



В. Пестерев

*Художественная многоуровневость
«перекрестного зигзага» А. Стерна
в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж»*

В творческом наследии Малколма Брэдбери его последний роман «В Эрмитаж» (“To the Hermitage”, 2000) в большей мере, чем предшествующие произведения, синтезирует две доминанты художественной ориентации писателя: классические национальные традиции и их формально-экспериментальное обновление. Стремление Брэдбери — критика, историка литературы и писателя — примирить эту амбивалентность (скорее кажущуюся) фокусирует одновременно на уровне индивидуально-творческого и внеавторского контекстов ключевые и «болевые» моменты философско-эстетической реальности современной британской литературы, зримо проявившиеся в ее постмодернистском направлении творчества. Поскольку очевидна двойственность этого явления, которое, пишет Р. Тодд, «с одной стороны, по словам Салмана Рушди... “представляет собой триумф... гибридности, чужеродных начал, смешения, метаморфозу, которая возникает из новых и неожиданных сочетаний человеческих сущностей, идей, культур”¹, с другой стороны, являет созданные воображением тексты, серьезно проникающие в исследование сугубо национальной “английскости”².

«В Эрмитаж» в одной из доминант своей полижанровой природы — роман культуры. Брэдбери моделирует собственное видение культуры: как это характерно для искусства последней трети столетия и начала XXI века, стремится акцентировать не столько ее возможные закономерности, сколько парадоксы культуры как ее неявленную суть. Способ — культурный всесинтез и диалог (интертекстуальность) культур³. Концепция культуры выстраивается у Брэдбери вследствие той ее константы, которая определяется автором «Эрмитажа» и его протагонистом-писателем неологизмом «постмортемизм» (“postmortemism”) и поясняется «некрологией» — «изучением умершего»⁴. Преемственность — итоговая основополагающая мысль не новая в понимании и культуры, и искусства — «“второй

культуры”... одного из важнейших и универсальнейших способов “чтения” культуры, то есть постижения, актуализации — и, таким образом, также проблематизации — ее скрытых смыслов, ее творческих задач»⁵.

Основываясь на конкретных фактах посмертных захоронений, расчленений, исчезновений тел Декарта, Стерна, Вольтера, а потом и Дидро, герой Брэдбери приходит к «вескому и ужасному аргументу», что их останки не могут быть погребены. В полемике со «смертью автора» Р. Барта утверждается бессмертие писателей: постмортеизм распространяется на литературное наследие великих, инкарнированное через века до настоящего, включая самого Брэдбери⁶.

Сфера мыслей автора «В Эрмитаж» включает его концептуальный постулат о культуре. Ведь итоговое утверждение героя-писателя — «таким образом, можно сказать, что Стерн перевоплотился в Дидро, который, в свою очередь, перевоплотился в Бомарше, который перевоплотился в Моцарта, который перевоплотился в Россини. Кроме того, он перевоплотился в Пруста и Джойса, Беккета и Набокова и, таким образом, в существенную часть нашей собственной литературы» (183—184) — не что иное, как самодетерминация культуры: «книги рожают книги, творчество рождает творчество» — “books breed books, writing breeds writing” (387)⁷. Поэтому логичен значимый для Брэдбери факт творческого взаимодействия: «и Дидро, почувствовавший в Стерне родственную душу, — сообщает в своем докладе «писатель» Брэдбери, — вдруг решил написать роман в духе “Тристрама Шенди”, используя *ту же самую литературную технику* (курсив мой. — В. П.)» (183). Общая парадигма культуры Нового времени в этой концептуальной идее Брэдбери явна. Однозначно и неоспоримо ее осмысливает О. А. Кривцун: «...искусство начинает обнаруживать в себе *имманентные стимулы самодвижения*. Наряду с продолжающимся господством вертикали (от бытия — к искусству) не менее влиятельной становится и горизонталь (от одного произведения искусства к другому). Творчество вдохновляется творчеством. Приемы художественного творчества эволюционируют уже не только под влиянием социальных или культурных факторов, а под влиянием и самого *состоявшегося художественного опыта*. Механизмы художественной памяти выступают активным фактором этого процесса»⁸.

В самодетерминированности и самопорождении культурного и художественного процессов складывается авторская форма романа «В Эрмитаж»: в параметрах *Стерн — Дидро*. Первый аспект обозначен в процитированном героем «известных словах доктора Джонсона» о «“Тристраме Шенди” — страннейшей из книг»: «Стерн использовал свой “перекрестный зигзаг” для того, чтобы разрушить все правила новой литературной формы, называемой романом» (180). «Перекрестный зигзаг» — литературный «шендизм» самого Брэдбери, обоснованный им в эссеистической

рефлексии современного протагониста «Эрмитажа»: «Я писатель — то есть человек, который по своей натуре, склонностям, пристрастиям предпочитает писание — действию, размышление — поступку, вымысел — историческим фактам, сновидение — реальному миру. Ибо, признаюсь, нахожу, что вымысел куда интересней реальности, которая и сама не что иное, как жалкий вымысел» (103).

Подхваченная Дидро стерновская структура претворена в «Жаке-фаталисте», который для Брэдбери значим не меньше, чем «безумнейшая, мудрейшая и величайшая из книг» «английского Рабле» (181), по словам Дидро. Этот французский энциклопедист открыт для Брэдбери своей «эстетикой мышления» (М. К. Мамардашвили), претворенной в культуре философско-художественного диалога в «Жаке-фаталисте» и «Племяннике Рамо», что, возможно, привело автора «Эрмитажа» к утверждению (через своего писателя-двойника): «Книги — доказательство интеллектуального величия человека» (103), а созданные истории — высший уровень сознания (“stories are a higher order of sense” (84)).

