

ИГРА. ТЕКСТ. КУЛЬТУРА

**МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ
25-ЛЕТИЮ САМАРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ОБЛАСТНОЙ АКАДЕМИИ (НАЯНОВОЙ)
17-19 ноября 2013 г.**

Самара

2014

**ИГРА. ТЕКСТ. КУЛЬТУРА: Научный сборник / Под редакцией
А.Л.Гринштейна. – Самара, 2014.**

В сборник вошли Материалы международной научной конференции,
посвященной 25-летию Самарской государственной областной академии
(Наяновой)

17-19 ноября 2013 г.

Редакционная коллегия

Доктор филологических наук, профессор А.Л.Гринштейн

Кандидат филологических наук Т.Б.Карасева

Кандидат филологических наук М.В.Федотова

Т.Ю.Никишина

Рецензенты

Доктор педагогических наук, профессор Е.Г.Кашина

Доктор филологических наук, профессор Е.В.Абрамовских

В оформлении использована картина П.Брейгеля «Игры детей»

ISBN 978-5-4436-0010-9

©Лаборатория семиотики культуры
Самарской государственной областной
академии
(Наяновой), 2014

© Авторы статей, 2014

Содержание

<i>Амирян Т.Н.</i> Игровые аспекты конспирологического детектива	5
<i>Антонова Ю.А.</i> Некоторые аспекты игры с этноидентичностью в романном творчестве Л.Эрдрик	10
<i>Бакишутова Е.В.</i> От Революционера до Хранителя: дискурсивные роли российской интеллигенции	17
<i>Безкоровайна Г.Т.</i> Вербальная ирония в романах Диккенса: игровая семантика лексемы <i>gentleman</i>	28
<i>Дмитриева М.И.</i> Музыкальность романа Олдоса Хаксли «Point Counter Point»: уподобление или импровизация?	37
<i>Заломкина Г.В.</i> «Игра по не принятым правилам в ночь, когда осыпается клён...»: о некоторых основополагающих свойствах поэзии А. Драгомощенко.....	42
<i>Идкаева А.Р.</i> Случайности и совпадения как двигатель интриги и не только: игровые аспекты «Детей капитана Гранта»	54
<i>Казарина Т.В.</i> «Играть, чтобы быть...» (Роль игры в художественном сознании ОБЭРИУТОВ)	59
<i>Карасева Т.Б.</i> «Что толку в книжке, если в ней нет ни картинок, ни разговоров»: игровая поэтика иллюстраций (Льюис Кэрролл, Эдвард Лир, Альфред Теннисон)	67
<i>Морозова Е.В., Морозов А.В.</i> Карнавальность альбома «Оркестр клуба одиноких сердец сержанта Пеппера» группы «The Beatles».....	73
<i>Никишина Т.Ю.</i> Игра с законом в «рассказах» М.Бланшо («La folie du jour»)	88
<i>Пахсарьян Н.Т.</i> Играем Стерна: «Жак-фаталист» как философско-художественная мистификация Дидро	97

<i>Поздняков К.С.</i> Игра с мифами: превознесение и дискредитация образов советских писателей 1920-1930-х гг.	106
<i>Поздняков К.С.</i> Из истории самарского панк-рока.....	112
<i>Стрижевская Т.А.</i> Игра в романе Д. Харрис «Джентльмены и игроки»....	116
<i>Fougeron C.</i> Polyphonie des jeux du je: Antonin Artaud qui es-tu?.....	126
<i>Mauffrey N.</i> Promouvoir, rencontrer et échanger: jeux de mots, jeux d'images autour des films d'Agnès Varda.....	133

ИГРОВЫЕ АСПЕКТЫ КОНСПИРОЛОГИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

Общепринятым, в частности, для советского литературоведения, является мнение о том, что детективная литература – это развлекательный жанр, даже если это мнение мы встречаем с оправдательным определением «серьезности» жанра. Такое осторожное отношение к детективной литературе обусловлено статусом массовой словесности в литературоведческих работах, не включающих детективный жанр в фонд «высокой», «классической», «серьезной» литературы.

Однако для современных исследователей массовой словесности очевидно, что развлекательность детективного нарратива означает не анархическую карнавальность, а имманентность игровой модальности, с присущими ей правилами игры. Порой предзаданность правил написания детективного романа настолько важна, что жанр сравнивается с игрой в шахматы¹, где правила и последующие «ходы»² необходимо соблюдать с математической точностью. Собственно, о том, что детективное повествование всегда подчинено правилам игры, жесткой повторяющейся структуре, известной и читателю, и автору, писал еще Ц. Тодоров в своей «Поэтике прозы»³. Развлекательность, то есть способность удовлетворить читательское ожидание посредством разыгрывания ходов между ложными предположениями/догадками и правильным решением, приводящим к разрешению загадки и ликвидации криминальности, обеспечивается исключительно знанием структуры и правил игры в детективное повествование. Структура детективного романа всегда держится на знаниях определенных нарративных правил и читательском напряжении, родственном азарту игрока.

Генерализующий вектор повествования от точки обнаружения преступления и до точки разрешения иррациональной ситуации характерен больше для классического детектива, нежели для современных экспериментальных текстов, где правила написания детектива чаще подвергаются пародийному прочтению, показывая собственную метафигциональность или генетическую принадлежность к постмодернистской культуре. Мысль Тодорова заключается в том, что любое

¹ См., например, Gros I. L'imaginaire du jeu d'échecs et la poétique de l'ordre et du chaos: Histoire d'une représentation de la cérébralité. – Editions L'Harmattan, 2012. Pp. 355-398.

² Любопытно, что «ход» – понятие, применимое не только в игровом контексте («ход игры», «следующий ход», «ходок»), но и в нарратологии греймасовского типа или в структурных исследованиях массовой словесности. См., например, Эко У. Миф о Супермене // Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – СПб., 2005.

³ Todorov Tz. Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit (1971, 1978) / Tz. Todorov. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/todorov_poetique_de_la_prose_fr.htm.

нарушение правил игры, структурной матрицы приводит к тому, что авторы пишут не детективы, а что-то другое. Таким образом, то, что обеспечивает игровое отношение между детективным «рассказом» и читателем⁴, на самом деле и является вполне серьезным критерием жанрового своеобразия. Однако богатая история разнообразных детективных субжанров показывает, как эти правила игры могут варьироваться в зависимости от того, с какими жанровыми формами детективное повествование вступает в синтез. Собственно, уже в анализе Тодорова, как и в типологии, данной Жаком Дюбуа⁵, очевидна жанровая неоднородность детектива, распадающегося минимум на два типа, один из которых (*roman noir*) всегда показывает возможность обратного вектора повествования. Кроме того, важно отметить, что детективный «рассказ» всегда повторяет не только правила игры, установленные предшествующими формульными образцами, но отличается крайней чуткостью к тем правилам, которые установлены властным дискурсом: детектив лучше остальных жанров занимается репрезентацией реальности, возникающей в пределах государства с помощью определенных юридических норм и социокультурных конвенций. Соответственно, легитимирующая роль детектива возрастает, так как перед каждым автором стоит задача соблюдать правила жанра и показать логику юридического права. Детективная литература отличается той репрезентативной работой, которая должна быть подчинена властному дискурсу и в то же время должна стать производством того дискурсивного поля, которое является «стабилизирующим» и «нормализующим» в том или ином национальном государстве. Игровая модальность всегда существует с целью не просто поиска конкретного преступника, но в попытках создать картину «поиска истины».

Конспирологический детектив отличается от всех предыдущих типов детектива, и от своего генетического предшественника, шпионского детектива, вписанностью не столько в историю детективных жанров, сколько в пространство игровых экспериментов в постмодернистской литературе. Для конспирологического детектива, в отличие от шпионских историй, важно не обозначить границы национального государства, разрешить все таинственное и не подчиняющееся правовой системе данного государства (французский детектив, английский детектив)⁶, а, скорее наоборот, показать отсутствие границ для «идеи заговора», глобального заговора. В общем и целом, конспирологический детектив – это детище эпохи глобализации, и для него важно охватить как можно большие пространства (глобальный заговор,

⁴ Picard M. *La lecture comme jeu, Essai sur la littérature*. – Paris: Minuit, 1986.

⁵ Dubois J. *Le Roman policier ou la modernité*. – Paris, 1992.

⁶ Boltanski L. *Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes / L. Boltanski*. – Paris: Gallimard, 2012.

массовое распространение конспирологического мифа с помощью медиа, большие тиражи) и время (заговор, организованный в прошлом, история как заговор). Здесь процессу глобализации поддается сама фигура разыскиваемой истины: теперь авторы разоблачают не просто одно конкретное преступление (классический детектив), не просто защищают государственные границы, искореняя преступность и внешние угрозы (шпионский детектив), а разоблачают исторический заговор, преступление истории, активным участником которой является каждый читатель.

Формульным образцом подобного конспирологического детектива в массовой словесности можно считать «Код да Винчи» (2003) американского писателя Дэна Брауна, который, используя детективный сюжет в качестве каркаса, предлагая, на первый взгляд, классическую игру «истинных» и «ложных» выводов, приводит читателя не просто к одной локальной истине, но говорит о раскрытии глобальной истины. Однако задолго до него Умберто Эко использовал две повествовательные константы конспирологического детектива (историю заговора, историю расследования), создав антиконспирологический роман «Маятник Фуко» (1988), а известный американский постмодернист Томас Пинчон в своем знаменитом романе «Выкрикивается лот 49» уже в 1966 году показал, насколько концепты «заговора» и «расследования» интегрированы в процесс репрезентации новой реальности. О новой «реальности» или о новом типе репрезентативности говорит наджанровость конспирологического романа: Умберто Эко, занимавшийся шпионским жанром в качестве семиолога, называет героя своего криптоисторического романа Казобоном, что является инверсией заголовка его научной работы «Il caso Bond» 1965 года. Так или иначе история тайного агента 007 присутствует уже не как активная жанровая форма, а, скорей, в качестве «памяти жанра».

Не сложно заметить, что конспирологический роман зачастую нарушает основную структурную особенность криминального жанра. В самом начале романов Дэна Брауна читателю становится известно, кто совершил преступление, это знание автор дает как «факты». По большому счету, читатель должен потерять интерес к линии расследования, к основной для детективного «рассказа». В 2013 году выходит уже четвертый роман о приключениях американского профессора Роберта Лэнгдона, где история преступления в настоящем времени становится лишь поводом для расследования исторического прошлого: разоблачается не одно таинственное дело, не одна загадка, а разоблачается сама История, которая прочитана как история заговора. «Маятник Фуко» Эко и вовсе выстраивает обратную повествовательную модель: преступление, трагедия случается лишь в конце романа. Критическая оптика, детективный сюжет и история как заговор присутствуют в качестве стержневой повествовательной линии почти во всех

художественных текстах Эко от «Имени розы» (1980) до «Пражского кладбища» (2010). Однако еще Ю. Лотман в послесловии к роману «Имя розы» отмечает, что детективная линия произведения оказывается «заслоненной другими сюжетами»⁷, используется не для нарушения правил игры и жанровых констант, а для создания другого игрового мира – мира конспирологического или криптоисторического детектива.

Именно здесь таится основной обман, основная тактика постмодернистской эстетики – обман или иллюзия. Конспирология всегда занимается подменой детективного расследования исследованием, а мир фикционального текста всегда представлен как нечто реальное, почти документально описывающее историю и повседневность. «Исследование», реконструкция исторического прошлого происходит с помощью параноидального, сверхлогического и сверхсемиотичного сознания, когда повествователю все видится связанным. Все перечисляемые исторические факты становятся игровыми элементами, связывающимися между собой с одной лишь целью – доказать реальность существующего заговора, говорить о существовании другой, невидимой реальности. История расследования преступления, связанного с убийством – это всегда частный случай. Небольшая история расследования всегда вписывается в процесс реконструкции большой Истории. Для героя конспирологического детектива важно не столько разоблачить убийцу, криминальный элемент, сколько расширить повествовательный вектор и показать историческое прошлое, истоки заговора, уходящие корнями в большую Историю.

Сам жанр является таким типом художественного дискурса, который бесконечно занимается продуцированием «эффекта реальности», убеждая читателя в телесности истины и смысла, убеждая в вовлеченности в ту заговорщическую реальность, о которой ведется вымышленный рассказ. «Эффект реальности», настаивающий на подлинности, пытающийся произвести «новый мимезис» в контексте формульной литературы становится программной задачей во всех конспирологических текстах Дэна Брауна. Последний популярный конспирологический детектив американского писателя вновь начинается с предупреждения читателю «Все произведения искусства и литературы, а также научные данные и исторические события, упоминаемые в этой книге, реальны»⁸. Несложно заметить, что такая формулировка используется не только в массовой словесности, но существует в качестве устойчивого, регулярно повторяющегося паратекстуального элемента в массовом кино. Конспирологические детективы всегда насыщены иллюстрациями, картами,

⁷ Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. – М., 1998. – С. 650-669. // URL: <http://www.philology.ru/literature3/lotman-98.htm>

⁸ Браун Д. Инферно [роман; перевод с англ.] – М.: АСТ, 2013. – С. 6.

изображением символов. Такое стремление к документальности означает попытку произвести игру с фактами, сделать то, что свойственно визуальным искусствам: картографировать реальность. Но сам способ, сама утвердительная манера «это было на самом деле!» приближена к параноидальному утверждению. Попытка выйти за пределы фикциональности, создать иллюзию некоей «реальности», имеющей отношение больше к повседневности читателя, нежели к литературе, создает параноидальный тип письма дэнбрауновского типа, к которому с критической репликой и обращены романы Умберто Эко. Так называемая «процедура поисков истинности»⁹, свойственная детективному жанру в конспирологических романах, всегда двойственная и дается нам лишь в качестве игры с истиной, так как мы имеем дело не с научным дискурсом, а с фикциональным текстом: под маской детективного расследования нам бесконечно предлагается артикуляция некоей неявной, скрытой истины, обладающей статусом научного высказывания. «Эффект истинности», о котором писал Фуко¹⁰, воспроизводится именно с помощью наложения двух типов повествования, двух реконструкций (истории преступления и Истории), благодаря чему и возникает «эффект смысла», что обеспечивает безграничную популярность конспирологического дискурса.

По большому счету, это постмодернистское жанровое пространство, где сосуществуют две различные позиции по отношению к такому «эффекту истины». С одной стороны, мы видим, как критическая оптика выстраивает нарратив, обнажающий такой «обман зрения» (особенно выразительно в этом режиме работает текст Умберто Эко). В другом случае, фикциональный текст представляет собой закрытое пространство по производству такого эффекта, заменяющего или имитирующего телесность истины (в этом отношении показательны романы Дэна Брауна). Это две крайности, или разные изнанки одного литературного жанра, где одним из главных объектов игры становится детективный нарратив, вернее – правила игры детективной литературы.

Двойственность, имитации – это не только своеобразие жанра конспирологического детектива, но и жанровая функция постмодернизма сама по себе. Отсутствие границ между высоким и массовым, между серьезом дэнбрауновского «рассказа» о мировом заговоре и пародийно-критической позицией Эко, лишь укрепляют значимость «зоны интерференции»¹¹, где жанр становится перекрестком различных типов письма.

⁹ Руднев В. Культура и детектив // Даугава. – 1988. – № 12. – С. 114.

¹⁰ См. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. // Пер. с фр., сост., комм. и послесл. С. Табачниковой. – М.: Касталь, 1996.

¹¹ Пахсарьян Н.Т. Проблема «народного романтизма» и роман А. Дюма «Граф Монте-Кристо». / Н.Т. Пахсарьян. // Романтизм: два века осмысления. Калининград: 2003. – С. 115-123.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИГРЫ С ЭТНОИДЕНТИЧНОСТЬЮ В РОМАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Л.ЭРДРИК

Ведущий мотив существования человека есть *потребность в идентичности* или, другими словами, формулирование, конструирование и утверждение своего «Я», позиционирование себя в качестве «кого-то» – будь то стандартный или уникальный вариант. Противоположный полюс – *быть никем* – это самое страшное для человека, поскольку это означает вообще не быть¹. Однако идентичность автора – это всегда неоднозначное явление, разные способы проблематизации которого могут определять особенности поэтики произведения. Автор, который, как известно, существует в нескольких ипостасях, никогда не может занимать однозначную позицию, ни внутри воображаемого сообщества других авторов, безоговорочно подчиняясь законам художественного направления, к которому принадлежит, ни за его пределами, в отрыве от культурного контекста. Таким образом, маргинальное положение автора заставляет его искать свою идентичность в разных сферах, примеряясь к разным шаблонам, и в то же время, изначально не намереваясь встраиваться ни в один из них. Это открывает богатое поле возможностей для работы с интертекстом и разных видов литературной игры.

Богатство опыта автора как человека и как текстовой функции позволяет примерять множество идентичностей, например, связанных с социальной, гендерной или этнической принадлежностью. Например, И.Уэлш в своей речи во время дискуссии, посвященной национальной идентичности в современной литературе на Всемирной конференции писателей в Эдинбурге отмечает особое негативное влияние, которое глобализация и общество потребления оказали на восприятие локальных культур, на предвзятость к инаковости, берущей начало в национальном колорите. Авторы опираются на проблему этнической принадлежности (своей, персонажей), в первую очередь, чтобы говорить о социально-значимых проблемах. Тем не менее, этот метод гораздо более продуктивен.

Когда речь идет о нации, идентичность складывается из двух компонентов: собственно этнической принадлежности и культурного опыта, который в данном соотношении является переменной. Идентичность – сознательный выбор, продукт рефлексии. В тексте она постоянно ставится под сомнение и верифицируется посредством вопросов, которые задает и

¹ Трунов Д. Идентичность против сексуальности: четыре мужских комплекса (эссе)/Способы быть мужчиной. Трансформации маскулинности в XXI веке; М. Изд-во «Звенья», 2013, 157.

автор (сам себе), и читатель. Также это предмет пристального исследования, которое производится через обращение «к корням», личным, историческим, культурным.

В силу того, что культурный опыт – это переменная составляющая идентичности, то мультикультурализм, который в условиях стирающихся границ современного мира становится все более распространенным явлением, создает новые возможности для игры с идентичностью.

Для автора, который выбирает этноидентичность в качестве основы своего художественного высказывания, существует целый ряд способов разработки данной проблематики. Например, типичная для Тони Моррисон тенденция противопоставлять себя и «свою» культуру чуждой. В качестве чуждой культуры для Моррисон выступает весь мир, различия между другими нациями и культурами несущественны, важна только возможность демонстрации остроты конфликта, что удобнее в двуполярной системе отношений. Л.Эрдрик также, с одной стороны, противопоставляет культуру коренных американцев гегемонной европейской культуре, например, в поэтическом сборнике «Jacklight» или романах «Tracks» и «The Plague of Doves», но с другой стороны, она часто вводит в повествование белых персонажей самых разных национальностей, которые испытывают такое же отчуждение, как коренные американцы, живут в столь же тяжелых условиях и также вынуждены адаптироваться к меняющейся культурной среде «плавильного котла».

В произведениях Эрдрик изображение индейского сообщества занимает центральное место. И диалог персонажей – коренных американцев с представителями иных культур – это всегда конфликт, сопряженный с отстаиванием своих традиций, земли и ценностей, как, например, в романе «Tracks», где на фоне борьбы за сохранение земель племени разворачивается столкновение христианской и индейской мифологий и жизненных укладов.

Идентичность персонажей может меняться, и этот процесс всегда сопряжен с кризисом, т.к изменение идентичности связано с разрушением прежнего я и формированием нового. Поэтому изменение идентичности часто происходит в контексте, который сам по себе подразумевает нечто подобное – например, принятие новой конфессии или духовного сана, вхождение в новую семью или социальную группу, кардинальная смена образа жизни, поступление в высшее учебное заведение, смена сексуальной ориентации. Большинство этих процессов требуют буквальной инициации или другого обряда, который на символическом уровне отделяет прежний опыт персонажа и освобождает место для формирования его новой личности. Так, в романе «Tracks» даже после принятия церковного сана Полин приходится сначала вступить в схватку с духом озера Мачиманито, и в его лице убить отца своего ребенка. Как только Полин окончательно разрывает

связи с племенем, ее перестают задевать насмешки патриарха Нанапуша, воплощающего фигуру мифологического трикстера Нанабожо. Интересно, что из романа *Love Medicine* мы узнаем, что дочь Полин, Мари, также как и мать, ощущающая в детстве присутствие в своей душе Дьявола, находит силы сразиться с Полин на религиозной почве и стать для белых жительниц монастыря святой, получив в банальной драке с Полин ранение, напоминающее стигматы. После этого Мари покидает монастырь, а к старости вообще примыкает к индейским традиционалистам, борясь за возрождение прежних обычаев во всех областях жизни. Мужем Мари становится Нектор Кашпо, человек, который, играя важную политическую роль в жизни племени, является для белых воплощением образа коренного американца – его фотография используется в оформлении сигарет, он изображен на картине «*The Plunge Of The Brave*», которая стала гимном коренной культуре, он снимается в вестернах в роли индейца, которого убивает кто-то из белых персонажей. Если Мари разрушает христианскую мифологию, чтобы потом заняться реконструкцией индейской, Нектор изначально занимается созданием новой индейской мифологии, нацеленной на белых.

В романах, описывающих более поздние события, индейское сообщество изображается как открытое, но, тем не менее, четко осознающее себя как отдельное от остального мира. И если внешний мир в лице представителей любой культуры или взглядов хочет вступить в контакт или, тем более, войти в коренное сообщество, это приходится делать через мифологию и традиции.

Во-первых, этноавторы часто обращаются к национальному мифу, *как бы* используя его по назначению, а именно, чтобы объяснить устройство окружающего мира в том, что касается взаимодействия с гегемонной белой культурой. Это требует ревизии мифологических сюжетов и становится возможным благодаря герменевтической игре, которую ведут персонажи.

Кроме того, новый мир требует новой мифологии, и мифотворчество персонажей, являясь блестящей стилизацией в духе оригинальных мифов, имеет целью еще и позиционировать индейское сообщество для гегемонной культуры, т.е. оно направлено не на членов сообщества, а вовне. Например, в романе Л.Эрдрик «*Tracks*» трикстерские черты Нанапуша и его приемной дочери Флер особенно ярко проявляются во взаимодействии с белой культурой и используются на благо семьи или всего коренного сообщества. Флер методично обыгрывает белых в карты, чтобы помочь семье деньгами. Нанапуш симулирует набожность, ходит на воскресные службы, и при этом срезает с церковного пианино струны и делает из них силки для поимки людей, напавших на его жену.

В целом ряде романов Л.Эрдрик (а также многих других этноавторов,

например, в романе Т.Моррисон «Beloved»²) элементы традиционных мифов и верований, например, контакты с духами, преподносятся как существующие и осязаемые в изображаемом художественном пространстве, что порождает среди исследователей полемику об отношении этих текстов к магическому реализму.

Во-вторых, в романах Эрдрик в повествование периодически вводятся белые персонажи, которые стремятся приблизиться к коренному сообществу или даже войти в него. Первое часто иллюстрируют священники, действительно игравшие историческую роль во взаимодействии белой и индейской культур, или художники, как в романах «The Painted Drum», где одним из ключевых персонажей является немец, скульптор Крахе, ищущий отношений с принадлежащей к коренному сообществу собирательницей предметов индейской старины Фэй, и «Shadow Tag», где в центре повествования находится художник частично индейского происхождения Джил, муж главной героини Айрин, через постоянное изображение своей жены говорящий о проблемах коренного сообщества. Также в этом же произведении упоминается реально существовавший художник Джордж Кэтлин, творчество которого исследует Айрин.

В романе «The Painted Drum» также есть персонаж, не связанный кровными узами ни с одним из племен и прекрасно об этом осведомленный, но страстно желающий найти свои корни в индейском сообществе. Мнимое индейское происхождение – лишь один из расплывчатых аспектов его постоянно ускользающей идентичности. Он живет на отшибе, в самом конце улицы с символическим названием Revival Road (revival – возрождение, восстановление), при этом его дом и участок пребывают в жутком упадке и хаосе. Впервые он упоминается под именем Кит Татро, хотя почти сразу автор оговаривается, что его настоящее имя – Эверетт. Татро – старинное и чрезвычайно разросшееся семейство, его основатель полковник Джон Татро прибыл вместе с первыми переселенцами из Европы, и некоторые ветви семьи, которой он дал начало, действительно когда-то смешались с коренным населением. У Кита также есть индейское имя, которое Эрдрик характеризует следующим образом:

He's got an Indian name, too, one that sounds like from an old gunslinger movie or a Karl May novel. It might be White Owl, *same as the drugstore sigars*³. (курсив наш – Ю.А.)

Тут же автор приводит еще одно его прозвище – Squaw Man – довольно оскорбительное, поскольку оно не просто призвано размывать границы его гендерной идентичности, но еще и унижить его сравнением с детородным органом, т.к. это и есть основное значение слова «скво».

² Morrison T. Beloved. Knopf Doubleday Publishing Group, 1987.

³ Erdrich L. The Painted Drum. Harper-Perennial, 2006. P. 51.

Одежда Кита представляет собой неряшливую смесь из псевдоиндейских атрибутов и синтетической одежды кричащих цветов, которая ассоциируется с обществом потребления. Кит притворяется, что занимается охотой и постоянно ходит в лес с ружьем, хотя выясняется, что он просто держит там делянку с марихуаной.

Притом что Кит находится в постоянном поиске своих корней, он никогда не общается с другими индейцами или теми, кто, подобно ему, хотел бы ими быть. Как он сам объясняет, ему важно не участие в реальном сообществе, а чувство связи с таковым, поэтому он считает, что можно быть индейцем в душе. Такой способ обретения идентичности – через одну только солидарность и культуру, без обладания набором необходимых этнических характеристик – как нам кажется, полемизирует с общепринятым способом говорить об этноидентичности, о котором мы писали выше, и является отражением идентичности, основанной на гражданстве. Например, это перекликается с типичной позицией эмигрантов: я родился в Китае (Мексике, Африке, Европе), но поскольку я уже много лет живу в США и имею гражданство и соответствующие права, то я – американец. Для представителей национальных меньшинств эта позиция обычно является обратной: например, я гражданин Великобритании, но в первую очередь я шотландец и противостою националистическому мейнстриму. В романе Эрдрик такая реверсивная националистическая позиция, во-первых, помогает говорить о положении коренного сообщества и степени его интегрированности в массовую американскую культуру, когда древние традиции превращаются в маркетинговые штампы, а во-вторых – это инструмент художественной выразительности, в частности – способ создания комизма.

Превращение родового имени в бренд, опрофанывание если не сакральных, то важных для культуры вещей становится прежде всего новым способом возвращения к мифологическому сознанию. Кроме того, напротив, название общей категории может становиться именем собственным, накладывая отпечаток на личность персонажа, который может говорить один за всех, обобщенно. Так, в романе «Shadow Tag» главная героиня – Айрин Америка – служит излюбленной моделью своему мужу-художнику, который через ее образ говорит и о жизни коренных американцев, изображая ее то связанной, то пьяной, то униженной, и о своих личных отношениях с ней, когда на последней картине он, пользуясь ее сильным опьянением, рисует ее развратной и безликой.

Guns, liquor, god, and government – the source of American Indian surnames that once were so intensely personal. Irene America. Her name was now a cipher joined to simulacra. And the portraits were everywhere. By remaining still, in one position or another, for her husband, she had released a double into the world. It was impossible, now, to withdraw that reflection. Gil owned it. He had stepped on her shadow⁴.

⁴ Erdrich L. Shadow Tag. Harper-Perennial, 2011. P. 39.

Идентичность Айрин расщепляется на настоящую Айрис и множество живописных двойников, каждый из которых обладает своим мощным идейным посылом. Кроме того, она ощущает сильный гнет со стороны мужа, как в художественном, так и в бытовом плане. На протяжении всего романа она пытается «вернуть себя себе», что усложняется тем, что параллельно она ведет два личных дневника, один правдивый, другой фальшивый, с помощью которого она манипулирует мужем, тайно читающим его. Несмотря на видимость, Айрин – не-жена, не-модель, не-произведение искусства, не-коренная американка, не-любовница и даже не-мать, поскольку меньше всего она думает о детях, бросаясь спасать Джилла из ледяной реки. Все, что составляет ее идентичность, мгновенно опровергается, прямо, либо косвенно.

Что касается Кита Татро, он обретает свою индейскую идентичность через обращение к новому мифологическому сознанию. Потеряв свою делянку с коноплей в результате полицейского рейда, он остается без средств к существованию и решает обратиться к шаману, чтобы понять, как ему жить дальше. Фигура шамана тоже является комической, вокруг него существует завеса таинственности, а гарантией подлинности его магических способностей является то, что он не дает объявления о своих услугах в газету, и найти его можно только через знающих людей. Все это раскрывает скепсис индейских слушателей, которым Кит рассказывает историю обретения своей идентичности. Кроме того, чтобы помочь Кита, шаман прибегает к самому популярному, уже ставшему частью нью-эйдж субкультуры ритуалу – четырехдневному посту под открытым небом. Ритуал проводится в усеченном популистском формате: шаман рисует круг, куда сажает Кита, прямо у себя на заднем дворе и продолжает заниматься своими делами, лишь изредка окуривая круг Кита травами и благовониями, чтобы вызвать пророческие видения. К концу четвертого дня, ни разу не выйдя за пределы круга, пережив зной, холод, легкий дождик, тошноту и головокружение, Кит пришел-таки к выводу, что нужно обратиться в бюро по трудоустройству, но никаких видений у него не было. Но когда он, разочарованный и злой, ехал домой, путь ему загородил медленно движущийся жилой автофургон марки Виннебаго. Когда Кит обогнал его, выяснилось, что впереди целая цепочка медленно ползущих фургонов Виннебаго. Кит стал обгонять одного за другим, но когда он в очередной раз выехал на встречную полосу, прямо на него летел джип Чероки. Фатальное столкновение было неизбежно, и в голове Кита мелькнула мысль, что нужно было оставаться с фургонами Виннебаго. И тут фургоны чудесным образом слегка разомкнулись, и Кита в последний момент удалось втиснуться в их ряд.

As Tatro floated on, driving, half out of his body, the terror left him and in its place there grew a singular joy. He was safe, he was at ease, taken in, accepted. He belonged.

We all gave it a long beat of silence.

«So you think you're a Winnebago?» I ask.

Kit Tatro puts his hands up, and Elsie smiles and won't speak.

«We prefer to be called Ho-chunks,» he says. [...]

«So your vision consists of a brand name. You are a brand name?» I can't help myself.

Kit puts his hands up again as if to say, Don't ask me. «I'm doing research now. I'll tell you all about it if you like»⁵.

Элементы традиции, переосмысленные под влиянием разлагающей их чуждой культуры, работают прежним образом, если обращаться к ним правильным способом. Принадлежность к племени сегодня – это просто бренд, ярлык, однако чтобы найти свое место в «модельном ряду», можно и нужно применять прежние, традиционные механизмы. Комизм ситуации с Китом Татро не отменяет действительности избранного им способа. Даже скептически настроенной Фэй приходится признать, что что-то в нем все-таки изменилось. Он выглядит опрятно, элементы индейского костюма смотрятся аутентично, и он больше не похож на дешевую подделку. Он снова направляется в лес, но вместо ружья у него лук и стрелы в нарядном колчане, он распустил волосы, которые так долго отращивал, и они красиво развиваются у него за спиной.

«He has more presence somehow, more attitude, a new gravity. It really seems that he is someone»⁶.

Сам выбор марки машины раскрывает идею этнической принадлежности не только благодаря тому, что выбранные марки носят названия индейских племен. Виннебаго специализируются на производстве караванов, поэтому все машины этой марки изначально связаны с топосом дома, в то время как Чероки – всего лишь одна из моделей джипа, бренд, который демонстрируя свою кажущуюся принадлежность к индейскому, остается продуктом белой американской культуры.

Таким образом, мы утверждаем, что этническая принадлежность неизменно является доминантой в обращении Л.Эрдрик к более общей проблеме идентичности персонажей. Множественная идентичность или, напротив, постоянное ее отрицание раскрываются на фоне национальных вопросов – в рассмотренных нами примерах это вопросы «как можно стать индейцем?» и «хорошо ли им быть?» В обоих случаях полемика об этноидентичности играет роль отправной точки в раскрытии образов и создает плодотворную среду для литературной игры.

⁵ Erdrich L. *The Painted Drum*. Harper-Perennial, 2006. P. 266-267.

⁶ Ibid. P. 267.

ОТ РЕВОЛЮЦИОНЕРА ДО ХРАНИТЕЛЯ: ДИСКУРСИВНЫЕ РОЛИ РОССИЙСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ

Современное (последних лет семидесяти) гуманитарное знание, как и общественные науки, к которым относят психологию, довольно критично рассматривает обстоятельства, в которых личность поглощается социальными ролями, ею реализуемыми. Социальные роли, «кажимость», желание соответствовать либо не своим требованиям, либо своим, но сформированным в ходе социализации представлениям о «правильном» соответствии роли очень часто приводит к страданиям личности, к изоляции от подлинного «я». Однако мы полагаем, что есть историко-психологический феномен, для которого апелляция к ролям будет спасением. Речь идет об интерпретации феномена интеллигенции, дискурс которой, в основном, связан с определением подлинности интеллигенции и интеллигента. Нами разработана метафорическая типология дискурсивных ролей интеллигенции, которая позволяет вывести дискуссию – и проблему в целом – за пределы индивидуально-психологических качеств интеллигента. На наш взгляд, это просто необходимо, поскольку попытка определить «особость» интеллигентных людей содержит в себе дискриминационную по отношению к другим людям интенцию. Кроме того, семантика понятий «интеллигент» и «интеллигенция» не является застывшей и постоянной – она изменяется в соответствии с социальными потребностями других субъектов социального взаимодействия, их «исторически сложившимися» ценностями, общей динамикой общественного развития.

Опираясь на представляющие для нас интерес типологии личности, как культурно-исторические, так и психологические, мы все же можем отметить, что они делят типы на «хорошие» и «плохие». А поскольку интеллигенция, будучи не только субъектом, но и объектом дискурса, постоянно подвержена крайним антиномиям в оценках, то мы выбрали метафоризацию типов, чтобы уйти от оценивания. Метафоры, обозначающие типы, отражают социальные функции интеллигенции и интеллигентов, т.к. в действительности интеллигенция – это не профессия, и человек, причисляющий себя к интеллигентам, может быть занят абсолютно в любой сфере деятельности. Ранее мы говорили, что ведущие социальные функции интеллигенции – смыслотворчество и социальное проектирование. Конечно, этим заняты и другие группы, но интеллектный слой – по преимуществу. Все приведенные нами типы реализуют обе эти функции, отношение к которым, социальные практики, расположены в широком диапазоне от консерватизма, сохранения

смыслов, традиций, социальной структуры до радикализма, разрушения существующей социальности и всех связанных с ней ценностей.

Предлагаемая нами типология построена на основе качественного исследования данных, полученных из различных источников и с ориентацией на методологический подход, названный А. Страусс, Д. Корбин «методом обоснованной теории»¹. Мы позволили себе разработку собственной социально-ролевой типологии дискурсивных ролей интеллигенции, основанной на выявлении дискурсивных ролей группы. На наш взгляд, она может быть реализована как набор метафор по ряду причин:

– выделенные нами типы широко представлены в научном, художественном и публицистическом дискурсах, связанных с российской интеллигенцией;

– поскольку дискурс является деятельностью интеллигенции, то именно он наиболее полно как опосредствует, так и конструирует представление интеллигенции и других групп о том, чем интеллигенции «должно» заниматься в обществе, т.е. о ее социальных функциях и ролях;

– исследование личностных и социально-психологических особенностей людей, которые относят себя к интеллигенции, не выявляет каких-либо «исключительных» особенностей, не свойственных представителям других групп;

– на наш взгляд метафора – это способ инкультурации мифа в рационализированную среду, что мы и имеем в случае с интеллигенцией. Идентичность, опирающаяся на миф, не укорененный в реальности, по сути – конфликтная, противоречивая идентичность, смысл которой наиболее полно и адекватно может быть выражен именно метафорой, намеком на «след деятельности». Подчеркнем, что типология опирается на дискурс, на то, как представлены в нем различные проявления активности интеллигенции.

Все типы имеют между собой пересечения в качествах, причем каждый тип связан с четырьмя остальными. Это справедливо, поскольку каждый из типов не является изолированным образованием, выделенным и оторванным от почвы всего интеллектуального слоя, а каждый индивид хоть и уникален, для нас более важны проявления типические.

Типы включают в себя индивидуально-психологические (зависимость, уверенность, гедонизм и др.), социально-психологические (коммуникативная компетентность в виде умения говорить и умения слушать), социальные (образованность, проповедничество) и др. черты, но никакие из них не являются определяющими. Любое качество может быть сообразно с целями деятельности выступать как положительное, и как отрицательное –

¹ *Страусс А., Корбин Д.* Основы качественного исследования: обоснованная теория, процедуры и техники / Пер. с англ. и послесловие Т.С. Васильевой. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 19.

например, мечтательность или альтруизм. В то же время и степень активности не определяет тип. Одинаково социально-активными вплоть до максимализма могут проявлять себя и террорист-революционер, и библиотекарь.

Революционер – тот, кто готовит революцию и участвует в ней, даже не всегда осознавая свои действия. Для Революционера главная направленность активности и ценность – разрушение, необязательно с целью захвата власти. Революционер как психологический тип может реализоваться и в других сферах жизни помимо политической – в науке, литературе и др., однако именно с политической революцией как насильственным захватом власти, начиная с 1905 г. связана дискуссия об интеллигенции, концептуализировавшая интеллигентский дискурс в целом. Первая русская революция породила интеллигентский миф и его героические интенции, которые впоследствии послужат «скрепой» идентичности советской интеллигенции. «... Русская революционная среда создала такие чарующие по своему величию образы и типы, каких не много найдется даже в героическом эпосе всех времен и народов. Сколько тут силы, энергии, мужества, героизма, самопожертвования и любви. Где вы еще найдете такое изумительное сочетание искреннего пафоса, классической простоты, колоссального трагизма и эпического спокойствия? Здесь и только здесь»² – писал критик в 1907 году. Образ Революционера привлекателен, так как он противостоит обыденности, мещанству, он обещает свободу и очень быстрое достижение счастья – причем не отдельным человеком, а всеми, человечеством. Русская революция (как и в дальнейшем перестройка) послужила и истоком интеллигентской саморефлексии, она подчеркнула раскол в осознании тенденций созидания и разрушения и потребовала от интеллигенции самоопределения, преодоления конфликта, выхода за пределы аутокоммуникации вопросного дискурса, чего, однако, не произошло до настоящего времени. Революция обнажила множество противоречий: между самоценностью духовной жизни и утилитарно-моральным критерием, между интересами производства и творчества и интересами распределения и уравнения, ценностями просвещения и моральными суждениями³.

Обличитель. Революционной деятельности близка миссия Обличителя. Однако для революционной деятельности требуется активность и, как мы отметили выше, целенаправленная склонность к разрушению. Обличитель же не разрушает, а напротив, упорядочивает наличный космос или препятствует наступлению хаоса – данная модель поведения занимает ведущее место в структуре интеллигентского мифа, к тому же, в отличие от

² *Ангарский В.* Критические заметки // Новая литература, 1907. № 1-2. С. 13.

³ *Бердяев Н.А.* Философская истина и интеллигентская правда // Вехи; Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 24.

ролей Модернизатора и Революционера она более свободно может быть реализована средствами литературы и вообще слова. А.А. Иванов пишет: «Роль интеллигента-оппозиционера основывается на парадигме «нравственного сопротивления» власти, интерпретируемой как хтоническая сила, и определяет правозащитные практики советской интеллигенции. Правозащитная деятельность осуществляет операцию символического преобразования социального бытия посредством воплощения проекта «нового царства» в узком кругу людей»⁴.

