

Непрограммируемое¹

Эпоха Просвещения и романтизм одновременно? Во всяком случае, в последние годы норвежская литература демонстрирует странно противоположные тенденции, — что необязательно дурной признак. Там, где царит тотальное литературное единообразие, диктатором (вероятно) становится или полковник, или законодатель мод, даже если последний и облачился по случаю в скромный костюм массового производства (в скобках же можно задаться вопросом: не выступал ли еще совсем недавно индустриальный рабочий, подобно крестьянину предшествующих столетий, литературным носителем идеально-типических ценностей интеллектуалов, — в качестве реального социального субъекта, однако сам того не зная либо не желая брать на себя эту хилястическую роль; революционный рабочий, — как и, например, *bon sauvage* просветителей, — представлял собой явление литературное (и художественное); впоследствии, в 1980-е годы, он в общем и целом из книг исчез).

В очень схематичном виде истекающее литературное десятилетие можно разделить на две в чем-то параллельные, а в чем-то пересекающиеся линии: одной соответствует конструктивистский роман, другой — эмоциональная лирика.

В норвежской литературе (хотя, конечно же, не в литературе вообще) этот насквозь (в теории) интеллектуальный роман выглядит неким новшеством. Разумеется, любой хороший роман — и норвежский не исключение — имеет, по-видимому, свою композиционную схему и свою литературную логику; не считая «Баллады о сновидении»², ни одно крупное художественное повествование (чего нельзя сказать о нехудожественной прозе: странная примета времени), пожалуй, не велось еще от первой до последней страницы в состоянии парапсихологического экстаза; произведения осознаются как таковые. Напротив, вымышленные герои книг эксплицитно или имплицитно воспринимаются (и авторами, и читателями) как некие живые, в значительной степени самостоятельные големы: у этих людей есть биография, предшествующая событиям романа и продолжающаяся после того, как последняя страница окажется перевернута (если только они на ней не умрут); психологи готовы препарировать их внутренний мир; жизнь (так сказать) может столкнуть их с оценкой их поступков как морально недопустимых — или, наоборот, достойных подражания; подчас их становится прямо-таки жаль. Эти представления (понятные, стойкие и не вполне беспочвенные: даже настоящий человек для других всего лишь «феномен», принципиально непознаваемый изнутри) по-прежнему распространены, нередко среди писателей, которые имеют дело с тяготеющим к эпосу литературным рынком, где для хорошей истории требуются пластические фигуры в натуральную величину.

1 Опубликовано в журнале «Vinduet» (1989. № 2).

2 В этой известной норвежской средневековой балладе описываются видения загробного мира, явившиеся герою во сне, который длился с 24 декабря (рождественский сочельник) по 6 января. — *Здесь и далее примеч. пер.*

Конструктивистский роман, как известно, саботирует эту радость симулированной жизни (опять-таки в скобках: почему воображаемая жизнь иногда оказывается предпочтительнее реальной? не потому ли, что жизни как бы слишком мало, что ей чего-то недостает, какого-то гула судьбы, чего-то такого, что должно было наступить, но заставляет себя ждать, вот люди и читают тем временем книги, в которых это что-то наступает снова и снова?), делая это с продуманным (и зачастую веселым) цинизмом; в данном случае роман понимается как тщательно, от первой страницы до последней, продуманная «конструкция» и, соответственно, теряет свой престижный статус полупоэтического «естественного явления», становясь литературой среди прочей литературы, словом из продолжающегося в обоих направлениях (истории литературы и будущих книг) текста, которое призвано быть скромным акцентом в нескончаемом анонимном бормотании литературных форм, а вовсе не криком страдания или ликования из плотских или духовных уст. В определенном смысле этот романский поджанр сделал выводы из того факта, что литература всегда мертва. По той же причине он, как ни парадоксально, ввел в книгу самого автора. Прежде подобное служило гарантией ее правдивости, но теперь все наоборот; если раньше писатель благодаря своему присутствию, нередко в роли рассказчика, выступал гарантом своей истории, то сегодня авторское присутствие в книге свидетельствует о том, что и сам он, стоит ему только проникнуть в текст, тоже превращается в фиктивную фигуру, своего рода анти-Лазаря. Даже если он не принадлежит к галерее действующих лиц, то все равно присутствует в качестве программиста, который вводит текст, полный скрытых или явных цитат, нарушений иллюзии, жанровых пастишей и стилизаций, иронически, подчас шутивно, обходится с персонажами и так далее. Это все известно. Однако в антиинтеллектуальной норвежской традиции, где чувство почти приравнивается к морали, а мораль в любом случае является чувством, это кажется чем-то шокирующим, чуть ли не католическим (ведь католики, по мнению богословов, главным человеческим свойством считают интеллект, тогда как протестанты выделяют скорее волю) и уж точно неприятным — за исключением тех случаев, когда форма оказывается до того увлекательной (например, коварно маскируясь под детективный роман), что про конструкцию можно и забыть. Между тем автор про нее не забывает, а от читателя по-прежнему требуется усилие понимания: книга, напоминающая тест на уровень интеллекта, — испытание для самых честолюбивых.