Конечно, не без воздействия традиции, но главным образом благодаря личному читательскому, исследовательскому и писательскому опыту Брэдбери видит в Стерне создателя интеллектуальной формы творчества. Установленное им родство Стерна и Дидро имеет фактическую основу (оговоренную в романе, как отмечалось). За очевидным и внешним Брэдбери провидит художественную парадигму романа в век Просвещения, о которой Н. Т. Пахсарьян пишет: «Л. Стерн, утопивший “жизнеописание” Тристрама Шенди в его же собственных “мнениях”, в этом смысле не изобрел новый способ романного повествования, а скорее довел до логического конца нарративные тенденции, заложенные в жанре с самого начала и используемые, пусть в меньшей степени, чем у Стерна, многими его предшественниками в XVIII веке, прежде всего — Мариво и Филдингом»⁹.

Осмысливая нововведения Стерна на основе «перекрестного зигзага» мистера Шенди (а точнее относительно поэтики «Тристрама Шенди» “transverse zig-zaggery” (158) было бы перевести как «перекрестная зигзагообразность»), Брэдбери считает, что писательским методом Стерна являются «процессы, происходящие в сознании», которые «заменяют повествовательные процессы», однако при постоянном столкновении «интеллектуальных процессов» с нарративными, через которое осуществляются свойственные писательской манере Стерна снижение, пародирование, насмешка¹⁰. Интеллектуальная константа романа просветительской эпохи осознается Брэдбери в ее развитии: в перспективе постмодернизма. С этим связаны аргументы «писателя» «Эрмитажа» в пользу превзошедшего автора «Тристрама Шенди» Дидро. «Он ввел в обиход, — полагает герой Брэдбери, — оригинальные приемы, постмодернистские диверсии и

разнообразные писательско-читательские игры», «обогастил повествование мистификациями» (184) и «оперными стратагемами» (161).

Утверждение, что «“Тристрам Шенди” и история его автора — очевидная матрица романа “В Эрмитаж”»¹¹, — несомненная гипербола, отчасти снижающая самобытность романских преобразований Брэдбери. Его отношение к традиции, к освоению литературных достижений прошлого (в частности, Стерна и Дидро) правомернее мыслить в параметрах «ретекстуализации реализма» (“retextualizing of realism”) — идея, заявленная Брэдбери-критиком; в пояснении Р. Морейса — «желаемый, но и неуловимый синтез, или “индуцированная антология” — традиционного и инновационного, человеческого и формального»¹².

Не без оснований Стерн титулован «первым модернистом», а затем и «первым постмодернистом»¹³. Принадлежа своему литературному столетию и одновременно превосходя его в перспективе будущих эстетических видоизменений романного мышления, автор «Тристрама Шенди» включается в иноприродную словесно-художественную структуру XX века. В конкретном проявлении уже потому, что его «перекрестная зигзагообразность» органична обнаруживаемому в романе, — как писал Р. Барт в «Нулевой степени письма» (1953), — «тому — разрушительному и созидательному одновременно — механизму, который характерен для всего современного искусства»¹⁴. Одновременно зигзагообразный метод Стерна, пожалуй, в большей мере, чем у Филдинга или Диккенса, — проявление «тайного закона» внутренней сущности романа: «беспреданно менять направление, двигаться случайно», как ее точно осмысливает М. Бланшо¹⁵. Первозначность «процессов сознания» — основы повествования в «Тристраме Шэнди» — предвосхищает «стереоскопическое» представление о логических связях в современном творчестве, что означает, в умозаключении П. Розая, «развивать мысль и вести рассказ постоянно во всех направлениях»¹⁶.

Обнажение этих свойств намечает разные аспекты прямых или опосредованных параллелей между романистикой последних десятилетий и творчеством Стерна, об удивительной близости которого нашему веку писала В. Вулф еще в эссе 1928 года «Сентиментальное путешествие», называя его «предшественником современных писателей», который «гораздо ближе нам сегодня, чем его великие современники ричардсоны и филдинги»¹⁷. Именно поэтому и в читательско-критическом восприятии, и в исследовательской мысли постоянны ретроспективные отсылки современного романа к поэтике Стерна: от содержательности формы и интертекстуальности до приемов «потока сознания», «игры», «романа в романе». Количественно суммированные, эти (как и ряд иных) художественные компоненты стерновской прозы качественно пере-воссоздают внутренний рост многоуровневости произведения. Многоуровневость, много-

ступенчатая глубина — не только признак высокой художественности, но имманентность современного творчества, можно предположить, связанная с возрожденной Джойсом поэтикой принципа «все во всем». Многоуровневость — это отражающая ассоциативность сознания, «своего» (автора) и «чужого» (героев), движение одновременно в разных направлениях, однако движение, не утрачивающее чувство (память) центра, и поэтому синхронное устремленности к целостности.

Двуединство и множасьи́е смыслы в их перекличке романной многоуровневости заданы «перекрестной зигзагообразностью». Сам Стерн через Тристрама так растолковывает «устройство» своего романа: «...вся внутренняя механика моего произведения очень своеобразна: в нем согласно действуют два противоположных движения, считавшихся до сих пор несовместимыми. Словом, произведение мое отступательное, но и поступательное в одно и то же время». И уточняет действенность этой «механики»: я «с самого начала так перетасовал тему и приводящие части моего произведения, так переплел и перепутал отступательные и поступательные движения, зацепив одно колесо за другое, что машина моя все время работает вся целиком»¹⁸.