Роль Обличителя включает в себя еще такой важный вид деятельности как пророчество. Пророк, как известно, не тот, кто предсказывает будущее, а тот, кто говорит от имени Б-га. Первоначально Б-гом интеллигенции был народ, ему посвящена вся ее деятельность, в том числе и мыслительная. «К философскому творчеству интеллигенция относилась аскетически, требовала воздержания во имя своего бога – народа, во имя сохранения сил для борьбы с дьяволом – абсолютизмом»⁵. В советские годы новая интеллигенция – «спецы» – оказалась в большей степени зависима от власти, чем старая, и фактически находится у нее «на кормлении», обслуживая новую идеологию, но отнюдь не народ. При этом литература остается средством самопрезентации интеллигенции, инструментом социализации образованных групп и «инструкцией» к объяснению социалистической реальности. В советской литературе (социалистическом реализме) воплощается принцип утилитаризма и прагматизма, критикуемый «Вехами», но именно в литературе проявляется и инакомыслие, вылившееся в конфронтацию с властью. «Своих» определяли по читаемым запрещенным авторам. Другой формой протеста оставались долгое время «кухонные» посиделки.

Л.З. Копелев пишет: «В нескольких знакомых квартирах постоянно собирались люди – не столько для того, чтобы выпить, потанцевать, пофлиртовать, посплетничать, но, главным образом, поговорить, пообсудить, “пообобщать”. И это были не обычные детские “разговоры”, а серьезные рассказы, размышления, вслух, споры. Говорили о новых книгах, спектаклях, выставках, но всего больше, всего увлеченнее – о жизни в стране, о политических переменах, о слухах ... Иногда кто-нибудь радостно замечал: “А ведь мы перестали думать о стукачах”»⁶. Кроме того, именно в сфере частного общения начинает циркулировать самиздат, а также формируются первые подпольные политические кружки, мифологически интерпретируемые как некая переходная ступень между подпольем

⁴ Иванов А.А. Мифология интеллигенции в русской культуре второй половины XX века: Дисс... канд. культурол. наук. Комсомольск-на-Амуре, 2004. С. 18.

⁵ Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи; Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 25.

⁶ Орлова Р.Д., Копелев Л.З. Мы жили в Москве, 1956-1980. М., 1990. С. 20.

дореволюционной России и диссидентским движением в СССР. А ведь диссиденты категорически отрицают какое бы то ни было насилие как средство борьбы, они решительно порывают с одним из основополагающих мифов российской истории – мифом о всеочищающей и все преображающей Революции... В центре внимания диссидентов – права и свободы личности, а не политико-идеологические конструкции, что также достаточно необычно для общественной оппозиции... Диссиденты декларировали (и в целом соблюдали) лояльность даже к действующим законам... Для большинства более существенной была идея права как универсального поля для диалога... Необычным был и образ действий советских диссидентов. А.Д. Сахаров определил его как осуществление прав и свобод «явочным порядком»⁷.

Однако жажда свободы 60-х годов, связанная с советской ложью, обернулась в 90-е чем-то другим: «Разве не ясно теперь, что свобода, обретенная в 90-х, оказалась свободой только для нас? Для наших амбиций, нашего «самовыражения», нашего желания свести счеты с властью. Свобода вскружила нам головы: мы ликовали, что можем беспрепятственно хулить, обличать, «ставить к стенке». И кого ставили к стенке? Собственную страну»⁸. Автор констатирует, что современная интеллигенция, пораженная «болезнью идеологического снобизма»⁹, воспроизводит пороки, описанные еще в «Вехах». Мы полагаем, что оптимизм Обличителя реализуется тогда, когда объектом критики выступает власть – позитивное самоотношение интеллигенции легитимируется занимаемой «общественно полезной» ролью. А вот место «пессимизму» появляется в случаях необходимой самокритики, поскольку исторический опыт, выходящий за пределы интеллигентского мифа, показывает, что интеллигенция плохо знает историю собственного народа и собственной страны, а также идеализирует свое собственное в ней участие.

Модернизатор. На протяжении четырехсот лет разговор об отставании России и о постоянной необходимости догонять является общим местом. На наш взгляд, тип Модернизатора обладает наиболее непротиворечивым комплексом характеристик. Интеллигентский дискурс отправной точкой генезиса интеллигенции определяет эпоху Петра Великого. Такой радикальный реформатор старался привнести в отечественную экономику, прежде всего, технические новшества, необходимые для обеспечения военного могущества государства. Философы и литературоведы

⁷ Даниэль А. Истоки и корни диссидентской активности в СССР // Неприкосновенный запас, 2002. № 1 (21) [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/21/dan-pr.html>. Дата обращения: 16.07.2013.

⁸ Золотусский И.П. Интеллигенция: смена вех // Интеллигенция: смена вех. Критика. Эссе. Портреты. М., 2008. С. 204.

⁹ Там же, с. 208.

Петра не очень интересовали. То же самое наблюдается в эпоху индустриализации – даже после победы в Великой Отечественной войне страна довольно быстро вновь оказывается отстающей, поскольку реформы не затрагивают основ общественных отношений и управления. Хотя здесь есть отличие – советской власти были необходимы не только инженеры и строители, но и гуманитарии – те, кто мог бы обслуживать государственную идеологию. Но налицо конфликт эволюционаризма и революционаризма, имевший место еще во времена Петра Великого, не изжит по настоящее время, также как и идея «особого» пути России.

Модернизаторы как наиболее секулярно-рационализированный и проправительственный, в общем-то, слой общества не очень-то признавался интеллигенцией «за своих». Н.В. Устрялов писал: «И это очень знаменательно, что та часть нашего культурного слоя, которая приобщалась вплотную русскому государству (линия Сперанский-Столыпин), даже и не считается у нас, как известно, принадлежащей к “интеллигенции”». И немало труда потратили всевозможные Ивановы-Разумники, чтобы этот взгляд превратить в «научную истину»¹⁰, что еще раз подчеркивает идею того, что интеллигенция является дискурсивной идеологической группой. Именно потому, что часть интеллигенции, которую обычно называют технической, говорит и пишет меньше других, ее в дискуссиях зачастую относят к «подлинной» интеллигенции.

Советская модернизация, на наш взгляд, оказалась синтетическим проектом. С одной стороны – индустриализация, догоняющая западную экономику, прежде всего, военные отрасли; с другой – изоляция от мировой экономики и «эгалитаристская, псевдоколлективистская, антирыночная, антибуржуазная, антизападная, т.е. “социалистическая утопия”»¹¹. Но может быть, эта утопия и не была совсем уж утопией, она более соответствовала отечественной ментальности. Крестьяне и рабочие, вступившие в революцию 1917 года, не были буржуазными, потому и революция, и модернизация не могли быть рыночными. Возможно, что буржуазного сознания не зародилось в нашем обществе и к концу XX века. А последняя модернизация была продиктована наивной верой либералов то, что рынок является тем механизмом, который адекватно и верно приведет к адекватному изменению общественной структуры¹². На наш взгляд, именно Модернизатор должен

¹⁰ Устрялов Н.В. Под знаком революции. 2-е изд. Харбин, 1927. С. 72.

¹¹ Вишневецкий А.Г. Серп и рубль: Консервативная модернизация в СССР. М.: ОГИ, 1998. С. 30.

¹² См.: Покровский Н.Е. Прощай, интеллигенция! // На перепутье (Новые вехи): Сб. ст. М.: Логос, 1999. С. 33-51; Рывкина Р.В. Интеллигенция в постсоветской России: Исчерпание социальной роли // Социологические исследования, 2006. № 6. С.138-146; Соколов А.В. Два поколения советской интеллигенции: шестидесятники и восьмидесятники // Мир России, 2007. № 3. С.74-111; Луков В.А. Миссия интеллигенции в

быть хорошо образованным наряду с Учителем, поскольку его деятельность связана, прежде всего, с проектированием социальных, экономических и политических процессов. По сути, для этого типа не является необходимой интеллигентская рефлексия (о вине, спасении, месте интеллигенции в обществе). Этот тип, прежде всего, должен быть интеллектуалом, способным к анализу и синтезу фактов, прогнозированию результатов своей деятельности, аккумуляции знаний о прошлом, настоящем и проектируемом будущем.

Учитель. Тип Учителя непосредственно связан с тем видом деятельности, в котором начала проявляться деятельность интеллигенции во время ее формирования в качестве социальной группы – образованные люди, которые распространяют знание. Главным образом, этот тип представлен школьными учителями, или скорее – учительницами. Профессия учителя – гендерная. Однако в художественной литературе и кинематографе в качестве идеального учителя чаще изображают мужчин. Например, «Доживем до понедельника», «Большая перемена», «Учитель», или один из самых популярных рассказов В.Токаревой «День без вранья». В постсоветской прозе настоящий хороший учитель тоже представлен мужским персонажем – в романе А.Иванова «Географ глобус пропил» о пермском учителе географии. Преобладающий же учительский контингент, напротив, изображается одиозно (к примеру, фильм «Вам и не снилось»). Возможно, что такое «раздвоение» образа связано, вероятно, с двойственным отношением к образованию в нашей стране. Уже в советские годы (где-то в 60-е, когда новая советская интеллигенция окончательно укрепилась) образование перестало восприниматься как социальный лифт, поскольку в стране начал воспроизводиться родовой, феодальный принцип социальных отношений. Отсюда и поговорка: «Дети наших начальников становятся начальниками наших детей», то есть не образование обеспечивает высокий статус, а наоборот – высокий статус может подвинуть человека к получению хорошего образования. Но статус обеспечивается другими принципами. До М.С. Горбачева руководители государства были малообразованными людьми и продвигались благодаря не только личным усилиям, а тому, что знали – «с кем дружить». В то же время, уровень образования снижается, и возможно, что скоро в России останется мало образованных людей, и интеллигенция вновь сможет вернуться к изначальным функциям – просвещения.

К типу Учитель относятся и ученые, создающие новое знание (в западной традиции – интеллектуалы, что приравнивается к интеллигенции, *intelligens*); работники сферы образования, ретранслирующие знание и поддерживающие коллективное смысловое поле; писатели, конструирующие

это смысловое поле, поскольку Россия долгое время была страной литературоцентричной и писателю доверяли больше, чем ученому, именно писатель – учитель жизни, а художественная книга – источник знаний, в том числе и научных, а также информации о технологиях социального взаимодействия и простых образцов и правил поведения во всех сферах. По этой причине в противовес официально легитимированной позиции писателя – «идеолога» советская интеллигенция «преемствует у традиционной русской литературы XIX века стратегию писателя – “пророка”, “духовного пастыря”, “учителя жизни”, “властителя дум”, “проклятого поэта” и в большинстве случаев начинает строго этой модели следовать. Ярчайшим примером следования модели писателя – “учителя жизни” является А.И. Солженицын – “рязанский учитель”»¹³. Учительскую миссию принимают на себя также и эмигранты из России и СССР. Традиция эта ведется издалека. Многие лучшие произведения русских писателей о Родине были написаны во время их пребывания за границей (например, И.С. Тургенев). Далее традиция эта поддерживается после «философского парохода» – важнейшие для русской культуры произведения Н.А. Бердяева, И.А. Ильина, С.Л. Франка, С.Е. Трубецкого и др. о Родине написаны именно за ее пределами. Все эти работы пронизаны большой любовью к вынужденно покинутой России, заботой о ней, чувством вины за всю интеллигенцию, которая причастна к революционному разрушению. В этой же традиции и работа А.И. Солженицына «Как нам обустроить Россию». Не будем забывать о многочисленных произведениях «тамиздата», которые разоблачают советский строй не всегда в лицеприятных возражениях, в которых трудно различать любовь к Родине и месть за личную неустроенность. Желание учительствования не иссякло и после событий 1990-х годов, когда Россию оставила очередная волна эмигрантов, добровольно сделавших свой выбор, и спустя 20 лет продолжающих отмечать, что бывшие соотечественники делают неправильно. Несомненно, что к данному типу относятся Учителя в идеальном смысле – те, кто обладает не только знанием, но и мудростью, и готов ею делиться. В своей статье «Образованщина» А.И. Солженицын довольно жестко критикует позицию Г.С. Померанца, например, идеализировавшего интеллигенцию по сравнению с народом, и оправдывавшего деспотичное обращение с ним в годы революции, и оправдывающего, в этой связи претензии интеллигенции на социальную элитарность и т.д. Однако, на наш взгляд куда важнее для Учителя – поиск истины и способность преодоления в своем сознании конфликта противоположностей. Прожив долгую жизнь, Г.С. Померанц признается, что интеллигент обладает всегда немного больной совестью, поскольку постоянно стоит перед выбором. Если выбираешь в пользу общества

¹³ Иванов А.А. Указ. соч., с. 39.

(например, подписывая протестное письмо), то нужно помнить, что обязательно пострадает семья. Если же остаешься на стороне семьи, то становишься подлецом по отношению к совести¹⁴.

На наш взгляд, тип Учителя, и особенно в сфере образования – учителя, педагога – обладает возможностью для объединения и снятия данного противоречия: консерватизм необходим для сохранения и передачи исторического опыта; и он подразумевает целевую установку – использование опыта для формирования нового.

Хранитель. Этот тип также предполагает образованность, однако более значимым качеством для него является консерватизм и уже здесь необязательна направленность на развитие, но направленность в прошлое – необходима, при этом поддержание традиций имеет и установку на будущее – сохранение культуры для грядущих поколений. Однако для Хранителя апелляция к прошлому – это не только сохранение коллективного смыслового поля, именно там черпается личностная система ценностей, идентичность, поведенческие стереотипы.

Данный тип также обладает набором противоречивых характеристик – например, конформизм и индивидуализм. Конформизм – «приспособленчество, пассивное принятие существующего социального порядка, господствующих мнений и т.п.». Индивидуализм – «особая форма мировоззрения, подчеркивающая приоритет личностных целей и интересов, свободу индивида от общества». На наш взгляд, примером соединения данных противоречий может послужить образ библиотекаря в социальных стереотипах и художественной литературе. Как отмечает Д.К. Равинский, «В отличие от зарубежной традиции, где библиотекарь обычно – «проходной» (нередко комичный) персонаж, в советской литературе высока символическая нагрузка этого персонажа, его знаковость. Представляется, что привлекая скромную фигуру библиотекаря, советские авторы пытались обозначить какие-то существенные социальные «узлы»¹⁵. В обыденных представлениях библиотекарь – интроверт, удалившийся от мира, занятый только «своими» книгами, бедный, скучный и печальный человек. Однако к образу библиотекаря обращаются видные писатели XX века: А.И. Солженицын, И.Г. Эренбург, В.М. Шукшин, А.В. Кузнецов, Ю.П. Казаков, А.М. Володин, И. Грекова (Е.С. Вентцель), М.М. Рошин, А.М. Галин, определявшие литературно-духовную ситуацию 60–70-х гг. Во многих произведениях библиотекари – не второстепенные, а важные персонажи, несущие значимую

¹⁴ Беседы с мудрецами: Г. Померанц и З. Миркина. Документальный сериал Валерия Балаяна. Фильм «Возможна ли чистая совесть?» [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=wOfEVqAjtXw>. Дата обращения: 27.07.2013.

¹⁵ Равинский К.Д. Ловушка для интеллигента: замечания по поводу образа библиотечного работника в советской литературе [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.library.ru/3/reflection/articles/ravinski.php>. Дата обращения: 23.01.2011.

смысловую нагрузку. Как пишет К.Д. Равинский, «Библиотечная профессия оказалась той нижней ступенькой социальной лестницы, которую было позволено занимать неблагонадежному, той «пещерой», где он мог спрятаться от жизни, но совсем не в том смысле, как его западный коллега. Примечательно, что «падение» происходило в рамках системы «интеллигентных профессий» – переход на должность, скажем, чернорабочего или сторожа подразумевал бы определенные символические акции – увольнение, публичное осуждение коллектива и т. д. Изгнание же в библиотекари было «мягким выдавливанием» в рамках системы»¹⁶.

Полагаем, что основной для Хранителя выступает функция сбережения культурных ценностей. Но роль библиотекаря может послужить и «местом» внутренней эмиграции личности. Также мы должны отметить такую функцию библиотекаря, как психотерапевтическая, раскрывающаяся в личностном, интимном взаимодействии уже не с книгой, а с читателем. И наконец, вследствие некой социальной отверженности – функция сопротивления режиму и самопожертвования.

Хранитель также обладает противоречивыми качествами – максимализм и толерантность. С.Н. Булгаков пишет о том, что интеллигентский «максимализм имеет признаки идейной одержимости, самогипноза, он сковывает мысль и вырабатывает фанатизм, глухой к голосу жизни»¹⁷. Максимализм библиотекаря раскрывается в его функциях хранителя и сопротивления режиму, толерантность – в психотерапевтической функции, мы одновременно можем наблюдать в этой группе интеллигентов как социальную активность, максимализм, индивидуализм, так и социальную пассивность и даже апатию, проявляющуюся в конформизме, зависимости и в особой толерантности. Максимализм любого Хранителя связан с защитой артефактов, любовью к ним и необходимостью сохранения культурного достояния, многие из работников музеев и библиотек готовы к самопожертвованию ради сохранения ценностей культуры.

Таким образом, мы рассмотрели возможность типологизации российской интеллигенции. Нами показано, что они опираются на индивидуальные психологические свойства, в частности, базовым выступает такой критерий, как нравственность, стремление «жить не по лжи». Однако на наш взгляд типология, основанная на личностных свойствах, мало что дает пониманию группового сознания интеллигенции, она вносит оценочность в научное исследование и даже фактор дискриминации в анализ социального взаимодействия по отношению к группам и личностям, «не соответствующим» определенному уровню интеллигентности. Разработанная

¹⁶ Там же.

¹⁷ Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909–1910. М.: Молодая гвардия, 1991. С.57.

нами типология дискурсивных ролей интеллигенции опирается на то, как те или иные типы представлены в дискурсе, описаны и предписаны их социальные проявления, степень участия в конструировании группового образа интеллигенции. Представленные типы «охватывают» наиболее широкое поле социальной активности интеллигенции, каждый из них не идеален, наполнен жизненным и историческим опытом, включает противоречивые характеристики, позволяющие описывать и понимать коллективное смысловое поле группы.

ВЕРБАЛЬНАЯ ИРОНИЯ В РОМАНАХ ДИККЕНСА: ИГРОВАЯ СЕМАНТИКА ЛЕКЕМЫ *GENTLEMAN*

Языковая игра представляет собой обширное распространенное явление, и границы ее употребления не могут быть фиксированы. В настоящее время языковая игра привлекает внимание лингвистики, а ее приемы широко используются в газетных заголовках, рекламных текстах, в других инструментах средств массовой информации (телевидение, радио, газетные статьи). Лингвисты сегодня в первую очередь обычно исследуют именно языковую игру в средствах массовой информации. Ввиду масштабности явления языковой игры были предприняты попытки предложить исчерпывающую классификацию данного явления¹), провести общетеоретический анализ языковой игры в плане спектра ее функциональных возможностей в разных типах дискурса². Меньше изучена языковая игра в рамках художественного текста, хотя, бесспорно, художественный текст не в меньшей степени является и носителем языковых экспериментов автора. Когда же взор ученых обращается к художественным текстам, то их занимают такие литературные феномены (больше поэтические, нежели прозаические) и такие периоды, в которых и когда языковая игра выходит на первый план поэтики, является едва ли не важнейшим стилистическим приемом – это периоды барокко (поэзия Джона Донна, в частности), рококо, экспериментальные тексты модернистов и авангардистов и т.п. Связано подобное положение, по-видимому, с тем, что лингвисты, особенно – лингвокультурологи соотносят свои изыскания с общими концепциями культуры той или иной эпохи. Известный голландский культуролог Й. Хейзинга в свое время, обратившись к анализу роли игрового компонента в культуре разных эпох, по поводу XIX столетия сказал следующее: «Век XIX утратил ощущение элементов игры» (в работе *Homo ludens – Человек играющий*), а русский философ Н. Бердяев противопоставлял игровую эпоху Ренессанса периоду XIX в. как времени «иссякания игры, свободной, избыточной игровой энергии». Между тем, представляется, что в тех или иных формах, претерпевая различные метаморфозы, меняя области применения, языковая игра все же существует всегда, на протяжении всей истории человеческой культуры. Игра в лингвистике обычно рассматривается в ракурсе лексико-стилистических

¹ См., например, обзор работ в диссертации Коновалова О.А. Ирония как атрибут культуры эпохи постмодерна: Философский анализ. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Кемерово, 2005.

² Никишин Я. К. Функциональные аспекты языковой игры. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2002. С. 4.

метаморфоз и новаций, когда привлекаются к анализу неологизмы, каламбуры, игра омонимами, омофонами и т.п. феномены. Если же исследовать эту проблему в системе семантики, то речь должна идти о другом – об игре смыслами слов без внешней игры словоформами. Нюансы значений, неожиданные коннотации, парадоксальное двоение смысла слова оказываются результатами подобной игры. Примером подобного рода может служить, как представляется соотношение словарного и контекстуального значения понятия *gentleness* в викторианскую эпоху. Особую роль выполняет в такой игре ирония – т.е. «мнимая похвала», непрямой способ передачи отрицательной оценки в условиях как устной, так и письменной коммуникации.

В произведениях величайшего из английских романистов Ч. Диккенса также наблюдается языковая игра. В данном исследовании мы предлагаем проследить закономерности возникновения и функционирования языковой игры, связанной с ироническим обыгрыванием в художественном тексте лексем, номинирующих понятие *gentleness* и его носителя *gentleman*, акцентируя внимание на намеренном создании автором игры, ее прагматическом значении.

Эти лексемы как часть семантического поля *gentleness / nobleness* играют большую роль в английской национальной языковой картине мира.

В нашем исследовании мы пользовались толкованиями понятия благородства в знаменитом Словаре Джонсона, который фиксирует значение *gentle* и *noble* во времена творчества предвикторианцев и викторианцев. Мы находим в словаре следующие определения:

«Gentle- gentilis Lat/

1. Well-born well descended ancient though not noble
2. Soft, bland, mild, tame, meak, peacable
3. Soothing pacific»

«Noble – (noble Fr. Bilis Lat)- of a ancient splendid family

Exalted to a rank above commonalty

1. Great, worthy, illustrious Milton
2. Exalted; elevated. sublime – Dryden
3. Magnificent; flatly
4. Free, generous; liberal
5. Principal, capital
6. Nobility nobilitas Latin

7. Antiquity of family joined with riches Dryden» [Dictionary of the English Language]

В процессе исторического развития лексема эволюционирует и обретает дополнительные значения, и уже в Большом Оксфордском словаре 1839 года лексема *gentleman* – одна из важнейших составляющих понятия *Englishness* – раскрывается в обширной словарной статье³.

³ The Oxford English Dictionary, 1839, V 4. P. 119-120.

Во-первых, в словарной статье зафиксированы этимология слова, графические различия, аналоги в других иностранных языках:

Gentleman: see Gentle and Man, also Gentleman, Gemman (f. Gentle +Man, on the model of OE gentiz hom (Fr. Gentilhomme; It. Gentiluomo; Sp. Gentilhombre).

Далее идут определения лексемы, которых в данной статье четыре, каждое из определений уточняется в лексико-семантических вариантах.

Первое приводимое в статье определение: *gentleman* –

а) «человек знатного (благородного) происхождения или тот, у кого есть геральдический статус по родовитому рождению; возможно, тот, кто носит оружие, хотя и не имеет ранга во дворянстве; также применяется к человеку, который знатен, но ранг его не определен. Сейчас, главным образом, историческое». Таким образом, первоначально *джентльмен* появляется для обозначения знатности (благородства) происхождения. Корень слова имеет отношение к понятию *gentry* – «ранг по рождению (редко в нейтральном смысле)»;

б) качество ранга джентльмен;

с) то, что характеризует джентльмена – отточенные манеры, хорошее воспитание, куртуазность, благородство; пример благородных действий;

д) стиль одежды, характерный для людей определенного круга, мода и т.д.

2) люди благородного рождения и воспитания, класс, к которому в современном английском обществе принадлежат люди ниже дворянства;

3) ироническое обозначение людей в игривой манере, часто выступает как прилагательное;

4) прилагательное – *gentry-man* – *state*, *Gentry fashioned*, *gentry-cive*, *mort thieves* (сленг).

В словаре приводится первое упоминание слова *gentleman* – в тексте 1297 года:

Gentil men pat he vond in proson eu ydo.. he pozte hom out also...

К этому разделу статьи дана подстатья, в которой поясняется: *gentleman* «прибавляется к имени человека как индикатор его ранга, часто в сокращении» (приведены примеры – с 1425 года).

В разделе С уточняется: *gentleman* – «используется в более или менее буквальном значении как дополнительное определение члена определенного общества или профессии.... Сейчас редко используется».

Второе определение имеет пометку «спец.». Здесь *gentleman* – человек знатного рождения, который владеет домом суверена или другого человека высокого звания, часто с добавлением какого-либо эпитета.

Второе определение слова в данной статье тоже состоит из подразделов: А – «человек знатного рождения, титул, который применим к

принадлежащему к семье короля или другого человека высокого ранга, часто с добавлением определяющего термина, например, ожидающий в приемной короля или в королевской часовне и т.д.»

В – *джентльмен* – пенсионер, сейчас – один из 40 джентльменов, которые ведут себя как охранники или телохранители королевской особы по торжественным случаям». Приводятся примеры из художественной литературы 1630 – 1889 гг.

С – «офицеры королевского почетного эскорта – *джентльмен*, принадлежащий ко двору и не имеющий особых обязанностей (редко), неработающий человек» (даны два примера – 1692 и 1862 гг.).

Третье значение: *gentleman* – «человек, у которого не только знатное рождение, но и соответствующие достойные качества и поведение, в общем понимании, человек с рыцарскими и возвышенными чувствами. В этом смысле термин часто определяется ссылкой на слово – *gentle* (благородный).

Первое упоминание, которое дано в примерах из произведений Чосера (1386), а общее количество цитат-примеров 11 – вплоть до 1894 г. (последний – из газеты «Дейли Ньюз»).

Четвертое значение имеет подразделы: А – *gentleman* – «человек высшего положения в обществе или ведущий подобный образ жизни; часто тот, чьи средства позволяют ему не работать, не торговать, богатый человек и предающийся безделью. Используется в последнее время как более куртуазный синоним к слову «мужчина, без отношения к его социальному положению (см. также отличный джентльмен)». Примеры даны с 1583 года (семь примеров, последний взят из газеты «Дейли Ньюз»).

В – «вежливое обращение к компании мужчин любого ранга соответствует Сэр в единств. числе». Первый пример – из знаменитого романа английского писателя Возрождения Д.Лили «Эвфуэс» (1578), последний – из письма 1897 леди Генри (всего здесь дано восемь иллюстративных примеров).

С – «юридические документы содержат упоминание в значении социально значимой персоны, у которого нет определенных занятий или профессии». Примеры почерпнуты из газеты «Дейли Телеграф» 1862 г.

Д – «шутливо – быть джентльменом – не работать вообще».

Пятое значение указывает на то, что слово *джентльмен* может использоваться пренебрежительно или юмористически. Такое значение появляется именно в XIX веке, что подкреплено соответствующими текстами того времени. Фиксация иронического употребления слова *джентльмен* кажется особенно важной, тем более, что это употребление распространяется в эпоху викторианства, в период кодификации понятия джентльменства. Тем самым констатируется потенциальная амбивалентность (положительного / отрицательного смысла) данного слова.

Сопоставление того круга значений, которое это понятие и близкие к нему (= входящие в него) слова, имеют в словарях XIX века с теми смысловыми оттенками, которые они получают в художественных текстах английских романистов этого периода, позволили увидеть механизм, названный мною «игрой семантики» (тексты используют не весь спектр словарных значений, но углубляют и часто в контексте как бы иронически «сдвигают» основное значение), что я и попытаюсь сейчас продемонстрировать.

Ч. Диккенс не происходил из семьи джентльменов, и некоторые критики-современники писателя даже полагали, что в силу этого писателю не удалось в своих романах показать настоящего джентльмена. Однако парадоксальным образом отношение Диккенса к джентльменству как социальному статусу было более традиционным, включало и благородное происхождение. Добрые, чудаковатые джентльмены – важная группа диккенсовских персонажей от «Посмертных записок Пиквикского клуба» до «Дэвида Копперфильда», в «Жизни и приключениях Николаса Никкльби» важнейший поворот в судьбе главного героя связан с его встречей с добродетельным, порядочным и богатым джентльменом, оказавшим Николасу помощь. Разумеется, и Диккенс не проходит мимо сатирических типов «мнимых джентльменов», кичащихся происхождением и культивирующих только внешние атрибуты джентльменства. В то же время писатель не был склонен к однозначному разведению внешнего и внутреннего джентльменства, к отказу от важной роли происхождения в этом этико-социальном комплексе.

Конечно, типы джентльменов в диккенсовских произведениях представлены широко и разнообразно, но показалось особенно важным продемонстрировать языковую игру на том тексте, который ставит проблему джентльменства с драматической серьезностью – и в то же время игровую. Таковы «Большие ожидания».

В качестве источника примеров послужил роман Ч. Диккенса «Great Expectations».

В тексте романа «Great Expectations» встречаются следующие лексемы:

Gentle 188 раз
Gentleman 229
noble 14
lady 62
dignity 10
aristocrat 1
baron 3
worthy 10
villain 7
generous 7

obstinacy 2

knight 3

В романе только дважды использованы примеры лексемы, номинирующие само понятие благородства:

Joe laid his hand upon my shoulder with the touch of a woman. I have often thought him since, like the steam-hammer that can crush a man or pat an egg-shell, in his combination of strength **with gentleness**. "Pip is that hearty welcome," said Joe, "to go free with his services, to honor and fortun', as no words can tell him. But if you think as Money can make compensation to me for the loss of the little child – what come to the forge – and ever the best of friends!

You were **a gentlemanly Cove**, though" (Mr. Wemmick was again apostrophizing), "and you said you could write Greek. Yah, Bounceable! What a liar you were! I never met such a liar as you!" Before putting his late friend on his shelf again, Wemmick touched the largest of his mourning rings and said, "Sent out to buy it for me, only the day before."

В тексте романа, прежде всего, находим реализацию первого значения, т.е. номинирование человека благородного, принадлежащего к социальному слою джентри. Например:

"Biddy," I cried, getting up, putting my arm round her neck, and giving her a kiss, "I shall always tell you everything."

"Till you're **a gentleman**," said Biddy.

"You know I never shall be, so that's always. Not that I have any occasion to tell you anything, for you know everything I know,—as I told you at home the other night."

The stranger did not recognize me, but I recognized him **as the gentleman** I had met on the stairs, on the occasion of my second visit to Miss Havisham. I had known him the moment I saw him looking over the settle, and now that I stood confronting him with his hand upon my shoulder, I checked off again in detail his large head, his dark complexion, his deep-set eyes, his bushy black eyebrows, his large watch-chain, his strong black dots of beard and whisker, and even the smell of scented soap on his great hand.

Somehow, I was not best pleased with Joe's being so mightily secure of me. I should have liked him to have betrayed emotion, or to have said, "It does you credit, Pip," or something of that sort. Therefore, I made no remark on Joe's first head; merely saying as to his second, that the tidings had indeed come suddenly, but that **I had always wanted to be a gentleman**, and had often and often speculated on what I would do, if I were one.

Лексема используется для обозначения гендерной принадлежности,

"I wouldn't wish to be stiff company," said Joe. "Rum."

"Rum," repeated the stranger. "And will the **other gentleman** originate a sentiment."

"Rum," said Mr. Wopsle.

"Three Rums!" cried the stranger, calling to the landlord. "Glasses round!"

В тексте встречается фразеологизм –

«No, Pip," returned Joe, still looking at the fire, and holding his knees tight, as if he had private information that they intended to make off somewhere, "which I left it to yourself, Pip."

"I would rather you told, Joe."

"Pip's a **gentleman of fortun'** then," said Joe, "and God bless him in it!"

Отметим, что герой романа, Пип, несет черты самого автора. Как пишет Дж. Эчард, «волью или неволью Пип стал прямым изображением самого Диккенса». При этом главное жизненное стремление юного Пипа-Диккенса было связано с жадной стать джентльменом. Внешне ему это удалось: получив значительные денежные средства, не зная об их совсем не благородном, даже преступном происхождении (напомню, что это «подарок» спасенного мальчиком каторжника), он входит в круг викторианской элиты, но перемены участи в глубинном смысле, что сознает и сам Пип, не происходит. Герой понимает, что джентльменство не добывается деньгами, что оно, как ни печально осознавать, является врожденным. Лексема *gentleman* у Диккенса употребляется для обозначения отнюдь не соответствующих кодексу джентльменства персонажей. Среди них с иронией описанный Мистер Памблчук. Например:

«The sergeant took a polite leave of the ladies, and parted from Mr. Pumblechook as from a comrade; though I doubt if he were quite as fully sensible of that **gentleman's merits** under arid conditions, as when something moist was going. His men resumed their muskets and fell in».

Еще один пример: Диккенс называет одного из персонажей *The pale young gentleman*, и в этом выражении как будто нет никакого иронически-игрового компонента. Однако когда это выражение-определение настойчиво повторяется на небольшом пространстве текста трижды (*My mind grew very uneasy on the subject of **the pale young gentleman**. The more I thought of the fight, and recalled the **pale young gentleman** on his back in various stages of puffy and incrimsoned countenance, the more certain it appeared that something would be done to me. I felt that **the pale young gentleman's** blood was on my head, and that the Law would avenge it*),

и на протяжении текста еще несколько раз, такой эффект, безусловно, возникает.

The pale young gentleman and I stood contemplating one another in Barnard's Inn, until we both burst out laughing. "The idea of its being you!" said he. "The idea of its being you!" said I. And then we contemplated one another afresh, and laughed again. "Well!" said the pale young gentleman, reaching out his hand good-humoredly, "it's all over now, I hope, and it will be magnanimous in you if you'll forgive me for having knocked you about so."

Идеальный джентльмен должен быть образованным и воспитанным, добрым, щедрым, справедливым, но Диккенс рисует смешных и нелепых джентльменов, используя иронию:

We went on our way up stairs after this episode; and, as we were going up, we met a gentleman groping his way down.

"Whom have we here?" asked **the gentleman, stopping** and looking at me.

"A boy," said Estella.

Диккенс дает портрет персонажа, который контрастирует с представлением об образе джентльмена.

«He was a burly man of an exceedingly dark complexion, with an exceedingly large head, and a corresponding large hand. He took my chin in his large hand and turned up my face to have a look at me by the light of the candle. He was prematurely bald on the top of his head, and had bushy black eyebrows that wouldn't lie down but stood up bristling. His eyes were set very deep in his head, and were disagreeably sharp and suspicious. He had a large watch-chain, and strong black dots where his beard and whiskers would have been if he had let them. He was nothing to me, and I could have had no foresight then, that he ever would be anything to me, but it happened that I had this opportunity of observing him well»

With those words, the clerk opened a door, and ushered me into an inner chamber at the back. Here, we found **a gentleman with one eye**, in a velveteen suit and knee-breeches, **who wiped his nose with his sleeve on being interrupted in the perusal of the newspaper.**

С иронией описан отец мисс Хавишем:

"Now," he pursued, "concerning Miss Havisham. Miss Havisham, you must know, was a spoilt child. Her mother died when she was a baby, and her father denied her nothing. Her father was **a country gentleman** down in your part of the world, and was a brewer. I don't know why it should be a crack thing to be a brewer; **but it is indisputable that while you cannot possibly be genteel and bake, you may be as genteel as never was and brew.** You see it every day."

"Yet a gentleman may not keep a public-house; may he?" said I.

"Not on any account," returned Herbert; "but a public-house may keep a gentleman. Well! Mr. Havisham was very rich and very proud. So was his daughter."

Without having any definite idea of the penalties I had incurred, it was clear to me that village boys could not go stalking about the country, ravaging the houses of gentlefolks and pitching into the studious youth of England, without laying themselves open to severe punishment. For some days, I even kept close at home, and looked out at the kitchen door with the greatest caution and trepidation before going on an errand, lest the officers of the County Jail should pounce upon me. The pale young gentleman's nose had stained my trousers, and I tried to wash out that evidence of my guilt in the dead of night. I had cut my knuckles against the pale young gentleman's teeth, and I twisted my imagination into a thousand tangles, as I devised incredible ways of accounting for that damnatory circumstance when I should be haled before the Judges.

When the day came round for my return to the scene of the deed of violence, my terrors reached their height. Whether myrmidons of Justice, specially sent down from London, would be lying in ambush behind the gate;—whether Miss Havisham, preferring to take personal vengeance for an outrage done to her house, might rise in those grave-clothes of hers, draw a pistol, and shoot me dead;—whether suborned boys—a numerous band of mercenaries—might be engaged to fall upon me in the brewery, and cuff me until I was no more;—it was high testimony to my confidence in the spirit of the pale young gentleman, that I never imagined him accessory to these retaliations; they always came into my mind as the acts of injudicious relatives of his, goaded on by the state of his visage and an indignant sympathy with the family features.

However, go to Miss Havisham's I must, and go I did. And behold! nothing came of the late struggle. It was not alluded to in any way, and no pale young gentleman was to be discovered on the premises. I found the same gate open, and I explored the garden, and even looked in at the windows of the detached house; but my view was suddenly stopped by the closed shutters within, and all was lifeless. Only in the corner where the combat had taken place could I detect any evidence of the young gentleman's existence. There were

В тексте романа в конечном счете оказывается, что слово *gentleman* есть, а персонажей, полностью соответствующих кодексу джентльменства, нет: слово либо используется с иронически снижающими определениями, либо прилагается к тем, кто является «мнимым джентльменом», либо, наполняясь переносным смыслом этического джентльменства, благородства поступков, иронически обыгрывает прямое значение – *He's a gentleman, if you please, this villain*.

И в этом смысле позиция Диккенса противоположна точке зрения Троллопа, утверждавшего, что не титул делает человека джентльменом, что тот, кто не рожден джентльменом, может им стать. Однако Диккенс (заявлявший, как известно: «Моя вера в людей, которые правят, говоря в общем, ничтожна. Моя вера в людей, которыми правят, говоря в общем, беспредельна») в конечном счете никак не предаёт свои демократические идеалы: его Пип не только разочаровывается в возможности стать истинным джентльменом, но и в поставленной им некогда цели, поскольку осознаёт, что в погоне за ней он утратил, быть может, более важные ценности жизни. «Идеальный джентльмен» в системе взглядов Диккенса оказывается менее значительной ценностью, чем просто «честный и добрый человек», и такая позиция автора «Больших ожиданий» превращает его творчество не только в воплощение «английскости», но и в концентрированное выражение универсального гуманизма.

Таким образом, лингвокультурный концепт «джентльмен» как структурная единица английской языковой картины мира, являет собой неоднозначное и «живое» понятие: оно эволюционирует, меняет семантику, обрастает коннотациями, коррелируя с развивающимся и переживающим метаморфозы контекстом национальной культуры Англии, воплощая «многоуровневый характер движения от содержания культуры к ее языковым формам»⁴, и встречного движения от языковых форм к культурным смыслам и функциям.

⁴ Боженкова Р.К. Понимание текста как лингвокультурологическая категория. Курск, 2000. С. 25.

ДМИТРИЕВА М.И.

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ РОМАНА ОЛДОСА ХАКСЛИ «POINT COUNTER POINT»: УПОДОБЛЕНИЕ ИЛИ ИМПРОВИЗАЦИЯ?

Роман «Point Counter Point» был впервые опубликован в 1928 году, когда стремительно менялись и литература, и музыка: они словно стремились друг к другу, и писатели были готовы соединять эти два искусства. Мыслители 20 века верили, что благодаря обращению к синтезу искусств можно не только создать новое произведение, но и возродить язык как таковой. В исследовании, посвященном творчеству Андрея Белого, Оля Тилкес пишет о том, что «Сближением самых разных предметов и явлений на основании одного из признаков достигалось сразу же несколько целей: предмет, а вместе с ним и слово, выводились из автоматизма восприятия – "оживали"; новое видение, акцентируя незамеченную до этого схожесть, если и не всегда вскрывало природу предмета или явления, то во всяком случае стремилось к этому, обостряло их восприятие. Естественно, что при этом высоко ценилась неожиданность сближения, то есть сближение как можно более разнородных предметов или явлений: чем отдаленнее ассоциативная связь, тем выше как степень "оживления" слова, так и сила действия его на читателя»¹.