Типичная для того же времени лирика как будто бы развивалась в почти противоположном направлении. «Большие слова оставил я / позади. <...> Большие слова держат уверенный курс, / исчезая»³. Прошло немало времени с тех пор, как эта поэтика была сформулирована одним из крупных поэтов 1960-х годов, а потому не удивительно, что в начале 1980-х годов, после десяти лет пуританского ограничения притязаний, лексикона и тематики (что, несомненно, отнюдь не входило в намерения процитированного лирика), поэзия в итоге вернула себе громкую риторику и заново вспыхнувший пафос. Не одни только возвышенные излияния чувств обрели (или заново обрели) свой язык; слово «фантазия» вдруг сделалось чем-то вроде универсального ключа к потаенным сокровищам поэзии, а ориентированная на пользу, трезвомыслящая

3 Строки норвежского поэта, редактора и переводчика Хьелля Хеггелунна (1932—2017), чьей поэзии Ульвен в том же 1989 году посвятил отдельную заметку.

норвежская лирика взорвалась безудержным мельканием образов сродни рок-клипам тех лет, с той разницей, что у поэзии были куда более традиционные предки: мировой модернизм межвоенного периода, прежде всего сюрреализм, воспринятый либо от французских поэтов-пионеров, либо через более виталистическую и «нечистую» латиноамериканскую поэзию, а в иных случаях — в переработанном виде — через немецкую или шведскую лирику (где рецепция сюрреализма с его богатым воображением насчитывала уже несколько десятилетий); кроме того, наблюдалось определенное влияние нервной, неоэкспрессионистской датской поэзии, а быть может, просто-напросто своеобразное возрождение норвежской драматически-пышной метафорики 1950-х годов (или более ранней), когда регулярным метром могли выражать метафизический смысл: симметрия, иерархия, порядок нередко сочетались с буйной барочной образностью.

Если конструктивистский роман был встречен в штыки из-за своей чрезмерной умопостигаемости, то с новой лирикой то же самое, пусть и в меньшей степени (не потому ли, что поэзия слывет сферой эксцентричного, субъективного и загадочного, избавленной от предъявляемых к прозе требований эффективности? но разве прозаические образы становятся более понятными оттого, что разворачиваются по мере продвижения повествования, которое подражает реальной жизни с ее предполагаемыми целенаправленностью и устремленностью к пользе, — как если бы «кажущееся» было понятнее просто «кажущего себя?»), произошло потому, что для воспринимающей традиции она была непонятной. Лирика, пусть даже с некоей долей экстравагантности, считается приемлемой до тех пор, пока не выходит за пределы, так сказать, аллегорического, то есть, во-первых, черпает свои образы из сокровищницы традиции с особым упором на природу и этапы человеческой жизни, а во-вторых, отсылает к морально-гуманистическим (или религиозным) ценностям, поскольку такая поэзия при всей своей туманности тяготеет к абсолютной переводимости (или абсолютной непереводаемости, но тогда в направлении сверхчувственного смысла, перед которым читателю остается лишь благоговейно смириться). Новая же лирика, напротив, склонна позволять образам покоиться в самих себе. Или наоборот — беспокойно кружиться, рождая все новые образы, однако принципиальной остается при этом непереводаемость, то есть их языковой маскарад: образ говорит именно это — и одновременно нечто другое, признавая, в сущности, что у него не два языка (как у стихотворения-аллегии: конкретный образ и его смысловое наполнение), а сто языков (Пауль Целан: «das hundertzüngige Meingedicht»⁴). В принципе, это объясняется тем, что для норвежской традиции такое понимание поэзии явно чуждо и непривычно; поэтому иногда приходится видеть, что сюрреализм в качестве «формы» (или орнаментики) используют для изображения довольно-таки очевидного положения вещей или, наоборот, систематически эксплуатируют как механическое зеркальное отражение обыденного языка. Есть и новая разновидность лирики, вдобавок совершенно выпадающая из предлагаемой здесь грубой схемы, — (само)рефлексивная, интеллектуальная, которую уместно

4 Цитата из книги стихов «Поворот дыхания» (1967); в оригинальном написании: «das hundert- / züngige Mein- / gedicht»; в переводе Алёши Прокопьева: «сто- / языкое я- / стихо-мнени-я» («Вытравлена...»); в переводе Анны Глазовой: «сто- / языкое мое- / стихотворение» («Вытравлены...»).

