

ОТ АВТОРА

Эту книгу, объединившую мои филологические работы последних двух десятилетий, я решился посвятить своему отцу, Алексею Георгиевичу Аствацатурову. Ярчайший филолог-германист, историк литературы и эстетики, тонкий знаток классической музыки, он был и навсегда останется для своих учеников и коллег образцовым академическим ученым. Для меня он не только отец, не только самый первый воспитатель, но и первый настоящий учитель, познакомивший с миром литературы и филологической науки. Чуть позднее, уже в университетские годы, в моей жизни появились другие учителя, которым я также многим обязан: А. А. Чамеев, Ю. В. Ковалев, А. К. Савуренок, И. С. Ковалева, Л. В. Сидорченко, Е. М. Апенко, А. И. Владимирова, З. И. Плавский. Они совершенствовали мои умения и направляли мой научный интерес к тем филологическим сюжетам, которые нашли отражение в этой книге.

В последние годы я все чаще задаюсь вопросом, удалось ли мне оправдать потраченное на меня время. Особенно это касается отца. Занимаясь моими делами, редактируя, поправляя мои первые курсовые работы, доклады, статьи, он жертвовал тем бесценным временем, которое мог потратить на самого себя. Завершая книгу биографией отца, я отнюдь не надеюсь вернуть долг, я хочу лишь напомнить,

что любая наша книга или статья — это в первую очередь результат усилий наших учителей.

В книге три раздела. В первом в духе сравнительного литературоведения разбираются две стратегии западного модернизма, представленные фигурами Томаса Стернза Элиота и Генри Миллера. В случае Т. С. Элиота мы имеем дело с его представлением об имперсональном характере литературы, с задачей вывести за скобки творческого процесса все субъективное и личностное. Декларируемая цель этой интенции — создание завершенного текста, органического единства. В свою очередь, Генри Миллер и его многочисленные последователи, пользуясь приемами высокого модернизма, не слишком озабочены созданием завершенного текста. Для них творческий процесс интересен в той мере, в какой он позволяет развиваться личности писателя.

Во втором разделе я рассматриваю тексты тех авторов, которые пришли на смену высоким модернистам, отчасти сохранив их эстетические установки. Эрнест Хемингуэй интересен в этом отношении как автор «феноменологической» прозы, разводящей зрение и умозрение. Джером Дэвид Сэлинджер, развивая поэтику Хемингуэя, достигает вместе с тем вершин философской прозы, заставляя сугубо американскую протестантскую этику вступить в диалог с духовными поисками русского исихазма. Джон Чивер предлагает новый тип новеллы, который позволяет ему так же, как и модернистам, предъявить глубокие основания человеческого «я», его невротические импульсы. Той же целью задается и Джон Апдайк. Используя вслед за Джеймсом Джойсом и Т. С. Элиотом миф в качестве сверхструктуры, сводящей в тексте воедино хаос современной жизни, он приближается к истоку всякой человеческой эмо-

ции, заставляя ее быть проявлением либо смирения, либо гордыни. А Курт Воннегут, в свою очередь, идя по стопам модернистов, выявляет основания европейского разума и цивилизации и видит в них серьезную угрозу самовозрастающей, бесконечной жизни.

Третий раздел книги, как и первый, написан в традиции сравнительного литературоведения. В нем представлены такие авторы, как Владимир Набоков, безусловный классик литературы, и трое наших современников: Михаил Елизаров, Роман Сенчин и Андрей Иванов. Интересно, что двое из них (Михаил Елизаров и Андрей Иванов) развивают, каждый по-своему, набоковскую линию русской литературы. Сам Владимир Набоков мне интересен в сопоставлении с американским новеллистом Амброзом Бирсом. Программный рассказ Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» вооружил молодого Набокова эффективным композиционным приемом и системой образов, которую будущий автор «Лолиты» использовал в своем рассказе «Совершенство».