Заявка Стерна «переплел и перепутал» аналогична способу повествования в романе Брэдбери. Писатель одновременно решительно вводит читателя в оба повествовательных плана, резко чередуя их на протяжении всего романного текста в смене глав с точным их обозначением «Прошлое» — «Наши дни». Охватывая зрелую жизнь Дени Дидро, первый план событийно сосредоточен в основном на визите философа в Санкт-Петербург, где он занят общением с царственной Екатериной. Протагонист из «наших дней» (писатель, близкий автору) вовлечен в «проект Дидро», пестрые участники которого из Стокгольма прибывают в северную столицу, чтобы познакомиться с якобы хранящейся в Эрмитаже библиотекой Дидро, купленной в былом XVIII веке Екатериной. Хронологическая событийная линейность в каждом из двух романских планов — современности и XVIII века — зигзагообразно изменчива. Точка пересечения «проекта Дидро» и истории визита французского философа к Екатерине Великой фокусирует переклички сюжетных и смысловых мотивов (политика императрицы и «царь Ельцин» во время путча 1993 года; просветительские устремления Дидро и судьба его наследия в прошлом столетии; Эрмитаж Екатерины и мир-музей сегодня). Но сообразность романских компонентов возникает в монтажной композиционной рассредоточенности кадров из «прошлого» и «наших дней», в их логически неожиданном чередовании, в пространственно-временных переключениях, укорененных в авторском воображении, в ассоциативных соотношениях и соответствиях.

Далеко не случаен обостренный интерес Брэдбери к прозе XVIII века — к линии художественного интеллектуализма *Стерн — Дидро* «В “по-

груженности в пространство интеллектуальной и эмоциональной рефлексии” сегодня видят общую особенность XVIII столетия; но ее концентрированное выражение, думается, представлено именно в романистике»¹⁹. Это творчество органично Брэдбери не только своей рефлексивностью (поскольку он всецело разделяет понимание М. Бютором романа «как исследования»²⁰), но осуществлением этого свойства через форму, которая не просто законна в своем статусе, но выступает как уникальный, жизненно необходимый элемент в создании произведения («the one vitalistic element in the making of the fiction»²¹).

Достижения «Тристрама Шенди», перевоплотившиеся в «Жака-фаталиста» и преображенные открытиями его автора, — момент нового формообразования художественной культуры как жизнедейственной части культуры общечеловеческой. Это метаязык в рамках творческой рефлексии «Жака-фаталиста» о «Тристраме Шенди». И в той же мере, в едином динамическом пространстве культуры, но на ином ее уровне, «В Эрмитаже» — метаязык, рожденный интеллектуальной художественностью XVIII столетия в ее проблематичном, множественном и парадоксальном измерении XX века. И Брэдбери, убежденный, что «все еще остается много писателей, для которых творчество является призванием, а книга — не предметом потребления, а простором для исследований и открытий»²², экспериментирует с разноприродными и смежными формами, синтезируя «перекрестную зигзагообразность» и рационально-философскую логику диалога: в его внешнем проявлении дискуссии, но включающей и спор с самим собой ее участников.

В «Эрмитаже» повествование героя-рассказчика объемлет в обоих сюжетных планах романное целое, попеременно в описательной или изобразительной манере традиционного «миметического реализма» доминирует в художественной реальности. Одновременно Брэдбери по-своему решает заданную Г. Джеймсом проблему сочетания реализма «миметического» с «рефлексивным реализмом»²³. Всецелое его воплощение в «Эрмитаже» — повествовательно активный эссеистический пласт, в нем преобладают «аналитические» тексты с философской основой²⁴. Рассмотрение явления с разных сторон, столкновение или соположенность при этом контрастных — как «своих», меняющихся, так и «чужих», умозаключений, парадоксы мысли, полемические маркировки, цитатные суждения, аналогии и параллели — эти интеллектуальные свойства в той же мере особенности индивидуального сознания автора и повествователя, в какой и сквозные тематические аспекты романно развернутого эссе, их перекрестная, зигзагообразная организация в эссеистическом пространстве произведения Брэдбери.

Это заимствованный из «Жака-фаталиста» мотив «небесной Книги Судеб» — предрешенность всего, что происходит и произойдет: «Закон

единый для всех вещей, людей, обществ на этой планете» (490), но и возможность опровергнуть его, хотя бы только умозрительная. Это и История: то как «великая непреклонная сила, стремящаяся только вперед и вперед, к тому, что записано в небесной Книге Судеб» (306), то «вроде шумного музея: выставка блестящих погремушек, мекка полуравнодушных паломников» (307). Это и Настоящее — не «Историческая Эпоха», а «Конец Истории», «эра не идеологий, а шоппинга» (105): «триумф буржуа, царство приличия, скука общих мест, соблазн экспансивной рекламы, великое, хоть и блеклое чудо социал-демократии, изобилие и расточительность века шоппинга, в котором все перегружено, всего слишком много» (478—479). И конечно, это Личность. В представлении Дидро незадолго до смерти (но в форме несобственно-авторской речи), «неповторимая человеческая личность, единственная причина всего, включая существование самого космоса, вскоре тронется в дальний путь — и приведет он, возможно, в пустоту, в ничто» (498). Но у романного двойника Брэдбери теплится надежда: «...пусть личность стала понятием расплывчатым, пусть мы подобны лицам, нарисованным на песке у самой кромки волн, и существуем в готовом взорваться космосе, все равно наши “я”, нами же придуманные и взлелеянные, наше личное, персональное — по-прежнему ценно и дорого нам» (442).