противопоставить эмоциональному (или даже «новому духовному») роману, так что путаница, как водится, только возрастает — или обобщение становится таким мелочным, каким оно, в сущности, и является. По той же причине здесь не затрагивается и открытый, подчас ожесточенный, конфликт между романистами и критиками.

Итак, формальное и теоретическое обновление — но вместе с тем некий раскол. Литература как будто бы стала более рассудочной и более эмоциональной сразу. В этом можно усмотреть общий рост литературной энергии, что, казалось бы, заведомо предпочтительнее застойной непритязательности. Однако при ближайшем рассмотрении ни один из обрисованных выше подходов к литературе, конечно же, не оказывается незабываемым.

Очевидно, что роман не может возникнуть в некоем вакууме вне разума. Самое слепое и пылкое вдохновение неизбежно пропускается через линейную логику языка с его грамматико-семантическими границами. Эти границы растяжимы, но не до бесконечности. При желании можно представить роман, написанный одними неологизмами (но чем заменить слова вроде «и», «или», «с»?) на основе старых слов или морфем, — однако не литературный текст без связи с кодифицированным смысловым содержанием. Вернее, такие тексты (но не «романы») уже написаны, в частности дадаистами и летристами, и любовью, кто пробовал читать подобное, знает, что их развлекательная ценность (а она по большому счету единственная) радикально снижается по мере увеличения длины текста: они захлебываются собственным монотонным шумом. Факт, в общем-то, банальный.

Но автор конструктивистского романа идет другой дорогой. Вместо того чтобы бежать сломя голову от навязчивого смыслопорождения, он пытается досконально им овладеть, не только путем скрупулезной кодировки формы, но и (в метаромане) путем включения рефлексии о форме — или формообразования как такового — в сам текст. В этом проявляется тот факт, что писатель не просто знает, что пишет роман (а не описывает нечто реальное), но и знает об этом своем знании, тем самым рефлексировав о необходимых условиях книги (или жанра). Таким образом, высшей целью (или средством?) выступает интеллектуальное овладение материалом и формой (которые неразделимы), то есть наблюдается тенденция к очищению текста от любых случайных, нерациональных элементов.

Возможно ли это вообще? Ведь насквозь рациональное литературное произведение должно не только поддаваться объяснению как по частям, подобно механизму или компьютерной программе (где не должно быть ни одной нефункциональной составляющей), так и, разумеется, в своей целостности. Оно должно еще и заранее учитывать все мыслимые критические интерпретации (которые могли бы указать на непродуманные места в тексте, его слепые пятна) — не только уже существующие, но и любые возможные будущие трактовки, потенциально идущие вразрез с авторским замыслом. В истории литературы предостаточно примеров такой судьбы, постигшей произведения прошлого, — а современные романы скоро превратятся в чтение из прошлого. Нельзя застраховать вещь от того, чтобы вместо задуманного автором хладнокровия в ней отыскивали страсть. Главная фундаментальная слабость конструктивистского романа состоит в том, что он (на уровне тенденции, всегда на уровне тенденции; никогда литературе не избавиться от своих колебаний) симулирует полное владение языком; подобно бодлеровскому денди, он хочет жить и уме-

реть перед зеркалом, перед собственной (само)рефлексией, дабы никто не смог попрекнуть его за недостаток изящества в чем бы то ни было. В каком-то смысле это кажется почти что параллелью к попыткам полного интеллектуального овладения жизнью — такого, чтобы ни одно слово не было невзвешенным, чтобы в мыслях и поступках не было ни намека на непоследовательность, чтобы никакое спонтанное побуждение не могло сорвать маску с суверенной личности. Загвоздка в том, что в литературе изящество тоже имеет свои граници: она не может видеть себя одновременно сзади и спереди, непрерывно, во все времена.