Михаил Елизаров, отчасти следуя набоковским урокам, разрабатывает на материале повседневности весьма изощренную композицию, организуя сюжетную линию по модели обряда перехода, описанного Арнольдом ван Геннепом и Виктором Тэрнером. Повседневная жизнь служит реальной фактурой и другому российскому прозаику — Роману Сенчину. Он литературный наследник отнюдь не Набокова, а скорее российских писателей-деревенщиков. При этом он усваивает и традиции великих американских классиков, Уильяма Фолкнера и Теннесси Уильямса. В своем чрезвычайно выразительном рассказе «Косьба» Сенчин пользуется приемами, сценами и мотивами знаменитой драмы Уильямса «Трам-

От автора

вай „Желание“». И наконец, Андрей Иванов, еще один наш современник, русскоязычный автор, живущий в Эстонии, представлен в книге как интересный и яркий наследник Генри Миллера.

Завершая это небольшое предисловие, я хотел бы выразить глубочайшую признательность моим друзьям и коллегам Федору Двинятину и Денису Иоффе за их бескорыстную помощь мне в работе над некоторыми разделами книги.

I

ДВЕ СТРАТЕГИИ
АНГЛО-АМЕРИКАНСКОГО
МОДЕРНИЗМА:
ТОМАС СТЕРНЗ ЭЛИОТ
И ГЕНРИ МИЛЛЕР

РАННИЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ ТОМАСА СТЕРНЗА ЭЛИОТА: ОТ «ПРУФРОКА» К «БЕСПЛОДНОЙ ЗЕМЛЕ»

Интерпретация художественных текстов в историко-литературных исследованиях почти всегда сопряжена с привлечением эстетической программы, заявленной анализируемым автором в его теоретических работах. Этот принцип справедлив и в аргументации не нуждается. И все же нет ничего удивительного в том, что многие представители современных литературоведческих школ намеренно игнорируют при рассмотрении текстов эстетические декларации их создателей. Художник, объясняя собственное творчество, зачастую оставляет самые принципиальные моменты непроясненными. Он, как правило, сопротивляется критической попытке интерпретировать его произведения, противопоставляя нетворческой, одновекторной, расчленяющей, линейной логике собственные творческие синтетические стратегии. Дух несводим к формуле. Отсюда — тревожное молчание художника, попытка отгородиться от критика, держать его на расстоянии или даже мистифицировать, направляя по ложному пути. Постмодернисты не составляют, как это может показаться на первый взгляд, исключения. В состязании и сопротивлении критикам они действуют гораздо решительнее своих предшественников и играют на опережение, зачастую эксплицируя в рамках произведения его интерпретацию, предла-

гая читателю уже *готовый* критический анализ. Мы намеренно выделили слово «готовый». В постмодернистских произведениях лишь разыгрываются стереотипы прочтения текстов, и критиков поджидает не долгожданный ключ к окончательной разгадке, а бесконечные ловушки и лабиринты. Наивный критик всерьез работает по предложенным ему парадигмам анализа, но это не приближает его к пониманию произведения. Таким образом, аналитические стратегии авторского письма оказываются центробежными, и они держат критика, привычно вооруженного литературоведческими приемами по измерению тайны человеческого духа, на расстоянии. Парадоксальность данной ситуации заключается в том, что читатель оказывается максимально приближен к автору, вовлечен в текст. Ему навязывают игру, правила которой соперник знает лучше и, более того, может их менять по своему усмотрению. Неотрефлексированное автоматическое принятие их обрекает читателя (критика) на полное поражение.