Эссеистический пласт — живая мысль героя «Эрмитажа» и опосредованно перевоплощающегося в него автора. Подобно эссе, здесь «самосознание одиночки опробывает все свои возможные связи в единстве мира»²⁵. Однако та разновидность романа, которая предстает в «Эрмитаже», в меньшей мере «держится энергией взаимных помех, трением и сопротивлением не подходящих друг к друг частей»²⁶. Именно в этом смысле эссе романно: «...эссеизм воссоединяет распавшиеся части культуры — но оставляет между ними то пространство игры, иронии, рефлексии, остраненности, которые решительно враждебны догматической непреклонности всех мифологий, основанных на авторитете»²⁷. В этом измерении эссеистическое начало в романе — постмодернистское деконструктивное остранение (дистанцирование — в излюбленной современной терминологии). В сфере формы оно литературно-художественно глубинно, смыкает традицию и беспредельную свободу современного мышления. Ибо изощренная стилистика или композиция цельной структуры (Флобер ли, Пруст, Уайльд ли, Джойс) — это сознание, которое активизирует себя через форму. Но она (в новом и ином переключении, однако единовременно) есть эстетическая и этическая норма и опосредованная позиция писателя.

Смысл формы в «Эрмитаже» — это «вымысел формы», но по преимуществу «вымысел, который имитирует другой вымысел»²⁸. А индивидуально творческое Брэдбери заключено в искусстве структурирования

смежных форм. У Брэдбери мы видим коллажное соединение повествовательного рассказа и художественно-философского диалога в манере, близкой Дидро: ежедневные беседы французского мыслителя и Екатерины Великой; имитация этой поэтики в разговорах английского писателя, его друга Бу Лунеберга, — члена Шведской академии, возглавившего «проект Дидро», и его жены Альмы (из ресторанной сцены); и воодушевленный, миролюбивый (под шампань) прощальный разговор всех участников «проекта», невольно напоминающий традиционный романский эпилог. По принципу «текст в тексте» вводится «документальный» материал: два письма Дидро, адресованные его парижской любовнице Софи Волланд, и указ русской императрицы — «правила для гостей Малого Эрмитажа» (153), фрагмент из «Жака-фаталиста». Художественная удача Брэдбери — монтаж озвученного текста «доклада, который не является докладом» (172), по словам его автора — героя-писателя, и включаемых в скобках эмоциональных реплик на сказанное членов сообщества «проекта».

Благодаря повторяемости в романе Брэдбери приемов формообразования в современном сюжетном пласте и событийном плане из прошлого, **формально** усиливается близость, более того, связь былого и нынешнего, что закреплено приемом «постмодернистской игры зеркалами» (А. С. Байетт), подтекстовым в книге Брэдбери. Родственный «перекрестной зигзагообразности» Стерна, Дидро и Брэдбери, этот прием — современного неоклассического свойства: использование постмодернистской стилистики ради иных эстетических задач. Деконструкция формы — означающего — для утверждения целостности означаемого: аксиологического единства культур. Пожалуй, это одно из второстепенных художественных назначений меняющихся разноприродных форм. Главное — они создают динамику формы с усилением способа повествования, остраивающегося в образовании автономного структурного уровня, в меньшей мере сводимого к рассказу о событиях, в большей — несводимого к ним. Родственное свойство раскрыто М. Кундерой в осмыслении третьего тома «Сомнамбул» (1931—1932) Г. Броха: «...“полифонический” поток, состоящий из “пяти голосов”, пяти совершенно независимых линий, не связанных между собой ни единством действия, ни общностью персонажей и носящих совершенно разный жанровый характер»: роман, репортаж, рассказ, стихи, эссе²⁹.

Повторяющиеся драматургические формы в романе Брэдбери не сводятся к имитации философских диалогов Дидро. Доминирующая форма повествования «Эрмитажа», этого рода диалог органичен культурной парадигме XVIII века: «культура Просвещения» — «это культура разговора», «с *другими*» и «с самим собой»³⁰. Драматургическая оформленность бесед французского философа и русской императрицы (с обязательными для пьес курсивными авторскими ремарками) контрастна традиционным

литературным диалогам. Будто иллюстрируя утверждения В. С. Библера, что «только взятая в ключе “беседы”, культура Просвещения есть культура мышления»³¹, диалог-беседа становится мизансценированием мысли. Фактически, это «культура, взятая с творческой порождающей, а не просто репродуцирующей стороны, как способность человека мысленно экспериментировать, воображать еще не существующее или даже не могущее существовать, видеть во всем наличном материал для изменения и тем самым менять прежде всего самого себя, становясь подлинным историческим субъектом»³².

«Я открыт любым доводам, — признается Дидро Екатерине, — готов быть отвергнутым и опровергнутым, ведь я сам постоянно опровергаю и отвергаю себя. Моя цель — поиск истины, а не провозглашение ее» (195). А в другой момент этой же диалогической сцены философ Брэдбери утверждает: «Мой рабочий инструмент — мысль. А мыслящий человек — это тот, кто задает вопросы. Я желал бы прославиться своими вопросами, а не ответами на них. Быть возносимым за то, что заставляю людей задуматься, а не за то, что указываю им, как думать» (197). Скорее всего не поразительное совпадение, но общность интеллектуального переживания культуры обнаруживает сходство суждений Дидро-Брэдбери и Л. М. Баткина, писавшего о культуре: «...она стремится нарушить стереотипность, законченность, равновесие, отменяет привычный порядок — словом, создает проблемы, а не решает их. Притом культура касается вещей не второстепенных, а главных для мироздания, то есть идет на смертельный риск. Ставит перед человеком последние вопросы и побуждает решать их так, как будто никаких решений до сих пор не было»³³.