Хаксли как ценителя музыки и литературы интересовало их взаимодействие, но сделать именно «музыкальный роман» он не намеревался. Роман выстраивает себя как музыкальный благодаря особенностям поэтики и вовлеченности читателя. Текст «Point Counter Point» обладает свойствами, имманентными музыкальному произведению, такими, как звучание, достигаемое за счет повторов различных частей речи и членов предложения, наличие и развитие мелодии, полифония.

Музыкальность романа «Point Counter Point» проявляется на нескольких уровнях:

- уровень рамы;
- уровень соотношения фабулы и сюжета;
- уровень системы персонажей;
- уровень соотношения тем и мотивов.

На уровне рамы мы имеем дело с заглавием «Point Counter Point», которое можно трактовать по-разному. Заглавие отсылает читателя к латинскому выражению “Punctus Contra Punctum”, дословно переводящееся как «точка против точки». “Punctus Contra Punctum” также является

¹ Тилкес О. К. Литература и музыка: четвертая симфония Андрея Белого: Academisch proefschrift., Amsterdam, 1997. P. 369.

музыкальным термином, обозначающим тип полифонии, в котором несколько (два или более) самостоятельных мелодических голосов соединяются и ведутся одновременно в рамках одного произведения. В то же время, если слово “point” интерпретировать как глагол, заглавие можно перевести как «обозначь контрапункт», что предполагает вовлеченность читателя в процесс создания музыкальности произведения: контрапунктирующие элементы должен выявлять именно он, а текст предоставляет ему такую возможность.

На уровне соотношения фабулы и сюжета музыка может быть как неким фактором, влияющим на события и их последовательность, так и самим событием. Единой сюжетной линии в романе нет, однако наблюдается общность некоторых событий: во второй главе большинство персонажей романа присутствуют на приеме в доме Тэнтэмаунтов и слушают там концерт Баха, выражая свои эмоции по этому поводу; в 33 главе происходит убийство, о котором говорят во всем городе; некоторые герои собираются в одном и том же ресторане и обсуждают вопросы, связанные с обществом, политикой, человеческой природой.

События, связанные с музыкой, постоянно присутствуют в тексте, хотя и осуществляют разные функции: они не только могут составлять и выстраивать сюжетную линию, но и давать ключ к пониманию героев.

На уровне системы персонажей музыка непосредственно связана с тем, как соотносятся интенции автора и героев. Создать текст, организованный как музыкальное произведение, было намерением героя по имени Филипп Куорлз, который является писателем по профессии. В 22 главе приводятся отрывки из его дневника с рассуждениями о литературе и музыке вообще и о создании романа:

«**The musicalization of fiction.** Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. (*Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes.* Mere glossolalia.) But on a large scale, in the construction. **Meditate on Beethoven.** The changes of moods, the abrupt transitions. Majesty alternating with a joke, for example, in the first movement of the B flat major quartet. Comedy suddenly hinting at prodigious and tragic solemnities in the scherzo of the C sharp minor quartet.) More interesting still the modulations, not merely from one key to another, but from mood to mood».²

События романа «Point Counter Point», диалоги, монологи, оказываются иллюстрацией размышлений Куорлза. Все, что герой только собирается делать, уже происходит в романе, что фактически наделяет Куорлза функциями автора:

«The novelist can assume the god-like creative privilege and simply elect to consider the events of the story in their various aspects – emotional, scientific, economic, religious,

² Huxley A. Point Counter Point., Flamingo Modern Classics, London, 1994. P. 296.

metaphysical, etc. He will modulate from one to the other – as **from** the aesthetic **to** the physico-chemical aspect of things, **from** the religious **to** the physiological or financial. But perhaps **this is a too tyrannical imposition of the authors will**».³

Куорлз считается персонажем, который должен выступать в роли носителя авторских концепций, однако он скорее созвучен с «настоящим» автором в понимании Михаила Бахтина. В работе «Эстетика словесного творчества» Бахтин писал, что автор «не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно»⁴. В романе «Контрапункт» автор как человек и творец снимает с себя ответственность за говорение, и уподобление романа музыкальному произведению становится в первую очередь интенцией персонажа. Создание музыкальности в романе становится уже не интенцией автора, а скорее проявлением «функции-автора» в понимании Мишеля Фуко, который в своих размышлениях о природе автора отмечал, что «Автор – это еще и то, что позволяет преодолеть противоречия, которые могут обнаружиться в серии текстов: должна же там быть – на определенном уровне его мысли или его желания, его сознания или его бессознательного – некая точка, исходя из которой противоречия разрешаются благодаря тому, что несовместимые элементы наконец-то связываются друг с другом или организуются вокруг одного фундаментального или изначального противоречия»⁵.

Мотивы и образы, связанные с музыкой, располагаются в тексте неравномерно, но, тем не менее, чувствуется наличие некоей отправной точки, заданной темы, которая постоянно изменяется. На протяжении всего романа она трансформируется в нечто иное, потом возвращается к своему первоначальному звучанию, и меняется опять. В романе такой темой является «человеческая fuga», «human fugue». Фугой называют полифоническое музыкальное произведение, в котором голоса перекликаются между собой, ведя как бы одну и ту же мелодию: гармонически и метрически мелодии совпадают, но ритмически и тонально различаются между собой, тем самым дополняя друг друга и образуя созвучия. Метафора «человеческой фуги» в полной мере реализуется во второй главе, где подробно описываются выражение лиц и переживания людей, слушающих, как оркестр исполняет мелодии Баха:

«In the **human fugue** there are eighteen hundred million parts. The resultant noise means something perhaps to the statistician, nothing to the artist. It is only by considering one or two parts at a time that the artist can understand anything»⁶.

³ Ibid. P. 297.

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 14.

⁵ Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. М., 1996. С. 30.

⁶ Huxley A. Point Counter Point., Flamingo Modern Classics, London, 1994. P. 23.

В романе часто сталкиваются звук и визуальный образ. Когда Уолтер Бидлэйк думает о приеме в доме Тэнтэмаунтов, на который он собирается, он ассоциирует его с «джунглями звуков», при этом его собственные мысли тоже звучат: повторяются слова, части речи, иногда целые фразы:

«A jungle of innumerable trees and dangling creepers – it was in this form that parties always presented themselves to Walter Bidlake’s imagination. A **jungle of noise**; and **he was lost in the jungle**, **he was** trying to clear a path for himself through its tangled luxuriance. The people were the roots of the trees **and** their voices were the stems **and** waving branches **and** festooned lianas-yes, **and** the parrots **and** the chattering monkeys as well»⁷.

Сочетание изображения и музыки дает новый смысл происходящему, позволяя глубже проникнуть в природу музыки. Музыка с такого угла воспринимается как нечто большее, чем знак, о чем семиотик Генри Орлов пишет следующее: «То, как она (музыка) определяет опыт, тип отношений между музыкальным означающим и означаемым, близко к идеограмме. Музыку можно назвать звучащей идеограммой опыта. Пожалуй, это наиболее близкое потенциальное предположение, которое можно сделать, определяя музыку терминами семиотики»⁸.

Тема «человеческой фуги» присутствует в романе, и трактовать ее можно двумя способами. С одной стороны, события и персонажи романа вплетены в общую ткань повествования и действуют так, словно они – голоса в фуге, с другой – сама по себе тема многоголосья постоянно появляется в романе, причем с событиями она связана лишь косвенно: скорее события подчеркивают, что в романе есть многоголосье, а точнее, множество многоголосий.

По такому же принципу в музыке происходит импровизация: задается определенная мелодия, затем она развивается самым причудливым образом, в какой-то момент она полностью отлична от своего первоначального звучания, но впоследствии основная мелодия или музыкальная тема снова становится слышна. В романе «Point Counter Point» музыкальные темы раскрываются произвольно, создавая иллюзию конечного числа интерпретаций произведения. Текст как бы спрашивает у читателя, звучит ли он, и тем самым вовлекает читателя в процесс сотворчества. Такого типа взаимодействие на основе импровизации позволяет нам предполагать, что роман «Point Counter Point» – открытое произведение в терминологии Умберто Эко, который в своих исследованиях, связанных с литературой и музыкой, допускал, что есть музыкальные произведения, которые «отвергают идею предопределенного, завершенного сообщения (message, messaggio) и

⁷ Ibid. P. 50

⁸ Orlov H. Towards a Semiotics of Music // The sign in music and literature, ed. by Wendy Steiner., Austin., University of Texas press, 1981. P. 137.

предоставляют широкий выбор возможностей сочетать и перераспределять составляющие их элементы. Такие произведения вызывают к инициативе каждого индивидуального исполнителя; они предполагают себя не в качестве завершенных композиций, которые предписывают заранее определенное воспроизведение в заданных структурных координатах, но в качестве «открытых» произведений, которые завершаются исполнителем в самом процессе их исполнения и эстетического восприятия»⁹. В итоге, открытое музыкальное произведение выстраивается внутри литературного «Контрапункта».

Таким образом, мы имеем дело с уподоблением через импровизацию: текст, организованный подобно музыке, изначально желающий быть музыкой, получает такую возможность благодаря читателю, который замечает, что он звучит.

⁹ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста/ перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. Спб.: «Симпозиум», 2007. С. 86.

**«ИГРА ПО НЕ ПРИНЯТЫМ ПРАВИЛАМ В НОЧЬ,
КОГДА ОСЫПАЕТСЯ КЛЕН...»: О НЕКОТОРЫХ
ОСНОВОПОЛАГАЮЩИХ СВОЙСТВАХ ПОЭЗИИ
А. ДРАГОМОЩЕНКО.**

Поэтика Аркадия Драгомощенко – одна из наиболее сложных и новаторских в русской словесности рубежа XX – XXI веков. Его, как и всякого большого поэта, невозможно однозначно отнести к какой-либо школе или направлению. Его часто связывают с метареалистами И. Ждановым, А. Парщиковым, И. Кутиком, А. Еременко. Он испытал воздействие новейшей американской поэзии, в частности Black Mountain School и Школы языка, для которых открыл путь в русскую словесность, переводя Чарлза Олсона, Джона Эшбери, Майкла Палмера, Кларка Кулиджа, Лин Хеджинян. В его замысловатых, рефлекслирующих, немного тяжеловесных в своей пространности текстах чувствуется влияние барокко – и западноевропейского, и русского. Но его поэтика сопротивляется однозначной атрибуции.

Художественный мир А. Драгомощенко располагается на эстетической границе между философской серьезностью и постмодернистской игрой, между поиском объективной реальности и конструированием действительности в поэтическом тексте. Искреннее стремление услышать и передать голос окружающего мира сочетается с ироничным осознанием невозможности это стремление воплотить – в силу сложной природы языка, каковая зачастую становится главным предметом осмысления. Основополагающие характеристики поэзии А. Драгомощенко – зыбкость, недосказанность, многозначность, лабиринтная усложненность, многомерность. Они формируются в том числе за счет игровых приемов на всех уровнях, и содержательных, и формальных: графическом, фонетическом, семантическом, субъектно-объектном, на уровнях художественной оптики и мировоззренческой перспективы.

В стихотворении «Изображение плантации» понятие игры работает в сложном взаимодействии эксплицитности и имплицитности. Стихотворение это – программное, в нем, по выражению Елены Петровской, «не без изящества перечислены “принятые” и “не принятые” правила чтения под именем правил игры»¹. И «правила» письма, добавлю.

Первое слово стихотворения – «тавтология» – весьма значимо для всей поэтики Драгомощенко, именно так называется последний его

¹ Петровская Е. Фундамент – пыль (Заметки о поэзии А.Т. Драгомощенко) // Новое литературное обозрение. 2013. № 121. С. 272.

прижизненный сборник стихов 2012 г. А вся первая строфа – «развернутая ветвящаяся дефиниция»² этого ключевого понятия, дающая представление о философских и стилистических установках поэта.

Прежде всего прочитывается отсылка к «Логико-философскому трактату» Витгенштейна, где понятие тавтологии, наряду с понятием противоречия, используется для исследования избыточных значений в логике: «Среди возможных групп условий Истинности может быть два экстремальных случая. В одном случае Пропозиция является истинной для всех истинностных Возможностей Элементарной Пропозиции. Мы говорим, что условия Истинности тавтологичны <...> Тавтология и Противоречие не являются Картинами Реальности. Они не изображают никакой возможной Ситуации, ибо первая позволяет любую возможную Ситуацию, а второе – никакую. В Тавтологии предпосылки соответствия с Миром – отношения изображения – уничтожают друг друга, так что она не стоит ни в каком отношении изображения к Реальности <...> Тавтология оставляет за Реальностью все бесконечное логическое пространство...»³. Тавтология ценна для Драгомощенко именно своей свободой от однозначной логической репрезентации реальности, т.е. равновесия значений. Отсюда – потенциалом многозначности, проистекающей от – ответной – свободы смыслов реальности расти в любую сторону в любом объеме:

Тавтология не является мыслимой точкой
равновесия значений, но описанием пространства
между появлением смысла и его расширением.⁴

Далее обозначается процесс выстраивания отсутствия. Замечу в скобках, что у Драгомощенко существительные, имеющие значения и процесса и феномена, реализуют оба: строение – и процесс создания, и конструкция, изображение – и обрисовывание, и рисунок. Акцент, однако, ставится на процессуальности:

Зрение не существительное, оно – не исполняемая
форма
глагола «чтение».

Неисполняемость как незавершаемость – суть поэзии по Драгомощенко: «Поэзия – несовершенство *per se*. Несвершаемость как таковая» (436). Далее, чтение для поэта – полная аналогия письму, о чем свидетельствует сочувственное цитирование К. Вагинова в одном из эссе:

² Корчагин К. На полях гимна (к) речи // Новый Мир. 2011. №11. С. 192.

³ Витгенштейн Л. Избранные работы / Пер. с нем. и англ. В.Руднева. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. С. 127-129.

⁴ Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, текст Драгомощенко цитируется по данному изданию, номера страниц указаны в тексте статьи. Стихотворение «Изображение плантации» (С. 17-19) далее приводится без указания источника.

«Свистонов лежал в постели и читал, то есть писал, так как для него это было одно и то же... Можно выразить лишь сожаление, что до сих пор не издано ни одной книги Свистопова». Зрение как форма чтения располагается в том же поле: «Зрение также лингвистическая процедура, процесс описания, различения» (155).

Несвершаемость чтения-письма выводит к базовому для Драгомощенко наблюдению относительно природы поэзии: «Она – полнейшее отсутствие (прежде всего репрезентации)» (155). Причем отсутствие, недостаток активны настолько, что становятся необходимым свойством себя самих:

Отсутствие почти, – необходимый остаток, –
всегда недостаточно.

В этом контексте и возникает лейтмотив игры, оформленный в повторяющийся со значимыми вариациями рефрен. Первый вариант игры как сути чтения-письма-поэзии – самый очевидный и привычный. Правила – принятые, свет – прямой, дневной.

Расширение (игра по принятым правилам
на отвесном свете)
совмещается со строением отсутствия.

Но речь здесь идет не традиционности, не о банальности. Принятые правила расширения смысла – базовые, логически обоснованные в системе миропонимания Витгенштейна-Драгомощенко, необходимые и достаточные, их бесспорность проистекает из их обоснованности для поэта.

В описании процесса разрастания отсутствия слово «предложение» реализует два омонимичных значения – грамматической категории и акта предлагания, предоставления все новых смыслов, вариантов значения.

Недостаточность, стремясь к полноте,
заключает субъект в предложение.
Предложение длиться (бежать): продлевать след угасания –

Субъекты, заключенные в такое предложение «обречены... бежать вслед за расширением значения, никогда не достигая цели»⁵.

Глагол «бежать» вводит сему пространственности – бежать к горизонту понимания, к недостижимому, в попытке перебраться на оборотную сторону грамматики. Пространственность реализуется в концепте не навязывающего себя ландшафта:

в итоге описано сочетанием «заглянуть за часть речи».
Речь расстилает пейзаж факультативности форм.

⁵ Павлов Е. Шестые форм // Драгомощенко А. Тавтология. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 441.

И все дальнейшее развертывание стихотворения происходит в образном круге пейзажа речи, именно что в семантическом ПОЛЕ, где «поле» – и филологический термин, и природный объект с растительностью, ощущающий времена суток и времена года.

Следующая разновидность игры связывается с понятием формы, опять же омонимично содержащим и осязаемость пространственности, и абстрактность грамматики.

Форма (игра по принятым правилам на рассвете) –
разновидность внимания; биение «поэтому»,
в смысле, «из-за».

За окном располагается другое окно.

Окно в этом случае – описание желания, т.е. зрения.

Равным образом предлог «из-за» намечает и причинно-следственные связи и направление движения, взгляда. Рассвет – время выглядывания в окно с неопределенным, непрогнозируемым результатом, поскольку очертания и смыслы только начинают проступать. Близкие мотивы прочитываются в целом ряде текстов Драгомощенко:

...поскольку люблю скрип рам, западный ветер, стекла
настежь,
фразы с брезжащим: «острова»... (23)

между частью
и ее умножением брезжит то, что еще не стало другим, но
уже покинуло прежние формы (56 – 57).

Умножение окон, из которых можно выглянуть – аллегория не только бесконечности способов видеть, но и вариантов существования наблюдаемого объекта: «"Пространство", которое описывает тавтология, всегда подвижно – в поисках полноты оно постоянно перемещается от отсутствия к отсутствию, создавая в процессе форму за формой»⁶.

Образ летнего сада, рождающийся далее из пейзажной пространственности, обосновывает новый смысл игры: на этот раз актуализуется составляющая уютного безделья, беззаботности, выражающая необходимость непрагматичности поэтического высказывания.

Чтение перебора условных пространств
(игра по принятым правилам в беспечном саду,
лето благоприятно и руки просты),

⁶ Там же.

В упомянутой выше цитате из Вагинова Драгомощенко отмечает именно такое свойство художественного текста как желательное: «Он не заботился о смысле целого и связности всего» (155).

Далее происходит проблематизация феномена чтения-письма как игры, сомнение в реальности высказывания, творческий акт обращается на себя самое в рефлексии относительно своих возможностей и оснований.

но чаще чтение очерчено путешествием
в ландшафтах необязательных форм;
на полях выцветает стерня и замечание: «писать...»

...

(игра по не принятым правилам в ночь, когда
осыпается клен;
в ту ночь написал, что никогда не стану писать),

Образы ночи и осени оформляют идею сомнения. «Непринятость» правил игры здесь – непроясненность встающих перед поэтом творческих вопросов, трудных настолько, что могут вызвать отказ от высказывания в привычном смысле. В то же время осенняя ночь – вероятно, самое продуктивное состояние мира именно в силу отсутствия определенности, уверенности, устойчивости, привычных проявлений комфортности. Дальнейшее развертывание стихотворения в глубину основополагающих понятий бытия и любви происходит именно в координатах осенней ветреной ночи, возвращающей ощущение вселенной. Мысль о том, что проблематизация дневного света и делает возможным стихотворение, характерна для Драгомощенко:

И как начать? Как писать тогда,
если всегда в глаза свет? И ни единой буквы
не увидеть, если не спать на свету тьмы⁷.

А саморефлексия творческого акта, метафорически оформленная здесь как игра в ночь, как сон на свету тьмы – еще одна базовая черта поэзии в понимании Драгомощенко: «Поэзия безошибочна в любой проекции своего спрашивания о себе, поскольку является четырехмерным пейзажем безукоризненного действия...» (156). Ночь в системе координат Драгомощенко «рифмуется» с речью как инвариантом чтения/письма/зрения: «Ночь, как и поэтическая речь, безначальна и потому преступает, стирая любое возможное ее толкование, свой язык, свою речь, свое намерение, свое сейчас, свою память»⁸. Эту рифму услышал К. Корчагин, озаглавивший свою рецензию на сборник «Тавтология» «На полях гимна (к) речи». «Тавтология» имеет эпиграф из Ригведы – из «Гимна Речи», свидетельствующий о ее, речи, вариативности: «Меня распределили боги по многим местам, имеющую

⁷ Драгомощенко А. На берегах исключенной реки. М.: ОГИ, 2005. С. 48.

⁸ Драгомощенко А. Фосфор. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 155.

много пристанищ, принимающую множество форм». А предлог «к» в скобках заголовка рецензии отсылает и к новалисовским «Гимнам к ночи». Выражение «игра в ночь», таким образом, может быть прочитано как многоуровневая, четырехмерная игра ночью в речь: «Ночь, запинаясь, речь учетверяла» (373).

Идея «игры в речь» «по не принятым правилам» связывается с Гермогеном – одним из участников диалога Платона «Кратил», в котором Сократа призывают разрешить спор двух афинян относительно природы языка. Ученик Протагора Гермоген отстаивает идею условности именованных в языке, их зависимости от договоренности между людьми обозначать вещи так, а не иначе. Ученик Гераклита Кратил утверждает естественность имен, истекающих из природы вещей. Драгомощенко называет Гермогена «клоуном»⁹ и «убогим»¹⁰ и говорит о не принятых, то есть не условных правилах речи, вероятно, он полагает позицию Кратила более убедительной. «Писать историю каждого имени» – пытаться проследить путь от вещи к ее обозначению, понять закономерность его возникновения – естественную, а не условно-человеческую:

И под стать тому, как море свету раскрывает раковину,
а она – истоки выбора, имя становится «словом»,
сравнением
падает яблоко и его подбирают (42).

Имя Гермогена названо первым, поскольку в самом начале диалога Сократ насмешничает над несоответствием его сути («сын Гермеса», покровителя торговли, дарующий ловкость и удачливость) характеру носителя – беспомощного философа, неудачливого в житейских расчетах. Гермоген «не имеет ни к чему отношения» именно в силу этого несоответствия. С самого начала возникает некое, пока шутливое, сомнение в возможности доказать правоту Кратила, хотя Сократ принимает его сторону, и это сомнение в конце диалога развивается в «задумчивость, даже печаль вместо триумфа победы, возобладания»¹¹. Причина здесь – в осознании текучести мира и, соответственно, проблематичности выразить в имени некую единую сущность постоянно изменяющейся вещи: «Но можно ли тогда что-либо правильно именовать, если оно всегда ускользает, и можно ли сначала сказать, что оно представляет собою то-то, а затем, что оно уже такое-то, или же в тот самый момент, когда бы мы это говорили, оно необходимо становилось уже другим и ускользало и в сущности никогда бы

⁹ Драгомощенко А. Устранение неизвестного. М.: НЛО, 2013. С. 251.

¹⁰ Иоффе Д. Фосфорический промежуток. Разговор с Аркадием Драгомощенко (окончание) // Топос. Литературно-философский журнал. 09/10/2002. // URL: <http://www.topos.ru/article/574>.

¹¹ Драгомощенко А. Устранение неизвестного, Указ. Соч., С. 253.

не было таким, [каким мы его называли]?»¹². Текучесть мира и проблема его «схватывания» языком – одна из ключевых тем Драгомощенко:

Возможно, имя и есть средоточие противотока периодов
в бесконечном скольжении вдоль ребер себя и навстречу,
они рождают раба, раб порождает привязанность,
та в свой черед вещь выносит на свет и тождественность (42).

Попытка – нет, не решить эту проблему (это невозможно), но приблизиться к состоянию сиюминутной причастности мгновенному состоянию вещи – высказывается в семантическом поле осени с ее листопадом, постоянно меняющим пейзаж и наглядно демонстрирующим множественность направлений этого изменения. Естественное «отношение» имени к вещи может быть постигнуто через осознание непрогнозируемости и незавершаемости процесса изменений этого отношения.

Отношение предполагает соединение
в возможности вне направления.
Направления листа, если слетает, не «сосчитать».
Считая по именам, возможно представить,
что порой имя шлет отражение,
где неполнота обретает собственное завершение, т.е. в нас.

Омонимия слова «лист» не дает забыть, что, вступая в разговор афинян, Драгомощенко говорит прежде всего о художественном письме, которое, вероятно, одно и способно осуществить обозначенную сложную операцию: «Переход от вопроса к спрашиванию о пределе, границе, об очертании смысла, освобождаемого в обещании, в речи, в возможности только, в поэзии» (436).

Осеннее падение листа разворачивается в мотив любви, вырастающий из переплетения мыслей о падежной форме местоимения «мы» и английского выражения «to fall in love».

Нас – местоимение множественного числа,
винительного падежа. «Падать».
Опиши, как падать, не касаясь поверхности притяжения,
совлеченного... (игра по забытым правилам в углу
переулка,
а за спиной ветер несет мусор вселенной) в легкость
любви.

Прилагательное «забытые» в семантике Драгомощенко обретает новое, более широкое и глубокое значение. В эссе «Эротизм за-бывания» поэт извлекает его из морфологической структуры слова: «Не указывает ли сам

¹² Платон. Кратил. Пер. Т.В. Васильевой // Платон. Собрание сочинений в 4 т.: Т. I /Общ. ред. А. Ф. Лосева и др.; М.: Мысль, 1990. С. 679.

язык в своем этимологическом свечении, что за-бывание буквально есть трансгрессия, то есть, преступление бывания, трата резерва, а иначе, бывшего бытия как отглагольного существительного, иначе - вдвойне остановленного настоящего? Такова поэзия, неукоснительно и мужественно выходящая к границе, где темное сияние безразличного ничто, никогда не случавшегося, не бывшего, но Бытие "чего" не взыскует даже слова "время", встречается тающий дым человеческого тщеславия»¹³. *За-бытые* правила игры-поэзии выводят за границу нормального существования, в зазор времени-пространства, где возможно осознать вселенские сдвиги сущностей. Этот зазор, «угол переулка», «равновесие тавтологии», в которой замирает ветер – вариант Леты: «На берегах ее царит забвение, прозрачность которого передается миру, вовлеченному в его игру, путающую одно с другим, времена и намеренья, слова и молчанье, – открывающее прозрачность отсутствия каких бы то ни было масштабов – здесь "это" одновременно "там", "сейчас" – повсеместно "потом" или "уже всегда тогда"»¹⁴.

Феноменологическая и онтологическая симультанность Леты для Драгомощенко воплощает «безначальность» поэтической речи, преступающей «свое сейчас, свою память», поэтическая же речь аналогична любви – в безвременности, выходе за пределы бытия, ощущении космического сквозняка – при вполне осязаемых и называемых обстоятельствах любовного взаимодействия.

Любовь – как разъять то, что «отсутствие»,
но при этом моет волосы ветер,
сносящий назад представления о том,
что там могло бы случиться.
Быть означает не только статью
в словаре, но и телефонный звонок, когда говорится
о «бытии», которое рассыпается в эхо, –
однако в распределении частот слово забыто.

Именно через удаление из памяти – «"забыто" просачивается в забвение» – в завершающей части стихотворения оказывается собранным воедино *«то, что ранее не поддавалось ни описанию ни полноте»*.

Последние пятнадцать строчек подытоживают его и парадоксально ставят под сомнение. Рефрен об игре в скобках на этот раз сконструирован как перечисление основных точек развертывания сюжета.

(игра, правила, лето, смена сезонов, «мне холодно»,
вероятно стоит поздняя осень)

¹³ Драгомощенко А. Фосфор, Указ. Соч., С. 154.

¹⁴ Там же.

черты – два варианта одного и того же. Уравновешиваемые понятия – «одиссей» и «цитата» – возвращают к эпиграфу из Cantos Эзры Паунда

What you have done, Odysseus,
We know what you have done...

– который также графически являет зеркальное равновесие тавтологии. Как и ошибочная атрибуция Canto: у Драгомощенко в качестве источника цитаты названа IV, тогда как на самом деле эпиграф взят из VI. Результат, вероятно, простой невнимательности, обретает значение. «Ошибка всегда сознательна. Подчас ошибка является результатом сложнейших, многоуровневых, вполне осознаваемых операций и расчетов» (156).

Написание со строчной буквы имени Одиссея, с одной стороны, подчеркивает его цитатность, с другой – возвращает то, «что снимается именем» – неуловимость, богатство смыслового потенциала.

Синтаксическая организация стихотворения в целом основывается на стилистическом приеме подхвата (анадиплосиса) – полностью в соответствии с ключевым понятием тавтологии. Практически все стыки предложений (за исключением трех) представляют собой повтор последнего слова предложения в начале следующего, с некоторыми вариациями формы. Подхват – древний прием, его использование привносит в стиль текста оттенок эпической велеречивости, что в данном случае согласуется с отсылками к Гомеру. Но главной функцией анадиплосиса у Драгомощенко становится создание эффекта плетения. М. Ямпольский отмечает мотив плетения как один из «самых устойчивых в его текстах»¹⁷, Драгомощенко пытается именно в плетении уловить сущность зазоров пространства-времени, бесконечных и бесконечно исчезающих точек и мгновений: «Но что нужно, чтобы "проявить" мгновение? Как распознать в пластах, слоющихся один поверх другого прихотливых плетений, мельчайшие дроби длительности сознания, в котором они возникали и в которое канули, уходя к несоизмеримым величинам во все более явственно возрастающем уменьшении этих самых дробей?»¹⁸. Плетение формирует путь из одного состояния в другое – создает ощущение перетекания, постоянного, хотя и не сразу заметного изменения – роста. Тавтологические повторы слов с вариациями формы и изменением значения возвращают смыслы неспешно, постепенно. Слово «плантация» в заголовке, таким образом, реализует значение процессуальности и может быть прочитано как «вращивание» – смыслов, как растений. Которые, нельзя забывать при этом, склонны и к осыпанию на осеннем ветре – то есть не зафиксированы, не окончательны,

¹⁷ Там же.

¹⁸ Драгомощенко А. Устранение неизвестного, Указ. Соч., С. 254.

могут изменять самый тип своего движения: уже не в виде ростка, но в виде летящего в вероятности листа.

Семантическое поле флоры подсказывает ракурс восприятия скобок, в которые заключены все повторяющиеся с вариациями упоминания правил игры в речь – опорные точки развития сюжета стихотворения. Скобки в текстах Драгомощенко весьма распространены и работают как метабола – реализуют сразу и прямое (логическое и графическое), и метафорические значения, а феномены, которые эти значения отражают, «обнаруживают причастность друг другу; т. е. превратимость при сохранении отдельности, интеграцию на основе дифференциации»¹⁹. Скобки ветвят высказывание, предохраняют его от прямолинейности, заявляют о вариативности смысла. Дж. Эдмонд обращает внимание на весьма показательную в этом отношении строку в стихотворении «Но не элегия» («Понимание заключено в скобки глаз, покусывающих белое»²⁰): «Подразумеваемые изогнутые линии скобок образуют дыру, неопределенность значения, или не-значение. В этих линиях мы видим очертания глаз и обрисовку проблемы видения и описания. Текст на странице – вгрызание черного шрифта в белую бумагу»²¹.

В стихотворении «Изображение плантации» скобки, каждый раз разрывающие течение высказывания, в семантическом поле роста флоры могут быть восприняты как почки. С одной стороны, округлая форма нарушает плавные вытянутые очертания плетения веток-строк, напоминая о том, что любая волна – это совокупность моментальных остановок, зазоров в ткани пространства-времени. С другой – скобки-почки всегда могут раскрыться, они содержат потенциал дальнейшего движения вперед, вырастания новых смыслов.

Но поляя речь открывает сопротивление ветру и тени.

Точка сползает к зенице – воздушные зыби,
скобки присутствия размыкает вода²².

Оказывается связанной с образом растительной скобки-почки и важная для Драгомощенко метабола настурции, которая «снова и снова всплывает во

¹⁹ Эпштейн М. Тезисы о метареализме и концептуализме. Что такое метареализм? // Литературные манифесты от символизма до наших дней. Сост. и предисл. С. Б. Джимбинова. М. XXI век – Согласие, 2000. С. 522.

²⁰ Драгомощенко А. Описание. СПб.: Издат. центр «Гуманитарная Академия», 2000. С. 210.

²¹ Edmond J. Writing on the Margins: The Experimental Poetry of Lyn Hejinian, Yang Lian, and Arkadii Dragomoshchenko. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Comparative Literature, the University of Auckland, 2004. P. 255.

²² Драгомощенко А. Описание, Указ. соч. С. 45.

многих последующих стихотворениях и прозаических текстах Драгомощенко, всякий раз напоминая о незакрытой скобке»²³:

настурция

необыкновенно проста (пуста)

до первой строки (с любого конца).

Позиция равновесия. Скобка, которую не закрыть (423).

Вероятно, данная статья может произвести впечатление работы дешифровальщика, подробно, трудно и иногда зыбко с точки зрения убедительности распутывающего сложный код текста, не поддающегося традиционному считыванию. И если тексты поэта – во многом криптограммы, то скобки в них окажутся криптограммами криптограмм, которые никогда не раскроются все, но будут приглашающими точками возможности входа в лабиринт.

²³

Павлов Е., Указ. соч. С. 444.

СЛУЧАЙНОСТИ И СОВПАДЕНИЯ КАК ДВИГАТЕЛЬ ИНТРИГИ И НЕ ТОЛЬКО: ИГРОВЫЕ АСПЕКТЫ «ДЕТЕЙ КАПИТАНА ГРАНТА»

Жюль Верн – один из самых популярных авторов, писавших в авантюрном жанре. Он создал немало традиционных приключенческих романов, в том числе и «Дети капитана Гранта», написанный в 1876, где говорится об экипаже яхты «Дункан», принадлежащей лорду Эдуарду Гленарвану. Они вылавливают в Ирландском море акулу, в животе которой находят бутылку с запиской на трех языках: английском, немецком и французском. В записке кратко сообщается, что во время крушения «Британии» спаслось трое – капитан Грант и два матроса, что они попали на какую-то землю; указывается и широта, и долгота, но невозможно разобрать, какая это долгота – цифру размыло. В записке говорится, что спасенные находятся на тридцать седьмом градусе одиннадцатой минуте южной широты. Долгота неизвестна. Поэтому разыскивать капитана Гранта и его спутников надо где-то на тридцать седьмой параллели. Английское адмиралтейство отказывается снарядить спасательную экспедицию, но лорд Гленарван и его жена решают сделать все возможное, чтобы отыскать капитана Гранта. Они знакомятся с детьми Гарри Гранта – шестнадцатилетней Мэри и двенадцатилетним Робертом. Яхту снаряжают в дальнее плавание, и 25 августа «Дункан» выходит в море из Глазго. На следующий день выясняется, что на борту находится еще один пассажир. Им оказывается секретарь Парижского географического общества француз Жак Паганель.

Роман Жюль Верна «Дети капитана Гранта» – это «авантюрный роман», наиболее адекватными характеристиками времени которого являются «вдруг» и «как раз», что дает возможность вторжению случайности»¹. Случайностей в данном романе очень много.

Вся вереница случайностей берет свое начало уже в первой главе: пассажиры яхты Дункан практически добрались до острова Арран, но здесь они увидели рыбу огромных размеров, матросы поймали ее, разделали – и в самый последний момент, когда они уже хотели выбросить останки за борт, нашли в рыбе бутылку. В этой бутылке и содержалось то, что станет двигателем интриги, создаст атмосферу тайны и загадки: письма в трех экземплярах на французском, на немецком и на английском языках, в которых просил помощь экипаж потерпевшего кораблекрушения судна,

¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике// Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С.302.

капитан которого был Грант. Об этой находке написали в «Таймс», экземпляр которой случайно прочитала дочь капитана Гранта.

Когда яхту подготовили для поисков и вышли в открытое море, на ней случайно оказался Жак Паганель. Этот джентльмен не просто находился на борту не того судна, на которое собирался попасть, но и плыл в противоположную сторону, не в Индию, а в Патагонию.

Все эти случайности маркируются в тексте прилагательными, вводными конструкциями, связанными со временем:

«...déjà l'île d'Arran se relevait à l'horizon, quand le matelot de vigie signala un énorme poisson qui s'ébattait dans le sillage du yacht...» (7)².

Если рассмотреть слово *énorme* как *é+norme*, то можно сказать, что рыба была не просто огромной, она была больше чем «нормальные» (зд. это синоним слову обычные) рыбы.

«...les marins déçus allaient en jeter les débris à la mer, quand l'attention du maître d'équipage fut attirée par un objet grossier, solidement engagé dans l'un des viscères...» (11).

«...il est heureux que ce requin l'ait avalée pour nous l'apporter à bord du Duncan» (16).

«Il faut donc renoncer à peindre son émotion, quand la note du Times, que le hasard jeta sous ses yeux, la tira subitement de son désespoir» (53).

Все эти совпадения являются двигателем интриги, позволяют передать напряженность событий и заинтересовать читателя.

В соответствии с особенностями авантюрного романа, в котором «вся инициатива ... в руках случая, которая врывается и разрывает нормальный ход событий и благодаря случайной одновременности приводит к необычным результатам и встречам»³, огромное значение имеет встреча с Жаком Паганелем на корабле. «Хронотоп корабля» – это замкнутое пространство, которое не предполагает новых неожиданных встреч, когда весь экипаж и пассажиры корабля уже знакомы. Но на судне оказался пассажир: он утверждал, что был из каюты номер 6 и был уверен, что находится на борту судна «Шотландия», капитаном которого является некий Бертон:

«Mr Olbinett passait en ce moment, se rendant à la cuisine située sous le gaillard d'avant. Quel fut son étonnement de s'entendre ainsi interpellé par ce grand individu qu'il ne connaissait pas!

«Quel est ce personnage? se dit-il. Un ami de Lord Glenarvan? C'est impossible.

Cependant il monta sur la dunette, et s'approcha de l'étranger.

«Vous êtes le steward du bâtiment? lui demanda celui-ci.

– Oui, monsieur, répondit Olbinett, mais je n'ai pas l'honneur...

² Verne J.G. Les enfants du capitaine Grant. La Bibliothèque électronique du Québec. Здесь и далее текст оригинала цитируется по данному изданию, номера страниц указаны в тексте статьи.

³ Бахтин М.М. Указ. соч. С. 242.

- Je suis le passager de la cabine numéro six.
- Numéro six ? répéta le steward» (85).

В данном произведении мотив встречи тесно связан и с другими важными мотивами, в частности с мотивом узнавания-неузнавания.

1. Пассажиром каюты номер шесть оказался Жак Паганель – географ, ученый, но очень рассеянный человек. Он принял яхту «Дункан» за судно «Шотландия», а владельца «Дункана» лорда Эдуарда Гленарвана – за капитана Бертона:

- «Le voyageur français, se trompant de navire, s'était embarqué pendant que l'équipage du Duncan assistait à la cérémonie de Saint-Mungo» (90).
- «– Parce que vous tournez le dos à la péninsule indienne.
- Comment ! le capitaine Burton...
- Je ne suis pas le capitaine Burton, répondit John Mangles.
- Mais le Scotia?
- Mais ce navire n'est pas le Scotia!» (94).

2. В Австралии путешественники встретили бывшего боцмана корабля капитана Гранта, ставшего бандитом, главарем банды – Беном Джойсом, которого разыскивали по всей Австралии, но его истинную сущность они узнали не сразу:

- «Glenarvan en était à ce passage de sa lettre, quand Mac Nabbs, qui le suivait des yeux, lui demanda d'un ton singulier comment il écrivait le nom d'Ayrton.
- «Mais comme il se prononce, répondit Glenarvan.
- C'est une erreur, reprit tranquillement le major. Il se prononce Ayrton, mais il s'écrit Ben Joyce!» (826).

3. Важным проявлением игры становится узнавание и не-узнавание голоса капитана Гранта. После тщетных поисков капитана пассажиры «Дункана» решили вернуться на родину. Но в эту ночь дети капитана Гранта слышали голос отца за бортом. Однако когда подошли остальные пассажиры, крики не возобновились – и все решили, что от горя у детей начались галлюцинации, но Мэри и Роберт были правы – это был капитан Грант:

- «À moi ! à moi ! criait cette voix.
- Mary, dit Robert, as-tu entendu? Tu as entendu?..
- Robert, dit Mary, pâle d'émotion, j'ai cru... oui, j'ai cru comme toi... nous avons la fièvre tous les deux, mon Robert !.. »
- Mais un nouvel appel arriva jusqu'à eux, et cette fois l'illusion fut telle que le même cri sortit à la fois de leurs deux cœurs:
- «Mon père ! mon père !..» (1242).