Однако вернемся к проблеме соотношения творчества писателя и заявленных им эстетических принципов. Существует вероятность того, что критик, принявший последние на веру, окажется в ситуации наивного читателя постмодернистских текстов. Пытаясь применить теоретические положения рассматриваемого автора и используемые им категории при анализе его произведений, критик описывает художника языком художника, оказываясь внутри объекта, а не вне его. Пренебрежение теоретическими высказываниями автора отчасти освободит нас от этой ошибки, но существенно ограничит угол зрения. Эстетические декларации ни в коем случае не могут быть отброшены, однако их следует рассматривать не как подсказку или методологию для исследова-

ния якобы прилагаемых к ним текстов, а как проявление внутренних интенций автора, критических по своей природе, реализованных в том числе в его художественных произведениях. Должны быть найдены общие основания его художественного и литературно-критического творчества. В такой ситуации разговор о соответствии (несоответствии) декларируемых автором эстетических положений художественной практике всегда будет переведен в иную плоскость, нежели та, что открывается субъективному критику.

В данной статье, посвященной творчеству Томаса Стернза Элиота (1888–1965), выдающегося англоязычного поэта и теоретика литературы, мы, в частности, предпримем попытку объяснить кажущееся противоречие между консервативной позицией Элиота-критика и принципами его поэтики, казавшимися его читателям крайне радикальными и едва ли не авангардными. Кроме того, мы проследим эволюцию критической (аналитической) линии в его ранней поэзии на материале четырех ключевых текстов: стихотворений «Любовная песня Дж. Альфреда Пруфрока» (1915), «Суини среди соловьев» (1918), «Геронтион» (1919) и поэмы «Бесплодная земля» (1921).

Первые зрелые поэтические опыты Элиота, и в частности «Любовная песня», относятся к «американскому» периоду его жизни, началу 1910-х годов, когда поэт еще связывал свою судьбу с Гарвардским университетом. В эти годы Элиот уделяет внимание главным образом философии¹, нежели поэтическому творчеству. Литературно-критические воззре-

¹ Подробнее см.: *Jain M. P. T. S. Eliot and American Philosophy. Cambridge, 1992.*

ния Элиота на ту пору еще не сложились в законченную теорию (его первые эссе будут написаны позже, уже в Англии), но начинающий поэт уже имел общие представления об искусстве, его истоках, природе творческого процесса. И как раз именно первые стихи Элиота («Любовная песня Дж. Альфреда Пруфрока», «Женский портрет», «Прелюдии», «Рапсодия ветреной ночи») со всей очевидностью отражают эти представления. Созданные значительно раньше его программных работ, они скорректировали направленность его теоретической мысли.

Теория

Будучи одним из самых влиятельных и цитируемых по сей день теоретиков литературы, Элиот тем не менее опубликовал совсем немного работ, посвященных общим проблемам литературного творчества. У неподготовленного читателя его статей может возникнуть впечатление, что их автор обсуждает какие-то отдельные вопросы, связанные с конкретными литераторами и их произведениями. Его художественными «манифестами» можно было бы назвать эссе «Традиция и индивидуальный талант» и «Назначение критики», но и здесь мысль Элиота оказывается на первый взгляд скрытой за частностями. Однако все эти наблюдения и выводы имплицитно зиждутся на жестких методологических основаниях, определенных эстетических позициях и глубже — представлениях о мире и человеке. Последние ни в коем случае не абстрагируются Элиотом и проявляются лишь в процессе анализа конкретных проблем. Элиот всегда стремился избегать теоретических обобщений и не оставил нам работ по об-

щим вопросам философии, эстетики, где были бы эксплицированы его представления о бытии, Боге, человеке, за исключением нескольких студенческих сочинений и диссертации, посвященной неогегельянцу Ф. Г. Брэдли. Это тем более любопытно, ибо Элиот получил прекрасное философское образование в Гарварде. Но он всегда был критически настроен по отношению к спекулятивным практикам и не стремился создать целостную философскую систему. Как раз в конструировании подобного рода концепций, в попытке придать мировидению дискурсивную завершенность он видел стремление исказить реальность¹.

В системе Элиота огромную роль сыграла его приверженность христианскому (католическому) миропониманию.