«Последними вопросами» живет философ Брэдбери в двух формах «разговора» — с другими и с самим собой — и в двух текстовых формах драматического диалога и слова повествователя. В обеих ощутима определенная двойственность: непосредственная мысль и речь Дидро опосредованы сознанием «другого», что наглядно в репликах Екатерины в диалогических фрагментах. Иначе, сугубо повествовательно, остранено и «вживание» рассказчика в интеллектуально-эмоциональные состояния Дидро: целенаправленны в этой роли обычные для рассказывания от третьего лица «он», «философ», «Дидро», но в особенности часто употребляемое «наш герой» (“our man”). Воспроизводя «способность суждения» Дидро, Брэдбери и в повествовательном слове, и в диалогах воспроизводит интеллектуальную парадоксальность философа, соответствующую утверждению Д. Низара «Дидро — это парадокс» (“Diderot, c’est le paradoxe”). Одновременно живая мысль героя — это воплощение того «человеческого величия», о котором говорит сам Дидро: «Велик тот, кто овладел своим разумом» (503) (“he has cleverly learned to reason” (488)). Эта «культура способности суждения»³⁴ определяет и структуру диалогов

Дидро и Екатерины: не интеллектуальная стихия, не процесс мышления, а диалог умозаключений, итогов «творческой работы сознания» в данный момент:

О н а . По правде сказать, я сомневаюсь в разумности мыслителей.

О н . Разделяю ваши сомнения. Даже самый просвещенный человек совершает дикие и корыстные поступки, потому что в нас говорит не только разум, но и страсти. И все же лучше иметь разум, чем обходиться без него.

О н а . Вы признаете, что природа человека противоречива.

О н . Я признаю, что в человеке есть и животное начало. Он обуреваем фантазиями, безумием, эротическими наваждениями, злыми умыслами. Его мучает зависть, он исходит от злобы, им владеет похоть.

О н а . Стало быть, разум может в любой момент покинуть, предать, обмануть нас? Я более не уверена, что нуждаюсь в обществе мудреца и мыслителя.

О н . Это ваше право. Но без этого вы — всего лишь несмышленный ребенок (198).

Обнаженный в этом эпизоде характерный структурирующий принцип сцен-диалогов как интеллектуальное чувство меры органично согласуется с «перекрестной зигзагообразностью», охватывающей не столько частные структурные образования, сколько романную макроформу романного мира Брэдбери.

«Я в большей мере вижу себя комическим романистом, смешивающим сатирическое и ироническое, социальное и интеллектуальное исследование с игрой и пародией»³⁵. В этой саморефлексии Брэдбери-писателя обозначена, можно сказать, динамика констант его художественного мира, но в их согласующейся поляризации.

Комическое в этом романном видении Брэдбери столь же аксиологично, как и у Стерна, имманентно «перекрестной зигзагообразности» произведений обоих писателей и раскрывает полноту ее многоуровневости в книге прозаика XX века. Для Брэдбери «Тристрам Шенди» — это «разработка особой комической типологии»³⁶. Писатель полагает, что, в отличие от Свифта, Филдинга, Остен, комическое Стерна — не просто литературный прием, а «скорее, тотальное видение»³⁷. И совершенно очевидно, что, осмысливая природу комического автора «Тристрама Шенди», Брэдбери касается своей собственной манеры: Стерн — «иронический писатель, а не сатирик, насмешник (ironist), чье видение безнадежно, но чей стиль доброжелателен», умеющий, как писал сам Стерн, видеть себя «в самом центре Насмешки»³⁸.

Эта двойственность Стерна — глубокий критический скепсис и доброжелательная человечность — одна из личностных черт Брэдбери³⁹. Сугубо индивидуальная, она литературно претворяется в комическом даре

писателя. Очевиден ровный, правильный строй фраз, оформляющий ироническую образность: от следования нормам языка до имитации сложившихся синтаксических конструкций, скажем, сентенции или афоризма. Но они содержат в себе интеллектуально-культурные несовпадения, стилистически закрепленные в соположенности слов разных лексических уровней. С интертекстуальным эффектом Брэдбери имитирует всеизвестную формулу Декарта в сцене, когда герой-писатель приходит в банк, чтобы поменять английские фунты на американские доллары. И, предъявляя по просьбе очень цивилизованной «блондинки-кассирши» паспорт, водительские права, медицинский полис, туристическую страховку, номер пенсионного удостоверения, по ходу оптимистически умозаключает: «Все в порядке, документы у меня есть — следовательно, я существую» (25) (“I have paper, therefore I am” (12)).

Ассоциируясь с комически-игровым пассажем Рабле-Панурга «Я готов утверждать под страхом любой кары, вплоть до костра (только не включительно, а *исключительно*)», ироническая форма неожиданного уточнения часто используется Брэдбери, создает органичный для этой образности зазор несоответствий: через форму — смысловой. Нацеленность показной невинности уточнения (в духе Панурга) переключает означаемое в плоскость иронии, которая — сквозя и несказанно — заключает в себе его истинную суть. Как в ряде подобных образных фигур «Эрмитажа», данное умозаключение героя-рассказчика сосредоточено на наукообразности изысканий его коллеги, члена Шведской академии, грамматиста Бу Луннеберга: «...исследования его очень важны, если не для людей, то, во всяком случае, для компьютеров» (69) — “This is important, because now computers need all this, if not human beings” (51). Этот характер иронии Брэдбери — пародийного и пародического (в терминологии Ю. Н. Тынянова⁴⁰) свойства. И при этом — всеохватной объектности: литературно-художественной и социокультурной. Полагая, что художественный XX век — «век пародии», осмысливая ее в развитии от прошлого к настоящему, Брэдбери понимает ее современный вариант как «иронический пересмотр взаимосвязи стиля и содержания»: «стилистическое изображение выдвигается на первый план, а содержание минимализируется до второго», что «часто и создает комический эффект»⁴¹.