4. Оставшихся в живых членов экипажа принимают за пиратов. Полагая, что «Дункан» был захвачен каторжниками, они решили, что смерть к ним приближается с двух сторон, но когда Джон Мангль схватил топор,

собираясь прорубить днище пироги и потопить ее, его вдруг остановил голос Роберта:

«Tom Austin! Tom Austin! disait l'enfant. Il est à bord! Je le vois! Il nous a reconnus! Il agite son chapeau!» (1182).

Благодаря случайности пассажиры Дункана встретились в общей временной и пространственной точке:

«...pourquoi le Duncancroise en ce moment sur les côtes de la Nouvelle-Zélande ?..

...Mais le Duncancroise ici par ordre de Votre Honneur.

– Par mes ordres! s'écria Glenarvan...» (1184).

Вновь рассеянность Паганеля была причиной этого непонимания:

«Que Votre Honneur lise», dit le vieux marin.

Glenarvan prit la lettre et lut: «Ordre à Tom Austin de prendre la mer sans retard et de conduire le Duncanpar 37° de latitude à la côte orientale de la Nouvelle-Zélande !..»

«La Nouvelle-Zélande!» s'écria Paganel bondissant» (1189).

Вся эта игра случайностей / неслучайностей, узнаваний / неузнаваний происходит в широком пространстве. Эта пространственная экстенсивность вводится благодаря игре с европейскими языками. Так, в бутылке, которую нашли моряки, оказалось три записки на разных языках, в которых просили помощи пассажиры потерпевшего крушение судна. От каждого из этих документов сохранились лишь фрагменты, поэтому послание приходилось расшифровывать.

После первой расшифровки они решили, что крушение было у берегов Патагонии, но там не нашли капитана Гранта:

«Bien obligé, Mac Nabbs! s'écria Paganel.

– Quoi? qu'avez-vous? dit le major. Qu'est-ce qui vous a pris? Encore une de vos éternelles distractions?

– Oui! oui! répondit Paganel d'une voix étranglée par l'émotion. Oui! une distraction... phénoménale cette fois!

– Laquelle?

– Nous nous sommes trompés! Nous nous trompons encore! Nous nous trompons toujours!

– Expliquez-vous!

– Glenarvan, major, Robert, mes amis, s'écria Paganel, nous cherchons le capitaine Grant où il n'est pas!

– Que dites-vous? s'écria Glenarvan.

– Non seulement où il n'est pas, ajouta Paganel, mais encore où il n'a jamais été!» (390-391).

После второй расшифровки письма они решили, что крушение произошло около Австралии, но вновь ошиблись. Тогда Паганель «случайно взглянул на валявшийся на земле номер "Австралийской и Новозеландской

газеты". Газета была сложена таким образом, что виднелось лишь слово зеландская...он зашептал про себя: – Зеланд... ланд... ландия!»⁴:

«Paganel achevait ce dernier mot, quand ses yeux se portèrent, par hasard, sur le numéro de l’Australian and New-Zealand, qui gisait à terre. Le journal replié ne laissait voir que les deux dernières syllabes de son titre. Le crayon de Paganel s’arrêta, et Paganel parut oublier complètement Glenarvan, sa lettre, sa dictée.

«Eh bien? Paganel, dit Glenarvan.

– Ah! fit le géographe, en poussant un cri.

– Qu’avez-vous? demanda le major.

– Rien! rien!» répondit Paganel.

Puis, plus bas, il répétait : «Aland! Aland! Aland!» (844).

И ему сразу стало ясно, что крушение произошло около Новой Зеландии, но он вновь ошибся. Патагония, Австралия, Новая Зеландия казались им бесспорным местонахождением потерпевших крушение, но герои так и не нашли там тех, кого искали. Они добрались до истины лишь тогда, когда уже не ожидали – на острове Мария-Тереза.

Вот как послание выглядело на самом деле:

«Le 27 juin 1862, le trois-mâts Britannia, de Glasgow, s’est perdu à quinze cents lieues de la Patagonie, dans l’hémisphère austral. Portés à terre, deux matelots et le capitaine Grant ont atteint à l’île Tabor. Là, continuellement en proie à une cruelle indigence, ils ont jeté ce document par 153° de longitude et 37° 11’ de atitude. Venez à leur secours, ou ils sont perdus».

«Comment, l’île Tabor ! Mais c’est l’île Maria-Thérésa?

– Sans doute, monsieur Paganel, répondit Harry Grant, Maria-Thérésa sur les cartes anglaises et allemandes, mais Tabor sur les cartes françaises!» (1263).

Таким образом, игра случайностей строилась на различиях в европейских языках: по-французски это остров Табор называется не так, как в английском и немецком языках, где он носит название остров Мария-Тереза.

⁴ Верн Ж.Г. Дети капитана Гранта. пер. с фр. - А.Бекетова. Л., Лениздат, 1985. С. 296.

«ИГРАТЬ... ЧТОБЫ БЫТЬ» (РОЛЬ ИГРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ ОБЭРИУТОВ)

Разговор о театрально-игровом начале в творчестве обэриутов приближает к пониманию того, что хуже всего отрефлексировано исследователями авангарда – к характеру взаимоотношений между первым и вторым поколениями русских авангардистов. Первое – это прежде всего кубофутуристы группы «Гилея» – Давид Бурлюк, Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Алексей Крученых и другие, – они возглавляли и олицетворяли ранний авангард в русской литературе. Среди их последователей, работавших в 20-30-е годы, самым радикальным в художественном отношении было ОБЭРИУ – Объединение реального искусства, куда входили Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Заболоцкий и еще несколько человек.

Первому поколению повезло: осмыслить то, то было сделано кубофутуристами, постарались их же современники – по свежим следам. Творчество обэриутов (хотя они работали в 20-30-е годы) начали изучать только в 60-е, – в советское время авангард был запретной темой. В результате творчество 1-го и 2-го поколения авангардистов рассматривалось с позиции разных эпох, в разной перспективе, и это стирало всякое сходство между ними.

Становилось неясным (и в значительной мере остается неясным до сих пор), что позволяет называть «авангардом» то и другое, какую эстафету одно поколение авангардистов передало следующему.

Наша проблематика (разговор об игре и театральности), на первый взгляд, способна только усугубить это недоумение. Дело в том, что стихия иронически-игрового существования была своей для обэриутов, но крайне враждебной для гилейцев. Деятели раннего авангарда могли эпатировать, задирать публику и как-то еще «переходить рамки», но они были маниакально серьезны. Их целью было реальное преобразование мира, высвобождение человека из пут культуры, да и всех мыслимых зависимостей. В программной опере «Победа над Солнцем» богатыри-будетляне низвергали даже светило – как верховного тоталитария – и даровали миру свободу и от времени (оно больше не членилось на сутки, часы и минуты), и от пространства (без главного ориентира оно становилось однородным). Планировались нешуточные преобразования, – они делали неактуальными все прежние понятия и конвенции, весь мир обозначений и разграничений, иначе говоря, семиотический универсум прежней культуры.

Работа «второго авангарда» пришлась на другие времена, – они не обещали свободы ни личности, ни обществу. Маленькая группа ОБЭРИУ сплошь состоит из оригиналов и остроумцев. Но их демонстративная «веселость» во многом спровоцирована, порождена атмосферой несвободы. Об этой несвободе напоминало прошлое, ею грозило будущее. У ОБЭРИУ очень мрачный политический бэкграунд. Близкие обэриутам философы – Яков Друскин и Леонид Липавский – ученики отправленного на философском пароходе Николая Лосского. Это то, что уже случилось, а впереди – трехлетняя ссылка Хармса и Введенского, шестилетняя – Заболоцкого, расстрел Олейникова, смерть Хармса и Введенского в заключении. Если от преследований эти люди временами были свободны, то свое изгойство чувствовали всегда.

Не удивительно, что картина мира, существующая в сознании обэриутов, большого оптимизма не вызывает. Эти талантливые люди убеждены, что, после триумфального мига Творения, мир непрерывно оскудевает, ведь любое событие – осуществление одного из возможных сценариев, а их бесчисленное множество. Значит, совершившееся событие уничтожает это богатство. Пока мир существовал потенциально, он был гораздо значительнее, чем потом, когда он воплотился. А уж когда в нем появились люди, они и вовсе ничего не оставили от подлинности, неподдельности бытия. Человек заменил вещи – пониманием вещей, их мыслительными проекциями, образами, знаками. Знаки заполняют мир, оттесняя реальность. Сам человек не просто обитает в мире знаков, – он постепенно и сам становится знаком – чистой условностью, мнимостью, безвольным элементом социального языка. Смысл бытия заменяется «смыслами», искажающими трактовками (в «Молитве» Хармса: «Только ты просвети меня Господи / Путем стихов моих. / Разбуди меня сильного к битве со смыслами, / быстро к управлению слов...»¹). Прежде поэты боролись за смысл – обэриуты борются со смыслами, потому что понятия, представления, идеи и концепции не оставили места тому, над чем они должны надстраиваться, подлинной жизни – вещам, чувствам, мыслям.

В таких условиях искусство кажется единственным каналом, позволяющим вернуться к изначальной целостности и осязаемости мира. Обэриуты ценят искусство не меньше предшественников, но для них важен не столько результат творческого процесса (произведение), сколько само состояние творчества. В их понимании, переживающий озарение художник подобен Богу в миг Творения: он пребывает в истинной реальности, совсем не похожей на эмпирическую действительность, на внешний мир.

Только искусство может нащупать путь к соприкосновению с подлинной реальностью (зоной творческой свободы), – эта мысль

¹ Хармс Д. Собр. соч.: В 4 т. М.: Внешторгиздат, 1994. Т.1. С. 253.

воплощена даже в самом названии группы – Объединение реального искусства.

Полагаю, что влечение обэриутов к иронии, игре, театральным формам становится способом приобщиться свободе хотя бы точно, временно. Эти формы активно задействуются, когда желанная свобода уже не мыслится глобально – как перспектива всего человечества, а достигается благодаря художественным «спецоперациям», прорывам – очень дозированно, порциями и на время. Ведь мы помним, что, согласно мнению знаменитого исследователя игры Й.Хейзинги², игра дает человеку свободу, но эта свобода только и существует – в рамках игры. Зато, хотя игровые формы не создают устойчивой иллюзии безграничной свободы, они позволяют переживать ее со всей остротой и сейчас, – а не как нечто обещанное в далекой перспективе.

Для обэриутов важно привести окостеневший мир в движение – растолкать, растормошить. Эта группа чувствует себя чем-то вроде реанимационной бригады, принимающей срочные меры для возвращения к жизни почти умерших. Придумываются самые разные способы оживления мира, но все они включают игру.

Например, Хармс одно время писал стихи, которые называл «словесными машинами». Они должны были «запустить» жизнь, вбросить в нее новую порцию энергии. Ведь если мир выдохся, ему нужна «подзарядка», – и стихи могут играть роль «зарядных устройств».

Стихи Хармса для детей обычно решали именно эту задачу:

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель пошел, перепрыгнув забор.
Иван, как бревно, провалился в болото,
А пудель в реке утонул, как топор.

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель вприпрыжку пошел, как топор.
Иван провалился бревном на болото,
А пудель в реке перепрыгнул забор.

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель в реке провалился в забор.
Иван, как бревно, перепрыгнул болото,
А пудель вприпрыжку попал на топор.

(«Иван Топорышкин», 1928³)

² «Первый из главных признаков игры: она свободна, она есть свобода. <...> Не будучи обыденной жизнью, она лежит за рамками процесса непосредственного удовлетворения нужд и страстей. Она прерывает этот процесс. <...> Изолированность... составляет отличительный признак игры. Она “разыгрывается” в определенных рамках пространства и времени. Игра начинается и в определенный момент заканчивается. Она сыграна». - Хейзинга Йохан. Homo ludens. - М.: Прогресс-Академия, 1992. С.18-19.

³ Хармс Д. Указ.соч. Т.1. С. 226.

Если все вокруг – части распавшегося целого, то этими частями можно жонглировать, тасовать их в любом порядке. Зачем? Как специальный массаж может заставить заработать остановившееся сердце, так путем словесной эквилибристики можно расшевелить жизнь, активизировать ее творческие силы.

Такой текст потенциально бесконечен, его можно продолжить. Это веселая игра, и в нее можно играть, спасая то одного, то другого персонажа или отыскивая, например, «бескровную» комбинацию. Главное, что читатель, который в эту игру включается, перестает быть мертвым телом, марионеткой, безвольным знаком, – он тоже участвует в творчестве.

Подобная – высвобождающая – игра для обэриутов чаще всего связана с театром. Объявив себя группой, эти поэты регулярно выступали перед публикой и всегда – вместе с актерами (обычно – актерами циркового склада, из театра «Радикс») и собственные выступления тоже называли «цирковыми номерами». Да и позднее, когда публичные выступления из-за нападков цензуры пришлось прекратить, значительную часть обэриутских произведений составляли пьесы, скетчи (комические сценки для 2-3 участников), в их повести и поэмы включались пространные, разбитые на реплики диалоги действующих лиц. И все это несмотря на то, что к началу 30-х было уже вполне очевидно: никакой сценической истории у подобных произведений не будет (по крайней мере, не будет очень долго).

Такое влечение к театру можно объяснять двояко. С одной стороны, сама внешняя, эмпирическая жизнь воспринимается обэриутами как непрерывный (и плохой) спектакль, ведь она существует в строго заданных параметрах, в ней всякое своеволие раз и навсегда обуздано жестким «сценарием» и властью «режиссера». Выходит, что жизнь протекает в театральных формах. А значит, и говорить с ней надо на языке театра. Тогда задача настоящего художника в том, чтобы противопоставить мертвому классицистическому театру повседневности действие живое и будоражащее. В этом случае использование театральных кодов дает возможность, говоря на языке эпохи, оппонировать ее дискурсу. И тем самым уклоняться от ее логики – часто репрессивной.

Другая сторона дела заключалась в том, что сцена воспринималась обэриутами как пространство, поддерживающее и оберегающее художника, – пространство-защитник и пространство-единомышленник.

Как уже говорилось, современный человек, в глазах обэриутов, – ходячая условность. Все, что о нем можно сказать, сводится к немногим формальным признакам – имя, адрес, профессия, внешний вид. В одной из миниатюр Хармса герой покупает новые брюки, и его больше не пускают домой – не узнают. Это значит, человек – только знаковая оболочка, в нем

нет уникального ядра – индивидуальной неповторимости. Так вот театр, как ни странно, позволяет защитить и сохранить в себе *несводимость к знаку*.

С одной стороны, театр превращает в означающие, делает элементами плана выражения некие вполне безусловные вещи – тела актеров, их голоса, пластику. Все это «сдается в аренду» персонажу, становится частью образа. Актер на сцене должен перестать быть собой, забыть о своих ощущениях и переживаниях. Те, кто ходит по сцене, – не люди, а персонажи. И этим они похожи на свою публику, где тоже никто не является собой, за каждым закреплены социальные функции, амплуа – рабочего, интеллигента, отца, любовника...

Но разница между исполнителями ролей в зале и на сцене очень существенна: актер обязан придать роли индивидуальный рисунок. Здесь под маской знака должно быть спрятано живое лицо. В глубине образа должно присутствовать нечто вполне реальное – творческая энергия, – иначе актера ждет провал. В театральной роли больше жизни, чем в социальной.

В значительной мере этой энергией актеров питает сама сцена: генетически, по своей природе она соединяет мир обыденности с креативными истоками бытия. Так, по утверждению О.М.Фрейденберг, театральная сцена изначально понималась, как пространство вечности, выдвинутое на территорию жизни⁴. В этом смысле спектакль, даже сегодняшний, – своего рода выплеск жизненной энергии в омертвевшее профанное пространство.

Думаю, именно это заставляло обэриутов работать на границе между литературой и театром: сцена подпитывала их творчески. И одновременно – позволяла маскировать напряженную творческую жизнь под стандартное ролевое поведение. Позирование, актерство давали возможность мимикрировать, уподобиться остальным внешне и при этом, в отличие от всех, сохранять волю и власть над собой, приобретать власть над другими. В этом смысле играть надо «чтобы быть!»

С максимально доступной для обэриутов прямотой об этом заявляет Хармс в пьесе «Елизавета Бам».

В мире, где правят знаки, ход событий определяют произнесенные героями слова. Что названо, то и появляется, о чем говорится, то и происходит. Некая молодая особа Елизавета Бам опрометчиво упомянула о своей вине и тут же столкнулась с людьми, пришедшими ее арестовать.

⁴ По утверждению О.М.Фрейденберг, архаический образ мировосприятия семантически отождествляет храм, суд и театр с рынком: в каждом из этих пространств идет «обмен» мертвого на живое, разыгрывается действие умирания-возрождения. – См.: Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора // О.М.Фрейденберг. Мир и литература древности. – М.: Наука, 1978. С. 102, 150-151, 162.

что связь между вечным и временным прервалась, канал между двумя уровнями бытия – творческим и знаковым – перестал существовать, театра больше нет и миру отказано в спасении.

Неудачный спектакль

На сцену выходит Петраков-Горбунов, хочет что-то сказать, но икает | его начинает рвать | он уходит | выходит Притыкин

Притыкин

Уважаемый Петраков-Горбунов должен сооб...

его рвет, и он убегает | выходит Макаров

Макаров:

Егор...

Макарова рвет | он убегает | выходит Серпухов

Серпухов

Чтобы не быть...

его рвет, он убегает | выходит Курова

Курова

Я была бы...

ее рвет, она убегает | выходит маленькая девочка.

Маленькая девочка

Папа просил передать вам всем, что театр закрывается. Нас всех тошнит.

Занавес.⁶

Обэриутский театр тяготеет к крайней эксцентрике и поэтому – к цирку. Цирк делает особенно явным разрыв между сакральной и профанной составляющей каждого образа: между тем великим, что лежит в его основе, и тем, во что это великое превращено. Цирковое действие строится на травестии самого решительного свойства. Об этом хорошо написано у Б.М.Гаспарова: «Современное «ярмарочное» балаганное и цирковое представление отнюдь не лишено мистериального оттенка, своеобразной шутовской торжественности. Все эти гимнасты-ангелы, летающие под куполом и ходящие по канату (как Христос по водам); все чудесные превращения, проваливания в преисподнюю и столь же чудесные воскрешения; человек в клетке со львами и тиграми, вызывающий в памяти первых христиан; Давид, неизменно побеждающий в борьбе Голиафа, и, наконец, травестийная репродукция всего этого мира в клоунаде, несомненно, создавали для художника <...> заразительную атмосферу»⁷.

Цирк не скрывает того, как деградировал мир, и в то же время симпатизирует этой жизни, позорно измельчавшей, но выстоявшей несмотря

⁶ Хармс Д. Указ.соч. Т.1. С. 278.

⁷ Гаспаров Б.М. Тема святочного карнавала в поэме А.Блока «Двенадцать» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. – М.: Наука. Восточная литература. 1994. С. 22.

ни на что. У Хармса в клоунском облике могут являться даже его собственные кумиры – Пушкин и Гоголь. В «Случаях» есть сценка, где они пытаются выйти на сцену, но все время падают, спотыкаясь друг о друга:

Пушкин и Гоголь

Гоголь падает из-за кулис на сцену и смиренно лежит

Пушкин (выходит, спотыкается об Гоголя и падает)

- Вот черт! Никак об Гоголя!

Гоголь (поднимаясь)

- Мерзопакость какая! Отдохнуть не дадут!

идет, спотыкается об Пушкина и падает

- Никак об Пушкина спотыкнулся!

Пушкин (поднимаясь)

- Ни минуты покоя!

идет, спотыкается об Гоголя и падает

- Вот черт! Никак опять об Гоголя!⁸ И т.д.

Было бы странно считать это карикатурой или пасквилем на великих русских писателей, – у хармсовских Пушкина и Гоголя нет ни пушкинских, ни гоголевских черт. От классиков остались только имена, перед нами стычки и проделки знаков, и неясно, то ли радоваться их ужимкам (эти «гримасы» доказывают, что еще не все окостенело), то ли ужасаться тому, что они подменили собой все наши святыни. Цирк, как разновидность театра, сохраняет в себе живое начало, и его экспрессия ценится обэриутами все за то же – за «тонизирующее» воздействие, способность мгновенно перенастраивать зрение публики, так что великое и ничтожное легко меняются местами.

В конце 30-х, когда для поэтов группы ОБЭРИУ наступают тяжелые времена, их шутки становятся мрачными, но привязанность к театральнo-драматургическим формам у них сохраняется до конца. Они держатся за театр до последнего – как за жизнь, потому что между тем и другим видят прямую связь.

Подытоживая, надо сказать, что авангардистов 1-го и 2-го поколения, по-видимому, сближает прежде всего желание вернуть жизнь в творческое состояние. Но кубофутуристы верят, что оно станет состоянием всего мира и готовят тотальную реконструкцию бытия, а обэриуты подозревают, что оно доступно только для отдельных людей, специально этого состояния добивающихся. Игра становится средством его достижения, своего рода «возбудителем креативности».

⁸ Хармс Д. Указ.соч. Т. 1. С. 263.

**«ЧТО ТОЛКУ В КНИЖКЕ, ЕСЛИ В НЕЙ НЕТ НИ КАРТИНОК,
НИ РАЗГОВОРОВ»: ИГРОВАЯ ПОЭТИКА ИЛЛЮСТРАЦИЙ
(ЛЬЮИС КЭРРОЛЛ, ЭДВАРД ЛИР, АЛЬФРЕД ТЕННИСОН)**

Для романтизма синтез искусств чрезвычайно важен. «Культура во всех ее течениях и специальностях была представлена в романтическом сообществе, все кипело волей к синтезу всех искусств друг с другом и к синтезу этого синтеза со всеми богатствами отвлеченной мысли»¹. При этом в первую очередь для романтиков значима была музыка, а не живопись; не случайно, например, Э.Т.А. Гофман называл музыку «самым романтическим из всех искусств ... единственно подлинно романтическим»².

Эта тенденция развивается и в литературе второй половины XIX века, которой присуще «отсутствие ограничений в системе жанров (обращение к драме, роману, новелле, сказке, различным жанрам поэзии и т. д.), поиски новых жанров (например, «музыкальная драма» Р. Вагнера)»³.

Достаточно вспомнить, например, поиски французского импрессионизма и символизма. Поль Верлен в стихотворении «Поэтическое искусство», ставшем своеобразным поэтическим манифестом поэта, выдвинул требование музыкальности как основы импрессионистской поэтики: «Музыка – прежде всего» («De la musique avant toute chose»). Характерные названия сборников стихотворений Верлена «Сатурнические поэмы» (циклы: «Офорты», «Грустные пейзажи»), «Добрая песня», «Романсы без слов» (циклы «Забывшие ариетты», «Бельгийские пейзажи», «Акварели»), «Песни к ней», «Интимные литургии» передают движение от живописности к музыкальности.

Эксперименты Стефана Малларме в области формы наиболее ярко выразились в поэме «Бросок костей никогда не упразднит случая» (*Un coup de des jamais n'abolira le hasard*), написанной разными шрифтами без знаков препинания. Однако обращение к графике все же и в этом случае подразумевало некую музыкальную «первооснову», поскольку сказалось «на расположении текста на странице, во многом напоминающем партитуру музыкального произведения, и в использовании шрифта различного размера, благодаря чему возможно многообразие смысловых комбинаций»⁴.

Для английской литературной традиции принципиально важной становится другая тенденция – сближения литературы не столько с музыкой,

¹ Берковский, Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский – Л.: 1973. С. 23.

² Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. / Э.Т.А.Гофман. – М., 1991. 4 т. С. 55.

³ Луков, Вл. А. Французский неоромантизм: монография / В.А. Луков. – М., 2009. С. 95.

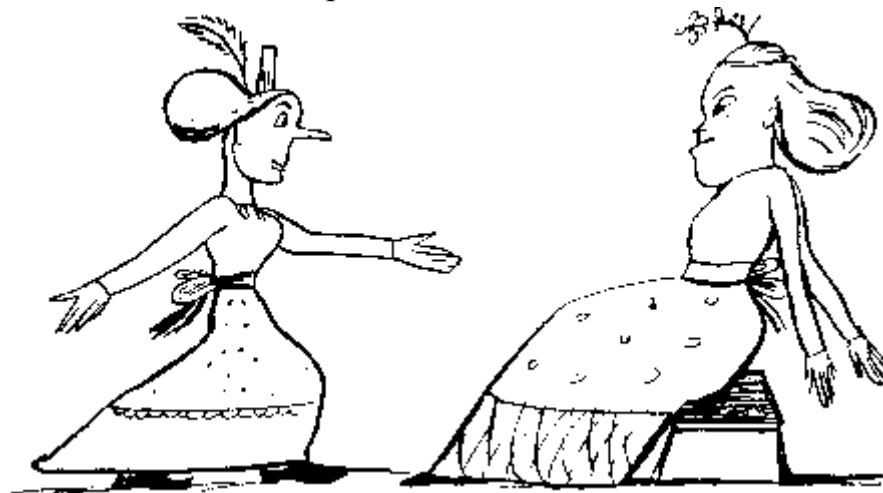
⁴ Акимова А.В. Проблема автора и «Великого Творения» в творчестве Стефана Малларме: дис. ... канд. филол. наук / А.В.Акимова. – С-Пб., 2001. С. 205.

сколько с живописью. В творчестве Данте Габриэля Россетти, главы «Братства прерафаэлитов», живописное и поэтическое начала сливались: он сочинял сонеты к своим картинам «Блаженная дева», «Сон сестры», «Последняя исповедь» и писал картины на темы своих стихотворений. Известный английский поэт и художник также был иллюстратором и дизайнером переплетов ряда изданий: А. Теннисона (1857), своей сестры Кристины Россетти («Базар гномов», 1862), А. Суинберна («Атланты», 1865), Данте Алигьери («Божественная комедия», 1865).

Мы рассмотрим три варианта бытования иллюстрации по отношению к тексту: 1) писатели иллюстрируют свои собственные произведения; 2) писатели иллюстрируют произведения других авторов (т.е. выступают в роли иллюстраторов); 3) писатели обращаются к услугам профессиональных иллюстраторов.

1. Иллюстрации собственных произведений

Один из классиков литературы нонсенса, автор принесших ему широкую известность лимериков, Эдвард Лир нарисовал сотни рисунков к своим стихотворениям. Эдвард Лир был профессиональным художником, однако рисунки к «Книге нонсенса» выполнены им в нарочито непрофессиональной манере, как «рисунки на полях». По-видимому, автор стремился создать иллюзию случайного создания рисунков. Один из переводчиков Эдварда Лира заметил, что «поскольку о героях лимериков можно не только прочитать, но и полюбоваться ими, это навязывает дополнительные сложности при переводе. Образ задан Лиром не только в словах, но и зримо»⁵. Таким образом, авторские рисунки могут рассматриваться не как иллюстрации, отдельный элемент, а как часть текста.



There was a young lady in blue,
Who said, 'Is it you, Is it you?'
When they said, 'Yes, it is,' --

⁵ Сабанцев Ю.К. Послесловие переводчика / в книге Лир Э. Книги нонсенса. – С-Пб.: Изд-во Ретро, 2001. С. 432.

She replied only, 'Whizz!'
That ungracious young lady in blue.

Ряд других английских писателей рубежа XIX-XX веков также иллюстрировали свои произведения. Например, первая книга стихов Г.К.Честертон «Greybeards at Play» (1900) сопровождалась рисунками автора. Впоследствии для иллюстрации своих произведений Честертон обращался к профессиональным иллюстраторам, однако и сам продолжал рисовать карикатуры к своим статьям.



I am the Tiger's confidant,
and never mention names:
the Lion drops the formal "Sir,"
and lets me call him James.

Льюис Кэрролл с детства увлекался рисованием и иллюстрировал «домашние» журналы собственного сочинения. Будучи профессором математики – рисовал сказочных фей для своих юных друзей, а также картинки – правила к играм, которые сам придумывал. «Дневник путешествия в Россию» и ряд других книг также сопровождалась рисунками Льюиса Кэрролла. Рукопись «Алисы под землей», подаренная автором Алисе Лидделл в 1864 году, «он снабдил своими собственными иллюстрациями. Правда, рисунки эти были несколько корявы и неумелы, но так забавны, что, глядя на них, невозможно было удержаться от смеха»⁶. Собиравшийся выпустить книгу со своими собственными иллюстрациями, Кэрролл впоследствии передумал и обратился к услугам профессионального иллюстратора Джона Тэнниела, о работах которого мы будем говорить ниже.

2. Иллюстрации произведений других авторов

⁶ Чухно В. Льюис Кэрролл: жизнь и творчество / из книги Кэрролл Л. Дневник путешествия в Россию. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. С. 462.

Можно продолжить перечень талантливых писателей, создавших рисунки к своим произведениям, однако необходимо отдельно остановиться на писателях, иллюстрировавших произведения своих собратьев по перу. Например, Эдвард Лир, на протяжении ряда лет создавал иллюстрации к произведениям Теннисона (впервые такая идея пришла к нему в 1852 году). К сожалению, первая книга с иллюстрациями Лира вышла только в 1889 году (через год после его смерти), а в 1988 году издательство в Нью-Йорке выпустило книгу «Теннисон Эдварда Лира», составленную из стихотворений Теннисона сопровождающихся рисунками Лира (большинство из которых до этого не публиковались). Приведенная ниже страница из этой книги продемонстрирует яркое отличие рисунков Лира к собственным стихам и к произведениям Теннисона:

FATIMA

<p>I O Love, Love, Love! O withering might! O sun, that from thy noonday height Shudderest when I strain my sight, Throbbing thro' all thy heat and light, Lo, falling from my constant mind, Lo, parch'd and wither'd, deaf and blind, I whirl like leaves in roaring wind.</p> <p>II Last night I wasted hateful hours Below the city's eastern towers: I thirsted for the brooks, the showers: I roll'd among the tender flowers: I crush'd them on my breast, my mouth: I look'd athwart the burning drouth Of that long desert to the south.</p> <p>III Last night, when some one spoke his name, From my swift blood that went and came A thousand little shafts of flame Were shiver'd in my narrow frame. O Love, O fire! once he drew With one long kiss my whole soul thro' My lips, as sunlight drinketh dew.</p>	<p>IV Before he mounts the hill, I know He cometh quickly: from below Sweet gales, as from deep gardens, blow Before him, striking on my brow. In my dry brain no spirit swam, Down-deepening from swoon to swoon, Faints like a dazled morning moon.</p> <p>V The wind sounds like a silver wire, And from beyond the noon a fire Is pour'd upon the hills, and nigher The skies stoop down in their desire: And, told in sudden seas of light, My heart, pierc'd thro' with fierce delight, Bursts into blossom in his sight.</p> <p>VI My whole soul waiting silently, All naked in a sultry sky, Droops blinded with his shining eye: I will possess him or will die. I will grow round him in his place, Grow, live, die looking on his face, Die, dying clasp'd in his embrace.</p>	 <p><i>Crag that fronts the Even, 'long the shading shore. (Eleanore)</i></p> <p><i>Lake of Luro, Epirus, Albania</i></p>
--	---	--

	<p>Kastr es Saad At 11.35 - getting near the Kastr es Saad cliffs: I see the denial spot of palmy boskness from wh. I made a framing - afterwards done out at Nice & eventually sold to EW Browne - I think you have generally painted your Doms too green - not faded - dry - dusty enough - the ends of many of the Fans, & many whole ones should be more golden - okery red. - Also there should be more gold in your Date Palm ends. 11.45 - A new & most beautif factory - lol just in the midst of my Doms & Dates & blocking out the beautiful Giebel!! - The Crag that fronts the Even! - Sit on upper deck - & meditate as I look on the old place of 1854 - Jan'y 17 & 18 - & Feb'y 25-26-27 What changes since those days! - yet all here seems unchanged! . . . The value of the 2nd Nile Voyage should be 3 fold to me. 1st by the renewing & strengthening of the impressions of 1854. 2nd the being able to mark a mental & moral improvement since then. & 3rd the gain of a set of Nubian subjects. (D. 14 January 1867)</p> <p>15 miles from Kerneh. Disnee. Here we are you see, after all not so far forward as we thought to be. We have had no wind today - or only against # 11. L. L. was all day long</p>	<p>-Kastr el Saad. I am quite bewildered when I think how little people talk of the scenery of the Nile - because they pass it while sleeping I believe. Imagine immense cliffs, quite perpendicular about as high as St. Paul's & of yellow stone - rising from the most exquisite meadows all along the river while below them are villages almost hidden in palms. In returning I hope to pass a day or 2 at least at Kastr el Saad - for it is one of the most beautiful spots in the world. (EL to Ann. 17 January 1854)</p> <p>24. Lake of Luro I am off by half-past five. The morning is bright and the mountains are wrapped in rolling mist. Lower down are melodious as ever. In spite of my regret at not having been able to see Zalongo or Cassope. I shall remember the green hills of Kamarnia with pleasure. I descend through woodland glades, with views of the Gulf of Arta ever before me, and the peaks of its fine mountains are wrapped in rolling mist. Lower down towards the plain, the trees winds among groups of oak and walnut trees, and below them are shepherd's with their flocks. In about two or three hours we reach Luro, a scattered collection of huts, with one or two better houses at the foot of the hills, and following the track at their base.</p>
---	---	---

Интересно заметить, что Эдвард Лир также сочинял романсы и песни на стихи любимого поэта – в 1853 и 1859 годах вышли две книги, посвященные жене Теннисона, с поэмами и стихотворениями Теннисона, переложенными на музыку.

В конце 1830-х – начале 1840-х годов (точная дата не известна), Лир создает серию иллюстраций (историю в картинках – picture story) к Ирландским мелодиям Томаса Мура. Впервые эти иллюстрации были опубликованы в 1873 году (всего сохранилось девять из десяти рисунков).

Эти картинки также выполнены Лиром в нарочито непрофессиональной манере, в стиле черновых рисунков.

Гилберт Кит Честертон, в молодости собиравшийся стать иллюстратором, учился в художественной школе. Для первого сборника комических четверостиший его школьного друга и создателя клерихью Эдмунда Бентли «Biography for Beginners» (1905), Честертон собственноручно нарисовал иллюстрации и сочинил несколько четверостиший.

Описанные выше случаи представляют собой скорее исключение, чем правило, и обычно при публикации своих произведений авторы обращаются к профессиональным иллюстраторам.

3. Сотрудничество писателей и художников

Как уже упоминалось выше, Льюис Кэрролл, создавший собственные рисунки к «Алисе...», не решился их опубликовать. При подготовке первого издания Кэрролл по совету Джона Рескина обратился к художнику-профессионалу Джону Тенниелу, карикатуристу из журнала «Панч». Первое издание «Алисы в стране чудес» увидело свет в 1865 году. Судя по всему, при подготовке книги, автор и иллюстратор тесно работали вместе, однако не всегда в согласии друг с другом. Первые эскизы сделал сам Кэрролл, а Тенниел их переработал, некоторые лишь частично, некоторые кардинально. В комментариях к «Приключениям Алисы в стране чудес» Мартин Гарднер⁷ приводит ряд интересных фактов:

- Из письма Кэрролла «Мистер Тенниел, единственный из иллюстрировавших мои книги художников, наотрез отказался рисовать с натуры, сказав, что она ему так же не нужна, как мне для решения математической задачи – таблица умножения! Я склонен думать, что он ошибался и что из-за этого некоторые рисунки в «Алисе» непропорциональны – голова слишком велика, а ноги – слишком малы».⁸
- По предложению Тенниела Кэрролл убрал из «Алисы в зазеркалье» главу о «шмеле»: из письма Тенниела Керроллу «... глава о «шмеле» меня совершенно не устраивает. Я не вижу в ней ничего для иллюстраций». Также был несколько изменен эпизод с прыжком поезда. «В первоначальном варианте сказки Алиса хваталась не за козлиную бороду, а за волосы старой дамы» – по предложению Тенниела старая дама исчезла.⁹
- Выбор Тенниела повлиял на стихотворение «Морж и плотник» из главы про Траляля и Труляля: «посылая рукопись этого стихотворения Тенниелу для иллюстрации, Кэрролл предложил художнику на выбор плотника, бабочку и баронета. Все три имени одинаково ложились в размер стихотворения и подходили в смысле нонсенса Кэрроллу. Тенниел остановился на плотнике».¹⁰

⁷ Были использованы комментарии Мартина Гарднера в переводе Н.М.Демуровой по изданию Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Алиса в зазеркалье. – М.: Изд-во Науки, 1978. – 359 с.

⁸ Указ. сочинение, с.11.

⁹ Указ. сочинение, с. 143.

¹⁰ Указ. сочинение, с. 151.

Хотя Кэрролл и не стал публиковать собственные иллюстрации к «Алисе...», в книге мы встречаем как разновидность иллюстрации игру с текстом – стихотворение про мышь, написанное в форме мышьиного хвоста (форма стихотворения непосредственно передает его содержание).

После выхода в свет «Алисы в стране чудес» Кэрролла иллюстрации Тенниела были отмечены критикой, впоследствии стали каноническими, наиболее известными и часто цитируемыми, и до сих пор сохраняют свою привлекательность.

Яркие, талантливые иллюстрации к известному произведению, такие, как рисунки Тенниела к «Алисе...», представляют собой не только самостоятельное произведение искусства, но по-видимому влияют на восприятие читателями всех последующих иллюстраций, которые в свою очередь (как бы) полемизируют со своими предшественниками. В качестве примера можно привести иллюстрации художника Артура Рэкхема к «Алисе в Стране чудес» Л. Кэрролла (1907). Рэкхем создал цикл из 13 цветных и 16 черно-белых рисунков и довольно далеко отошел от образов, предложенных Тенниелом. Иллюстрации Рэкхема были восприняты как отказ от предложенного Кэрроллом и Тенниелом «викторианского» образа Алисы, новая, современная трактовка, соответствующая мировосприятию эпохи модерна. Интересно, что эти иллюстрации принесли известность автору, и он был признан «одним из крупнейших мастеров «золотого века» английской книжной графики».

КАРНАВАЛЬНОСТЬ АЛЬБОМА «ОРКЕСТР КЛУБА ОДИНОКИХ СЕРДЕЦ СЕРЖАНТА ПЕППЕРА» ГРУППЫ «THE BEATLES»

Кризис общественного сознания 60-х годов XX века вызвал значительные изменения во всех видах искусства, и, как показывают наблюдения, всякий раз новое революционное искусство тяготело к утраченным карнавальным формам зрелищности. «Стремление бросить вызов благопристойному миру сытости и ханжества, оскорбить фальшивый и лживый мирок, построенный на «приличиях» и «благородном вкусе», общество, пронизанное стандартностью мысли и чувства, живущее штампами и клише, столь характерное для искусства 20 века, с неизбежностью находит свое выражение и в обращении к карнавальному миру вверх ногами, нарушению всех норм и правил, обретению абсолютной свободы».¹ Многие исследователи рок-культуры (И. Смирнов, Я. Маршалл, А. Козлов, Г. Кнабе, Т. Чередниченко и др.) отмечают ее карнавальныи характер, проводя аналогию между карнавальной вольницей и эпатажем рок-музыкантов на сцене и в жизни, называя рок-действие праздничной провокацией, «магическим глумлением», «святочным озорничаньем», определяют рок как «язычество XX века».

«Связь рока с «третьей культурой», с голосом низов, с ярмарочно-скоморошеской традицией очевидна. Он возник как очередная попытка преодолеть отчуждение Культуры «с большой буквы», возник из всего только что описанного пласта культурного развития, и все исторически положительные его стороны объясняются отсюда».²

Что касается рок-поэзии, необходимо отметить ее синкретичность. Рок – новый самостоятельный жанр искусства, появившийся в середине XX века. Для него характерно заимствование выразительных средств традиционных жанров: музыкального (песня), поэтического (текст) и театрального (шоу), которые образуют синкретическое целое – рок-композицию. Третья, но не последняя составляющая (театральность) была присуща Битлз с первых представлений. Журналисты называли ранних «Битлз» «английскими менестрелями», обнаруживая в них сходство со средневековыми шутами, жонглерами.

