интересов". Но оказалось, как проинформировали его люди из "Отдела О", "все заранее согласовано и предусмотрено. Линия развития пойдет с нуля...". И поняв, как все тут обернулось, герой конца света не пожелал: перепрыгивая через образующиеся на асфальте трещины, перебираясь через завалы рушащегося мира, он успел добежать до своей подружки Франциски, а она напросилась на приглашение в кафе на углу...

Яусс полагал, что имевшая здесь место "отмена апокалипсического увлечения на исходе второго тысячелетия не вытекает из голого оптимизма"¹: у Кальвино, дескать, имеется на этот предмет вполне определенная точка зрения. Впрочем, не исключено, что яуссовское толкование этой исполненной иронии сцены несколько "перегружено" смыслом....

Жак Деррида как-то заметил (я об этом упоминал), что человечество времен "холодной войны", десятилетиями ожидавшее вроде бы неизбежной термоядерной катастрофы, *уже пережило свой Апокалипсис*. Не мог ли и Кальвино представлять себе нечто подобное?. По крайней мере, мне сдается, что Апокалипсиса он вроде бы не исключал, но и неизбежным его как будто не считал. Могло, дескать, случиться так, а могло и иначе: мир *не*-надежен, хоть, по-видимому, и не *без*-надежен, коль скоро тысячелетиями балансирует на краю бездны.... Так что Кальвино — не *оптимист* и не *пессимист*; он — и правда приверженец некоего *старо-нового "равновесия"*.

И все-таки... Роман "Если однажды зимней ночью путник" сочинялся под конец 70-х годов, то есть еще в разгар Великого Противостояния, когда его финал мог видеться лишь *апокалипсическим*. Но Кальвино Апокалипсис "*снял*", причем, так сказать, стоя на Невском проспекте: иными словами, не по способу Жака Деррида (который, если помните, полагал, что конец света не состоится лишь потому, что увидеть его будет некому). Да еще с помощью этого самого "Невского проспекта" не просто уважил Гоголя, а и дал понять, что берет в расчет именно *обоих* динозавров, застывших во взаимном — по-братски ненавистном и по-ненавистному братском — объятии...

¹ H.R.Jauss. Studien zum Epochenwandel,.. S.297.

Два итальянца — Умберто Эко и Итало Кальвино, два духовных выкорыша античности и римско-католической церкви — взглянули на окрестный мир со страниц этой книги. В *самом ее начале* и в *самом конце*. Первый, как бы отстранившись от современности, а еще вернее, как бы вглядываясь в нее из средневекового далека; второй — изнутри нашего с вами и их настоящего, которое с равным правом мыслимо наречь и *пред-*, и *пост-*апокалипсическим. Но узрели они нечто весьма и весьма сходное: а именно, *коловращение у грани бытия*. Так, может быть, это и есть наша Судьба — жить и творить, отчаиваться и надеяться *перед, после, между несостоявшимися Апокалипсисами?..*

Одни склонны представлять себе Вселенную, в которой Апокалипсисы так до конца и не доводятся, в качестве *Космоса*, то есть пространства, существующего по неким правилам, а другие — в виде *Хаоса*, правил вовсе не ведающего. Тогда Космос — это вроде бы домен *модернистский*, а Хаос, соответственно, *постмодернистский*, ибо Космос, как известно, являет собою некую целесообразность, а Хаос — нет?

Но так, ежели приглядеться, не получается: ведь *модернизм* бывает го тем, то другим: то "космичным", пока тщится реализовать свое видение Рая, то "хаотичным", когда сотворенная им Утопия начинает рушиться. *Постмодернистское* же мироощущение и "космично", и "хаотично" как бы *одновременно*. Джеймс Джойс даже придумал в связи с этим странное словечко "*хаокосмос*". Оно представляет мироздание и как некую систему, и одновременно как некий абсурд. Однако уловить (или угадать?) *переход* от одного к другому, нащупать *стык, ест* чему-нибудь и по силам, то никак не *науке*, а, может быть, только *искусству*. Оттого и к *постмодернизму* (пусть он и проник решительно *во все* сферы новейшего бытия) мыслимо хоть как-то по-

добраться лишь через "лазейку" искусства, — причем именно *постмодернистского*. Или, точнее, через **сопоставление** *постмодернистского с модернистским*.

Наконец, еще одно — и самое последнее! — уточнение. Вопреки нынешней модности темы, я так и не коснулся взаимодействий предмета, который В.И.Вернадский нарек *ноосферой*, с тем, что все именуют *биосферой*. Не только потому, что биосфера решительно не мой предмет, а каждому, дескать, надлежит заниматься своими предметами. Дело еще и в том, что искусство (в чем я неустанно стремился убедить и себя, и своих читателей) *имманентно*. К тому же — при всем моем уважении к Зигмунду Фрейду вынужден это отметить — имманентно не только касательно идеологии, но, надеюсь, в некотором смысле и касательно биологии. Поскольку по преимуществу имеет вроде бы отношение к тому, что принято именовать Богом...