Если это свойство и историко-литературно обосновано, и претворено в пародийно-иронической манере авторского письма в «Эрмитаже», то, пожалуй, вне теоретической мысли Брэдбери оказалась новая роль иронии, явная в этой его книге: культурный диапазон иронии. Писатель стилистически расширяет пространство этой образности, интертекстуально вводя в структуру фраз понятия иной культуры. В романной линии *Дидро* — *Стерн* Брэдбери весьма своеобразно обыгрывает «плагиат» французского философа, которого современники упрекали в переписывании в «Жаке-

фаталисте» «Тристрама Шенди». В докладе героя-писателя цитируется одно из загадочных, по мнению исследователей творчества Дидро, мест романа: «...если только беседа Жака-фаталиста и его Хозяина не написана раньше этого произведения, чему я не верю ввиду исключительного уважения, питаемого мной к мистеру Стерну» (184)⁴². В этой цитате опущено важное добавление Дидро «и если пастор Стерн не является плагиатором»⁴³. В «Эрмитаже» после цитаты дается в скобках уточнение докладчика: «Это обвинение я должен немедленно опровергнуть. Я никогда не крал. Я только интертекстуализировал» (184) — “A charge, incidentally, I’d like to refute here and now. I never steal. I simply inter-textualize” (162). Это «я» двойственно: и прямое продолжение мысли писателя (но о себе), и свободное переложение мысли Дидро, причем балансирование неопределенности сохраняется. Но неизбежно, через стилистическое совмещение в тексте «плагиат» и «интертекстуализировать» соединение не только двух сознаний (героя-писателя и героя Дидро), но и двух культур. Их единение в сознании автора в романном тексте создает эффект мягкой иронии Брэдбери над французским поклонником Стерна.

Мысль «книги рожают книги» неоднократно повторяется в романе, вплоть до не лишнего гиперболизма утверждения Галины: Дидро «оказал влияние на Пушкина, а тот на Гоголя, а Гоголь — на всех русских писателей. Из Дидро вышла вся русская литература» (342). Одновременно эта мысль получает образительное воплощение. По правилам традиционного «текста в тексте» и сюжетно мотивированно Брэдбери вводит фрагмент «Жака-фаталиста»: в очередной раз переписанную Дидро концовку его романа. Уже в первом эпиграфе к «Эрмитажу» вместо «предначтано свыше» (“*était écrit là-haut*” (15)) французского текста дается «великая Книга Судеб» (7) — “the great Book of Destiny” (XVIII). Лейтмотивный в произведении, этот образ получает сюжетно-эссеистическое развертывание и является широко распространенной в модернистской и постмодернистской литературе формой свободного творческого «переложения», «переписывания» известных текстов (в английской терминологии “*rewriting*”⁴⁴). Основываясь на исследовательской теории Ж. Женетта, который это явление называет в «Палимпсестах» «литературой во второй степени», М. Калинеску обоснованно утверждает, что эта форма зиждется на «основных понятиях традиционной поэтики» — имитации, пародии, бурлеске, транспозиции, пастише, адаптации, переводе, критическом комментарии, цитации — и обретает новые черты в модернистском и постмодернистском творчестве благодаря разным видам авторской «игривости»⁴⁵. Проявление этих двух аспектов «переложения» в финале «Жака-фаталиста», по Брэдбери, раскрывает одна из сторон этой современной формы.

Художественная версия фрагмента книги Дидро в «Эрмитаже» основана на обыгрывании «предопределенности» («Книги Судеб»), воли чело-

века и его «права выбора». Предначертанное как граница и воли, и выбора определяет структуру диалога Хозяина и Жака: он строится на постулировании «предписанного свыше». Контрастные свойства: ум, логика (Жак) и ограниченность, вздорная глупость (Хозяин) в беседе героев уравниваются в абсолютном экзистенциальном фатализме. И Брэдбери закрепляет эту мысль в своей концовке романа Дидро: его герои решают идти вперед, «но с места они не стронулись», — добавил Философ» (387), по словам повествователя «Эрмитажа».

В «Тристраме Шенди» обращают на себя внимание непосредственные «замещения» по ходу повествования зигзагообразности то «закрученной пружины»⁴⁶ (“a spring held back”⁴⁷), то спиралью, что при этом визуализируется Стерном в графическом изображении в слове героя-рассказчика или в жесте персонажей (Вальтера Шенди, дяди Тоби, капитана Трима). Но важнее соотносимость зигзагообразной линии и прямой: и в разворачивании сюжета, и в «теории повествования» Тристрама-Стерна, и в движении мысли, и в запечатленном сознании. Ключевым моментом в этом — схематичное изображение и комментарий к нему о движении рассказываемой истории в пятом томе. Это чередование — переход прямой линии в «кривую», «зубчатую кривую», в «круг», в «небольшие вводные предложения»⁴⁸ и неоднократное возвращение к прямой — композиционная схема мысли в предложенной Брэдбери концовке «Жака-фаталиста». Движение по прямой (при постоянных отклонениях к перебранке, оспариванию, взаимоупрекам, к «воле» и «выбору») — интеллектуально-игровые повторы «Книги Судеб».

В своей многомерной очевидности этот «текст в тексте» художественно многосоставен. «Переложение» текста Дидро возникает у Брэдбери в синтезе разнообразных приемов. Начиная отрывок прямой цитатой из «Жака-фаталиста», автор «Эрмитажа» в свою версию разговора героев вставляет «скрытые» цитаты из романа Дидро⁴⁹. а затем пишет воображаемое продолжение этого эпизода. Однако неизменен в этой части стиль французского философа. Брэдбери имитирует манеру скрытых насмешек Жака, плутовство его остроловия, стилизует прямые неоспоримые ответы слуги и его словесный натиск, одновременно усиливая его намеренные издевки над Хозяином. По существу это стилистика пастиша, как его синтезированной природу осмысливает Дж. Каддон — «мозаика слов, сентенций или целых отрывков из [произведений] одного или разных авторов», «разновидность имитации», «форма пародии»⁵⁰.

Х о з я и н . Неужели я никогда не избавлюсь от этой Книги Судеб?

Ж а к . Нет, хозяин. Потому что в ней написано, что вы мой хозяин, а я — ваш слуга. Так куда же мы отправимся дальше?