Это, прежде всего, карнавальное и маргинальное поведение, как на сцене, так и в обществе, тесный двусторонний контакт с аудиторией,

¹ Гринштейн, А. Л. Карнавал и маскарад в художественной литературе [Текст] / А. Л. Гринштейн. - Самара: Издательство академии культуры и искусств, 1999. С. 30.

² Кнабе, Г. С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры. Избранные труды. Теория и история культуры. [Электронный ресурс]- М.-СПб.: Летний сад; М.: РОССПЭН, 2006. С. 35 – Режим доступа http://ec-dejavu.net/m-2/Rock_music.html

ориентированность на «простого» слушателя. Из воспоминаний первого менеджера группы А. Уильямса следует, что на своих первых концертах Д. Леннон и П. Маккартни часто подключали к выступлению зрителей, отпускали шутки, устраивали перепалки с фанатами, вместе с ними курили, ели бутерброды. «Битлз» наследовали у средневековых жонглеров карнавальные «права и вольности», они не боялись осмеивать всех и вся, что служило причиной постоянных скандалов и интереса к ним средств массовой информации.

Особенно запоминающимися были элементы вольного карнавального поведения в отношении членов английской королевской семьи.

История о том, как Джон Леннон обратился к публике в шоу «Королевское варьете», которое ежегодно проводится в присутствии королевы Елизаветы, королевы-матери и принцессы Маргарет, стала одной из самых знаменитых и загадочных рок-легенд. Объявляя очередной номер, Д. Леннон сказал залу следующее: «А теперь я попрошу вашей помощи. Пусть те, кто сидит на дешевых местах, хлопают в ладоши. А остальные (здесь он посмотрел на королевскую ложу) могут побренчать своими драгоценностями!».³

Ни один «серьезный» исполнитель не осмелился бы произнести подобную бестактность в присутствии королевы. Однако маска королевского шута, под которой спрятался певец, превратила дерзость в шутку, инспирировала в зале смех и вызвала улыбку самой королевы. Карнавальная атмосфера шоу «Королевское варьете» на короткое время отменила иерархические отношения. После такого объявления, словно надев шутовские колпаки, «Битлз» смогли исполнить озорную песню «Twist and shout» без оглядки на королевский этикет.

Исследования показывают, что многие черты рок-поэзии сопоставимы с поэзией Античности и Средневековья. Здесь вполне справедливы слова Хейзинги о роли игры в развитии поэтического творчества: «Поэзия в своей первоначальной функции фактора ранней культуры рождается в игре и как игра. Это священная игра, но и в своей причастности святости она постоянно остается на грани развлечения, шутки, фривольности. Началось это в Гамбургский период «Битлз» когда они стали «делать шоу», по приказанию их немецкого импрессарио Б. Кошмидера, бывшего циркового клоуна, требовавшего от членов ансамбля постоянной эксцентрики и пародирования. В это время (1960-1961 гг.) группа ежедневно играла в ночных клубах Гамбурга порой по 8-10 часов без перерыва.

Чтобы удерживать внимание публики Д. Леннон и П. Маккартни использовали в выступлениях весь набор известных им эксцентрических

³ The Beatles Антология [Текст] М.: Росмэн, 2002. – 368 с. Здесь и далее текст оригинала цитируется по данному изданию, номера страниц указаны в тексте статьи.

трюков. А. Киршер – подруга П. Маккартни вспоминает: «...Джон вдвоем с Полом делали вид, что дерутся прямо на сцене, нападали на Джорджа и Стюю (С. Сатклифф был в составе группы до 1961 г.), сталкивая их в публику, или кидались туда сами, заставляя зрителей подниматься со своих мест и танцевать вместе с ними. В состоянии опьянения Д. Леннон принимался насмехаться над немцами. Нацепив на голову фуражку Африканского военного корпуса, он начинал маршировать гусиным шагом, потом замирал в боевом приветствии с криком «Хайль Гитлер!», сопровождая его потоком вызывающих ругательств. Вместо того чтобы злиться, уже нагрузившиеся к тому времени зрители только покатывались со смеху от грубых шуток этих *beknackte Peetles* – чокнутых «Битлз».⁴ «...Когда Пол затягивал «Over the Rainbow», подмигивая девушкам, Джон строил рожи за его спиной или устраивал свой коронный аттракцион в духе Квазимодо, согнувшись пополам, вывернув лицо к плечу и скорчив ужасающую гримасу. А во время томных медленных вещей, которые Пол нашептывал в микрофон, он извлекал из своей гитары пронзительные звуки, оглядываясь по сторонам с оторопелым видом деревенщины, оказавшегося первый раз в столице»

В Гамбурге «Битлз» выработали свой стиль сценического поведения, заключавшийся в притворно высокомерном и надменном отношении к своим поклонникам. На публике они вели себя так, будто они не имеют к окружающему никакого отношения. Такая уникальная смесь артистизма и безразличия позволила покорить сначала гамбургских матросов, пьяниц и проституток, затем английских и американских тинэйджеров и, наконец, весь остальной мир.

В 1967 г. шоу с элементами карнавала, которые «Битлз» разыгрывали на концертах и в студии, они попытались перенести на свой новый диск. По словам П. Маккартни, «вместо себя «Битлз» решили отправить в турне свой альбом».⁵ Альбом начинается необычно. Слушатели оказываются в зрительном зале, где происходят последние приготовления к спектаклю. Постепенно все затихает. Вступает музыка, и один из исполнителей в надрывной манере рыночного зазывалы объявляет выход Оркестра и приглашает на его шоу.

В первой песне альбома «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» «Битлз» имитируют манеру ярмарочных зазывал из прошлых времен. Площадные зазывания в средние века также были облечены в стихотворную форму и исполнялись на определенную мелодию. Так, текст первого произведения альбома состоит из отдельных коротких выкриков, после чего

⁴ Голдман, А. Жизни Джона Леннона [Текст] / А. Голдман. [пер. с англ. и предисл. В. И. Григорьева]. – М.: Молодая гвардия, 2004. – С. 104-105.

⁵ Giuliano, G. Blackbird: the life and times of Paul McCartney [Text] / G.Giuliano. - Da Capo Press, 1997. P. 244.

следует пауза для того, чтобы актер мог набрать побольше воздуха и провозгласить еще одну строку, рифмующуюся с первой. Следует отметить, что у «Битлз» в период их работы в ночных клубах Гамбурга был опыт работы настоящими зазывалами. Пол Маккартни вспоминал: «Нам пришлось буквально зазывать в клуб слушателей, мы играли в полной темноте, почти в пустом зале. Как только кто-то появлялся, мы начинали играть «Уличный танец» и раскачиваться, делая вид, будто мы никого не замечаем. Кое-кого нам удавалось заманить. Мы напоминали ярмарочных зазывал: видишь человека четыре – замани их в клуб! Это была отличная тренировка. ... Мы поминутно шутили, старались вовсю, чтобы им захотелось прийти снова». (37) Согласно плану «Битлз», по окончании первого номера зазывала превращается в конферансье и, скрываясь за кулисами, на ходу представляет следующего исполнителя с песней «With a little help from my friends» – своеобразным гимном дружбе.

В сборнике «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band», а также в последующем – «Magical Mystery Tour» явно проступают черты, заставляющие вспомнить о карнавале, широко представлены идеи отказа от стереотипов, звучит искренний смех, слышны звуки веселой ярмарки. Отличительной особенностью альбомов стал топос праздника и праздничной свободы, объединяющий композиции и представленных в них персонажей.

Оба сборника начинаются с объявления о будущем действии – начале рок-концерта и волшебного путешествия. Звучат «песни-афиши»⁶, где исполнители выступают как зазывалы, приглашая публику на концерт («Сержант Пеппер») или в волшебную поездку по Англии («Magical Mystery Tour»). На некоторое время сцена превращается в карнавальную площадь с ее «площадными моментами»: языковой свободой, смехом, образами материально-телесного низа и др.⁷ Зазывалы из «Magical Mystery Tour», перебивая и перекрикивая друг друга, призывают «смотреться» (roll up) в волшебное путешествие, обещая, что его участники прекрасно проведут время:

Roll up, roll up for the mystery tour.

Step right this way!

Roll up, roll up for the mystery tour.

Roll up (AND THAT'S AN INVITATION- вступает другой зазывала)

Roll up for the mystery tour.

Roll up (TO MAKE A RESERVATION – продолжает свое высказывание другой)

Roll up for the mystery tour.

⁶ Делиев, А. П. The Beatles. Творческая биография [Текст] / А. П. Делиев. – Тольятти: Современник, 2001. – С. 160.

⁷ Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 541 с.

The magical mystery tour is waiting to take you away,
Waiting to take you away.
Roll up (WE'VE GOT EVERYTHING YOU NEED), roll up for the mystery tour.
Roll up (SATISFACTION GUARANTEED), roll up for the mystery tour.
The magical mystery tour is hoping to take you away,
Hoping to take you away, take you today.

Прием олицетворения в описании предстоящего волшебного путешествия, насыщение текста рекламы разговорной лексикой, придает стихам необычную стилистическую окраску, призванную привлечь внимание слушающих и вызвать у них интерес:

Roll up, roll up for the mystery tour.
The magical mystery tour is hoping to take you away,
Hoping to take you away.
Waiting to take you away.
Dying to take you away.

Зазывала из «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band» подчеркивает праздничность представления, используя разговорную и оценочную лексику: «It's wonderful to be here, It's certainly a thrill», «You're such a lovely audience, We'd like to take you home with us», « you will enjoy the show», а затем в той же манере представляет оркестр:

So may I introduce to you
The act you've known for all these years,
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

Если в первой композиции сборника в роли зазывалы выступил П. Маккартни, то в седьмой («Being for the Benefit of Mr. Kite!») в подобном амплуа мы слышим Д. Леннона. В «Being For The Benefit Of Mr. Kite!» он принимает образ ярмарочного клоуна, приглашающего посетить варьете, где в главной роли выступает мистер Кайт. Лирический герой словно зачитывает программу представления: «Шоу будет происходить в Бишопсгейтсе. В нем принимают участие Хендерсоны, раньше выступавшие на ярмарке Пабло Фанкеса. Оркестр играет с десяти до шести. Будут лошади, прыжки через зажженную бочку. А конь Генри станцует вальс». Собственная оценка представления зазывалой усиливает рекламный эффект: «what a scene», «Mr. K. will challenge the world», «The band begins at ten to six don't be late», «Their production will be second to none», «A splendid time is guaranteed for all»! Источником для создания песни послужила старая цирковая афиша XIX века, приобретенная поэтом в антикварном магазине. Прочитав ее, Д. Леннон загорелся идеей изобразить картину старой ярмарки. О том, что композиция должна носить праздничный карнавальный характер, прямо заявлял продюсеру сам автор: «У меня есть песня под названием «Being for the

Benefit of Mr. Kite!»), и хотелось бы, чтобы она звучала так, как шумит ярмарка на площади с веселой каруселью» (293). С этой целью использовалось микширование звучания старых паровых органов и пения «Битлз». В результате в качестве фона получился шум ярмарки и карусели. Так возникла эта песня – пестрая разноцветная мозаика.

Одним из обязательных моментов народно-праздничного веселья было переодевание, то есть обновление одежд и своего социального образа.⁸ Как и в карнавальной культуре, переодевания, превращения в сборнике «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band» стали средством для обретения «Битлз» нового образа, нового качества.

В альбоме «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band» вся группа неожиданно для многих превращается в Оркестр сержанта Пеппера. Смена образа была реализована буквально на обложке альбома, где старые «Битлз», а точнее их манекены из музея мадам Тюссо, сфотографированы на черно-белой пленке. Они выглядят безжизненными и мрачными. Оркестр Пеппера изображен рядом в яркой красивой форме сержантов Армии Ее Величества XIX века, полон энергии и жизни.

Революционным стало и оформление конверта альбома. В центре обложки исполнителей окружала толпа, составленная из фотографий кумиров «Битлз», оказавших влияние на становление и вкусы артистов. Среди них – композиторы, скульпторы, деятели оккультных наук, физики, психологи, политики, философы, поэты, спортсмены, путешественники, киноактеры, писатели, художники, комики: Фред Астер, Уильям Берроуз, Марлон Брандо, Обри Бирдсли, Джонни Вейсмюллер, Боб Дилан, Алистер Кроули, Марлен Дитрих, Льюис Кэрролл, Дэвид Ливингстон, Ричард Линднер, Сонни Листон, Томас Эдвард Лоуренс, Карл Маркс, Мэрилин Монро, Роберт Пиль, Эдгар Алан По, Оскар Уайлд, Герберт Уэллс, Олдос Хаксли, Джордж Бернард Шоу, Карлхайнц Штокгаузен, Альберт Эйнштейн, Карл Густав Юнг и другие.

Первоначально Д. Леннон в число своих кумиров внес Иисуса Христа и Гитлера, однако опасаясь скандалов, продюсеры убедили его отказаться от включения этих лиц в члены клуба сержанта Пеппера. Впервые на обратной стороне обложки разместили тексты всех песен альбома, подчеркнув тем самым значимость литературной составляющей в рок-произведениях. Другим нововведением стало то, что внутренний конверт, в котором хранится пластинка, был украшен розовыми и желтыми узорами, разработанными художниками Симоном и Марейкой. К пластинке прилагались картонные вкладыши-заготовки для вырезания, в число которых входили усы, цветное изображение с портретом самого Пеппера,

⁸ Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 541 с.

сержантские нашивки, значок с эмблемой «Оркестра клуба одиноких сердец сержанта Пеппера», а также красочный фотопортрет самих «Битлз». В настоящее время повсеместной практикой стало украшать вкладыш текстами и постерами, но в 1967 году это было необычно.

Таким образом, старые «Битлз» умерли, родилась новая группа с новым звучным названием. Карнавальную атмосферу на обложке альбома воплощают и другие виртуальные члены Клуба одиноких сердец. Согласившись присутствовать на празднике (пусть и воображаемом), члены Клуба отменили тем самым иерархию между собой и «Битлз» – «трубадурами новой психоделической эпохи».⁹ Следуя логике перевоплощения, Д. Леннон и П. Маккартни придумывают и представляют в начале альбома одного из членов новой группы:

I don't really want to stop the show,
But I thought that you might like to know,
That the singer's going to sing a song,
And he wants you all to sing along.
So let me introduce to you
The one and only **Billy Shears**.

Смена образа позволила Д. Леннону и П. Маккартни обрести большую свободу, еще дальше отойти от стереотипов песенной поэзии, созданных в 50-е годы в США на Tin Pan Alley. П. Маккартни вспоминал: «...на протяжении всей работы над этим альбомом каждый из нас притворялся кем-то другим. Поэтому, когда Джон подходил к микрофону и начинал петь, получалась не просто новая песня Джона Леннона, а песня того, кем он был в этой новой группе, песня вымышленного персонажа. При этом все мы чувствовали себя свободнее: перед микрофоном или с гитарой в руках можно было делать что угодно, потому что мы перестали быть собой» (241). Для слушателей необычного концерта перевоплощения «Битлз» не стали большой тайной. По ходу действия они легко угадывают в начинающем певце, надеющемся с помощью друзей на успех, Р. Старра («With A Little Help From My Friends»). В ловеласе, мечтающем о прекрасной девушке Рите – П. Маккартни («Lovely Rita»), в скупающем бездельнике, участвовавшем в победной войне – Д. Леннона («A Day in the Life»), в песне «Люси на небесах» в созерцателе этого явления также угадывается Д. Леннон.

В дополнение к карнавальной свободе перевоплощения, художники плодотворно использовали в песнях альбомов «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band», «Magical Mystery Tour» и речевую свободу. Она выразилась в привлечении в произведения «Битлз» различных

⁹ Гливенко, Д. Оркестр клуба одиноких сердец сержанта Пеппера. [Электронный ресурс] – Режим доступа www.beatles.ru/books/articles.asp.article.

экстралингвистических средств. «Good Morning, Good Morning» («Сержант Пеппер») начинается с кукареканья петуха, далее в песне слышны кошачье мяуканье, собачий лай, конский топот, бляние овцы, львиный рев, сердитое фырканье слона, затем – целая звуковая сценка псовой охоты на лис. Завершает все кудахтанье кур на птичьем дворе. В первом тираже альбома «Сержант Пеппер» у самого кругового выреза в центре пластинки записан отрывок тарабарщины из смеха и искаженного разговора исполнителей, который при желании может быть расшифрован как «I never go see any other». При отключенной системе «автостопа» они могут раздаваться бесконечно долго. На этой же пластинке сбег со второй стороны использован для записи звука частотой около 18 килогерц. Такой звук неразличим для человеческого уха, но прекрасно воспринимается животными, например, собаками. Идея принадлежала Д. Леннону: «Надо вставить в запись звуки, которые смогут услышать только собаки. Зачем создавать пластинки только для людей? Эти отрывки мы вставили в конце только для прикола: «Давайте сделаем вставочку для Марты, Пушка и Ровера» (288).

Обращение к свободе как отказу от стереотипов видно на примере фильма «Magical Mystery Tour», снятом П. Маккартни с участием других членов «Битлз» и одноименного сборника (саунд-трека кинокартины). Впервые в истории рок-искусства в конверт диска вкладывались комиксы, которые вместе с песнями пересказывали основные моменты кинофильма. На конверте были изображены «Битлз» в халатах волшебников и напечатан текст приглашения к путешествию:

«Далеко в небе, за облаками живут четыре или пять Волшебников. Своими удивительными чарами они превращают самую обычную автобусную экскурсию в Волшебное Таинственное Путешествие. Если ты захочешь, волшебники повезут тебя в самые чудесные места. Быть может, ты уже был в Волшебном Таинственном Путешествии и даже сам об этом не знаешь? Ну что же, ты готов? Превосходно! История начинается».

Сценария как такового для фильма «Magical Mystery Tour» не было, «Битлз» решили, что для такого проекта он не нужен. П. Маккартни говорил о фильме следующее: «...была только безумная идея. Мы говорили всем: "Утром в понедельник приходите к автобусу". Я объяснял: "Мы будем снимать фильм по ходу дела, но не беспокойтесь - так и задумано". Мне пришлось всем все объяснять. Это заменяло сценарий. Мы знали, что снимаем не обычный фильм, а картину шестидесятых годов, где будет и человек-яйцо, и многое другое» (222). В «Magical Mystery Tour» Д. Ленноном и П. Маккартни была предпринята попытка показать эпизод из жизни (увеселительная поездка на природу) как веселый праздник. «Битлз» арендовали автобус, пригласили друзей, артистов цирка, комиков, карликов, толстушек (персонажей, характерных для площадных празднеств

карнавального типа) и отправились в путешествие по Англии. По пути снимали все, что нравилось, импровизировали, придумывая различные забавные сценки. После путешествия фильм монтировали из отснятых эпизодов как отчет о поездке – веселом аналоге психоделического карнавала.

Карнавальные образы клоунов и шутов вдохновили П. Маккартни на сочинение песни «The Fool On The Hill», вошедшей как в фильм, так и в альбом. В композиции перед нами предстает дурачок с глупой ухмылкой, он целыми днями в одиночестве сидит на горке. Его никто не слышит и не замечает. Попытки персонажа песни обратить внимание людей на необычность мира остаются тщетными – для всех он просто сумасшедший:

Day after day alone on the hill,
The man with the foolish grin is keeping perfectly still,
But nobody wants to know him,
They can see that he's just a fool,
And he never gives an answer...

Герой песни близок к фольклорному образу дурака, носителю карнавального начала. В фильме «Magical Mystery Tour» есть эпизод, когда П. Маккартни, изображая героя песни, беззаботно танцует, подпрыгивает, на секунду демонстрируя нижнее белье (карнавально телесный низ). Привилегией шута может быть громкое заявление, осмеивание незыблемых ценностей устами человека не от мира сего. Тем не менее, в современном мире его никто не слышит:

Well on his way his head in a cloud,
The man of a thousand voices talking perfectly loud
But nobody ever hears him,
Or the sound he appears to make,
And he never seems to notice...

В отличие от других, дурачок видит мир таким, как он есть на самом деле. И последнее слово всегда остается за ним:

But the fool on the hill
Sees the sun going down,
And the eyes in his head,
See the world spinning around.

(«The Fool On The Hill» из сборника "Magical Mystery Tour" 1967 г.)

Этому произведению очень близка песня Д. Леннона «Nowhere Man», написанная немного раньше в 1965 г. «Человек ниоткуда» живет в несуществующей стране и строит ненужные планы. Он так же не нужен обществу, как и «the fool on the hill». Однако у его ног лежит покоренный мир:

Nowhere Man, please listen
You don't know what you're missing,
Nowhere Man, the world is at your command.

В конце песни Д. Леннон замечает: «А ведь в нем («человеке ниоткуда») есть что-то от тебя и от меня»:

Doesn't have a point of view,
Knows not where he's going to,
Isn't he a bit like you and me?

(«Nowhere Man» из сборника «Rubber Soul», 1965 г.)

Персонажи песен «Nowhere Man» и «The Fool On The Hill» не хотят понимать и принимать законы и условности официального мира с его мировоззрением, системой оценок, с его серьезностью и уклоняются от них. В этом они похожи на карнавальных шутов и дураков – обладателей мудрости, особой правды о мире, недоступной обычным людям.

Карнавальная идея свободы в произведениях Д. Леннона и П. Маккартни часто проявляется себя как свобода речевая. Эту функцию несут различные снижения, обращения к разговорной и табуизированной лексике, молодежному сленгу, языковой игре. В песне «Can't Buy Me Love» П. Маккартни обыгрывает старую поговорку о том, что любовь нельзя купить за деньги. Герой заявляет, что ему плевать на деньги – ведь они не могут купить любовь его девушки: «Cause I don't care too much for money, money can't buy me love». В середине песни после этой строчки шла небольшая пауза, однако вместо ожидаемого слушателями припева раздавался неистовый вопль. Такое снижение лучше многих слов выражало позицию исполнителей по отношению к новому искусству. Здесь был и вызов отжившему старому, самопародирование и пародирование своих поклонников (крики и вопли сопровождали все концерты «Битлз»), выражение переполнявших их чувств радости от молодости, любви к жизни, вседозволенности. «Материей «Битлз» стал вопль. Они вопили оглушительно, в сильнейшем возбуждении, надрывая слух и душу, олицетворяя бунт молодости...».¹⁰ Р. Лестер, режиссер фильма «Ночь трудового дня», точно уловил карнавальный дух песни «Can't Buy Me Love» и передал его в одном из эпизодов кинокартины. Под звучащую песню исполнители, играющие самих себя, беспорядочно носятся по полю, прыгают, падают, кружатся в парах и поодиночке.

Несмотря на протесты менеджера, «Битлз» не отказались от своего ливерпульского акцента, а также часто включали в песни различные ливерпульские жаргонизмы, внося в текст дополнительную экспрессию. Громогласное «Йе-йе» в первые годы битломании стало своеобразной визитной карточкой группы. Впоследствии это слово, производное от «yes», закрепилось нормой в английском языке:

¹⁰ Дэвис, Х. Указ. Соч., с. 122.

«She loves you, yeah yeah yeah».
(«She loves you» из сборника «With the Beatles»)
«Please please me, whoa yeah, like I please you».
(«Please please me» из одноименного сборника)
Remember that I'll always, (Yeah)
Be in love with you.
(«P.S. I Love You» из сборника «With the Beatles»)
I've got a whole lot of things to tell her
When I get home - yeah.
(«When I Get Home» из сборника "Help!")
I think I'm gonna be sad,
I think it's today yeah.
The girl that's driving me mad
Is going away, yeah.
(«Ticket to Ride» из сборника «Help!», 1965 г.)

Попытки использовать при записи вульгарную (площадную) лексику тут же пресекались продюсером «Битлз». К тому же на Би-Би-Си существовала строгая цензура – были запрещены к трансляции «A Day In The Life» и «Lucy in the Sky with Diamonds» только на основании того, что в них, якобы, содержались намеки на прием наркотиков. Тем не менее, Д. Леннону и П. Маккартни нередко удавалось записать некоторые «карнавальные вольности», что придавало композициям недосказанность, двойной смысл и стало в «поздний» период характерной чертой «Битлз». В «Day Tripper» («Любительница однодневных путешествий») появилось первое преднамеренное упоминание об ЛСД (trip-«путешествие» под действием наркотика). В этой же песне «Битлз» пели на концертах «she's a prick teaser, she took me half the way there» («...она дразнит мой член, она впустила меня туда только наполовину»). В дальнейшем при опубликовании текста песни фразу prick teaser заменили на big teaser, однако при этом вторая строчка «she took me half the way there», потеряла свой смысл и стала непонятной для непосвященных. В песне Obladi oblada (само название является фразой из жаргона ямайских гомосексуалистов) в припеве появляется слово bra (бюстгалтер):

Obladi oblada life goes on bra
Lala how the life goes on

В лирической и нежной песне «Girl», рассказывающей о женском идеале Д. Леннона, его друзья ритмично подпевают: «tit- tit- tit» (женская грудь (груб.)). Долгое время от внимания критиков и фанатов ускользала кажущаяся нелогичной фраза «fish and finger pies» из песни «Penny Lane». Как признался впоследствии П. Маккартни, на ливерпульском сленге

словосочетание *finger pie* означало вагину, а *fish* – женщин легкого поведения:

Penny Lane is in my ears and in my eyes.
Full of fish and finger pies
In summer, meanwhile back
(«Penny Lane» из сборника «Magical Mystery Tour»)

В песне «Come Together» Д. Леннон обыгрывает одно из вульгарных значений глагола «come» – получать оргазм. Подтверждением тому могут служить эротичные стоны после фраз «Come Together. Right Now. Over Me». Особенно много скрытых ссылок было на наркотики:

Jojo was a man who thought he was a loner
But he knew it wouldn't last.
Jojo left his home in Tucson, Arizona
For some California grass.

(«Get Back» из альбома «Let it Be», в песне дается намек на марихуану, «травку»).

I get by with a little help from my friends,
I get high with a little help from my friends,
(«A Little Help From My Friends» из сборника "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band",
get high – «улетать», фраза из жаргона наркоманов).

Элементы языковой игры присутствуют в известной песне «Битлз» «Ticket to Ride». На протяжении всей композиции лирический герой постоянно повторяет фразу «She's got a ticket to ride», однако ее значение остается неясным и неразгаданным до сих пор:

I think I'm gonna be sad,
I think it's today, yeah.
The girl that's driving me mad
Is going away.
She's got a ticket to ride,
She's got a ticket to ride,
She's got a ticket to ride,
But she don't care.
(«Ticket to Ride», 1965 г.)

Существует несколько трактовок названия песни и ее ключевой строчки. По версии Б. Майлза¹¹ в городке Райд на острове Уайт проживала двоюродная сестра П. Маккартни. «Битлз» как то в начале 60-х годов автостопом доехали до этого городка. Согласно второй версии, речь в песне

¹¹ Miles, B. The Beatles: a diary: an intimate day by day history [Text] / B. Miles. – Omnibus Press, 1998. – P. 66.

идет о девушке, которая уходит (to ride out) от лирического героя. Сторонники карнавальной трактовки полагают, что фраза «ticket to ride» была придумана Д. Ленноном в отношении карточек (ticket) о состоянии здоровья которые выдавались гамбургским проституткам в 60-е годы. В то время слово ride/riding стало сленговым выражением для обозначения сексуальной связи.

Полностью состоит из абсурдных образов песня «I Am the Walrus» (1967 г.), ставшая подлинным шедевром английского нонсенса. Поводом к ее созданию послужило письмо, направленное Д. Леннону учеником одной из ливерпульских школ. В своем письме подросток сообщил, что учитель английского языка заставляет их разбирать на уроках тексты песен «Битлз», которые ему не в полной мере понятны. Взбешенный Д. Леннон принялся сочинять такую композицию, которая бы поставила в тупик всех учителей английского языка и рок-критиков. П. Шоттон присутствовал при сочинении некоторых строчек и вспоминал, как

Д. Леннон кричал ему: «Пусть эти засранцы попробуют разгадать вот это, Пит...».¹² Композиция состоит из нескольких частей: разных по размеру, ритму и смысловым образам, но удивительно легко сочетающихся и переходящих одна в другую. Первая строчка пришла в голову Д. Леннону, когда он услышал звуки полицейской сирены. Поэт с помощью ритма и интонации имитирует звуки сигнала, в последующих строчках пытается выразить тревогу, которая ассоциируется у него со звуком сирены спецавтомобиля:

I am he
as you are he
as you are me
and we are
all together.
See how they run like pigs from a gun, see how they fly.
I'm crying.

В конце первой части песни герой Д. Леннона несколько раз произносит фразу «I'm crying», которая станет лейтмотивом всего произведения. Далее он иронизирует, проклинает, бросает вызов, сыплет ругательствами, бросает насмешки в адрес невидимых врагов, провозглашает, что он – Морж.

Д. Леннон сумел выразить себя, перейдя к изложению в своих книжках и песнях двойственных сюжетов и непрерывно пользуясь двусмысленностями: «Берешь слова, лепишь их друг к другу, а потом

¹² Shotton, P. The Beatles, Lennon, and Me [Text] / P. Shotton. – Stein and Day, 1984. – P. 110.

смотришь, есть ли в этом какой-нибудь смысл. Фокус в том, чтобы не прямо рассказать о событии, а передать только впечатление о нем. Пусть остальные что хотят, то и домысливают».

Поэт так прокомментировал «I Am The Walrus»: «В те дни я писал туманные тексты, подражал Дилану, никогда не объяснял, что я имею в виду, но создавал образы, которые в большей или меньшей степени можно было уловить. Это похоже на игру. Я думал: «Им понравится вся эта художественная чушь». О чудесных стихах Дилана написано больше, чем сказано в самих его стихах. И в моих тоже. Это интеллектуалы находили смысл в том, что писал Дилан, да и «Битлз» тоже. ...И я подумал: «Я тоже могу писать такую чепуху» (287). По словам А. Голдмана «...в «Морже» Д. Леннон впервые приоткрыл дверь, ведущую на чердак его разума, где он всю жизнь собирал коллекцию гротескных образов, которых прежде выпускал из себя, рисуя монстров на бумаге».¹³

Песня «Her Majesty», написанная П. Маккартни в 1968 году, также основана на карнавальной смене верха и низа. Герой песни не только отменяет иерархию между собой и королевой, но и ставит себя выше царственной особы:

Her Majesty's a pretty nice girl,
but she doesn't have a lot to say
Her Majesty's a pretty nice girl
but she changes from day to day
I want to tell her that I love her a lot
But I gotta get a bellyful of wine
Her Majesty's a pretty nice girl
Someday I'm going to make her mine.

В тексте явно прослеживается идея свободы (говори о чем хочешь), весело звучит карнавальный смех, ниспровергающий авторитеты: Пол Маккартни подтрунивает над самой королевой (Her Majesty... doesn't have a lot to say... but she changes from day to day). Заявляет о том, что очень ее любит, однако у него есть дело поважнее (I gotta get a bellyful of wine). Опять-таки действует «логика обратности» – пить вино важнее, чем объясняться в любви королеве. Фраза «Someday I'm going to make her mine» звучит из уст простого смертного вызывающе.

П. Маккартни рассматривает Королеву как обыкновенную женщину (pretty nice girl), а женщина в карнавале традиционно связана с материально-телесным низом; она – воплощение этого низа, одновременно и снижающего и возрождающего. Женщина снижает, приземляет, она, прежде всего, – начало рождающее. О последнем нам намекает автор (Someday I'm going to

¹³ Голдман А, Указ. соч., с.188.

make her mine). В тексте есть фраза «I gotta get a bellyful of wine», которая на слух воспринимается как a belly full of wine. В последнем случае мы имеем дело с мотивами материально-телесного низа, мотивом вина как праздника жизни.

Использование карнавальных элементов позволило «Битлз» разрушить барьеры между различными жанрами и стилями, сблизить далекое, объединить плохо совместимое. Благодаря карнавализации, в их произведениях гармонично сосуществуют сказка, мюзикл, психоделия, клоунада и др.

ИГРА С ЗАКОНОМ В «РАССКАЗАХ» М.БЛАНШО
(«LA FOLIE DU JOUR»)

«*Ce jeu insensé d'écrire*» S.Mallarmé

«*[Le jeu — T.H.] est condamné à ne rien fonder ni produire, car il est dans son essence d'annuler ses résultats*» R.Caillois

«Рассказ»¹ (récit) Мориса Бланшо «Безумие дня» (*La Folie du jour*, 1973) – одно из самых категоричных в творчестве Бланшо высказываний о противоречивом и неразрешимом статусе художественного повествования, о невозможности институционально интегрировать и присвоить как всякое свидетельство, так и само художественное высказывание. «Рассказ» представляет собой небольшое повествование от первого лица. Кто-то «разбил стекло» перед лицом у рассказчика, после чего он оказывается в больнице и переносит операцию на глазах, где за ним наблюдают врачи, служители закона. Они требуют, чтобы он рассказал, «как все произошло «на самом деле» (29)².

Совокупность дискурсивных и институциональных принуждений образует силовое поле коммуникации, в которое попадает рассказчик, оказавшись во власти врачей. Ж.Деррида замечает, что истории рассказчика предшествует «авторитарный запрос», или «принуждение к рассказу» («demande de récit»); авторитарный характер дискурса кроется за вежливым и нейтральным обращением как психоаналитика, так и полицейского: «вырвать «рассказ» как сокровенный секрет»³. Беседа с психотерапевтом или сеанс психоанализа превращается в допрос: «[тот факт, что врачей было двое, – Т.Н.] постоянно придавал нашему разговору характер авторитарного допроса, надзираемого и контролируемого строгими правилами» (29).

¹ Первоначально текст «рассказа» был опубликован в 1949 году в журнале *Empédocle* под названием «Рассказ(?)» (*Un Récit(?)*). Жанровую принадлежность текста (как 1949, так и 1973 года) можно установить лишь по аналогии с другими текстами малой прозы Бланшо, которые чаще всего, однако не всегда, имеют жанровую мету *récit* («рассказ»).

Использование кавычек при переводе термина «*récit*» на русский язык необходимо, чтобы подчеркнуть, во-первых, несоответствие *récit* и жанровой формы малой прозы, обозначаемой русским термином «рассказ»; во-вторых, парадоксальную природу текстов, относимых к жанру *récit* во французской литературе середины XX века, в частности, в творчестве Бланшо.

² Blanchot M. *La Folie du jour*. Paris : Gallimard, 2002. Здесь и далее ссылки на французский текст приводятся согласно данному изданию; страницы указаны в скобках. Перевод в тексте статьи наш — Т.Н.

³ Derrida J. *Parages*. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris: Galilée, Collection La philosophie en effet, 2003. P. 129.

Отношение рассказчика к закону и отношение с законом тематизируются на фабульном уровне «Безумия дня».

Однако силовое поле дискурса также характеризует заданное конвенциями пространство, в котором функционирует любой художественный текст. Нарративная стратегия «рассказа» намечает **поле семантической, синтаксической и прагматической неразрешимости** и предполагает такое взаимодействие с дискурсивными конвенциями (носителем которых выступает читатель), что понимание, завершение, однозначная интерпретация «рассказа» оказываются невозможными. Прагматическая неразрешимость и нарративные пороги (*bords*) «рассказа» были подробно проанализированы в цикле выступлений Ж.Деррида, собранных в «Parages»⁴. Мы же остановимся исключительно на семантической неразрешимости и нарративной двусмысленности «рассказа», которые в игре с законом формируют поле активного взаимодействия и продуктивного противостояния рассказчика (и самого «рассказа») закону.

Находясь в больнице, повествователь сталкивается с нарастающей с каждым часом властью врачей. Желание завладеть сущностью рассказчика, изучить, подвергнуть его медицинскому анализу предстает в «рассказе» в качестве проявления суверенного права врачей и их неограниченной власти над рассказчиком:

«Ouvrant mes chambres, ils disaient: Tout ce qui est là nous appartient. Ils se jetaient sur mes rognures de pensée: Ceci est à nous. Ils interpellèrent mon histoire: Parle, et elle se mettait à leur service. En hâte, je me dépouillais de moi-même. Je leur distribuais mon sang, mon intimité, je leur prêtais l'univers, je leur donnais le jour. Sous leurs yeux en rien étonnés, je devenais une goutte d'eau, une tache d'encre. Je me réduisais à eux-mêmes, je passais tout entier sous leur vue, et quand enfin, n'ayant plus présente que ma parfaite nullité et n'ayant plus rien à voir, ils cessaient aussi de me voir, très irrités, ils se levaient en criant: Eh bien, où êtes-vous? Où vous cachez-vous? Se cacher est interdit, c'est une faute, etc.»⁵ (23).

⁴ «Безумию дня» посвящена «подстрочная» часть главы «Survivre», а также главы «Titre à préciser», «La loi du genre».

⁵ «Открывая двери в мои комнаты, они говорили: «Все, что здесь есть, принадлежит нам». Они набрасывались на обрывки моих мыслей: «Это наше». Они запрашивали мою историю: «Говори», и она поступала к ним на службу. В спешке я избавлялся от самого себя. Я распределял между ними свою кровь, свою интимность, я уступал им вселенную, я производил их на свет. Под их ничуть не удивленными глазами я становился каплей воды, чернильным пятном. Я низводил себя до их уровня, я весь проходил под их взглядом; и когда наконец, имея в наличии лишь мою совершеннейшую ничтожность, не имея больше ничего, на что смотреть, врачи переставали меня также и видеть, они в раздражении вставали, крича: «Ну так где же вы? Где вы скрываетесь? Прячется запрещено, это нарушение и т.д.» (128). Бланшо М. Рассказ? Пер. с фр. В.Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2003. – 574 с. Перевод развернутых фрагментов приводится согласно данному изданию (в сносках); страницы указаны в скобках.

Буквальный и фигуральный смысл эпизода образуют воображаемую поверхность, на которой внешняя сторона встречается с внутренней, продолжается в ней, пока снова не переворачивается, некую ленту Мебиуса (сходный процесс Деррида описывает на прагматическом уровне организации «рассказа»⁶). Идет ли речь о реальном или воображаемом исчезновении рассказчика? Занимает ли рассказчик внутреннюю позицию пациента-жертвы медицинских экспериментов или внешнюю позицию, описывающую десубъективацию личности под давлением властных инстанций?

« Je leur distribuais mon sang, mon intimité, je leur prêtais l'univers, je leur donnais le jour». Начало фразы можно понять как описание процесса сдачи анализов (буквальный смысл). С помощью метонимического переноса, в результате которого телесность рассказчика абстрагируется, выражения «mon sang», «mon intimité» обозначают единство рассказчика, его вселенную (l'univers) и выигрывают в неопределенности. Однако затем складывается ощущение, что логика абстрагирования прогрессирует и вовлекает рассказчика в гиперболизацию и фикционализацию: «je leur prêtais l'univers, je leur donnais le jour». Нарастающая прогрессия: mon sang - mon intimité - l'univers - donner le jour («произвести на свет»), подчиняется в большей степени логике гиперболы, чем задачам некой умозрительной репрезентации или описания.

Рассказчик из жертвы превращается в создателя (donner le jour), затем вновь оказывается сведенным к ничтожеству капли воды: «Sous leurs yeux en rien étonnés, je devenais une goutte d'eau, une tache d'encre». Превращение рассказчика в каплю воды и чернильное пятно символизируют сворачивание, иссыхание человека (une goutte – une tache) перед лицом («под взглядом») медицинских инстанций, тот факт, что для врача пациент – лишь запись в больничной книге человек, которого можно свести к симптомам его болезней (фигуральный смысл), но также и сопротивление и материальный характер письма (вода и чернила). Однако далее повествование принимает такой оборот, словно воображаемое рассказчиком стало реальным, и рассказчик действительно исчез: «Eh bien, où êtes-vous? Où vous cachez-vous? Se cacher est interdit, c'est une faute, etc.».