СОДЕРЖАНИЕ

Несколько чистосердечных признаний	3
Созвучность Средневековью (вместо пролога)	7
Глава первая , в которой касательно некоторых художественных явлений, именуемых далее "модернизмом" и "постмодернизмом", небеспричинно вопрошается: "А был ли мальчик?", и делается попытка обрисовать странный характер их взаимоотношений; речь также идет о "споре между старыми и новыми" и о цикличности в искусстве, в связи с чем на этих страницах впервые возникает понятие "прогресс"	24
Интермедия: Древоотец против праотца Ноя, или Мир по ту сторону Зла и Добра	31
Глава вторая , из которой явствует, что модернизм намерен отстаивать некие "позитивные ценности", а роль "Фомы неверного" выпадает постмодернизму; далее речь идет как о некоем обожествлении Прогресса, так и о связанных с этим сомнениях	40
Интермедия: Сказки о ренессансном принце, или Карнавалы не-герои посреди ловушек бытия	45
Глава третья , в которой речь по преимуществу идет о Просвещении, о его "скелетах в шкафу", и о том, как неомарксистский философ Юрген Хабермас пытался отстоять это великое движение человеческой мысли; касается тут автор и все той же проблемы Прогресса	68
Интермедия: Некто Жан-Батист Гренуй, или Жизнь, самое себя имитирующая	74
Глава четвертая , в которой рассматриваются возможные ошибки "всееленского проекта", редкостная необоримость человеческого оптимизма и некоторые другие, связанные с мыслимостью и немислимостью Прогресса материи, а равно и то, как личность взаимодействует с мироустройством; в связи с чем обсуждаются роль Бога и степень его свободы	83
Интермедия: Страсти Господни, разыгранные в дортуаре, или "Что есть истина?"	96
Глава пятая , которая вращается вокруг мысли о том, что Прогресса в искусстве, скорее всего, тоже не существует, и в которой автор, размышляя о смысле искусства, приходит к выводу, что состоит он именно в том, чтобы соединять несоединимое, состыковывать несостыкуемое, перебрасывать мосты через пропасти неведомого	103
Интермедия: Герой, что появился на свет лишь в XXXII главе, или Отходная здравому смыслу	119
Глава шестая , хотя во всех предшествующих разделах книги автор размышлял над судьбами постмодернизма и модернизма, он именно здесь вознамерился как-то свести мысли об этих предметах воедино и попытаться уточнить весьма непривычную их суть	131
Интермедия: Метаморфозы Овидия Назона, или Покушение на движущееся время	144
Глава седьмая , в которой фигурирует Сервантес со своим "Дон Кихотом", а также бегло рассматриваются художественные системы маньеризма, барокко и романтизма с целью выявления в них "постмодернистских" черт, а также высказывается "крамольная" мысль о том, что модернизм и постмодернизм не лучше, но и не хуже друг друга	149
Интермедия: Рыцарь на большой дороге, или Contraria sunt complementa ...	159

Барнс

Глава восьмая , в которой делается попытка увидеть в революции два начала: собственно революцию и катаклизм, а также высказывается мысль о том, что второе существеннее, даже судьбоноснее первого, — особенно, если держать при этом перед глазами судьбы искусства	167
Интермедия: Возрождение, или Потерянный рай	173
Глава девятая , в которой автор, опираясь по преимуществу на теорию К.Г.Юнга и на творческую практику Ф.Кафки, еще раз пытается утвердить имманентность искусства, его непредвзятую “параллельность” социальной истории	182
Интермедия: Кому понадобились викторианцы?, или Магия открытых финалов	187
Глава десятая , в которой речь идет о самом “начале” и о “конце” истории, о том, как сквозь идею конца проглядывает сущность заинтересовавших автора явлений, а также о многом другом	196
Интермедия: Путешествие в Мадрапур, или Утрата искомого смысла ...	207
Глава одиннадцатая , где речь идет о Великом Противостоянии, которое постепенно погрязает в “сотрудничестве” и “сделках”, а также о месте, которое в этой игре уготовано художнику, чей истинный удел — аутсайдерство	214
Интермедия: “Я” осведомителя штази, или Человек под обломками рухнувшей системы	223
Глава двенадцатая и последняя , в которой повествуется о том, как все само себя перечеркнуло: Трагикомедия Вражды, вкусив от Комедии Сотрудничества, завершилась Фарсом Победы... и восторжествовал Постмодернизм	232
Читатель, Читательница и несостоявшийся Апокалипсис (вместо эпилога)	243
Post scriptum	253

ЗАТОНСКИЙ

Дмитрий Владимирович

МОДЕРНИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ

Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств

Главный редактор *В.И.Галий*

Художественный редактор *А.С.Юхтман*

Подписано в печать 21.02.2000. Формат 60×84 1/16.

Бумага офсетная. Гарнитура Прагматика. Печать офсетная.

Уч.-изд. л. 16.3: Заказ № 112/23. Тираж 3000 экз.

«Фолио»,

61002, Харьков, ул. Артема, 8

Электронные адреса: www.folio.com.ua

E-mail: foliosp@vlink.kharkov.ua

Интернет магазин «Книга — почтой»: www.bookpost.com.ua

ООО «Издательство АСТ»

Лицензия ИД № 00017 от 16 августа 1999 года

366720, Республика Ингушетия, г. Назрань, ул. Кирова, д. 13

Электронные адреса: WWW.AST.RU

E-mail: astpub@aha.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Лингвоцентр»
Украина, 61057, г. Харьков, ул. Донец-Захаржевского, 4а/4б