Х о з я и н . Ты не знаешь, куда мы отправимся дальше?

Ж а к . Разве кто-нибудь знает, куда мы отправимся дальше? Да никто в целом мире этого не знает, я вам уже говорил. Вы — мой хозяин, вы меня и ведите.

Х о з я и н . Но как я могу тебя вести, ели ты не говоришь, где мы и куда мы направляемся?

Ж а к . Просто сделайте, что записано в...

Х о з я и н . Понятия не имею, что записано в...

Ж а к . Возможно, из-за того, что не нашлось никого, чтобы записать это.

Х о з я и н . Кто же в таком случае это напишет? Ты?

Ж а к . Я не могу делать все. Хозяин — вы, и управлять мной — ваша обязанность. Я ваш доверенный слуга, и моя обязанность — следовать за вами. Как бы нелепы ни были ваши указания (386).

Убежденный, что «действительно хороший роман борется со своей природой — природой романа как такового»⁵¹, Брэдбери реализует это жанровое свойство через отработанный в искусстве XX века принцип полиструктурной многоуровневости произведения. Ориентация Брэдбери на логику «воображения, остроумия, фантазии», как писала В. Вулф о Стерне, подготовившем «поэтическую стадию» в развитии прозы⁵², создает в «Эрмитаже» разомкнутое пространство уровней текста, разомкнутое пространство художественных структур. Возникает «высококласная хаотичность», по мнению одного из первых рецензентов романа Тобиаса Хилла: «повествование не по прямому маршруту, но с бесконечными отклонениями (диверсиями)»⁵³. Аспекты ретекстуализированной здесь «перекрестной зигзагообразности» всероманны. Перипетийность сюжетных линий; пересечение интеллектуального и событийного, факта и вымысла (до мистификации); диалогические игры «автора», «протагониста» с «читателем» и романскими персонажами; жанровая полифония в резких переключениях от исторического романа и романизированной биографии, скажем, к «путевым заметкам», иронии, пародии и эссе; динамика сменяющихся и повторяющихся микроформ в романной макроформе — это компоненты «перекрестной зигзагообразности» в «Эрмитаже» Брэдбери, который вслед за Стерном претворяет формы мышления в романную форму, создает свой способ ее структурирования, соответствующий этому способу порядок организации. Акцентируя свое внимание на решительном перевоплощении поэтологии Стерна в «Жаке-фаталисте» Дидро, Брэдбери создает свой последний роман как многоуровневую метафору «перекрестной зигзагообразности» Стерна — переносно-условную проекцию культурного и художественного сознания из прошлого через настоящее в будущее.

¹ Здесь цитируется суждение С. Рушди о своем романе «Сатанинские стихи» (*Rushdie S. Imaginary Homeland. Essays and Criticism. 1981—1991. L., 1992. P. 394*). Здесь и далее перевод наш. — В.П.

² *Todd R.* Postmodernism in the United Kingdom and the Republic of Ireland // *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* / Ed. by H. Bertens and D. Fokkema. Amsterdam; Philadelphia, 1997. P. 337.

³ См.: *Пестерева В. А.* Роман культуры как динамика смежных форм («Обладание» А. С. Байетт и «В Эрмитаж» М. Брэдбери) // На пути к произведению. К 60-летию Николая Тимофеевича Рымаря: Сб. ст. Самара, 2005. С. 186—213.

⁴ *Брэдбери М.* В Эрмитаж / Пер. с англ. М. Б. Сапрыкиной. М., 2003. С. 173. Далее цитаты даны по этому изданию, страницы указаны в тексте работы.

⁵ *Рымарь Н. Т.* Граница и опыт границы как проблема художественного языка // Граница и опыт границы в художественном языке: Материалы междисциплинарного науч. семинара (2001—2002) и русско-немецкой науч. конф., г. Самара, 4—6 июля 2001 г. Самара, 2003. С. 12.

⁶ См.: *Shapiro J.* Adventures in Postmortemism // *New York Times Book Review*. N. Y., 2001. Apr. 1. P. 11.

⁷ Оригинальный текст (с указанием здесь и далее страниц в статье) дан по изд.: *Bradbury M.* To the Hermitage. L., 2000. Не только данная фраза, но и продолжение этого пассажа из подлинника: “The writer stats out as reader in order to become the new writer. In this fashion new books, these two author of a new one” (387) — убеждает в большей афористической сжатости стиля Брэдбери, чем то ощутимо в переводе: «Книги рождают книги; начинается с чтения — а в результате рождается еще один писатель. Одна книга становится автором другой» (405). Подтверждая эту мысль, и сам Брэдбери в «Примечании» к роману, повторив «книги рождают книги», дает перечень тех работ, которые помогли ему при создании «В Эрмитаж» (497—498).

⁸ *Кривцун О. А.* Художественные эпохи в культуре Нового времени: единство дискретности и континуэта // *Искусство Нового времени: Опыт культурологического анализа*. СПб., 2000. С. 10.

⁹ *Пахсарьян Н. Т.* «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? // *Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000—2000*. М., 2001. С. 107.

¹⁰ См.: *Bradbury M.* Possibilities: Essays on the State of the Novel. L.; N. Y., 1973. P. 38—39.

¹¹ *Венгерская Е.* Лицо на песке [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.optkniga.ru/kv/review.Asp?book=731@obl=1>. Вместе с тем автор этой рецензии называет «В Эрмитаж» «настоящим “романом в квадрате”».

¹² *Morace R. A.* The Dialogic Novel of Malcolm Bradbury and David Lodge. Carbonale, 1999. P. 14.