Сравнение врачей с королями («On ne s'en aperçoit pas, mais ce sont des rois» (23) усиливает семантическую неразрешимость между воображаемым и реальным ракурсом повествования. Фигура короля коннотирует сказочность, но также и абсолютную власть, вполне реальную власть медицинских институций, рассмотренную в частности в работах М.Фуко. Безумен ли

⁶ см. Derrida J. « La loi du genre »// Derrida J. Op. cit. Pp. 231-266.

рассказчик? Безумны ли врачи?⁷ Безумен ли день? Провести границу между нормой и безумием оказывается невозможным, поскольку нарративная перспектива постоянно меняется таким образом, что суждение относительно вменяемости рассказчика, а также относительно его социального статуса, оказывается в принципе невозможным.

Далее в «рассказе» происходит смена ракурса, и мужская составляющая врачебной институции дополняется женской, множественное уступает единичному. Рассказчик замечает за спинами врачей «иной» закон: «Derrière leurs dos, j'apercevais le silhouette de la loi. Non pas loi que l'on connait, qui est rigoureuse et peu agréable: celle-ci était autre» (24).

«Иной», полный «приятностей» закон – это закон, увиденный через призму женского. Слово *loi* («закон») во французском языке женского рода, что задает основную двусмысленность «рассказа». В отличие от безличных врачей, олицетворяющих «невидимое знание» (22), закон в соответствии с правилами «жанра» (*genre*) обещает рассказчику бесконечную близость и верность. Закон привлекает рассказчика, и последний в свою очередь искушает закон⁸.

Хитрость «рассказа» заключается в том, что в первой, «мужской», части повествования имя закона (слово *loi*) не произносится, хотя неоднократно подразумевается, что подтверждает активное употребление в «рассказе» юридических терминов: «porter plainte» (19), «accuser», «porter la justice» (22), «les juges», «condamner», «autorité» (23), «rendre justice» (24), «un interrogatoire autoritaire», «contrôler», «une règle stricte», «commissaire de police» (29). Закон же персонифицируется и ассоциируется исключительно с женской фигурой за счет исключительности грамматической категории женского рода. Принципиальное разделение «мужского» и «женского» закона обязано в большой степени языковому воображаемому, а также структуре умолчаний и парафраз, которая характерна для самого законодательного дискурса. Лингвистическое основание интерпретации представляется не лишенным смысла, поскольку грамматическая атрибуция рода носит абсолютный характер и является одним из самых строгих воплощений закона (существительное в определенном значении может быть

⁷ В своем исследовании А. Филипп предполагает, что рассказчик – это врач, ставший жертвой безумия. Philippe A. « La Folie du psy » // Посвященный творчеству Бланшо сайт [Париж] ^{URL:} <http://blanchot.fr/fr/> (дата обращения: 14.11.2013).

⁸ "Меня влекло к закону, мне нравилась толпа. <...> Уподобляясь искусителю, я нежно воззвал к закону: «Ближе, ближе, чтобы я мог взглянуть тебе прямо в лицо». (Мне на какой-то миг захотелось отойти вдвоем в сторону.) Бесстыдный вызов, что бы я сделал, ответь мне закон?" (123-124).

исключительно либо мужского, либо женского рода). Достаточно вспомнить слова Р.Барта о фашиствующем языке, «принуждающем говорить нечто»⁹.

Заметим, что в ситуации двусмысленности начинает работать неэксплицированная и противоречащая буквальной интерпретации внутритекстовая референция. «Иной» характер закона можно понять как иной относительно первой части «рассказа», что одновременно исключается (по логике «рассказа», законы в первой и второй части повествования не подлежат сравнению) и предполагается в тексте.

Рассказчик описывает «одну из игр» с законом:

«Voici un de ses jeux. Elle me montrait une portion de l'espace, entre le haut de la fenêtre et le plafond : « Vous êtes là », disait-elle. Je regardais ce point avec intensité. « Y êtes-vous ? » Je le regardais avec toute ma puissance. « Eh bien ? » Je sentais bondir les cicatrices de mon regard, ma vue devenait une plaie, ma tête un trou, un taureau éventré. Soudain, elle s'écriait : « Ah, je vois le jour, ah, Dieu », etc. Je protestais que ce jeu me fatiguait énormément, mais elle était insatiable de ma gloire »¹⁰ (27).

Игра закона с рассказчиком следует противоположным правилам, чем игра рассказчика с врачами. Вместо того, чтобы спрятаться, рассказчик должен показаться, причем довести своим воображаемым присутствием закон до экстаза. Характерно, что эротические коннотации сцены связаны с экстазом зримости: взгляд рассказчика (затрудненный перенесенной операцией) обеспечивает зримость, устраняет дистанцию, является самой этой зримостью. Взгляд рассказчика напоминает собирающую призму, сквозь которую проходит его собственная сущность, во всем подобная свету. Метафора света, носителем которого рассказчик выступает против собственной воли, объединяет сцену игры с законом с мотивом неестественной, божественной сущности главного героя (в глазах окружающих его женщин), неоднократно возвращающимся в прозе Бланшо¹¹.

⁹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. С. 550.

¹⁰ "Вот одна из ее игр. Она указывала мне на часть пространства между верхом окна и потолком. «Вы там», – говорила она. Я пристально вглядывался в эту точку. «Там ли вы?» Я разглядывал ее изо всех сил. «Ну?» Я чувствовал, как расходятся зарубцевавшиеся швы моего взгляда, взгляд становился раной, голова — дырой, быком со вспоротым животом. Она же внезапно кричала: «О, я увидела свет, о Боже» и т. д. Я возражал, что эта игра меня чрезвычайно утомляет, но в том, что касалось моей славы, она была ненасытна» (130).

¹¹ В конце романа «Le Très-Haut» сиделка признает в главном герое Анри Сорже Всевышнего: «– Maintenant ...Et elle se redresse brusquement, leva la tête et, d'une voix qui perçait les murs, bouleversait la ville, le ciel, d'une voix si ample et pourtant si calme, si impérieuse qu'elle me réduisait à rien, elle cria : Oui, je vous vois, je vous entends, et je sais que le Plus-Haut existe. Je puis le célébrer, l'aimer. Je me tourne vers lui en disant: Ecoute, Seigneur » (221) ; « -Mais je vous vois. Vous n'êtes pas seulement quelque chose qu'on rêve, je vous ai reconnu. <...> Je ne puis vous garder vivant » (243).

Не эта ли загадочная сущность рассказчика привлекает закон: «Ah, je vois le jour, ah, Dieu»?

Реализуемая в эпизоде последовательность: *montrer – regarder – voir* (указывать – смотреть – видеть) представляет едва ли не уникальную в прозе Бланшо согласованность намерения увидеть и открывшейся в результате зримости, и эта согласованность также является возможной причиной экстаза. Традиционно в творчестве Бланшо зрение оказывается ограниченным или опосредованным, желание увидеть наталкивается на несинхронные субъекту желания помехи, а сама видимость оказывается разочаровывающим отсутствием. К примеру, в «рассказе» «Фома Темный» главный герой превращается в рассеивающую призму, которая позволяет «все видеть, ничего не видя»¹².

Однако в сущности, игра рассказчика с врачами и с законом представляется вариацией одного и того же отношения: обе инстанции требуют от повествователя максимальной зримости. Рассказчик беспрекословно подчиняется закону в его женском обличье и пытается сопротивляться безличной власти врачей. Мужское, авторитарное, и женское, искусительное, воплощение закона отчасти коррелируют с его реальной и символической властью и свидетельствуют об основополагающей двойственности закона. Не случайно силуэт закона появляется «за спиной» врачей (24), или за спиной закона, и является его двойником.

Произвольное различие и неразличение двух ипостасей закона представляется основной стратегией «рассказа», который вовлекает закон в игру «различия идентичного, неидентичности одного и того же (*la différence de l'identique, la non-identité du même*)»¹³. Если сущностная амбивалентность закона позволяет ему обманывать и искушать рассказчика, то и сам «рассказ» вовлекает закон в отношение неразличения и радикальной неопределенности. Семантическая и синтаксическая вневходимость, реализуемая в «рассказе», соответствует навязчивому желанию рассказчика исчезнуть и может быть прочитана как проекция этого желания на повествовательный уровень.

В «рассказе» приводится случай с больным, который под видом лекарства принял яд и чуть было не умер, что как нельзя лучше иллюстрирует лукавое сообщничество со смертью, к которому стремится само повествование:

«Le docteur ayant un laboratoire d'analyse (il s'intéressait au sang), les gens entraient, buvaient une drogue ; étendus sur de petits lits, ils s'endormaient. L'un d'eux eut une ruse remarquable : après avoir absorbé le produit officiel, il pris un poison et glissa

¹² Blanchot M. *Thomas l'Obscur*, Paris : Gallimard, 2009. P.126.

¹³ Blanchot M. *L'Entretien infini*, Paris : Gallimard, 2009. P. 579.

dans le coma. Le médecin appelait cela une vilénie. Il le ressuscita et « porta plainte » contre ce sommeil frauduleux. Encore ! Ce malade, il me semble, méritait mieux»¹⁴ (20).

Попытка неподконтрольного исчезновения представляет угрозу как для медицинских и юридических инстанций, так и для дискурсивных практик. «Замечательная уловка» чуть было не перехитрившего врачей больного сходна с нарративной стратегией текста. По мере того, как рассказчик подчиняется требованием врачей «рассказать, как все произошло», формируется сам «рассказ», который нарушает ожидания и конвенции, якобы послужившие его порождению. Двойной смысл обеспечивает непрерывное поступательное движение между буквальным и фигуральным смыслом и приводит к исчезновению устойчивого смысла. Если предположить, что «рассказ» появляется в ходе сеанса психоанализа, то сам анализ провести невозможно, поскольку «рассказ» является ровно в той же степени материалом для интерпретации, в какой самой этой интерпретацией.

Кроме того, сообщничество персонажей, шире, самого письма со смертью является константой в творчестве Бланшо¹⁵ и исследует модальности неподконтрольного исчезновения, чреватого опасностями не только для авторитарных инстанций, но прежде всего для самих пишущего и читающего, вовлеченных в «безумную игру письма» (Малларме).

Мотив исчезновения в творчестве Бланшо, а также, что важнее, нарративная стратегия смысловой вневходимости обеспечивают подвижность и радикальную неустойчивость повествования. Амбивалентной позиции закона, чьей целью является стремление подчинить себе субъекта любыми средствами, противостоит двойственность самой литературы, желающей ускользнуть из-под взгляда закона. Тезис об основополагающей двойственности литературы (*ambiguïté essentielle*) развивается в критике Бланшо в 1940-1950 годы и составляет одно из программных утверждений автора. В статье «De l'angoisse au langage», открывающей первый «галлимаровский» сборник критических статей Бланшо (*Faux pas*, 1943), *ambiguïté* определяется следующим образом: «Двойственность такова, что ее не поймать на слове ни на стороне разума, ни на стороне безумия <...> Ей

¹⁴ «У доктора была лаборатория для анализов (его интересовала кровь), люди приходили, выпивали какой-то дурман; вытянувшись на койках, они засыпали. Один из них прибежал к замечательной уловке: выпив полагающееся зелье, он принял еще и яд и впал в кому. Доктор назвал это грязным жульничеством. Он его оживил и «подал жалобу» на обманно добытый сон. Опять! Больной этот, мне кажется, заслуживал лучшего» (126).

¹⁵ Сказанное представляется верным как для художественных работ («Фома Темный», «Смертный приговор», «Тот, кто не сопутствовал мне», «Последний человек»), так и для позднего творчества Бланшо, сочетающего элементы рефлексии, критики и прозы.

свойственна смена перспективы, и ничто в ней не позволяет зафиксировать ее окончательно на месте (*fixer sous un jour définitif*)»¹⁶.

Выражение «*fixer sous un jour définitif*» («определить, установить под окончательным, исчерпывающим светом») отражает как нельзя лучше намерение закона в «рассказе». Само название «рассказа» *La Folie du jour* можно также понять как «Безумие света», где вышедший из-под контроля свет (террор прозрачности и зримости) не оставляет человеку пространства для существования, так что символично исчезновение рассказчика под взглядом врачей.

Нарративная стратегия текста заключается в том, что однозначно определить содержание «рассказа» (Кто? Что? Почему?) невозможно. Стратегия двойного смысла, а также стратегия синтаксического разобщения не позволяют поймать смысл «ни на стороне разума, ни на стороне безумия». Более того, сам поиск смысла оказывается необходимым. Бланшо замечает, что двусмысленность литературы не сводится к невозможности выбрать между двумя вариантами, она настаивает на необходимости выбора между ними: «к неопределенности, в которой мы хотим ее [двусмысленность – Т.Н.] уловить, она прибавляет требование быть настолько же предельно определенной одним из двух терминов, между которыми она колеблется»¹⁷. Понятая таким образом двусмысленность (в данном случае тезис Бланшо можно рассматривать как автокомментарий) обеспечивает неустранимую нередуцируемость текста и составляет двойной императив, функционирующий по принципу взаимного (двойного) исключения.

Таким образом, параллельно игре рассказчика с законом, с законом играет сам текст. Их игры во многом схожи: необходимо ускользнуть от власти закона как инстанции фиксирующей и ограничивающей, но также достичь максимальной зримости, вступить с законом в отношение, породить новый закон. Выражение «*voir le jour*» («Ah, je vois le jour, ah, Dieu») отсылает не только к чрезмерности света («увидеть день», «увидеть свет»), но также и к способности дарить жизнь («появиться на свет, родиться»). В

¹⁶ Приведем полностью определение двойственности литературы: «L'ambiguïté est telle qu'on ne peut la prendre au mot ni comme raison ni comme déraison. <...> Son caractère est lié au changement de perspective, et il n'y a rien en elle qui permette de la fixer sous un jour définitif. (On peut toujours dire que son sens, c'est d'admettre les deux interprétations, c'est de se colorer tantôt en bon sens, tantôt en non-sens, et ainsi qu'elle peut être déterminée comme indétermination entre ces deux possibles ; mais cela même trahit sa structure, car il n'est pas dit que sa vérité, ce soit d'être tantôt ceci, tantôt cela ; au contraire, il est possible qu'elle soit uniquement ceci, uniquement cela ; elle exige impérieusement ce choix, elle ajoute à l'indétermination où on veut la saisir la prétention d'être aussi absolument déterminée par l'un des deux termes entre lesquels elle oscille » (подчеркнуто нами – Т. Н.). Blanchot M. Faux pas, Paris : Gallimard, 2001. P. 17. Перевод наш – Т.Н.

¹⁷ Blanchot M. Faux pas, Op. cit., P. 17.

сцене игры с законом рассказчик производит закон, который, однако, является тем же законом, что стоит у истоков «рассказа». Замкнутый круг взаимного порождения не разрешим ни на фабульном, ни на прагматическом уровне¹⁸.

Однако сама неразрешимость обретает противоречивый статус нового закона, который производит текст, и который поддерживает парадоксальное состояние (как семантическое, так и этическое) множественной идентичности, обозначенного Бланшо в одном из поздних эссе как «различие идентичного, неидентичность одного и того же», или *ambiguïté*. Можно предположить, что неподконтрольное исчезновение, которое, по всей видимости, не удастся рассказчику, удастся в гораздо большей степени тексту как совокупности нарративных стратегий. А само столкновение нарративного закона с Законом с большой буквы находится в центре художественной и критической рефлексии Бланшо.

¹⁸ см. Derrida J. « La loi du genre »// Derrida J. Op. cit., P. 231-266.

ИГРАЕМ СТЕРНА: «ЖАК-ФАТАЛИСТ» КАК ФИЛОСОФСКО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МИСТИФИКАЦИЯ ДИДРО

Определения философской и литературной мистификаций достаточно отчетливо отличаются друг от друга: в философских энциклопедиях и словарях это понятие встречается редко, а если встречается, то под мистификацией понимают «приписывание непостижимой таинственности реальностям, которые разум в состоянии понять с помощью имеющихся у него познавательных средств»¹. Это предполагает негативную коннотацию слова, не случайно слово «мистификация» встречается в тех случаях, когда подвергают критике какую-либо философскую систему или концепцию. Мистификация физика Алана Сокала (его сатирическая статья, которую первоначально приняли за подлинную) ставила целью, как известно, разоблачение пустых междисциплинарных исследований, такого смешения физики и философии, при котором и физическая и философская составляющие лишаются всякого смысла.

В нашем литературоведении на фоне слабого различения таких понятий, как подделка, розыгрыш и стилизация, слово «мистификация» также имеет порой негативный оттенок. В книге Е.Ланна 1930 г. синонимом литературной мистификации выступало слово «подделка»², но и в статье И.П. Смирнова 1979 г. эти понятия практически взаимозаменяемы, хотя автор внес уточнение, именуя подделку «квазимистификацией»³. Пожалуй, только по отношению, с одной стороны, к нескольким сочинениям XIX в. (например, к «Театру Клары Гасуль» или к сборнику «Гюзла» П.Мериме), а с другой – к очевидно игровой прозе современных постмодернистов возникло иное отношение, когда определение этого явления более нейтрально. Лишь в последнее время серьезно исследуется его сущность и функции⁴. «Мистификация как элемент художественной структуры

¹ См., например, В. Василенко. Краткий религиозно-философский словарь. М. 1996. Это же определение встречается, без указания источника, в многочисленных интернет-словарях и энциклопедиях..

² Литературная мистификация, М. – Л., 1930; см. также Ланн Е. Литературная мистификация. Изд. 2-е дополн. М., 2009. С. 67.

³ Смирнов И.П. О подделках А.И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) // ТОДРЛ. Т. XXXIV. Л., 1979.

⁴ См., напр.: Попова И.Л. Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте. Дисс....канд.филол.н. М., 1992; Jeandillou J.- F. Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires. P. : Ed. De Minuit, 1994.

литературного произведения создает мир ложной реальности, где художественный образ начинает наполняться трансформированными знаками и символами реальной действительности, тем самым по смысловому наполнению выступает шире и глубже этих знаков и символов»⁵, - пишет в своей диссертации о романе Дж.Фаулза «Волхв» М.А. Хольнева. Но серьезность аналитического подхода к проблеме мистификации не должна заслонять того факта, что этот феномен имеет игровую природу.

По отношению к произведениям XVIII в. понятие мистификации применяется гораздо реже: либо заводят речь о «Песнях Оссиана» Макферсона (но думается, что в этом случае речь идет о – невольной – подделке, а не сознательной игровой мистификации), либо вспоминают об истории создания романа Дидро «Монахиня», поскольку замысел этого произведения оказался связан со светским розыгрышем реального лица – маркиза де Круамара. Представляется, что для дальнейших размышлений о поэтике «Жака-фаталиста» необходимо уточнить, что литературная мистификация понимается мною не как подделка (с одной стороны, ибо сверхзадача подделки – быть неразгаданной, сойти за подлинное) и не как стилизация (с другой, поскольку художественная стилизация не предполагает сокрытия объекта стилизации, а направлена на демонстрацию умения писать в стиле или жанре другого лица), а как форма литературной игры, розыгрыша, а розыгрыш предусматривает диалектику введения в заблуждение – и разрушения этого заблуждения, разгадку; розыгрыш осуществляется на границе жизни и искусства, и одновременно – внутри каждого из этих явлений, способствуя «онтологической двойственности» того и другого, если воспользоваться определением Ж.-Ф. Жандийю.

О различных мистификациях у Дидро подробно пишет П. Шартье в 3-томной монографии 2011 г.⁶ По мнению ученого, игровые мистификации Дидро побуждали читателей к размышлению над серьезными вопросами – политическими, философскими, литературными. Дидро и его друзья были органично погружены в жизнь модных салонов 1760-х годов, где приняты разного рода игры: сочинение эпиграмм и сатирических портретов, соревнование в остроумии и т.п. Эти игры – не просто упражнения ума, основанные на чистом вымысле, они связаны с реальностью, скрывают в себе идеологическую активность светского общества эпохи Просвещения. С этими замечаниями можно, безусловно, согласиться.

⁵ Хольнева М.А. Особенности художественной мистификации в романе Джона Фаулза «Волхв» Дисс....канд.филол.н. Нижний Новгород, 2006. С. 91.

⁶ Chartier P. Vie de Diderot, 3 volumes. Paris: Éditions Hermann, coll. "Hermann Philosophie", 2011.

Если обратиться к замыслу «Жака-фаталиста», то легко обнаруживается первоначальный источник писательского вдохновения. Действительно, Дидро был весьма впечатлен, прочтя в 1762 г. роман Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Это сформировало в нем желание написать оригинальное подражание английскому сочинителю. Однако с самого начала – с имени героя и названия произведения – отчетливо видно различие: Тристрам Шенди – «печальный сумасшедший», Жак – не столько имя конкретного лица, сколько патроним, как говорит П. Шартье (с. 197), обычный человек, всякий француз, а хозяин – и вовсе широкое обозначение любого лица, имеющего слугу. Монологической форме – мнениям Тристрама у Стерна – соответствует диалогическая форма разговора между хозяином и слугой (читателем и писателем) в тексте Дидро, причем, первоначальная самоидентификация читателя с Жаком, а автора – с Хозяином постоянно перевертывается, колеблется, подвергается сомнению – и вновь утверждается. Таким образом, в «Жаке-фаталисте» обнаруживается сходная с «Племянником Рамо» та сложная форма «комического философствования», при которой невозможно отождествить Дидро ни с «Я» (философом), ни с его собеседником.

В то же время «Жак-фаталист» – не повторение, а развитие своего собственного и стерновского художественного опыта, «свободное переложение» (Т. 3, с. 236) предшествующего произведения. Хозяин у Дидро, утверждает П. Шартье – не только эквивалент стерновского «короля» или вариант сервантесовского Дон-Кихота, но это – ироническое изображение «неба», знания и власти. Лейтмотив «Жака-фаталиста» проявляется в попытке ответить на вопрос: предназначено ли что-то «там, наверху». Неологизм «фаталист», возникший во французском языке в 1724 г., был предназначен «для бичевания деистов и атеистов». В период написания «Жака-фаталиста» существовали концепции, позволившие дифференцировать защитников детерминизма в строгом смысле слова (Клод Бернар, П.-С. Лаплас), сторонников метафизической доктрины необходимости (пост-картезианская философия) и тех людей, кто, не будучи ни учеными, ни философами, стремились объяснить события своей жизни фатальностью – профанной или религиозной: таков Жак – герой Дидро.

Ощущая полисемию слова «фатализм», Жак множество раз винит себя за то, что он не абсолютно пассивен (не абсолютно мудр), что в нем живут желания, порывы, что он страдает, смеется, плачет, вмешивается в те или иные события, жаждет изменить ход вещей. Дидро вместе со своим героем констатирует эти противоречия человеческой природы и философски смеется над ними.

По замечанию П. Шартье, стерновский Тристрам Шенди не настолько «философ», насколько им оказывается Жак у Дидро. В английском романе

силен элемент эмпиризма; фантазийные отступления в тексте романа Стерна не выявляют столько интереса автора к философии и теологии, сколько его выказывает прихотливое повествование в романе-диалоге Дидро. Основные черты текста-предшественника «Жака-фаталиста» смещаются, переоцениваются, переигрываются. Контраст между позицией персонажа-«философа» (дядюшка Тоби) у Стерна и «народного философа» Жака наполняется двусмысленностью. При этом текст романа фиксирует также размышления Дидро над тем, что такое повествование, рассказ, роман и даже шире – вымысел как таковой, проявляется он в театральной, философской или романической форме. Стерн, полагает П. Шартье, меньше озабочен такого рода вопросами. Дидро не случайно заполняет текст «Жака-фаталиста» вопросами, обращенными к читателю, о том, как может или не может развиваться далее история его героев, заявляет о разных нарративных возможностях, играет ими и т.п. Обратимся, однако, к тем аспектам, литературно-художественной мистификации, которые прошли мимо внимания П. Шартье. Произведения Стерна и Дидро по существу, играют и фабульной незавершенностью, это так называемые «romans inachevés».

Следует сразу же подчеркнуть, что подобные «неоконченные романы» особенно органично ощущали себя на почве поэтики рококо с ее игривостью и двусмысленностью. В то же время этот принцип фабульной незавершенности используют и писатели, так или иначе связанные с сентиментализмом. Стерн, в частности, являет собою пример соединения поэтологических принципов рококо и сентиментализма. Еще любопытнее случай Дидро, который внимательнейшим образом относился к романному опыту английской сентименталистской литературы. Но его наиболее сентименталистский роман, «Монахиня», в меньшей мере использует поэтику незавершенности, чем роман рокайльный – «Жак-фаталист».

Впрочем, отсутствие развязки, открытость финала – только одна из примет roman inachevé. И она не обязательно присуща только «неоконченному роману», она проявляется в произведениях, семантика сюжета которых выходит за рамки фабульной событийности. Таков, в частности «Дон Кихот» Сервантеса: не случайно роман стали дописывать: потенциальная возможность такого дописывания (хотя у Авельянеды, как известно, оно эстетически и не дотягивало до исходного текста) содержалась в самом первом томе сервантесовского сочинения. Есть и другие, едва ли не более важные приметы неоконченного романа: это обманчивые обещания, не исполненные в ходе развертывания сюжетной истории (напр., Кребийон обещает показать исправившегося Мелькура, но дело даже не в том, что рассказ не доведен до такого момента его жизни, а в том, что логика рассказанных событий ведет, скорее, в сторону от подобной развязки); это обрывки историй, общая фрагментарность изложения; и это лакуны,

умолчания, создающие эффект амбигитивной недосказанности-двусмысленности. Н. Кронк, настаивая на обязательном употреблении полного названия, Дидро – «Жак-фаталист и его хозяин» подчеркивает сходство между парой Дон Кихот – Санчо Панса и Жак – Хозяин. Но, называя «Жака-фаталиста» докихотским романом (*roman quichotisé*), он тут же замечает, что аллюзия на «Дон-Кихота» в «Жаке-фаталисте» – обманка – в частности, потому, что Дидро отсылал читателя к лесажевской переделке Авельянеды и тем самым создавал ироническое дистанцирование от этой традиции. Если Дон Кихот и Санчо – фигуры, несущие, помимо прочего, аллегорический смысл – пост и масленица, например (и это отчетливо демонстрирует их внешний облик), то отсутствие аллегоричности в персонажа Дидро вытекает уже из неопределенности их внешнего облика. Дон Кихот и Санчо противопоставлены как мечтатель, визионер – и здравомыслящий, трезвый персонаж – и Жак, и Хозяин – оба по-своему – если не мечтатели, то визионеры. Будучи – один – сторонником фатализма, другой – случайности и свободы (т.е. стоя на противоположных позициях), они обрисованы так, что в тексте не создается ни барочной антиномии, ни романтического контраста между ними. И, кроме того, если у Сервантеса изначально видны пародийные намерения, желание высмеять определенный тип романной прозы – рыцарский роман, то «Жак-фаталист» – скорее энциклопедия иронических стилизаций под целый ряд романских дискурсов прошлого и настоящего.

Жанровой стилистике «Жака-фаталиста» явно оказались ближе Мариво и Стерн – впрочем, оба они на свой лад трансформируют, усваивая, сервантесовскую романную поэтику.

Любопытно, что Дидро, впервые произнесший слово «мариводаж» в 1760 г. в переписке с Софи Воллан (1760 – 1765, это время написания «Монахини» и пик увлечения Ричардсоном), в самих этих письмах, как выразилась Одиль Ришар-Поше, «мариводирует», проявляя привязанность к стилю и «одухотворенно игривой» любовной риторике Мариво. Такая благосклонность к мариводажу не была ординарным явлением в XVIII веке: в ту пору репутация Мариво-стилиста была не слишком высокой, его считали писателем, чересчур утонченно и сложно изъясняющимся, погрязшим в мелочах, «взвешивающим муравьиные яйца на весах из паутины», как сказал Вольтер. Однако Дидро явно импонирует манера автора «Жизни Марианны» – и более ранних романов – «Удивительные следствия симпатии». «Карета, опрокинувшаяся в грязь», «Фарамон» (этот роман был переиздан в 1737 г. под названием «Новый Дон Кихот»). Динамика и ритмика «Жака-фаталиста» с многочисленными уводящими в сторону рассуждениями, отступлениями, болтовней не может не вызвать в памяти «Жизнь Марианны». Тем более, что отступления, которые по вкусу

рассказчице (она хочет вести разговор свободно), не без оснований одна из американских исследовательниц называет стилистическим аналогом либертинажа. Можно обнаружить и прямые параллели: так, свое сочинение Мариво представляет как «найденную рукопись», некоей рукописью, попавшей в руки издателя в конце концов оказывается и «Жак-фаталист», Марианна уверяет свою подругу – адресата ее писем-воспоминаний, что «она не пишет роман» – эту же или подобную фразу («Совершенно очевидно, что я вовсе не сочиняю роман») не раз произносит и герой Дидро; обе главные истории «Жизни Марианны» не доведены до фабульного конца – и «Жак-фаталист» оказывается незавершенной историей, в чем ясно проявилось специфическое стернианство французского писателя.

Напомню, что Стерн и Дидро были знакомы, их взаимовлияние уже становилось предметом исследования у Элис Фридмен (монография 1973). Дидро превосходно знал то место в произведении английского писателя, где Стерн критикует плагиаторов, насмешливо адресуя этот упрек самому автору «Тристрама» (отнюдь не солидаризуясь с теми английскими критиками, которые называли Стерна плагиатором всерьез – см. об этом статью Анны Бандри-Скубби «Стерн, подражатель, которому подражали»). Как и «Жизнь Марианны», это роман, написанный от лица героя, что сразу отделяет тип повествования в этих произведениях и в «Жаке-фаталисте». Текст романа Дидро представляет собой диалог, однако не только между Жаком и его хозяином, этими персонажами и другими героями повествования (например, трактирщицей, поведавшей обоим историю госпожи де ла Поммере), но прежде всего – между персонажем-повествователем и персонажем-читателем:

«Как они встретились? – Случайно, как и все люди. – Как их звали? – А вам какое дело? – Откуда они пришли? – Из соседнего селения. – Куда они направлялись? Хозяин не говорил ничего, а Жак говорил: его капитан уверял. Что все, что случается с нами хорошего или дурного, предначертано свыше»⁷.

Этот неожиданный и не имеющий прямых аналогов ни у Мариво, ни у Стерна зачин настраивает читателей поначалу на то, что они имеют дело с повествователем – капризным демиургом (он знает о своих персонажах все, точнее, может придумать для них любой маршрут и любые приключения, может рассказать, если захочет, о месте действия – или умолчать о нем, может уточнить, умер ли герой (Хадсон) – или жив, а может оставить нас в неведении и т.п.). Причем, Дидро создает и поддерживает на протяжении почти всего текста впечатление свободного устного рассказа, беседы с читателями. Однако с момента, когда беседа как будто завершается –

⁷ Д.Дидро. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его Хозяин. М., «Правда», 1984. С. 184.

сообщением о том, что Жак попал в тюрьму, текст неожиданно оказывается рукописью, попавшей к издателю. К тому же издатель сообщает, что, помимо основной рукописи к нему попали три добавленные параграфа (в его рукописи отсутствующие). При этом один из параграфов он объявляет плагиатом из «Тристрама Шенди», а содержание всех трех только пересказывает. В частности: «Третий параграф рисует нам Жака, нашего бедного фаталиста, лежащим на соломе в глубине мрачной темницы... далее мы читаем волнующие подробности...»⁸ – подробности, однако, опущены.

Наконец, текст завершается размышлением-гаданием издателя об отношении Жака к тому, что в его жену влюбились его хозяин и Деглан. Сюжетная незавершенность, которая часто встречается в романах XVIII века и очевидно характерна как для Мариво, так и для Стерна, у Дидро приобретает более сложный и глубокий характер.

В этом, несомненно, важную роль играют разные формы фабульной недосказанности и амбигвитивности повествования. Лакуны, которыми Дидро дразнит и воображаемого, и реального читателя, оформлены иначе, чем у его предшественников: Мариво предлагает некие метонимические фрагменты жизненной истории Марианны и монахини Тервир, обрывающиеся, можно сказать, «на самом интересном месте» (мы не знаем, как и за кого вышла замуж Марианна, ставшая графиней; как в конце концов приняла обет монахини Тервир), но характеры обеих героинь вполне ясно раскрыты, определены в данных писателем фрагментах их историй – эта фрагментарность объясняется тем, что записки найдены в стене дома и, видимо, сохранились не полностью; Стерн, доведя лишь до четырехлетнего возраста жизнеописание Тристрама, также дает возможность представить довольно полно характер своего персонажа через его размышления и мнения; он играет тем, что предлагает читателю рукопись в буквальном смысле слова – с якобы пропущенными или неразборчиво написанными словами, перепутанными или утраченными фрагментами, отмеченными тире. То есть мы могли бы, опираясь на тексты этих романов, ответить на вопросы, заданные читателями «Жака-фаталиста» – и как герои встретились, и как их звали, и откуда они пришли и т.п. Довольно многие романисты этой эпохи пошли по пути прямого развития романной техники и стиля Мариво (отсюда – многочисленные «Новые Марианны») или Стерна (на этом построен, в частности, немецкий сентиментально-юмористический роман).

Иначе обстоит дело у Дидро. Автор «Жака-фаталиста» строит весь текст как своего рода лакуну: это некое путешествие, но отступления от линии повествования, которые обычно предполагают описание места действия, не только ничего не описывают, но усиливают сомнения читателей в том, что и где происходит (например, повествователь несколько раз

⁸ Там же. С. 210.

оговаривается и невозможно решить, то ли герои приехали в замок, то ли в придорожную гостиницу, то ли в жилище священника, то ли в дом с веселыми девицами), и никаких географических примет, названий селений так и не дано; твердое обещание, даваемое по ходу повествования Жаком своему хозяину, а автором – читателю, рассказать о любовных похождениях Жака, то ли выполнено, то ли нет, поскольку мы не можем с уверенностью сказать, рассказаны ли нам те истории, которые Жак имел в виду, и все ли это истории, читателю – и Жаку поведена любовная история хозяина, но так и остается неизвестным его имя, история госпожи Поммере изложена так, что ломается вся привычная структура вставной истории (перебивки, которые создают реплики слушателей – Жака и Хозяина, усиливаются окликами мужа трактирщицы, то ищущего гостевую книгу, то сообщаемому и приезде постояльцев) и т.д. Повествователь оказывается то слушателем истории, рассказываемой ему Жаком и записываемой слово в слово, то читателем рукописи/рукописей – а быть может, ее/их издателем. Но самое главное, как верно указывают и литературоведы и философы, невозможно решить, написан этот роман «за или против фатализма»: помимо того, что каждое из событий трактуется Жаком как заранее предначертанное, а Хозяином, как случайное, в начале текста повествователь как будто предстает сторонником случайности («Как они встретились? – Случайно, как и все люди»), а в конце – детерминированности: «Деглан любит его, Хозяин и жена его обожают: ибо так было предначертано свыше»⁹. Совершенно права Т.Б. Длугач, анализирующая парадоксальную логику «сократического мышления» Дидро: «если одна причина может повлечь только одно следствие, а мир представляет собой бесконечную цепь таких причин-следствий, то все, что есть, может существовать только так, а не иначе; все уже заранее обусловлено и предопределено... Но стоит только признать правильным этот вывод, как обнаруживается парадокс: ведь если все предопределено, то оправдывается все, что бы ни произошло, но это равносильно отсутствию жесткой предустановленности»¹⁰. А в аспекте поэтики «пространство между крайностями детерминизма и свободы», как называет текст романа Дидро Кронк, оказывается подвижным и зыбким, непрестанно меняющим конфигурацию, хеппи-энд фрагментарной истории Жака – загадочно-ироническим, одной из возможных, предложенных читателям развязок анти-финалистской в обоих смыслах (не имеющей конца и не имеющей цели) истории, а вся книга – «триумфом карнавальной фантазии», как выразился Пьер Шартье. «Энциклопедия разнообразных нарративных романских техник», как называют роман Дидро, не распадается

⁹ Там же. С. 261.

¹⁰ Длугач Т.Б. Дени Дидро. М.: Мысль, 1986. С. 79.

на отдельные рубрики, чему в значительной мере помогает своеобразная театрализация текста: она не только в диалогичности романного повествования, но даже больше – в активизации читательской реакции. Она становится в своей непосредственности подобной зрительской – как если бы все приключения и рассуждения персонажей происходили на глазах читающего. И в то же время история Жака и Хозяина – иллюзия: их исполненное болтовни, забав, приключений и рассуждений воображаемое путешествие – своего рода внутренняя рефлексия писателя, как бы разложенная на разнообразные голоса и становящаяся зеркалом рефлексии читателя. Роман Дидро предстает как постоянное вопрошание, бесконечный диалог о фатализме, предопределении и свободе, не дающий однозначных ответов на заданные вопросы, отвечая тем самым той характеристике мистифицирующего текста, которую приводит в своей книге «Эстетика мистификации» (1996) Ж.-Ф. Жандийу: конститутивным признаком его является амбигуитивность, двойственность-двусмысленность, «желая свести такой текст к одному значению, мы не сможем понять этот текст»¹¹.

Таким образом, главный парадокс Дидро-романиста, как кажется, заключается в том, что свободно осваивая широкую предшествующую традицию романной и философской прозы (это не только Сервантес, Мариво, Ричардсон, Стерн, но и Рабле, Монтень, Вольтер), он играет ею, успешно решая проблему органического сочетания дискурсивности, фрагментарности и целостности, достоверности и иллюзионности.

¹¹ Jeandillou J-F. Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires. Paris: Éditions de Minuit, 1994. P. 15.

ИГРА С МИФАМИ: ПРЕВОЗНЕСЕНИЕ И ДИСКРЕДИТАЦИЯ ОБРАЗОВ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 1920-1930-Х ГГ.

Литературоведческое исследование – это научный труд, который по определению должен включать объективные суждения о творчестве того или иного автора. Думается, что восхищение перед литератором или откровенное преклонение перед таковым ученый не должен выносить на страницы своих статей и монографий. Тем удивительней, что в реальности очень часто наблюдаются случаи, демонстрирующие, что исследователь подчас, помимо глубоких и тонких замечаний по поводу поэтики произведения, начинает творить или дополнять миф о писателе. Мифологизация очень часто идет рука об руку с дискредитацией. Один из самых распространенных поводов превознесения одного литератора заключается в противопоставлении его современникам. В результате начинается спор, в котором каждый литературовед пытается отстаивать свой миф, попутно развенчивая мифологии, созданные коллегами. Объяснений использованию подобных стратегий в научных исследованиях может быть несколько.

Во-первых, в истории классической литературы обнаруживается немалое количество примеров того, как писатель собственноручно конструирует миф о себе, создавая образ, который не соответствует (или не совсем соответствует) реальному биографическому автору. Достаточно привести пример Н.В. Гоголя, который, будучи абсолютно оригинальным автором, постоянно подчеркивал свое ученичество у А.С. Пушкина и дружбу с ним. Ни того, ни другого в реальности не было. Во-вторых, необходимо учитывать специфику отношения к писателю в России. «Поэт в России больше, чем поэт», планка требований к литератору всегда была завышена. Писатель – это пророк, учитель, философ. Можно вспомнить претензии современников к Пушкину, пошедшему на договор с Николаем I-м или литераторов-философов Герцена, Достоевского, Толстого и др. Здесь же, скорее всего, стоит искать истоки стремления к дискредитации. Обратим внимание на современные развлекательные телепередачи или соответствующую прессу. Сколько внимания уделяется скандалам, связанным с публичными лицами. Спрос на подобную информацию не спадает. Стоит признать, что зрителю или читателю приятно узнавать о том, что человек, преуспевший в какой-то области, совершил проступок, нарушил закон или был задержан в состоянии алкогольного/наркотического опьянения. Получается, что и у знаменитостей есть пороки, слабые места, то, в чем их можно упрекнуть и за что их можно осудить. Таким образом, превознесение провоцирует на дискредитацию. Книги, в которых

описываются не только достоинства, но и пороки «замечательных людей» (в том числе и литераторов) выходят с завидной регулярностью. В-третьих, литературоведение в России тоже больше, чем просто наука. На это косвенно указывает М.О. Чудакова во вступлении к сборнику «Литература советского прошлого», подчеркивая, что у советского литературоведа, как и у советского писателя был небогатый выбор: писать, выполняя заказ «сверху», изучая графоманские соцреалистические романы или заниматься тем, что действительно интересно, не получая за это щедрых гонораров. Можно сказать, что возникает тема, знакомая по повести Гоголя «Портрет». Только вместо художника, выбирающего между деньгами, славой и подлинным искусством, заявлен литературовед. Нельзя сказать, что деление Чудаковой всех коллег на два лагеря не оправдано. Достаточно вспомнить Ермилова, писавшего пылкие статьи, в которых анализировались даже не соцреалистические произведения, а постановления ЦК партии. В качестве положительного героя в таком случае можно привести Бахтина.