Элиот исходит из представления о наличии объективной, независимой от субъекта реальности. Она, будучи непрерывно изменчивой, управляется неизменными законами, и в ее основе лежат абсолютные, метафизические ценности. Субъект, согласно Элиоту, не существует как изолированная, отчужденная от реальности форма: он подчинен порядку вещей и, соответственно, должен понимать свое место и предназначение в мире. Обнаружение и осмысление абсолютных ценностей, изначального смысла бытия — важнейшая цель субъекта, ибо оно обеспечивает *целостность видения мира*. Эти ценности имеют глубокие основания в душе человека и не являются чем-то внешне чуждым по отношению к нему. Их познание, регулируемое религиозной практикой, приводит человека к самопознанию. Однако

¹ См.: The Letters of T. S. Eliot. 1898–1922. Vol. 1. London, 1988. P. 80–81.

существенно, что они *внеположны* человеку. Последний, будучи сам творением сверхъестественной реальности, не может ее (то есть метафизические ценности) искусственно создать или произвольно выдумать, считает Элиот¹. Человек ограничен и имеет преходящую сущность — трансцендентный мир бесконечен. Осознание субъектом своего несовершенства и неизбежности подчинения внеположным ценностям (смирение) является, по Элиоту, необходимым условием целостности индивидуальности и целостности восприятия мира.

Религиозно-этическая позиция Элиота имеет также политическое и эстетическое измерения. Вслед за Ш. Моррасом Элиот называл себя католиком в религии, монархистом в политике и классицистом в литературе. Данная формулировка предполагает в каждой из этих трех сфер культуры безоговорочное признание субъектом истинности внешней по отношению к нему власти, в которой сосредоточены неизменные законы как отражение вечных ценностей. В области политики Элиот был закоренелым тори и занимал правые позиции. Он всегда скептически относился к демократическим ценностям, полагая ошибочным потрафлять интересам толпы, но, в отличие от своего друга и учителя Эзры Паунда, не увлекался крайне правыми политическими доктринами.

Консервативный характер мироощущения Элиота сформировался в полемике с либерализмом, проявления которого мыслитель видел в различных сферах ментальной деятельности человека. Либерал утверждает значимость уникальной человеческой личности как таковой, отвергая для нее необ-

¹ Eliot T. S. Selected Essays. London, 1963. P. 485.

ходимость подчиняться ценностям, лежащим вне ее¹. В такой ситуации источником истины становится именно внутренний мир личности. Либерал призывает оценивать человека и мир именно человеческой мерой. Если, с точки зрения либерала, субъект обретает индивидуальность, следуя велениям своего «я», наедине с самим собой, то для консерватора Элиота — лишь осознав свою подчиненность внешней божественной воле. Истоки современного либерализма Элиот видит в ренессансном гуманизме, поставившем личность в центр мироздания и зажившем о ее безграничных возможностях. Критикуя гуманизм, связанный с ослаблением религиозного сознания², Элиот одновременно критикует и Реформацию. Протестантизм, с его точки зрения, разрушает выстроенные высокой церковью иерархические отношения между Богом и человеком, пытаясь фактически включить идею Бога в область человеческого «я».

Итак, согласно Элиоту, религиозный опыт, предполагающий познание метафизических ценностей как внеположных человеку, дает субъекту целостное видение мира в его многообразии. Этот универсализирующий взгляд является неременным условием творческого процесса. Переживание реальности, считает Элиот, может состоять из множества слагаемых, но благодаря «целостности мировосприятия» художника они, даже будучи внешне неоднородными, оказываются связанными между собой его воображением. Художник, наделенный «целостным мировосприятием», по Элиоту, способен свести их

¹ См. критику Элиотом либерализма в эссе «Назначение критики»: Элиот Т. С. Назначение критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев, 1997. С. 171–174.

² *Eliot T. S. Selected Essays*. P. 488–491.