¹³ Неоспоримость подобных фактов очевидна и многократно — как констатация или литературоведческий анализ — подтверждается в исследовательских работах. См., например: *Rouffiange I.* Un “nouveau roman” au XVIIIe siècle: “Tristram Shandy”. Paris, 1986. И. Хассан в статье «Постмодернизм как проблема» первым «предшественником» этого явления называет Стерна (см. сб.: *Bucknell Review: Romanticism, Modernism, Postmodernism*. 1980. Vol. 25. №2. P. 121). Немаловажна здесь точка зрения Д. В. Затонского (см.: *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков, 2000. С. 119—123). Исследовательский интерес вызывает в этом аспекте ста-

тя «Искусство игры на часовых стрелках по Стерну». Ее автор, К. А. Карслян, анализируя «эксперименты с течением времени» в «Тристраме Шенди» и в «Поминках по Финнегану» Дж. Джойса, основывается на утверждении Л. Маккефри, что произведение Стерна — «совершенно постмодернистское произведение во всех отношениях, кроме даты написания» (см.: <http://www.natara.msk.ru>).

¹⁴ *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 2000. С. 70.

¹⁵ *Blanchot M. Le Livre à venir*. Paris, 1971. P. 71.

¹⁶ *Розай П. Очерки поэзии будущего. Лекция по поэтике* / Пер. с нем. А. И. Жеребина. Нижний Новгород, 2000. С. 55. Аналогична эстетическая установка М. Павича, убежденного в «закате романа как дороги с односторонним движением». «Гиперлитература показывает нам, как роман может развиваться, подобно сознанию, в нескольких направлениях» (цит. по: *Егерева Е. Павич, нарисованный за чаем* // Новое время. 1999. № 36. С. 41).

¹⁷ *Woolf V. Collected Essays: In 2 vls. Vol. 1*. L., 1966. P. 98.

¹⁸ *Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии* / Пер. с англ. А. Франковского. М., 1968. С. 81, 82.

¹⁹ *Пахсарьян Н. Т.* Указ. соч. С. 107.

²⁰ *Bradbury M. Possibilities...* P. 38—39.

²¹ *Ibid.* P. 6.

²² Интервью М. Брэдбери “Paris Review”. Цит. по: *New York Times Book Review*. P. 11.

²³ См. освещение этого вопроса в одной из последних монографий: *Анциферова О. Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса*. Иваново, 2004. С. 91—108.

²⁴ См.: *Terrasse J. Rhétorique de l'essai littéraire*. Montréal, 1977. P. 134.

²⁵ *Эпштейн М. Эссе об эссе* // *Опыты: Журнал Эссеистики, Публикаций, Хроники*. СПб.; Париж, 1994. № 1. С. 25.

²⁶ Там же. С. 23.

²⁷ Там же. С. 25.

²⁸ *Scholes R. Fabulation and Metafiction*. Urbana; Chicago; L., 1979. P. 108.

²⁹ Эссе «Когда Панург перестанет быть смешным» из книги «Преданные заветы» (1993) (см.: *Иностранная литература*. 1994. № 7. С. 200).

³⁰ *Библер В. С. Век Просвещения и критика способности суждения*. Дидро и Кант // *Западноевропейская художественная культура XVIII века*. М., 1980. С. 247.

³¹ Там же.

³² *Баткин Л. М. Неуютность культуры* // Баткин Л. М. *Пристрастия*. Избранные эссе и статьи о культуре. М., 1994. С. 16.

³³ Там же. Обратим внимание, что аналогичные суждения высказывает и В. С. Библер (см.: *Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век*. М., 1990. С. 289—290).

³⁴ *Библер В. С. Век Просвещения...* С. 248.

³⁵ Цит. по: *Contemporary Novelists*. 5th ed. / Ed. by L. Henderson. L.; Chicago, 1991. P. 128.

³⁶ *Bradbury M. Possibilities...* P. 35.

- ³⁷ Ibid. P. 39.
- ³⁸ Ibid. P. 40.
- ³⁹ См. воспоминания Д. Лоджа и Я. Макьюэна в: *Bradbury M. To the Hermitage*. L., 2000. P. VII—XIV.
- ⁴⁰ См.: *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977. С. 290.
- ⁴¹ *Bradbury M. An Age of Parody: Style in the Modern Arts* // *Bradbury M. No, Not Bloomsbery*. L., 1987. P. 55.
- ⁴² «Не заключена ли здесь насмешка Дени Дидро над измышлениями его хулителей?» — пишет в примечаниях к роману Л. Воробьев (*Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист*. М., 1973. С. 489).
- ⁴³ *Diderot D. Jacques le fataliste et son maitre*. Paris, 1966. P. 283. Далее страницы цитат указаны в тексте статьи.
- ⁴⁴ См.: *Calinescu M. Rewriting* // *International Postmodernism...* P. 243—248.
- ⁴⁵ Ibid. P. 243.
- ⁴⁶ *Стерн Л.* Указ. соч. С. 96.
- ⁴⁷ *Sterne L. The Life and Opinions of Tristram Shandy*. N. Y., 1967. P. 111.
- ⁴⁸ *Стерн Л.* Указ. соч. С. 396. В оригинале “parenteses” (454) вызывает двойной смысл: и «вводные предложения», и «вставные эпизоды».
- ⁴⁹ Ср. с французским текстом: *Diderot D.* Op. cit. P. 280. В русском переводе Г. Ярхо см.: *Дидро Д.* Указ. соч. С. 467—468.
- ⁵⁰ *Cuddon J. A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3rd ed. L., 1992. P. 685—686.
- ⁵¹ *Haffenden J. Novelists in Interview*. L.; N. Y., 1985. P. 56.
- ⁵² Эссе «Поэзия, проза и будущее» (*Woolf V.* Op. cit. P. 168).
- ⁵³ *Hill T. Fantastical tsar trek* // *The Observer*. 2000. June, 4. Sunday.