Однако есть обратная сторона и в этом столкновении лжеученых и борцов за подлинную науку. Сейчас во многих вузах России в рамках курса «История отечественной литературы» социалистический реализм не изучается. Студенты не знают имен Павленко, Бабаевского, Смелякова и прочих многочисленных соцреалистов. Преподаватели, получившие наконец долгожданную свободу, фактически стерли ненавистных писателей из списков литературы. Ведь есть столько прекрасных, но прежде запрещенных авторов. Но тогда утрачивается контекст, непонятными становятся слова Мандельштама о «пайковых книгах», необъяснимым кажется возврат русской литературы к реализму в период оттепели, наконец, совершенно нечитабельными выглядят тексты тех отечественных постмодернистов, которые занимались деконструкцией соцреалистического дискурса. Естественно нет необходимости в обязательном прочтении произведений всех перечисленных авторов, но знать, что такое социалистический реализм, необходимо.

Сразу необходимо оговориться, что приступая к рассмотрению мифологизации и дискредитации в литературоведении, любой исследователь попадает практически в безвыходное положение. Развенчивая миф, созданный предшественником, мы неминуемо используем стратегию дискредитации. С другой стороны, плюсы и минусы, уравнивая друг друга, могут дать объективную картину.

Писателей 1920-1930-х гг. особенно часто сравнивают и «сталкивают» между собой. Это очевидно на примере молодых литераторов-южан, приехавших в Москву в основном из Одессы и долгое время работавших в «Гудке»: Булгакова, Олеси, Ильфа и Петрова. С сотрудниками газеты для железнодорожников связано имя Катаева, старшего брата Петрова, и

своеобразного наставника творческого тандема. Валентин Петрович, как и Олеша, был дружен с Зощенко, которого Ильф и Петров считали своим единственным конкурентом в области сатиры и юмора. Последний момент подтверждают как воспоминания Виктора Ардова, так и эпизод, описанный в «Дневнике» К. Чуковского: «Вдруг телефонный звонок. Настойчивый голос Михаила Кольцова:

- Хотите посмеяться? Бросьте все и приезжайте ко мне в «Европейскую». Ручаюсь: нахохочитесь всласть.

Я бегу что есть духу в гостиницу – сквозь мокрые вихри метели, – и, чуть только вхожу к Михаилу Ефимовичу в большую теплую и светлую комнату, чувствую уже на пороге, что сегодня мне и вправду обеспечена веселая жизнь: на диване и на креслах сидят первейшие юмористы страны: Михаил Зощенко, Илья Ильф и Евгений Петров»¹. Тематически раннее творчество авторов тоже весьма близко. Основой для создания очерков и фельетонов являлась повседневная жизнь Москвы и Ленинграда. Общим объединяющим фактом является движение от очерка к повести и роману. Наконец, важнейшим моментом является то, что в исследованиях, посвященных этим литераторам, постоянно наблюдается их сопоставление или противопоставление.

М.О. Чудакова оценивает Олешу, Зощенко, Ильфа и Петрова, сопоставляя их с Булгаковым, образ которого откровенно мифологизирован исследовательницей. Автор «Литературы советского прошлого» словно забывает о ранних сервильных очерках Булгакова и о поздней, времен «Мастера и Маргариты», пьесе «Батум». Стоит сразу оговориться, что обвинять или осуждать Булгакова за эти тексты нельзя, но и поднимать его на пьедестал, ставить выше других собратьев по перу не стоит. Именно так, продолжая дело Чудаковой, поступает Б. Рубен в биографии Зощенко. Осуждая писателя за сделку с соцреализмом (при этом допущена грубейшая ошибка, поскольку в качестве одного из первых соцреалистических произведений Зощенко, указывается новаторская «Возвращенная молодость», ничего общего с «Историей одной перековки» не имеющая), автор книги приводит в пример Булгакова. Намек более чем прозрачен: пока один писатель подстраивался под соцреалистические нормы, другой продолжал творить, не идя ни на какие сделки с совестью и с соцреализмом. Представляется, что литературовед, не заставший то время, в принципе не имеет никакого морального права осуждать поступки литераторов. Сопоставление с Булгаковым представляется не только некорректным, но и не соответствующим тактике самого Михаила Афанасьевича, которого нельзя назвать бунтарем и ярым борцом с советской властью. В тех же фельетонах звучит искренняя надежда на положительные перемены в Советской России, которая вполне синонимична аналогичным футуринаправленным рассуждениям Ильфа и Петрова, Зощенко, Катаева.

¹ Цит. по: Рубен Б. Зощенко. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 139.

В документальном фильме о Зощенко и Олеше («Двойной портрет в интерьере эпохи») на месте Булгакова в интерпретации Рубена оказывается уже Михаил Михайлович. В финале фильма подводится черта: пока Юрий Карлович пытался угодить власти, Зощенко не шел ни на какие компромиссы. Стратегия мифологизации и дискредитации оформляется следующим образом: в биографии превозносимого литератора умалчиваются те факты, которые хоть как-то могли бы снизить величественный образ, а в жизни дискредитируемого автора, с которым и сопоставляется мифический герой, наоборот акцентируются самые негативные моменты. Ирония ситуации заключается в том, что подобный способ переозначивания по Барту, использовался и соцреалистическим каноном, в частности, успешно присвоившим классику русской литературы.

Очевидно, что создатели фильма во многом ориентировались на книгу А. Белинкова «Гибель и сдача советского интеллигента, Юрий Олеша». Оставляя в стороне скрупулезный анализ поэтики произведений писателя, остановимся на центральной идее «Гибели и сдачи». На протяжении всей книги Белинков осуждает своего героя, зло иронизирует по поводу Олеша, на возможные возражения в будущем, автор отвечает, что не обязан любить или уважать того, о ком пишет. Олеша объявлен и ничтожным человеком, и не очень хорошим писателем. Порой Белинков определяет подобным образом все окружение и чуть ли не поколение Юрия Карловича: «Я написал книгу о ничтожном человеке (таком, как все люди его социального круга и его поколения), и не очень хорошем писателе (таком, как все писатели его социального круга и его поколения), потому что задачу историка литературы вижу не в анализе выдающихся художественных образов и творений, а в исследовании причин, определяющих возникновение и характер художественного произведения, строго зависящего от взаимоотношений художника с обществом»². В этом фрагменте Белинков откровенно противоречит сам себе, ведь в качестве подлинных героев, не сдавшихся советской власти и оставшихся интеллигентами, называются Булгаков, Пастернак, Зощенко и Ахматова – а ведь большинство перечисленных лиц относятся и к социальному кругу, и к поколению Олеша. Да и само противопоставление выглядит, по меньшей мере, странным: Пастернак, как известно, написал несколько стихотворений, посвященных Ленину и Сталину, с благодарностью отозвался на решение Вождя назначить главным поэтом страны Маяковского и т.д. А ведь Сталин для Белинкова – это абсолютное зло. Тут же вспоминается мифологизация самой Ахматовой отношений с Иосифом Виссарионовичем:

² Белинков А. Сдача и гибель советского интеллигента, Юрий Олеша //Лит-мир. Электронная библиотека. <http://www.litmir.net/br/?b=53681>. (Дата обращения 02.10.2013)

«Сталина Анна Андреевна обыкновенно называла – Усач.

– В сороковом году Усач спросил обо мне: «Что дэлаэт монахыня?»³.

Даже если пересказанный Ахматовой факт имел место быть, необходимо задаться вопросом: для чего борцу с режимом (в трактовке Белинкова) акцентировать внимание ненавистного Сталина к своей персоне?

В то же время очевидным становится желание Белинкова развенчать миф, который, по его мнению, сложился вокруг Олеси. Считается, что Юрий Карлович, написав «Трех толстяков», «Зависть», сборник рассказов и пьесу «Список благодеяний», замолчал, его дневники вышли в свет только после смерти. Белинкова, естественно, не устраивает подобный «уход», поскольку автоматически разрушается миф о предательстве (сдаче) Олеси. Получается, что Юрий Карлович избрал свой путь, так и не превратившись в соцреалиста. Однако Белинков находит выход, обильно цитируя позднюю публицистику и написанные откровенно на заказ сценарии Олеси, каждый раз подчеркивая, что писать автор «Зависти» не прекратил и это лишний раз подтверждает факт сдачи. Снова возникает интересная параллель: подобные утверждения уже озвучивались на страницах воспоминаний об Олеше, выходявших в СССР. В большинстве мемуаров о Юрии Карловиче подчеркивается, что он продолжал писать, а образ писателя превозносится и мифологизируется на соцреалистический лад. Характерным примером разницы официальных и не подверженных цензуре воспоминаний является описание одного и того же эпизода из жизни Олеси Львом Никулиным и Михаилом Ардовым (со слов Виктора Ардова):

«Однажды, задремав во время исполнения знаменитой симфонии, он проснулся от аплодисментов и глубокомысленно произнес:

– Старик что-то знал»⁴.

«...концерт начался – заиграли симфонию Чайковского. Юрий Карлович, который был, что называется, «подшафе», с первыми звуками музыки уснул...

Когда же оркестр умолк и начались аплодисменты, Олеша пробудился, вскочил с ногами на свое кресло и заорал:

– А старый педераст что-то знал»⁵.

Исключительно положительная картина, созданная Никулиным, разрушается в воспоминаниях его соавтора Виктора Ардова. Разрушить же миф о молчании Олеси у Белинкова не выходит, поскольку выдавать публицистику за художественную литературу – очевидный подлог в духе столь ненавистного автору «Гибели и сдачи» соцреализма. Впрочем, и К. Кларк, и А. Синявский отмечали один и тот же парадокс: ненавидя и критикуя социалистический реализм, диссиденты многое заимствуют из его

³ Ардов М. Все к лучшему. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. С. 205.

⁴ Олеша Юрий. Воспоминания о Юрии Олеше // Лит-мир. Электронная библиотека. <http://www.litmir.net/br/?b=65273>. (Дата обращения 02.10.2013)

⁵ Ардов М. Указ. Соч. С. 349.

арсенала. Да и постоянно повторяющееся противопоставление Олеси симпатичным Белинкову литераторам напоминает маниакальные повторы в речах советских вождей, создававших гипнотический пропагандистский эффект. И в контексте соцреализма, и в книге Белинкова литератор превращается в марионетку, которую используют в собственных целях, манипулируя и играя. Очевидно, что некорректно ученому приводить в своем научном труде собственное мнение по поводу человеческих качеств изучаемого литератора.

Впрочем, подобная порочная традиция продолжает иметь место. В не так давно вышедшей книге Д. Быкова «Литература советская. Краткий курс» много внимания уделено 1920-1930-м гг., содержатся весьма оригинальные трактовки произведений, но уйти от субъективности и даже некоторого выпячивания собственного «Я», напоминающем Белинкова, автор не смог. Так, «реабилитируя» Катаева, Быков характеризует Довлатова, позволившего себе критические выпады в адрес Валентина Петровича, как человека недалекого. Стоит ли в рамках лекционного курса, претендующего по определению на наукообразность, обсуждать умственные качества писателя или его эрудицию?

Для того, чтобы уйти от ставших уже привычными стратегий мифологизации и дискредитации литературоведению нужно определенно искать новые формы рассмотрения литературы советских времен. Иначе бессмысленный и, что самое главное, чрезвычайно субъективный спор о том, кто из писателей прошлого был интеллигентнее, продолжится без всякой видимой возможности его разрешения.

ИЗ ИСТОРИИ САМАРСКОГО ПАНК-РОКА

Для начала стоит оговорить, что будет пониматься под панк-роком в данном докладе. Бытует обывательское мнение, что панк – это дурно сыгранная и записанная музыка, пропетая плохо, режущая слух и т.п. несомненно, что если речь идёт о всяческом lo-fi а-ля *Pussy Riot*, то это так и есть. Но в истории музыки Европы и США под панк-роком понимается нечто иное. В 1976-м году нью-йоркская группа *Ramones*, абсолютно не считаясь с тогдашней модой (а рок тогда, стараниями *Pink Floyd*, *Queen* и прочих монстров, превращался чуть ли не в классику), стали играть жёсткий и быстрый рок-н-ролл с текстами про маньяков, нюханье клея и прочие радости жизни. За океаном их начинание подхватили *Sex Pistols*, *The Clash*, *The Damned* и другие герои британской панк-революции. Тогда и стало понятно, что панк – это музыка не только экстремальная, но и мелодичная, а в случае *The Clash* – так ещё и осмысленная, интеллектуальная. В конце 80-х в Калифорнии *Bad Religion* изобрели свою версию панка. Мелодий стало больше, появились сложные хоровые распевки при скоростных ритмах. Ныне панк-рок – это грамотно аранжированная, спетая в ноты рок-н-ролльная музыка с провокационными текстами, зачастую на грани фола. Чтобы почувствовать разницу между подлинным панк-роком и низкокачественной музыкой, достаточно прослушать песню *Pussy Riot* и эту же композицию в исполнении одной из знаковых банд современности *Anti-Flag*.

В Самаре панк-рока в чистом виде долгое время не было. Первой группой, исполнявшей эту музыку стал ансамбль *Фактически всё*. Лидером был ныне покойный Максим по прозвищу Кошмар. По нынешним временам группа слушается неважнецки, записи недоработанные, непрофессионализма тоже хватает, но тогда, в лихих 90-х, слушатели многое прощали группе, поскольку они были единственными в своём роде, да и Кошмар писал забавные стихи:

«Мне Гагарин сказал, что ноги Мересьева у него в холодильнике мёрзнут».

Сам Максим был настоящей легендой, как и полагается истинному рокеру, он умер молодым из-за наркозависимости. В последние годы существования *Фактически всё*, ребята уже ушли в эксперименты, записывая некие подобию радиоспектаклей с безумным содержанием.

В 1995-м году лучшей группой города стали *Ну, погоди!* Трио исполняло задорную смесь из панк-рока и рокабилли, которая называлась сайкобилли. Подобных групп в стране-то было очень мало, не то, что в Самаре. Песни ансамбля продолжались минуты две в самом худшем случае,

поэтому их альбомы длились менее получаса. Вокала не было, хотя попытки найти певца имели место, да только все безуспешные. Инструменталы носили потешные названия *Бомжья коробка*, *Клуб мотористов* и всё в таком духе. Барабанил в *Ну, погоди* Игорь Гаршин, настоящая легенда самарского рока, умерший в 2011-м году. В последние годы жизни он играл в знаменитой *Бажинде*. Однако в 97-м году был настоящий бум всякой бородатой альтернативы, смешанной с рэпом. Играть панк стало совершенно не модно. В итоге гитарист и барабанщик покинули *Ну, погоди* в пользу актуально звучащего ансамбля *Эйсид Джек*. Казалось, что с панком в Самаре покончено.

Мне посчастливилось участвовать в возрождении жанра. В 1995-м году сформировалась основа группы *Дузерс*. Мы сразу же нацелились на исполнение панк-рока в чистом виде. Выступлений не было, потому что мы никак не могли набрать постоянный состав. *Рэнсид*, *Ноуфикс*, *Рамонз* почти никто не слушал, быть панком было не только не модно, но и опасно. Нам повезло в 1998-м году, когда появился вокалист Саня Маньяков. Мы играли в духе *Рамонз* и второй волны британского панк-хардкора. Саша писал тексты следующего содержания:

Только пустота и холод внутри
Хочется сделать харакири
357 Магнумом вышибить мозги
Как хрустальный замок разлететься на куски
Ради денег ради ё...ой наживы не хочу стараться тупо рвать жилы
В поте лица выбивать пот из других отдых – да, работа – нихт
Меня подгоняют я куда-то иду вдруг встал сел лёг ну вас в п..ду
Вылупили зенки шипят пидарас ну что ж это вполне естественно вы ненавидите
меня
А я ненавижу вас

В итоге группа всё-таки развалилась из-за подросткового непонимания и разногласий, но мы выполнили свою миссию, после нас многие стали собирать собственные панк-группы. А в 2006-м году *Дузерс* возродились и до сих пор играют и регулярно выпускают альбомы.

В «нулевых» начался настоящий бум самарского панк-рока. Появляются отличные и самобытные коллективы.

Наши младшие товарищи собрали группу *Hallus Ballus* – хардкор-панк команду с текстами на английском и агрессивной подачей. Парни играли отличный панк с сильным влиянием *Рэнсид* и *Эксплойтед*, но, несмотря на очевидные перспективы, просуществовали недолго, записав лишь один сингл с двумя песнями (хотя была готова хорошая программа).

Дольше всех держится *Марафон 15* – самая популярная самарская панк-группа на территории России. Команда исполняет матёрый хардкор с металлическим привкусом. Отдельный плюс – это безупречная игра одного

из лучших барабанщиков Самары Александра Крута и два (в прошлом) вокала, которые очень удачно сочетались. Тематику песен стоит отметить особо, в отличие от большинства панк-групп, которые иногда поют откровенную чушь, делая упор лишь на аранжировки и мелодию, *Марафон 15* работают над текстами, некоторые из которых можно читать как стихи и стихи очень достойные. За поэзию в группе отвечает поклонник Есенина и Высоцкого Александр Маска. Вот, к примеру, одна из лучших песен группы «Осень»:

Осень
Вновь осенний ковёр покрывает мой город
И печаль осторожно опустилась на грудь
Я иду по дороге, я свободен и молод
Ветер листья метёт расчищая мой путь.
Мимо сотни прохожих, мимо тысячи судеб
Миллионы желаний и всего один день
то что было у нас, никогда вновь не будет
И последний фонарь разорвал мою тень.
Руки в порванных ранах, от депрессий и мыслей
На разбитом окне одиноко тоска
Покажите мне свет и счастливые судьбы
Расскажите ветра, что-нибудь обо мне.
Но молчали ветра, лишь шумели деревья
На подносе сверкали рюмка водки и сок
Рядом грустный старик
всё твердил про похмелье
В баре было тепло и играл тихо рок.
Мои ноги плелись, мои руки болтались
Я уставший и пьяный возвращался домой
Осень рыжая-сука, мы с тобой ругались,
А потом был удар об асфальт головой.
Вновь осенний ковёр покрывает мой город,
И печаль осторожно опустилась на грудь.
Я лежу на дороге, я свободен и молод.
Ветер листья метёт расчищая мой путь.

Также стали появляться поп-панк группы. Поп-панк – это самый мелодичный вариант панк-рока с текстами о любовных переживаниях, светлом пиве и тёмных ночах. Типичными представителями в Самаре была группа *ФэтФри*, очень качественно играющая и идеальная для развлекательных целей. Но лучшей самарской поп-панк группой стали *Кёрлинг*. Трио, возглавляемое поющим басистом Колькой Солодовым, исполняло короткие скорострелки, заставлявшие вспомнить *Грин Дэй* в лучшие годы. Презабавными были и тексты, порой циничные (На тачках ездят му..ки), порой с налётом юношеской романтики (Ключ от всех дверей).

После распада Коля основал единственную в городе fast melodic punk группу *Sky Starts Falling*. Мелодика стала ещё изящней, сложнейшие аранжировки и бешеные скорости шокировали некоторых рокеров, привыкших к более примитивному видению панка. К сожалению, отъезд барабанщика Кирилла в Москву привёл к временному перерыву в деятельности коллектива.

И, наконец, легенды самарского ска-панка – всеми уважаемые *Клиника 63*. На счету ребят уже несколько релизов, концерты в Москве, клип, который транслировал канал МузТВ, куча всевозможных премий и наград. Группа исполняет энергичный и чрезвычайно позитивный ска-панк с соответствующей подачей. Коллектив действительно профессионален, а харизматичный вокалист Костя умеет делать настоящее шоу. Тексты *Клиники* политкорректны, обходятся без мата, так что если кто-то загрустит или заскучает, мой совет – посетить гиг этой замечательной банды.

Стрит-панк с элементами хардкора на самарской сцене представляли *Питфол* и *Дисобей*. Обе группы были весьма перспективны, исполняли песни на злобу социально-политического дня, и очень жаль, что оба ансамбля прекратили своё существование.

Самарский панк-рок, который пытались похоронить псевдоинтеллектуалы и альтернативщики, жив. Он возродился и выстоял, и я уверен, что в тот момент, когда вы читаете эту статью, где-то, на одной из самарских репетиционных баз, молодые ребята играют панк-рок, а значит, наше дело живёт.

ИГРА В РОМАНЕ Д. ХАРРИС «ДЖЕНТЛЬМЕНЫ И ИГРОКИ»

Роман «Джентльмены и игроки» (2005 г.) считается одним из самых успешных в творчестве писательницы. В этом, а также в последующих романах «Леденцовые туфельки», «Мальчик с голубыми глазами» Д. Харрис обращается к игре как основе многих явлений нашей действительности; а в центре повествования появляется «homo ludens», «человек играющий».

Главным героем романа «Джентльмены и игроки» выступает подросток, постепенно превращающийся из робкого закомплексованного школьника в убийцу, действующего без всяких оглядок на жалость или моральные принципы. В книге Д. Харрис показывает эволюцию героя-трикстера, рассматривающего свою жизнь как игру, заключающуюся в безнаказанном преодолении запретов, и повышающего ставки вплоть до самой высокой – человеческой жизни.

В основу романа положен неоднократно встречающийся в мировой литературе сюжет – главный герой возвращается после долгих странствий домой, меняет свое обличье и начинает мстить старым обидчикам. В нашем случае объектом мести становится частная школа Сент-Освальд (которая когда-то отвергла героя) и ее преподаватели. Цель трикстера – закрыть школу, для чего необходимо скомпрометировать ее учителей, прежде всего Роя Честли, олицетворяющего все достоинства и аристократизм учебного заведения.

I'd almost expected to hear of his retirement. In a way it would have made things easier. But after today, I'm glad he's still here. It adds excitement to the situation. Besides, the day I bring St Oswald's down, I want Roy Straitley to be there. (53).¹ Мне почти хотелось услышать, что он уходит. Это изрядно облегчило бы жизнь. Но после сегодняшнего дня его присутствие даже в радость. Приятно обостряет ситуацию. Кроме того, мне нужно, чтобы Рой Честли присутствовал в тот день, когда я разрушу «Сент-Освальд» (54).²

Расследование преподавателем Честли странных происшествий, компрометирующих старинное учебное заведение, выделение и анализ им круга подозреваемых в организации чрезвычайных событий, финальная схватка с убийцей придают книге сходство с детективным романом. Сам же автор охарактеризовал свое произведение как «murder-mystery with no

¹ Harris J. *Gentlemen And Players* Transworld Publishers. 2006. Здесь и далее текст оригинала цитируется по данному изданию, номера страниц указаны в тексте статьи.

² Харрис Д. *Джентльмены и игроки*. М.: Эксмо. 2008. Здесь и далее перевод на русский язык цитируется по данному изданию, номера страниц указаны в тексте статьи.

detective».³ В романе Д. Харрис «Джентльмены и игроки» топос игры реализуется многими способами.

О том, что речь в книге пойдет об игре, становится ясно уже из заглавия произведения. У крупных землевладельцев-аристократов было свое, недоступное простолюдинам развлечение – крикет. Название романа «Джентльмены и игроки» взято автором из терминологии крикета, о чем читателям сразу же напоминает эпиграф.

When an old cricketer leaves the crease you never know
whether he's gone If sometimes you're catching a fleeting
glimpse of a twelfth man at silly mid-on. And it could be
Geoff, and it could be John, with a new-ball sting in his
Tail. And it could be me and it could be thee –
(Roy Harper, When an Old Cricketer Leaves the Crease) (3).

Когда уходит с поля старый крикетист,
никто не знает, что с ним дальше станет,
но, может быть, заметишь краем глаза ты,
как под ударом встал двенадцатый,
а там, быть может, Джефф, а может быть,
и Джон, сменивший мяч на жало под конец,
а может, это я, а может быть, и ты...
(Рой Харпер. Когда уходит с поля старый крикетист) (3).

В начале XX века, когда возник профессиональный спорт, появилось разделение на джентльменов, играющих в крикет для своего удовольствия, и игроков-профессионалов, зарабатывающих спортом на жизнь. В английском спорте разделение на «джентльменов» и «игроков» (любителей и профессионалов) официально зафиксировано в правилах, капитанами ведущих команд до недавнего времени могли быть только любители, джентльменам положены отдельные раздевалки и другие привилегии.

Под джентльменами Д. Харрис подразумевает преподавателей английской элитной школы для мальчиков; в качестве игроков выступает одно лицо – трикстер, но под разными масками и именами.

Разворачивая метафорическое название романа, можно изложить его краткое содержание следующим образом: профессиональный игрок-трикстер затеял партию с любителями-джентльменами, которую элегантно и грациозно выиграл. А победа оказалась возможной, прежде всего, потому, что трикстер игнорировал принципы честности и порядочности, заложенные спортивной этикой игры в крикет.

По замыслу автора события в книге разворачиваются по схеме шахматной партии, о чем свидетельствуют названия глав романа,

³ Joanne Harris's Website - Home Page, URL: <http://joanne-harris.co.uk>.

представляющих собой шахматные термины. Так, первая глава называется «Пешка», вторая – «Король», последующие соответственно – «En passant» (взятие фигуры на проходе), «Шах», «Слон», «Конь», «Ферзь», «Мат».

По ходу действия романа читатель понимает, что под белой пешкой автор подразумевает трикстера, разыгрывающего блестящую партию, просчитав свои действия на много ходов вперед. Пересекая все поле, пешка сталкивается с другими фигурами-персонажами романа – Слоном и Конем, элегантно расправляется с ними, затем выходит в «Ферзи», и, наконец, ставит мат Королю. В роли шахматного короля в романе выступает культурный герой, обладающий качествами во многом противоположными трикстеру.

Белой пешке противостоит черный король – преподаватель Рой Честли, верный слуга «Сент-Освальда», отдавший ему тридцать лет.

And Straitley? In my long game against St Oswald's, it has always been Straitley, and not the Head, who has played the King's role. A slow mover, the King; but a powerful one. Even so, a well-placed pawn may bring him down (431).

А Честли? В моей долгой игре против «Сент-Освальда» роль Короля всегда играл Честли, а вовсе не директор. Двигается Король медленно, но он опасный соперник. И все равно, окажись пешка в нужном месте, она его сокрушит (430).

Тем временем трикстер, пробирающийся в черные Ферзи, разыгрывает очередную многоходовую комбинацию, цель которой поставить мат белым (Рою Честли), а в его лице «Сент-Освальду». Делая ход, игрок черных постоянно улучшает свое положение на доске и уверенно подбирается к белому Королю. Цепочка ходов такова: трикстер крадет дорогую авторучку у ученика школы Коньмана, а в этот день Честли видят проверяющим личные ящики у учеников в их отсутствие. Коньман обвиняет Честли в антисемитизме – на доме старого учителя кто-то рисует фашистскую символику, а рядом в траве находят авторучку Коньмана. В местной газете появляется анонимная заметка об антисемитизме в «Сент-Освальде», рассказывающая об избиении Коньмана при молчаливом поощрении драки классным руководителем Роем Честли. У одного из учеников случается анафилактический шок, вызванный проглоченным арахисом, подложенным трикстером в банку с напитком. Коньмана, который ел на перемене орехи, обвиняют в покушении на убийство. Наконец, после тяжелого разговора Честли с Коньманом, ученик бесследно исчезает. Таким образом, старый учитель в глазах общественности и следствия становится причастным к пропаже ученика.

Безмятежный белый Король получает шах и только тогда приступает к обороне. Мистер Честли начинает свое частное расследование, которое приводит его (а также читателей) к ложному выводу, что злоумышленником

является молодой преподаватель Кристофер Кин. Разгадка для Честли приходит слишком поздно, фактически, когда он находится в руках трикстера, намеревающегося его убить и завершить план по развалу «Сент-Освальда».

Комментируя свои действия, трикстер вслед за автором употребляет шахматную терминологию:

Not quite close enough — not yet — but he was almost there, we were in the endgame now, and my heart beat a little faster at the thought. Long ago I'd faced him as a pawn and lost. Now, at last, I challenged him as a Queen (433).

Нет, еще не горячо — пока нет, — но он почти у цели, мы в эндшпиле, и при мысли об этом сердце у меня бьется быстрее. Когда-то пришлось столкнуться с ним в качестве пешки — и проиграть. Теперь, наконец, я бросаю ему вызов с позиции ферзя (434).

По сути, все сцены романа, где разворачивает свои действия трикстер, представляют собой игровое пространство.

Проникнув подростком на территорию «Сент-Освальда», трикстер надевает свою первую маску и успешно осваивает первую роль ученика привилегированной школы — избалованного сына офицера полиции. В дальнейшем Снайд/Пинчбек/Дерзи с легкостью будет менять маски, а его игре, самообладанию и актерскому мастерству мог бы позавидовать профессионал.

I looked up at him then, allowing my eyes to fill with tears. It wasn't difficult in the circumstances. I thought of Leon, and of my father, and of myself, and the tears just came all on their own (409). Я поднимаю на него глаза, подпуская слезу. Это нетрудно. Я думаю о Леоне, об отце и о себе, и слезы льются сами собой (410).

Переехав к матери в Париж, трикстеру вполне удастся совмещать роль обыкновенной школьницы (такой она выставляла себя перед матерью и психоаналитиком) и распутной искательницы приключений, выбиравшей для вечернего времяпрепровождения «секс, наркотики, рок-н-ролл».

Приехав по поддельным документам в «Сент-Освальд», трикстер надевает маску молодого и скромного преподавателя французского языка. Обаяние молодого педагога сразу же покоряет старых преподавателей школы:

I'm especially pleased with the voice; no trace of my father's accent remains, but the fake refinement which made Snobby Snyder such a dreadful little upstart has vanished. My new persona is likeable without being intrusive; a good listener; precisely the qualities needed in a murderer and a spy (56).

Особенно мне нравится мой голос — отцовский акцент бесследно исчез, но нет и фальшивой утонченности, которая делала меня всеобщим

посмешищем, выскочкой, Задавакой. Моя новая личность привлекательна, но не навязчива, я умею слушать других – как раз такие качества необходимы убийце или шпиону. Мне позвонили в тот же вечер. Меня приняли (58).

Свое преподавание в школе трикстер также рассматривает как блеф, риск быть раскрытым, но не попасться, доставляет ему особое удовольствие.

Besides, it's a game of bluff, isn't it? It's all to do with appearances. If I'd been a Northern graduate with a common accent and a cheap suit, I could have had the best references in the world and never have stood a chance. They phoned me the same evening. I was in (18).

Кроме того, это ведь игра, где можно блефовать, не так ли? Все решает внешность. Окончи я университет где-нибудь на севере, имей простецкий выговор и дешевый костюм – никакие, даже лучшие в мире рекомендации мне бы не помогли. Так или иначе, моя нынешняя игра доставляет мне удовольствие. Возможно, в глубине души я до сих пор жду, что меня раскроют. Ведь целый день, пока я стараюсь не выдать, что знаю правила, здания и людей, меня потряхивает от возбуждения (19).

Используя игру для сюжетной организации романа, Д. Харрис помещает ее и в сам текст, наделяя персонажей «говорящими» фамилиями. Среди преподавателей английских школ читатель может встретить джентльменов с именами Gray («грубый» – англ), Meek («мягкий, податливый»), Light («легкомысленный»), Strange («странный»), Beard (одно из значений – «смело выступить против»), Shakeshafte («потрясающий древком» – явная аллюзия на Шекспира). Персонажи романа, «съеденные» трикстером в ходе партии, получили соответствующие шахматные фамилии Bishop (Слон) и Knight (Конь).

Культурный герой – старый учитель элитной школы носит фамилию Straitley («прямой», «честный»); от своих учеников он получил прозвище Quaz – сокращенное от Квазимодо, за то, что похож на горгулью и большую часть времени проводит в Колокольной башне.

Главный персонаж произведения – трикстер - выступает в романе под тремя фамилиями. Уже первая – Snyder, доставшаяся от отца, явно не подходит джентльмену (Snide – нечестный, подлый). Далее трикстер придумывает себе новые имена, соответствующие маскам, в которых он играет: Pinchbeck (одно из значений – «поддельный», т.е. выдающий себя за другого) и Dare («дерзкий»).

Дух игры подчеркивается и в послесловии, где автор использует спортивную терминологию: «особое место на Доске почета...», «спасибо за игры на чужом поле...», «капитану команды...», «отрядные очки начисляются...», «медаль присуждается...», «значками награждаются...», еще раз подчеркивая тем самым, игровую суть своего произведения.

Еще одним инвариантом топоса игры в романе выступает имитация театрального пространства и других атрибутов театра. Особенно ярко это проявляется в финале книги (глава «Мат») на фоне карнавального действия – ночи Гая Фокса. Трикстер также участвует во всеобщем представлении, но особым зловещим образом. Убитого ранее Коньмана Дерзи переодевает, привозит на площадь и маскирует среди десятков чучел, предназначенных для сожжения. Тело мальчика так и не найдут.

В финале, на празднике ночи костров, автор собирает вместе основных действующих лиц. Расправившись с последней фигурой – К. Кином, который писал книгу о старой школе и мог раскрыть трикстера, герой находит последнюю жертву:

...but our game is done. The King is alone. All our other pieces have left the board and we can face each other honestly, for the first and last time (465).

...наша игра окончена. Король остался в одиночестве. Все фигуры покинули доску, и мы можем честно посмотреть друг на друга – в первый и последний раз (466).

Для финального объяснения с Честли Дерзи выбирает блестящий театральный жест, произнося «Vale, magister» и называя свое подлинное имя. Старый преподаватель моментально вспоминает и слова, и интонацию, и лицо Джулии Снайд, ставшей мисс Дерзи.

Изображая эффект от слов и игры трикстера, автор подробно, словно кадры кинематографа, описывает образы, проносящиеся в голове смертельно больного учителя:

A rare moment of overwhelming clarity. Dominoes in line, rattling furiously towards the mystic centre. Black-and white pictures leaping into sudden relief; a vase becomes lovers; a familiar face disintegrates and becomes something else altogether.

I looked; and in that moment I saw Pinchbeck; his face upturned, his glasses strobing in the emergency lights. And at the same time I saw Julia Snyder with her neat black fringe; and Miss Dare's grey eyes under her schoolboy's cap, the flashes of the fireworks illuminating her face and suddenly, like that, I just knew (444).

«Редкий миг ошеломляющей ясности. Костяшки домино, выстроенные в ряд, стремительно падают к некоему мистическому центру; черно-белые картинки разом обретают резкость; перевернутая ваза превращается в любовников, знакомое лицо распадается и становится совершенно иным. Я смотрел – и в этот момент увидел Пиритса (Пинчбека), его лицо повернуто, его очки поблескивают в свете пожарных мигалок. И в то же время я видел Джулию Страз (Снайд) с ее аккуратной черной челкой и черные глаза мисс Дерзи под школьной кепкой, всполохи фейерверков, освещающих ее лицо, и вдруг – вдруг я понял» (448).

Как отметил М. Липовецкий «Трикстер трансформирует плутовство и трансгрессии в художественный жест – особого рода перформанс, – в

котором прагматика трюка редуцирована, а на первый план выдвигается художественный эффект».⁴ Эта характеристика верна и для героя романа «Джентльмены и игроки». Во всех проявлениях Д. Д легко рассмотреть мотив театра или шоу.

Д. Дерзи так объясняет своему поверженному противнику способ устранения Коньмана:

«A murdered schoolboy makes front-page news - on a slow day - but a missing boy just keeps on giving. Searches; speculation; tearful appeals from the distracted mother; interviews with friends; then as hope dwindles, the dragging of local ponds and reservoirs, the discovery of an item of clothing and the Inevitable DNA testing of listed paedophiles in the area (442).

Мне нужна была настоящая жертва, а не просто труп. Мне был нужен сюжет. Убитый мальчик – это новости на первой полосе, день-другой – и все, а пропавший мальчик надолго дает пищу для ума. Поиски, домыслы, слезные призывы обезумевшей матери, интервью с друзьями, затем, когда надежда начинает угасать, прочесывание местных прудов и водоемов, обнаружение предмета одежды и неизбежный анализ ДНК у всех известных педофилов района» (445).

Однако убивать старого учителя трикстер не хочет. Д. Дерзи уже превзошла его и поэтому предлагает в неравном поединке ничью.

He opened his eyes. Good. I was afraid I'd lost him. It might have been more humane to finish him off, but I found I couldn't do it. He'd seen me. He knew the truth. And if I killed him now, it would not feel like victory. A draw, then, magister. I can live with that (487).

Он открыл глаза. Хорошо. Я уже испугалась, что он умер. Может, гуманнее будет прикончить его, но я поняла, что не могу этого сделать. Он видел меня. Он знает правду. И если я сейчас убью его, это не будет победой. Значит, ничья, magister. Это меня устраивает (499).

Важнейшей составляющей игры в романе является игра автора с читателем. На протяжении всей книги Д. Харрис старательно обходит вопрос о гендерной принадлежности трикстера, имплицитно формируя представление о главном герое, как о брошенном матерью мальчике, чьей мечтой, а затем и навязчивой идее стала учеба в частной школе для юношей «Сент-Освальд». Here would be stern masters in old-fashioned black gowns; surly Porters like my father; tall prefects. Here to do one's homework was not to be a goof, or a swot, or a queer (4).

Здесь будут строгие учителя в старомодных черных костюмах, угрюмые смотрители вроде моего отца, горделивые старосты. Если ты делаешь уроки, это не значит, что ты гомик, придурок или ботан (5).

⁴ Липовецкий М.Н. «Трикстер и “закрытое” общество» //Новое литературное обозрение, 2009. N 6. С. 235.

Отец пытается воспитать его в спартанском духе, для чего отдает в секцию карате, всячески пытается привить бойцовские качества, сформировать мужской характер.

My father, you see, would have liked a son in his own image; a lad who shared his passion for football and scratch cards and fish and chips, his mistrust of women, his love of the outdoors. Failing that, a St Oswald's boy; a gentleman player, a cricket captain, a boy with the guts to transcend his class and make something of himself, even if it meant leaving his father behind (15). Понимаете, отец хотел сына, похожего на себя, – лихого парня, разделявшего с ним страсть к футболу, моментальной лотерее и жареной рыбе с картошкой, недоверие к женщинам и нелюбовь к домоседству. Если не это, то хотя бы сына – ученика «Сент-Освальда», джентльмена-игрока, капитана крикетной команды, который способен, несмотря на свое происхождение, выбиться в люди – даже оставив отца далеко позади (17).

Д. Снайд – так зовут подростка, тайно реализует мечту отца и свою. Он знакомится с Леоном, учеником «Сент-Освальда», и представляется Джулианом Пинчбеком – сыном полицейского. Подростки вместе гуляют, совершают мелкие кражи, задирают девчонок. Мечта героя почти сбывается, раздобыв форму, он часто бывает в «Сент-Освальде», где его уже принимают за своего.

It was my only regret that the game could not last forever. But at twelve one does not think often of the future, and if there were dark clouds on my horizon, I was still too dazzled by my new friendship to notice them (135).

Единственное, о чем можно было сожалеть, – игра эта не могла длиться бесконечно. Но в двенадцать лет редко задумываются о будущем – если и собирались на моем горизонте темные тучи, моя новая дружба была слишком ослепительной, чтобы их заметили (136).

Развязка наступает неожиданно. Однажды вечером, когда подростки гуляют по крыше колокольной башни, Леон рассказывает Джулиану о своей гомосексуальной связи с учителем и силой пытается продемонстрировать ему технику однополрой любви. Неожиданно он видит то, что мгновенно отвращает его от друга и становится объектом циничных насмешек.