Лирика, которая, казалось бы, черпает из никогда не оскудевающего кладезя бесконечно струящихся образов, занимает другую, можно сказать противоположную, позицию. На первый взгляд, в поэтических текстах царит безграничная свобода, как будто бы в любой момент можно чудесным образом переместиться куда угодно; этот пребывающий в вечном становлении язык намекает, что все изменчиво, все возможно. Однако возможно не все. И в литературе тоже. Поэзия (незримо) скована, в частности, старыми литературными формами, а новая норвежская лирика во многом берет пример с произведений того периода (межвоенного), когда во главу угла ставилась связь между языковым и социальным потенциалом, когда считалось, что языковая свобода найдет свое соответствие в свободе общественной. Так что у этой модернистской риторики есть утопический второй голос: однажды наше общество станет таким же свободным, как наш нынешний язык. Эта наивная мечта о таком месте, где все существенные конфликты прекратятся, где люди и их языки обретут дом после насильственного изгнания в сферу неприродного, не годится для эпохи, когда сюрреалистическое представление о бессознательном как о царстве свободы сменяется идеей бессознательного (и тогда уж и социального) как арены неразрешимых конфликтов. Тот факт, что отдельные поэты, особенно молодые, окрашивают поток своих образов еще более старым (неоромантическим) накалом чувств, проблемы не решает. Для постмодернистской же театральности этот последний прием недостаточно непринужденный, так как сила постмодернистской литературы заключается в том, чтобы демонстрировать поверхностность и пустоту своих многочисленных образов, а не в простом нахождении компромиссов между двумя литературными языками. Кстати говоря, неумение умерить моральный контроль привело к слабости постмодернистских экспериментов в нашей стране. Не сильны мы, увы и ах, в написании аморальных книг.

Итак, представляется, что в литературе действуют (на уровне тенденции, никак иначе) два вихря, каждый в своем направлении: объективизирующее (направленное на произведения и читателя) хитроумие конструкции — и субъективный напор изобретательной фантазии. Обои движениям как будто имманентно представление о чистоте литературы, в форме чистой мысли или чистого чувства (или воображения), оба пытаются разрешить конфликт между рациональными и иррациональными элементами в литературе путем устранения одного из них. Однако конфликт пафоса и разума, к счастью, неразрешим. Писатели могут пытаться спастись бегством в ослепительный свет мышления или слепящую тьму чувствительности — их измученные души, будем надеяться, нигде не найдут покоя. Лишь верность конфликтам и противоречиям позволяет литературе достигать максимальной завораживающей силы, которая также может становиться объектом мысли. Это не то же самое, что

придерживаться золотой середины; напротив, именно благодаря образам, порожденным конфликтами, литература может инсценировать экстремальный опыт, который вне ее отрицается, сводится к тривиальному или остается на уровне догадок и абстракций.

Это двоякое слово «завораживать». Завораживает необъяснимое, даже в объяснимом. В конечном счете литература, кажется, покоится на «образах» — или, лучше сказать, путешествует при помощи них сквозь время — в большей степени, нежели на мыслях или чистых выражениях чувств. Конечно, некоторые идеи из прошлого не умирают, в противном случае у нас не было бы, в частности, актуализируемой истории идей и философии, одни музеи. Но если современное понимание современных же литературных идей быстро тускнеет, то образы из произведений движутся дальше, к новым формам понимания; они претерпевают превращения, оставаясь неизменными. Литературный образ не обязательно понимать как метафору (в техническом смысле), с тем же успехом это может быть, например, сцена, секвенция, описание, эпическое развертывание. И наоборот, рассчитанное выражение чувства (скажем, лунная ночь и замковые руины в изображении посредственного романтика), некогда захватывавшее читателей, не тронет нас, если только не подыщет такой образ, который затрагивал бы и мысль. Между тем когда Йоран Сонневи⁵ в книге «Незавершенные стихи» пишет: «В нас сердце тишины / Даже если мы вырвем его / Кровавыми руками», — перед нами оказывается образ, который ни заменяет собой какую-либо однозначную философскую мысль, ни возникает в потоке образов, где происходит все и ничего. Этот образ заряжен метафорической (в нетехническом смысле) люминесценцией — или обскуренсценцией, он тяготеет к смыслу, невидимому и для самого поэта, которого, однако, приблизила к этому смыслу его интуиция (слово, сегодня скомпрометированное и извращенное, чтобы не сказать опошленное, бульварной метафизикой), его мыслящая интуиция (которая не равна преувеличенной чувствительности или наивности). Если наука работает с тем, что пока остается непонятным, то литература, напротив, в конечном счете работает с тем, что пониманию не поддается, — с непрограммируемым. Даже если на проверку оно окажется пустым, подобно пространству между двумя строками, в котором ничего не написано.

Перевод с норв. Н. Ставрогиной

5 Йоран Сонневи (род. 1939) — известный шведский поэт и переводчик.