в один образ, ибо он чувствует *общую природу*, дух, лежащий в основе реальности. «Опыт обыденного человека, — пишет Элиот, — хаотичен, непостоянен, фрагментарен. Человек влюбляется, читает Спинозу, и эти два вида опыта не имеют ничего общего между собой, как они не имеют ничего общего со стуком пишущей машинки или с запахом приготовляемой пищи. Но в сознании поэта эти разновидности опыта всегда образуют новые единства»¹. Целостностью мировидения обладали итальянские поэты позднего Средневековья, а также английские драматурги XVI века и их последователи поэты-метафизики². Однако кризис религиозного сознания, утвердившийся в европейской культуре, фактически исключил для художников возможность целостного мировосприятия. «В семнадцатом веке, — пишет Элиот, — началось разложение мировосприятия, от которого мы так и не смогли оправиться»³.

Целостность мировосприятия художника обеспечивает внутреннюю целостность эстетическому объекту, нерасторжимость всех его составляющих, всех его уровней. В своих рассуждениях Элиот исходит из аристотелевского представления о том, что произведение есть нечто большее, чем механическая сумма его частей. Оно является органической целостностью, в которой дух выполняет роль связующей элементы субстанции. Поэт или драматург, считает мыслитель, вправе привлекать самый неоднород-

¹ Eliot T. S. Selected Essays. P. 287.

² См. на эту тему эссе Элиота «Филипп Мэссинджер» («Philip Massinger», 1920), «Поэты-метафизики» («The Metaphysical Poets», 1921), «Эндрю Марвелл» («Andrew Marvell», 1921): Eliot T. S. Selected Essays. P. 205–220; 281–290; 292–304. См. также переводы на русский язык: «Поэты-метафизики», «Эндрю Марвелл» (Элиот Т. С. Избранное: религия, культура, литература. Т. I–II. М., 2004. С. 548–559; 560–576).

³ Eliot T. S. Selected Essays. P. 288.

ный материал, сводить внешне, казалось бы, несводимые сюжетные линии, сцены или эпизоды. Необходимо лишь, чтобы все они воспринимались как различные формы единого духа¹. Все уровни произведения также целостно (органически) соотнесены друг с другом: объект, слово, образ и ритм. Таким образом, эстетический объект, актуализируя в себе дух, свет, обретает, согласно Элиоту, бытийный статус и, соответственно, самодостаточность. Произведение едино со своим предметом и не является его дискурсивным отражением: оно не описывает реальность, а *предъявляет ее*. Конкретная, личностная эмоция, воссозданная в контексте произведения, теряет свой субъективный статус и, опосредованная Духом, приобретает внеличностный, объективный смысл, оставаясь при этом индивидуальной по природе. Отсюда проистекает элиотовское понимание художественного высказывания. Оно должно быть предметным и первоначальным.

Модель взаимоотношений Бога и человека экстраполируется Элиотом в реальность искусства и в историко-культурном срезе его литературно-критической теории. Так возникает элиотовская теория *традиции*. Элиот отрицает либеральное представление о самоценности художника и его произведения. Романтическую идею индивидуального вдохновения он заменяет понятием «чувства истории». Это чувство, «можно сказать, почти незаменимое для каждого, кто желал бы остаться поэтом и после того, как ему исполнится двадцать пять лет; а чувство истории, в свою очередь, предполагает понимание той

¹ См.: Элиот Т. С. Назначение поэзии и назначение критики // Элиот Т. С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 64–73. См. также: *Eliot T. S. Selected Essays*. P. 92, 241.

истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто сознавая себя одним из нынешнего поколения, но ощущая, что вся литература Европы, от Гомера до наших дней, и внутри нее — вся литература собственной твоей страны существует единовременно и образует соразмерный ряд»¹. Чувство истории, как правило, чаще всего является художнику неосознанно. Он не всегда понимает, отчего в его сознании рождаются яркие, сильные образы и отточенные фразы. Но это, считает Элиот, необходимо выяснить, поскольку поэтическая эмоция художника вызвана к жизни опытом его предшественников. «А ведь если бы мы восприняли его (гипотетического поэта. — А. А.) произведение без подобной предвзятости, нам стало бы ясно, что не только лучшее, но и самое индивидуальное в этом произведении открывается там, где всего более непосредственно сказывается бессмертие поэтов давнего времени, литературных предков автора»². Поэт, таким образом, всегда цитирует, особенно в те моменты, когда ему кажется, что он абсолютно индивидуален. Критические, аналитические усилия помогают ему определить собственное литературное происхождение, выявить те скрытые голоса, которые звучат в его художественном высказывании. Именно поэтому Элиот препарировал собственное поэтическое чувство настоящего, препарировал свою речь, заставляя ее распадаться на цитаты и аллюзии. В эссе «Назначение критики» Элиот отмечает: «Общее для всех наследие и задача, общая для всех, объединяют художников, сознают они это или нет; следует признать, что такое единство по

¹ Элиот Т. С. Назначение поэзии. С. 158. Перевод А. М. Зверева.

² Там же.

большей части остается неосознанным. Я полагаю, что неосознанная общность связывает истинных художников всех времен. А поскольку инстинктивная жажда все расставить по своим местам требовательно побуждает нас не отдавать во власть ненадежного бессознательного все то, что можно попытаться сделать сознательно, нельзя не заключить, что происходящее неосознанно мы можем себе уяснить и сделать своей задачей, если с полным сознанием дела предпримем такую попытку»¹.

«Любовная песня Дж. Альфреда Пруфрока»:
игра с романтизмом

Критический вектор творчества со всей очевидностью проявляется уже в ранних стихах Элиота, где о себе заявляет некий лирический субъект («Любовная песня Дж. Альфреда Пруфрока», «Женский портрет»). Но Элиота интересует не столько содержание самовыражения этого субъекта, сколько внутренняя структура его творческого акта, сам процесс текстопорождения, осуществляемого лирическим субъектом. Элиот примеряет маску романтического героя и одновременно иронически от нее дистанцируется. Он обнажает обычно скрываемые механизмы творчества, показывая, как и по каким законам создается художественное произведение. В ранних поэтических опытах Элиот работает главным образом с одним типом художественной практики и делает объектом своей рефлексии романтическое сознание.

В англоязычной литературе начала XX века наиболее близким Элиоту рефлексующим авто-

¹ Элиот Т. С. Назначение поэзии. С. 168. Перевод А. М. Зверева.

ром был Джеймс Джойс (1882–1941). Когда создавались первые поэтические произведения Элиота, писатели не были знакомы и даже ничего не знали о творчестве друг друга. Но уже в Англии Элиот пристально следит за творчеством Джойса, осозная и сообщая своим друзьям, что литературные поиски Джойса идут в том же направлении, что и его собственные. В 1921 году Элиот публикует свою знаменитую рецензию на роман Джойса «Улисс» — эссе «Улисс, порядок и миф», прочитав которую можно с уверенностью сказать, что литературные стратегии двух писателей совпадают. Однако рефлексия, критическая энергия, очевидная как в творчестве Джойса, так и в творчестве Элиота, преследовала у каждого из них свои цели. Джойс, в отличие от Элиота, был антиметафизик по своему мировидению и отчасти эстет. Мир в его зрелых произведениях, романах «Портрет художника в юности» (1916), «Улисс» (1922), «Поминки по Финнегану» (1939), представляет собой некую децентрированную сущность, лишенную смысла и цели. Она воспринимается человеком сквозь призму различных представлений, стереотипов, зафиксированных в языковых моделях. Индивидуум, по мысли Джойса, произволен в своем осмыслении реальности. Религия, наука, идеология для Джойса суть тексты, вербальные практики, ограничивающие сознание личности. И Джойс ставит перед собой цель продемонстрировать фиктивность всякого языкового освоения мира. Он воссоздает на страницах своих романов различные произведения мировой культуры, обнажает механизмы их порождения, их внутреннюю структуру. Он имитирует художественные стили, намеренно опустошая слово и выявляя его произвольность. Аналитизм, очевидный уже в «Портрете художни-