Повествуя о герое, Д. Харрис использует лексику и понятия, связанные с мужским началом: сын, боец, карате, ботан, парень, придурок, трус. У читателя формируется твердое убеждение, что Д. Снайд закомплексованный мальчишка, превратившийся в убийцу и вернувшийся в Сент-Освальд мстить, взяв имя молодого преподавателя К. Кина. Однако, в конце романа Д. Харрис открывает тайну героя читателям – угловатый низкорослый подросток Джулиан оказывается девочкой Джулией, перевоплотившейся спустя годы в мисс Дерзи.

Теперь становится понятным, что потрясло Леона, когда он попытался раздеть друга на крыше, ревность Джулии к подруге Леона, и ее совсем не юношеская любовь к старшему другу.

В последних главах романа автор еще раз пускает читателя (вместе с культурным героем Р. Честли) по ложному следу. Старый джентльмен, расследуя происшествие, приходит к ложному выводу о том, что компрометацию «Сент-Освальда» организовал молодой преподаватель Крис Кин. Факты таковы, что Кин, когда-то учился в школе «Солнечный берег», в его записной книжке, которую случайно нашел Р. Честли, были отражены все нелицеприятные события, произошедшие в разное время в «Сент-Освальде». Кроме того, только К. Кин и Д. Дерзи располагали природными данными для организации подобной «большой игры»:

...a teacher must be above all a performer, always master of his audience and always in command of the stage. It's unusual to see that quality in such a young teacher; I suspect that both Miss Dare and Mr Keane are naturals (130).

...учитель должен быть прежде всего актером, держать публику в руках и заправлять на сцене. Нечасто встретишь эти качества в такой юной учительнице. Я знаю, что и мисс Дерзи, и Кину дано это от природы (132).

И только последняя беседа культурного героя и трикстера расставляет все точки над «i», а также проливает свет над вопросами, мучившими обоих героев.

Периодическое обращение к читателям, вмешательство в ход повествования еще один прием игры, используемый Д. Харрис в романе.

«Эта игра может проявляться по-разному. Очевидный и эффективный способ такой игры – вмешательство автора в ход повествования, когда комментарию, развернутому или, напротив, мимолетному и малозаметному, подвергаются слова, поступки, мысли персонажей».⁵

Особенностью книги является то, что она написана от первого лица, причем повествование ведется устами главных героев и не прерывается, а как бы передается от одного персонажа к другому. Поэтому герои, (за которыми, конечно же, стоит автор), имеют возможность напрямую обращаться к читателям, (объяснять свою точку зрения, комментировать события, делиться планами, даже шутить), делая их (читателей), таким образом, активными участниками событий, происходящих в книге:

Now, sitting in my favourite cafe (no, I won't tell you where it is), with my demitasse and croissants on the vinyl tabletop in front of me and the November wind snickering and sobbing along the broad boulevard, I could almost be on holiday. There's the same sense of promise in

⁵ Гринштейн А. Л. Маскарадность и французская литература XX века: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук М., 1999. С. 220.

the air; of plans to be made. I should be enjoying myself. Another two months of sabbatical to go, a new, exciting little project to begin, and, best of all, strangest of all, I am free (498).

И сейчас я сижу в моем любимом кафе (нет-нет, я не скажу вам в каком) с маленькой чашкой кофе и круассаном на пластиковой столешнице, ноябрьский ветер за окном со смехом и плачем несется по широким бульварам, и чувствую себя почти на каникулах. Воздух так же полон надежд и планов, которые непременно будут выполнены. Есть чему порадоваться. Впереди еще два месяца отпуска, затевается небольшой захватывающий проект, и самое прекрасное, самое странное из всего – я свободна (499).

Таким образом, разнообразная реализация топоса игры в романе «Джентльмены и игроки» (по сути, это роман-игра), оригинальная форма книги («murder-mystery with no detective»), позволяет говорить о значительном прогрессе писательницы по сравнению с первыми работами, которые имели большое сходство с традиционными женскими романами и характеризовались схематичными сюжетами и персонажами.

ПОЛИФОНΙΑ ИГР (В) «Я»: КТО ТЫ, АНТОНЕН АРТО?

Полифоническое письмо Антонена Арто, одного из самых ярких представителей французского авангарда, обращает прежде всего к полифонии субъекта письма. Полифония «я» – также и сочетание в одном лице поэта, актера, переводчика, драматурга, теоретика, критика искусства, автора концепта «театр жестокости» и революционера. В творчестве Арто поиск стиля становится экзистенциальным поиском субъекта, поиском тела, поиском «я». «Арто представляет стиль, свой собственный стиль», замечает автор статьи, показывая, что телесная и душевная боль Арто формирует тонкую и чувствительную сеть письма, «тело-текст». Стиль Арто – «ярость жить», ярость, свойственная искусству первой половины XX века, «смесь тела и души». Обмен между «внутренним» и «внешним» *diegesisu* «я» ведет к языковой полифонии, к движению за пределы языка – пределы «тематические, физические, психические» – к преодолению, в первую очередь, своих собственных пределов. Обмен между различными практиками искусства (кино, фотография, драматургия, поэзия) в творчестве Арто создает расширенную оптику, в рамках которой «я» возможно лишь в модусе игры, в модусе многообразия игр (в) «я». Об особенностях генезиса и рецепции полифонического письма, а также о масках Антонена Арто – статья К.Фужрон.

CATHERINE FOUGERON

POLYPHONIE des jeux du je: Antonin Artaud qui es-tu?

Antonin Artaud¹ de par sa naissance transmet l'éveil de la « Ciotat » c'est à dire l'éveil de la pensée des lieux ou des *topoi* de la représentation mondiale du texte, de l'image, des limites et du mouvement.

En effet Artaud, auteur, créateur du début du XXe siècle théoricien réceptacle du monde diffuse le savoir tout autant par le biais de l'image cinématographique, dessin, peinture, couleur, nuance de gris, que par le biais du texte, typographie /topographie en constante réappropriation de l'espace-temps de la création-recréation des limites de l'existence. Il est donc né aux entrelacs et confluences des arts. Les remparts qui le constituent lui viennent dès lors, non seulement de sa famille, mais encore de cette commune de Marseille dite cité phocéenne où nait notre « Nanaqui ».

¹ Évelyne Grossman, Antonin Artaud, Œuvres, Quarto Gallimard, 2004, 1792 p.

Cette enceinte nous transporte, des côtes provençales du père, aux origines de la mère qui nous guident de Smyrne, cité du poète Homer à l'Angleterre du XIII^e siècle. Son père, nous rappelle la tradition marine et commerciale des Artaud, des capitaines au long cours dépassant les limites polysémiques de l'Europe : voyageur de l'au-delà d'une Europe outre-mer, jusqu'aux tropiques ouvrant sur l'espace-temps, sur d'autres échos, *topoi*. Antonin Artaud apparaît alors d'emblée comme la figure du désir de ré-unification des corps, ceux de l'orient et de l'occident auxquels il survit. Le *topos* de la souffrance et de la perte d'êtres chers sont donc inclus dans le processus de formation de notre auteur. Dès lors nous pouvons nous demander d'où provient son style pluriel et multilingue, dont découlerait sa *poïétique* ? Qui est Artaud ? Une image, un style ?

Par-delà, les entre-deux, les nuances entre Thanatos et Éros à analyser comme source cavité du processus de création du style artaudien, émergent par les fils de l'imaginaire, l'esprit et la personnalité de notre auteur.

Antonin Artaud est un héritier de la douleur. Il vit mourir ses frères et sœurs, ses grands-mères, paternelle Catherine Artaud et maternelle Marie Nalpas alias Neneka sa famille, dès le plus jeune âge. La maladie, la folie le coudoie. Mais il résiste, il ne se laisse pas emporter. Si le décès s'est levé comme un voile lui ôtant sa famille, Antonin Artaud réussit à fuir et à détourner la mort et ce pendant cinquante-et-un ans. Elle le rattrape à l'Asile de Rodez au pied de son lit en 1948. Ainsi, Artaud parvient dès les origines de son art à trouver, à approfondir, transmettre grâce à ses écrits une parade contre le trépas.

Son acte créateur, le *poïen*, le style, sa *poïétique* devient un système cathartique d'entremêlements stratifiés des genres qui, noie la douleur, efface en cris les traces des mouvements thanatiques physiques et mentaux. Le premier outil de ce *poïen* versus Thanatos inhérent à sa famille, à l'entourage, aux bord-à-bord est le jeu des langues, reflet des voyages, tableau-relais des liens refaits.

La polyphonie sémiotico-sémantique (E. Benveniste) qui en résulte, ou croisements de systèmes de langage, le jeu des langues synthétisées dans l'expression française, de la francophonie, diffuse une harmonie dans l'ensemble de ses productions.

Cela connote une *ekphrasis* du langage qui, se veut polyglotte, méditerranéenne entre le français du père, de la famille, le grec idiome des grands-mères, l'italien de la nurse, et ou le turc de la mère. Pourtant, ce langage consubstantiel à la voix, aux parties hautes du corps synecdoque du reste sera, allant crescendo de plus en plus infecté, menacé par la maladie, par le corps et la psyché en souffrance, écho et ou *mimesis* de son « suicidé de la société² »³. C'est à partir de là que demeure son processus résonnant comme une méthode de cure

². Antonin Artaud, *Van Gogh, Le suicidé de la société*, Gallimard, L'imaginaire, 2001, 96 p.

³. [http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale/article/vincent-van-gogh-antonin-artaud-37162.html?S=&tx_ttnews\[backPid\]=254&cHash=602ad3b13e&print=1&no_cache=1&](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale/article/vincent-van-gogh-antonin-artaud-37162.html?S=&tx_ttnews[backPid]=254&cHash=602ad3b13e&print=1&no_cache=1&)

cathartique. Elle extirpe par la communication des corps, des images, de la pantomime sociale du « château intérieur », ce for intérieur ou tribunal de la conscience, de tous les êtres et de leur apparence déjouant les masques carnavalesques, théâtraux du monde. C'est un système de cure qui provoque l'excès a priori. Il participe ainsi aux débordements des limites du langage. De là procède son style.

Comme le cri d'une mère qui accouche de son premier né dans la douleur et la joie sublime d'enfanter, Artaud dans sa souffrance étale le pouvoir de la maïeutique, des corps de la pensée qui accouchent d'autres corps, d'autres mots.

Ainsi, la première forme, structure d'expression de la pensée du détournement de la douleur, du dépassement des limites est le dialogue des corps *intradiegétiques* et *extradiégétiques*. C'est un échange un va-et-vient de carapaces, boucliers brisés des corps en douleur.

Il n'est pas étonnant, alors qu'Artaud eut refusé le fait d'être né et de devoir mourir dans un tel contexte sociohistorique agonique, vu qu'il vit le jour sous une troisième République belliqueuse, en pleine période d'émergence de la psychanalyse freudienne à laquelle il s'oppose.

C'est aussi l'époque de la montée en puissance de l'antisémitisme, de l'affaire Dreyfus dénoncée par Zola, de l'essor du cinématographe des frères Lumières.

Qui est Antonin Artaud dès lors, sinon un diffuseur réceptacle du monde moderne, un écho diffracté de son temps ?

En effet, notre écrivain artiste, théoricien poète vient au monde dans un contexte de révolutions : industrielles, politiques, psychiques, artistiques.

Le style de ses compositions, ses idées nouvelles du début du XXe siècle, cèle le pacte du jaillissement et de la connaissance dans un tout, mouvement, atmosphère, paysage, espace, temps.

C'est-à-dire que chaque lettre se vaut comme image du monde. La représentation quoique symbolique et historique, égale un objet, un signifié pour un signifiant, un contenu pour un contenant, recherchant dans la toile psychique du document l'image, la figure, le style de la chaire qui se fait Verbe.

Ainsi, le caractère sacré et « magique » de la prose artaudienne en ressort dans l'emploi des mots, au niveau de la parole devient mise en abyme comme dans celle de sa facture.

Artaud procède donc du détournement des bord-à-bord, et autres limites par le biais de la création. Déjà au Collège du Sacré-Cœur en pleine période de production d'*À la recherche du temps perdu* de son contemporain Marcel Proust, alors qu'il habite boulevard de la Madeleine où il se rend pour apprendre les rudiments de la langue française, on remarque ses premiers écrits⁴.

⁴ Lettre au docteur Jacques Latrémolière du 31 juillet 1943, attribuée à A. Artaud narrant son passé.

En effet, dès 1910, le jeune Antonin Artaud se fait d'abord remarquer sous le pseudonyme de « Louis des Attides »⁵ pour sa revue au collège fondée avec ses camarades. Des auteurs phares et controversés de la littérature du XIXe siècle, l'inspirent alors.

Edgar Allan Poe et Charles Baudelaire lequel traduisit ce dernier, sont ses parangons en poésie, contes, nouvelles aux thèmes fantasmagoriques, érotiques parfois censurés pour dépassement des limites de la bienséance intellectuelle de l'époque.

Ainsi, Antonin Artaud qui vint au monde en 1896 la même année que le père du surréalisme André Breton, met en relief dans son travail d'écriture cet ère de renouveaux et de diffractions propre au début du XXe siècle.

Le style du surréalisme et du « surrimpressioniste » que l'on attèle à son contemporain Marcel Proust paraît tout autant dans ses écrits.

Les écrits d'Artaud se présentent donc sous la forme de construction-déconstruction d'une « structure du déroberment instantané » d'une « parole soufflée »⁶ nous dirait Jacques Derrida.

Notre auteur épouse de ce fait, les cadres spatiotemporels en mouvement. C'est-à-dire qu'il écrit partout même dans les marges transgressant toutes formes de limites, des limites thématiques, physiques et ou psychiques. Par ailleurs, sa détermination à réussir à aller au-delà des limites, cadres, franges de productions de la littérature et de toutes représentations artistiques de l'époque lui permettent de toucher son premier éditeur Jacques Rivière directeur de la Nrf, de la Nouvelle revue française, parure des éditions Gallimard depuis 1911⁷, fondée en 1908.

En effet, le soir où il rencontre Jacques Rivière au siège de la Nrf, il commence à se concentrer sur ce qui deviendra *Correspondance avec Jacques Rivières*⁸.

Un manifeste autobiographique du lien cathartique unissant la littérature à Artaud, à ses douleurs, souffrances, soins à l'opium, laudanum, traitements antisiphilitiques, aux manques de mobilités. La filiation dans le temps de ce style inspire sa vie et son œuvre. Cela accentue la portée de son travail, du dévoilement nécessaire de la représentation d'un corps, d'un je/jeu en souffrance.

⁵ Antonin Artaud, *Œuvres*, sous dir. E. Grossman, Quarto Gallimard, 2004, p. 1708.

⁶ Jacques Derrida, « La parole soufflée », *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1965.

⁷ En avril-juillet 2011 le modeste « comptoir d'édition » célébrait un siècle de parutions, un centenaire de littérature française du XX^e siècle, une littérature sous toutes ses formes, un emblème de la création littéraire mise en valeurs par de grands auteurs tel qu' A. Artaud lors d'une exposition à Saint-Germain-des-Prés, avec la RATP, et en partenariat avec le site François-Mitterrand de la Bibliothèque nationale de France.

⁸ Le 1er septembre 1924, « Une correspondance » paraît. Six jours plus tard son père meurt: « j'ai vécu jusqu'à vingt-sept ans avec la haine obscure du Père, de mon père en particulier ».

Elle se veut donc d'autant plus nécessaire qu'elle illustre le processus de catharsis, de mise en abyme d'une cure.

Ce « suicidé de la société » titre éponyme d'un de ses ouvrages veut donc, nous montrer comment sortir du corps, s'en extirper tout en y entrant par le faisceau de l'image du texte. Or, Artaud veut montrer le chenal lumineux de la lettre. Ce canal transporte un peu partout, par tous les moyens, coûte que coûte, la signification comme si le sens du texte devait monter en nous goûte à goûte. Sans respecter nécessairement les lignes, les phrases, les mots eux-mêmes illustrent le véritable dessein et ou dessin de l'artiste. Cette fausse « pagaille » est de toute façon ordonnée puisqu'elle fait sens, et déploie dès lors celui-ci. À tous chaos préexisterait donc un ordre mais quel est-il ?

Artaud est donc un artiste français polyphonique, à la fois poète et acteur, dessinateur, traducteur, théoricien, critique d'art et auteur du concept du « théâtre de la cruauté », provenant du *Théâtre et son double*.

Le style d'Antoine Marie Joseph Paul Artaud (1896-1948) peut donc s'entrapercevoir comme une chora du stigmaté, une sorte de plume en acte qui dessine. Cette plume forme et traduit des « Sinn », des traces qui ramassent et déploient une fureur de vivre. Cette fureur est celle du mot que l'on dit, de l'art de la première moitié du XXe siècle.

En effet, c'est le temps des conflits mondiaux, de Colette, M. Proust, S. Freud, A. Breton, de la République (1870-1940) de l'école obligatoire, de la séparation de l'Église et de l'État, des congés payés, de la Marseillaise devenant hymne nationale, des dadaïstes et autres surréalistes. En tout cas, c'est la période d'Artaud, celle d'une plume qui se voudrait style mêlé du corps et de l'esprit, apparaissant telle une poétique en recherche « toujours déjà là ». Comme un genre hybride ce style semble donc désarticuler un mal, tout en articulant un bien. Afin de tracer ce style, poinçon de fer ou *stylus*, colonne ou tige, panache ou registre de langue télescopique qui entremêle les signes, ces types de représentations de la pensée depuis Cicéron semble procéder chez Artaud de la reconstruction du corps, du geste, de l'écrit, d'intertextualités, métonymies.

Ainsi, cette reconstruction est faite pour bâtir son œuvre entre textes poétiques, notes, lettres, comptes rendus d'expositions tels les salons de Denis Diderot, productions de Charles Baudelaire, jeux scéniques de la pose photographique de Man Ray figeant Artaud sur pellicule, aux plateaux du cinéma, du théâtre, aux dessins d'avant, pendant et après l'asile de Rodez. Comment dire le texte, comment (se) le représenter, comment illustrer l'image, par les mots « ces cacophonies que la grammaire arrange mal », la voix et sens lors d'exposés comme *Pour en finir avec le jugement de Dieu*.

Tous corps en liens diffractent une « étrangeté »⁹ son monde celui de l'artiste, de sa poétique. Serait-il le scoliaste d'un émoi nous dévoilant ses pensées dans la trace d'un contour, d'une lettre, d'un cahier, d'un exil, d'un asile ?

Artaud, exégète manifesterait avec génie une idée prenant l'apparence d'une « dague » magique : la vie en portraits¹⁰ d'un Momo en gris-gris. À la recherche et à l'annonce d'une esthétique contingente transmuée en happening artistique, notre auteur commence à inspirer l'ensemble du monde, après l'Europe, la France, les limites d'un temps, d'un lieu grâce à son style. Indubitablement, telle une muse comme tout créateur, Artaud et son art provoque donc l'impact. Les répercussions futures dépassent les limites de son travail. Artaud touche par exemple l'artiste Julian Beck et le « Living Theater » des années soixante qui, le revendique comme parangon.

En tout état de cause les « premiers textes » d'Antonin Artaud par exemple, contenus dans le microfilm 33629 conservés au département des Manuscrits occidentaux de la Bibliothèque nationale, sous formes de poèmes, textes en prose, textes sur l'art et la littérature, notes de Paule Thévenin et de Jeanne Toulouse, nous apprennent que notre auteur traitait déjà de cette chora sémiotique, des origines de sa création. L'art culinaire télescopé à un jeu sur la syntaxe est par exemple une voie d'approche, de compréhension du son style. Elle est peu commune, mais le présente nécessairement.

Artaud mettait déjà en relief le jeu du « je », de la pensée à l'écrit, celle de la typographie à la topographie dans ses productions précédant *Tric Trac du Ciel*, son premier essai en poésie paru en 1923. Sa création se perçoit donc telle l'*ekphrasis* en écho de la société de son temps.

Tout en recherchant la clarté absolue de son cri, il revendique sa perfection du sens (*Sinn*) et de la signification (*Bedeutung*)¹¹ par et dans l'illustration de son corps-texte ou image. Il transmettait la peinture de son être, pathos, traduction du *Dasein*, de la société qui l'habitait et le faisait produire.

La télévision¹², internet, la radiophonie, tous les médias connus relayent de nos jours ce voyage de la naissance du succès du style hybride cathartique intemporel d'Antonin Artaud.

Indubitablement, c'est un style qui fonctionne comme une sorte d'écho. C'est un style actuel. C'est une sorte de psyché, un miroir renversé de ses idées comme le concept du « Théâtre de la cruauté », lesquelles s'étendront dans le

9

http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html

¹⁰ Derrida Jacques, Thevenin Paule, Artaud, Dessins et portraits, Gallimard, NRF, 1986, 267

p.

¹¹ Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Seuil, Point, 1974, p. 33, 633 p.

¹² <http://www.arte.tv/fr/Echappees-culturelles/Gallimard--leRoiLire/3758062,CmC=3760714.html>

monde entier, au-delà du temps comme ses manifestations audiovisuelles entre cinéma, théâtre, radiophonie et conférence. Cette pénétration de l'espace-temps actionne donc, la valeur sujet- objet/ nature-culture de son style, et mise en relief à cause de sa portée humaniste et moderne. Par exemple, les Lettres écrites à Génica Athanasiou lues par la comédienne Carole Bouquet, du cinq octobre au six novembre¹³ 2010 au Théâtre de l'Atelier¹⁴ à Paris, apparaissent comme *topos* d'un premier jet du jeu du style artaudien en émoi.

Nécessairement, Artaud épris¹⁵ se dévoile dans ses lettres d'amour passionné, déchiré par la douleur, adressées à la jeune actrice roumaine Génica avec laquelle il vécut de 1922 à 1927. Ainsi, si l'influence de la création, de la pensée d'Antonin Artaud perdurent de nos jours, c'est que le message a été fait pour le télescopage. Par le biais d'enchevêtrements de percussions gigognes, ce style actionne l'éveil de l'entendement. Le message de sa création se voit donc tel le style dans le style. C'est une sorte de contingence d'une normativité stylistique polyphonique et cathartique.

Artaud représente donc un style, le sien propre, celui qu'il a cherché à extirper de lui, à tracer toute sa vie, soit à la fois dans l'ambivalence, l'ambiguïté, son abjection la plus féroce et sa cure. C'est la constante mutation d'une lutte pour le dépassement des limites, du cadre-corps de cette souffrance renversée pour un bien-être bien plus grand, salvateur qui suspendrait la douleur, sa seule pensée reliée de manière dichotomique à la mise en route du processus de création. C'est une métonymie-synecdoque à la fois chiasme et métaphore permettant d'abrégier.

C'est encore une positivité humaniste de l'existence, une recherche de clinique artaudienne qui sait « comment ça se trafique là-dedans », puisqu'elle perdure à partir des chefs-d'œuvre de son auteur au-delà des limites du temps et de l'espace, dans et à partir de la continuité du *Sinn*, de la recherche de la vérité, du sens de la signification humaine.

¹³ http://culturebox.france3.fr/all/28399/lettres-a-genica-folies-d_amour-carole-bouquet-lit-antonin-artaud-au-theatre-de-l_atelier#/all/28399/lettres-a-genica-folies-d_amour-carole-bouquet-lit-antonin-artaud-au-theatre-de-l_atelier

¹⁴ <http://classes.bnf.fr/rendezvous/pdf/artaud1.pdf>

¹⁵ Les germes du concept du « théâtre de la cruauté lui viennent peut-être de là, ce qui serait un moyen de symboliser l'origine du *topos* de sa *poïétique*.

НАТАЛИ МОФРЕЙ

РАСПРОСТРАНЯТЬ, ВСТРЕЧАТЬ И ОБМЕНИВАТЬ: ИГРЫ СО СЛОВАМИ И ОБРАЗАМИ В ФИЛЬМАХ АНЬЕС ВАРДА

Аньес Варда – малоизвестный в России режиссер Новой волны, чья роль в демократизации кинематографа сравнима с заслугами Жана Вилара, реформировавшего французский театр в середине XX века. Ускользнуть из «интеллектуального гетто» авторского кино, организовать собственную систему дистрибуции, установить контакт со зрителем – лишь немногие из задач, поставленных режиссером. «Кинописьмо» (*cinécriture*) А.Варда обращается к автоматическому письму сюрреалистов, работает в жанре «документального вымысла» (*docu-fiction*), исследующего собственные границы. Игровые модели лежат в основе художественного метода, начиная с игр со словами и каламбуров в названиях фильмов (название «Documenteur» (1981) сочетает «документальный» и «лжец»), продолжая особенностями монтажа, коллажами, игрой с цветом, заканчивая игровыми принципами распространения. Кинопродукция А.Варда призывает зрителя к творчеству и рефлексии. К примеру, конверт с диском содержит миниатюрные объекты, в игровой форме передающие принципы кино А.Варда: деревянный волчок, репродукция гравюры, в которой спрятан режиссер со своим котом, автопортрет в форме видеокамеры, а также вырезанный кусочек пленки – кадр из фильма, у всех разный. Статья Н.Мофрей является попыткой проследить игровой импульс, идущий от режиссера к зрителю, от текста к паратексту и контексту, исследовать возможности коллективного творчества и обмена «киноопытом».

NATHALIE MAUFFREY

PROMOUVOIR, RENCONTRER ET ÉCHANGER : JEUX DE MOTS, JEUX D'IMAGES AUTOUR DES FILMS D'AGNÈS VARDA

Pour Agnès Varda, qui rêve de bouleverser le système de la distribution cinématographique et démocratiser le cinéma d'auteur en effectuant un travail similaire à celui de Vilar pour le Théâtre National Populaire¹, « le cinéma d'auteur est une entreprise héroïque² » : si la cinéaste est parvenue à se ménager une liberté de création en fondant en 1975 sa propre société de production, Ciné-Tamaris, sorte d' « autogestion qui lie tout le monde dans la même entreprise collective³ »,

¹ Agnès Varda fut une amie proche de la famille de Vilar ainsi que la photographe officielle du TNP dans les années cinquante.

² Titre d'un entretien avec M. Marcel, *Le Technicien du film*, mai 1977, p. 36.

³ Entretien avec A.D. Bouzet et J.P. Busca, « La parole aux réalisateurs », *Le Film français*, 17 mars 1970, p.19.

elle regrette néanmoins l'énergie perdue dans les démarches administratives pour que ses films puissent voir le jour, « spécialement pour <eux>, cinéastes du ghetto soi-disant intellectuel ». Quand *L'une chante, l'autre pas* sort en 1977, il ne reste que quelques semaines et n'est distribué que dans cinq salles de la région parisienne, alors qu'*Armagedon*, un film policier avec Alain Delon, distribué lui aussi par Gaumont au même moment, remplit tout autant les salles, mais bénéficie d'une distribution plus large. Ce film reste à l'affiche, quand le sien est menacé, sous prétexte qu'il n'est pas au premier rang du box office. Varda fulmine contre ces distributeurs qui décrètent *a priori* si un film est commercial ou non⁴, elle qui désire que ses films ne soient pas considérés comme élitistes et pour qui l'aventure est « de troubler ou d'émouvoir des gens qui ne pensaient pas que ce cinéma-là s'adressait à eux⁵ ». Citant dans ces mêmes entretiens le philosophe de la praxis, Gramsci, Varda oppose au pessimisme intellectuel l'optimisme de la volonté. C'est alors par le recours aux jeux, à la manière des surréalistes, que Varda popularise son œuvre, lieu d'une rencontre qu'on lui refuse, tout en rendant compte de la démarche d'un auteur.

C'est d'abord au niveau du langage, lorsqu'il s'agit de définir ses films et son geste artistique, que la cinéaste redouble d'inventions ludiques par ses nombreux jeux de mots qui déclenchent chez le spectateur les associations d'idées de manière aussi efficace que le jeu surréaliste de « L'un dans l'autre ». Outre les jeux de mots dans le titre de ses films, tels le mot-valise *Documenteur*, fiction de 1981, et le calembour *Mur murs*, titre du film documentaire qui constitue avec lui un diptyque sur la ville de Los Angeles où sont tournés les deux films, la cinéaste invente dans les années quatre-vingts le terme de *cinécriture* pour qualifier un geste proche de l'écriture automatique des surréalistes. Cette « écriture du mouvement » trouve autant sa source dans l'intuition de l'artiste que dans la contingence du réel où elle puise son matériau. De ce désir d'osciller sans cesse entre le réel et l'imaginaire est né le terme de « docu-fiction » qu'elle utilise pour qualifier son film *Sans toit ni loi*, titre lui-même construit sur la congruence de l'épithète « sans foi ni loi » et du statut de routarde de la protagoniste. Ces mots-valises suscitent des associations dont la finalité est de décrire la démarche même de l'auteur qui invite le spectateur, désormais *spectator in fabula*, à extraire de ses films un sens qu'il lui faut construire puisqu'on lui refuse toute catégorisation générique en termes de réalité et de fiction.

Cette situation d'énonciation du film dans une relation désormais horizontale entre l'artiste et le spectateur est celle de Cléo face à la cartomancienne dans le générique de *Cléo de 5 à 7* (1962). Au seuil de ce film, espace liminaire de contact

⁴ Voir Jean-Pierre Liégeois, « Agnès Varda : Le féminisme c'est aussi la libération des hommes et des enfants », *Unité* n°244, 1^{er} avril 1977, p.26-27.

⁵ Entretien avec M. Boujut, « Si le cinéma ne meurt », *Nouvelles littéraires* n°2636, 25 mai 78, p. 17.

entre les spectateurs et la cinéaste⁶, mais aussi entre la lecture et la vision, entre le texte et l'image, le générique habille en surimpression le tapis de jeu que parcourent alternativement pour manier les cartes les mains d'une cartomancienne et celles de Cléo, face à face, filmées en plongée totale. La cartomancienne dirige le jeu comme la cinéaste ses films. Mais ce jeu ne peut se faire sans la participation de la « Consultante » qui par deux fois en coupant perturbe l'échelle des plans : un plan de coupe serré sur les mains de Cléo vient à ce moment en effet contrarier la vision d'ensemble du jeu. La cartomancienne d'ailleurs se félicite de voir sortir dans le jeu la Consultante⁷, alors qu'au même moment est dévoilé le nom de l'interprète Corinne Marchand. Deux jeux se succèdent allant de la définition du contexte social de Cléo, possible trame narrative du film, à ses éventuelles interprétations au niveau symbolique : le premier est un tirage de neuf cartes du *Grand Jeu de Mademoiselle Lenormand*, posées trois par trois, introduisant la vie de Cléo, successivement son passé, son présent, puis son avenir. Mais ce dernier est sans espoir. Qu'à cela ne tienne, la cartomancienne brouille les cartes, alors qu'un carton attribuant la réalisation à Varda nous invite à l'identifier à cette meneuse de jeu. S'ensuit un jeu à quatre cartes tirées d'un *Tarot de Marseille*, disposées en croix, comme l'affectionnait André Breton⁸. Au générique succède alors un prologue faisant alterner les plans en couleur en plongée sur le jeu et un champ-contrechamp en noir et blanc à 180° des deux protagonistes, face caméra, qui réagissent à chacune des cartes retournées. Ce deuxième jeu est tout aussi mauvais ; Cléo est malade : des cartes synonymes de bouleversement (le pendu, la tour renversée) alternent avec des personnages hautement symboliques, l'Impératrice et le Bateleur, figure emblématique du Poète selon Brauner, une surprise pour la cartomancienne qui y voit une promesse de rencontre avec un jeune homme bavard. Cette fois, c'est Cléo qui de peur brouille les cartes et propose qu'on lui lise les lignes de la main. La cartomancienne refuse « de lui prendre la main ». Le destin de Cléo ne sera pas tranché et, comme le signale la dernière carte retournée, celle de la mort faucheuse, le sens des cartes est équivoque : la mort symbolise aussi la métamorphose, nous signale la vieille femme. Cléo quitte la pièce, prolongeant par ses pas le rythme de l'horloge, unique musique de ce début de film. De cinq heures à sept heures, l'heure des rencontres amoureuses à moins que la jeune fille ait rendez-vous avec la mort, Cléo errera dans les rues de Paris dans la hantise de l'annonce de sa maladie, interprétant le monde qui l'entoure par un regard désormais alerte. Le spectateur est, comme

⁶ Roger Odin souligne cette fonction phatique du générique dans « Il était une fois, numéro deux », in *La Revue belge* n°16, 1986, p. 75.

⁷ La Consultante est à la fois Cléo et une carte représentant une femme dans le *Grand jeu de Mademoiselle Lenormand*.

⁸ Breton, lorsqu'il redessina avec ses amis surréalistes le tarot de Marseille, avait bouleversé lui aussi la hiérarchie des figures de ce tarot, transformant notamment la Reine en Sirène et le Valet en Mage.

Cléo, entraîné dans cette rêverie cinématographique où l'imaginaire le dispute au réel, disponible pour la rencontre et soucieux d'interpréter le moindre surgissement d'un signe du réel.

Telle est la dimension sociale que revêt le jeu chez Varda qui confère à cette « coopération interprétative⁹ » entre elle et le spectateur une dimension ludique, faisant de l'*acte de spectature*¹⁰ et de l'herméneutique qu'il implique une « action libre »¹¹. Cette rencontre avec le spectateur initiée dans le paratexte de ses films devient dans le contexte de son exploitation un véritable échange.

A cet égard, la pochette surprise du coffret DVD *Tout(e) Varda* est éclairante. Entre autres objets¹² qui la composent et incitent tous à la participation, l'échange et le partage, elle contient trois jeux qui réaffirment les grands principes de son cinéma. Le premier jeu rappelle le principe de création collective sur le modèle du cadavre exquis des surréalistes : une toupie en bois sur lequel est collé un sticker représente la main de Cléo pointant son index sur lequel est inscrit : « Qui commence ? » ; cette toupie suppose une disposition en cercle de chaque joueur autour d'elle et ancre le jeu dans le contexte du film de Varda. Le deuxième jeu, à la manière de « L'un dans l'autre », opère un mouvement de retournement des clichés : une gravure représente Anne au sommet d'un donjon appelant les frères du conte de *Barbe bleu* ; la règle du jeu en haut de la carte nous enjoint de trouver Agnès et son chat ; c'est en retournant la carte que nous les voyons cachés dans la robe et sur le parapet de la tour. Le troisième enfin réaffirme la dimension réflexive de sa cinécriture : un autoportrait dessiné du visage d'Agnès Varda, dont le profil est constitué d'une chaînette en fer attachée à deux points de l'image, ne prend forme que grâce au spectateur qui doit « tenir horizontalement la carte en l'agitant doucement ».

Varda propose une œuvre ludique dont l'inachèvement résulte d'un travail toujours en cours et d'un sens sans cesse à construire, profondément marqué par la présence de l'auteur, qui n'a d'autres buts que de capter la bienveillance du spectateur et son implication active dans un jeu dont elle détermine les règles.

Cette conception anthropologique de la culture n'est cependant pas exempte de moments de grâce où l'imitation par le spectateur de la pratique vardienne valide la compréhension de son œuvre. Si bon nombre de journalistes ou

⁹ J'emprunte l'expression à Umberto Eco dans *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, 1985, trad. par Myriem Bouzaher.

¹⁰ Expression de Martin Lefebvre (1997) pour désigner le moment privilégié où le spectateur s'approprie le film et invente son propre musée imaginaire.

¹¹ Voir la définition du jeu que propose J. Huizinga dans *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Haarlem, 1938, trad. C. Seresia, Paris, Gallimard, 1951, rééd. Coll. « Tel », 1988, p. 58.

¹² On aurait pu citer aussi tous les jeux proposés par Varda pour cette pochette mais qui n'ont pas abouti pour des raisons économiques : le jeu des trois erreurs à partir de reproduction de tableaux de grands maîtres ou une carte-marionnette dans laquelle on glisse ses doigts.

d'universitaires se contentent d'un clin d'œil à la cinéaste en ménageant des entretiens « de cinq à sept heures »¹³, d'autres participent à cette promotion ludique des œuvres de Varda en la soumettant à des jeux dont les règles s'inspirent aussi des jeux surréalistes et des dispositifs mis en place par la cinéaste.

Très récemment pour la promotion du coffret DVD *Tout(e) Varda*, coédité par Arte, Marie Berthoumieu a conçu sur le site d'Arte un « Méli-Mélo de la Varda¹⁴ » proposant sous la forme d'un cadavre exquis de mots et d'images en mouvement un florilège d'extraits des films composant le coffret. En 2008, pour la sortie de son autoportrait *Les Plages d'Agnès*, Julien Dokhan, journaliste du site français *AlloCiné*, a mis en ligne son entretien filmé de la cinéaste, « Jeux de plages avec Agnès Varda », dont les questions ont été remplacées par une « série de jeux de mots illustrés » inspirée de son film¹⁵. Pour ne prendre que deux exemples, le premier carton propose le dessin d'un coquillage, « image-valise » de deux mots écrits au-dessous: « co...llage » et « qui ». Cette proposition du journaliste se base sur le fil conducteur du film pour suggérer deux pratiques surréalistes de la cinéaste : le collage et le questionnaire, influence que confirme la cinéaste dans sa réponse. Un autre carton propose le calembour « peint parasol » que vient illustrer le dessin d'un pin dont un pinceau vient parfaire le contour. À partir de la végétation des plages du sud issue de la thématique du film, le journaliste suscite une réflexion sur l'autoportrait chère à la cinéaste. Cette dernière en guise de réponse souligne, lors de l'entretien, son goût pour la peinture qui inspire ses films et rappelle le mot-valise cinécriture qu'elle a inventé pour remplacer ce pinceau par la caméra. Enfin, un autre entretien filmé, intitulé « Du coq à l'âne. Des mains et des objets¹⁶ », réalisé par Anne Huet qui interroge la cinéaste en compagnie d'Alain Bergala, rejoue le prologue de *Cléo de 5 à 7* : seules les mains des trois interlocuteurs sont filmées en plongée totale échangeant des mots et des objets sur une table de jeu en tapis vert ; ces objets tendus par les journalistes sont donnés à commenter à la cinéaste. Des extraits des films de Varda viennent ponctuer ou illustrer certains propos. Lorsque Anne Huet tend à la cinéaste deux figurines représentant un coq et un âne, la cinéaste assume son goût pour les jeux de mots visuels nés des « facéties de l'imagination » et ces petits suppléments dans ses DVD qu'elle compare à ces « joujoux » que l'on trouve dans les paquets de lessive, qui lui permettent de paraphraser son œuvre et qui, selon elle, plaisent au spectateur.

¹³ C'est du moins ce que suggère le titre donné à ces entretiens : « Agnès Varda de 5 à 7 » pour *Positif* n°44 de 1962, *Les Lettres françaises* n°922 de 1962, *F Magazine* n°14 de 1979 ou *Cinémagraphe* n°114 de 1985. On constate quelques variantes avec « Varda de A à Z » dans le n°60 de *Cinéma 61* en 1961 et « Varda de 2 à 4 » dans le n°64 de *Calades* en 1985.

¹⁴ <http://varda.arte.tv>

¹⁵ http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18440395.html

¹⁶ L'entretien est proposé comme bonus du DVD *Varda tous courts*, édité par Ciné-Tamaris en 2007, qui rassemble seize courts-métrages de la cinéaste.

De la promotion des films lors de leur sortie en salle à leur édition DVD, les jeux chez Varda, inspirés de la pratique surréaliste et construits à l'image du dispositif d'énonciation de ses films, sont initiés par la cinéaste en marge de ses œuvres pour rendre plus accessibles des films d'auteur prétendument austères, faisant d'eux de véritables palimpsestes riches de correspondances. Libération de l'esprit, réflexion sur l'œuvre et promotion, telles sont les trois finalités du jeu dans le lien qu'il entretient entre la cinéaste, l'œuvre et le spectateur.

Отпечатано в типографии ООО «Полиграф».

Тираж 300 экз. Заказ № 1125.

Подписано в печать 13.03.2014 г.

Бумага мелованная.