



Материалы семинара «Автор и жанр: классика незавершенного диалога»

Руководитель семинара — профессор, доктор филологических наук, заведующий кафедрой зарубежной филологии Российского государственного университета им. И. Канта (сейчас БФУ им. И. Канта)
Владимир Иванович Грешных:

Уважаемые дамы и господа!

Сегодня, 27 сентября 2010 года, мы собрались здесь, на кафедре зарубежной филологии факультета филологии и журналистики Российского государственного университета имени Иммануила Канта, на международный литературоведческий семинар «Автор и жанр: классика незавершенного диалога». Должен предупредить наших слушателей о том, что сегодня мы не сможем обстоятельно ответить на многие вопросы, рожденные заявленной темой. Но мы и не прогнозировали законченность размышлений по данной теме в рамках семинара, мы возвращаемся к проблеме, которая, несмотря на многие попытки ее фундаментального изучения, существовала и будет существовать до неопределенного времени. Будем надеяться, что это надолго. Не хочу предвосхищать линии нашего разговора, однако замечу, что семинар, очевидно, исполнит замысел организатора о полилогической сути обсуждения проблемы. Ведь мы едины в желании обсуждать эту тему диалога Автора и жанра, но глубоко субъективны и, может быть, даже очень далеки друг от друга в понимании и методах трактовки этой проблемы. Итак, я представляю участников нашего семинара.

Профессор Мишель Деги (Michel Deguy). Автор более 30 книг. Лауреат Большой национальной премии поэзии (1989), премии имени Малларме и многих других литературных наград. Переводил на французский язык Мартина Хайдеггера, Пауля Целана и других, составил совместно с Жаком Рубо антологию американской поэзии. Почетный профессор университета «Париж VIII», в разные годы возглавлял Международный колледж философии, Международный поэтический центр в Марселе и др. Главный редактор журнала «Поэзи» (Белен). Живет в Париже.

Господин Герфрид Хорст (Gerfried Horst). Председатель немецкого Общества почитателей философии Канта (Берлин).

Профессор Наталия Георгиевна Владимирова. Выпускница Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Новгородского университета имени Ярослава Мудрого. Известный специалист в области зарубежной литературы, автор книг и статей по английской литературе XIX—XX веков. Ее книга «Условность, созидающая мир», посвященная проблеме условности в литературе XX века, получила широкое признание в среде специалистов.

Профессор Сергей Георгиевич Исаев. Доктор филологических наук, член научно-методического совета при Министерстве образования (теория литературы), член ученого совета Гуманитарного института, член диссертационного совета Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого Д 212.168.05. Профессор кафедры русской и зарубежной литературы НовГУ. Область научных интересов: теория литературы, история русской литературы XIX—XX веков.

Профессор Владимир Хамитович Гильманов. Доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной филологии Российского государственного университета им. И. Канта. Автор книг об И. Гамане и С. Дахе. Круг научных интересов достаточно широк: герменевтика, философские проблемы культуры и литературы, эпоха немецкого Просвещения, современная литература. Председатель Калининградского отделения общества Гёте.

В открытии семинара принимает участие декан нашего факультета доцент **Наталья Евгеньевна Лихина:**

Уважаемые гости, коллеги! Мы рады приветствовать наших зарубежных коллег профессора Мишеля Деги и Герфрида Хорста, которые каждый по-своему представляют культуру Франции и Германии и которые согласились принять участие в нашем семинаре. Мы чрезвычайно признательны нашим коллегам из Новгородского университета имени Ярослава Мудрого профессорам Н. Г. Владимировой и С. Г. Исаеву, которые постоянно с нами сотрудничают. Я приветствую моих коллег с нашего факультета — профессора кафедры зарубежной филологии В. Х. Гильманова, доцента этой же кафедры В. В. Малащенко, руководителя семинара профессора В. И. Грешных, выражаю профессиональную солидарность и желаю успехов в работе семинара.

В. И. Грешных: Господа! Проблема автора и жанра — классическая проблема различных историко-литературных эпох, предмет бесконечных размышлений и обсуждений специалистов в области культуры, литературы и искусства. Можно говорить о том, что эта проблема возникает с ро-

ждением культуры, однако ее обсуждение и понимание связаны прежде всего с *диахроническими* и *синхроническими* комментариями. В раннее Средневековье никто не помышлял о «смерти Автора», поскольку о нем вообще мало думали, а многие произведения представляли перед читателями (слушателями) как произведения *безвестного* автора. То есть существовала анонимная ноосфера, откуда черпались различные сюжеты, пересказывались и даже по-своему интерпретировались. Получалось так, что безвестный Автор сочинял историю и забывал ее, а интерпретатор (рассказчик) этой истории становился соавтором, *сотворцом*. У Автора не было Имени, и, следовательно, он был *свободен* в своих рассуждениях, размышлениях, в своей конструктивистской работе по созданию текста. Почему в раннее Средневековье Автор не стремился утвердиться в этом качестве? Что это? Страх перед доминировавшим тогда клерикальным мышлением, опасение хоть на минуту занять место Творца? Или это просто безразличие, которое скорее свидетельствовало о доминанте коллективного бессознательного мышления? Вероятно, и то и другое. И, наверное, поэтому в монастырях существовала традиция комментирования текстов Античности, но совсем мало или и вообще не было средневековых интерпретаций, объяснений смысла того или другого текста. В связи с этим вспомним Р. Барта, который утверждал, что если Автор устранен, то совершенно напрасными становятся и всякие притязания на «расшифровку» текста. Не было Автора — не было проблем. Нет, нет! Проблемы были, они чрезвычайно специфичны и требуют своего, специального прочтения или расшифровки. Это предмет особого разговора, и, вероятно, сегодня мы к нему не обратимся, но обозначим нашу надежду на будущее обсуждение.

В XX веке, когда каждый модерн-писатель стремится поиграть со своим творческим двойником-Автором, были открыты многие новые и забытые перспективы в диалоге *Автор — жанр*. Автор во многом *конструирует* форму. По каким законам? Дело в том, что XX век, при всей многоликости литературных манифестов, всевозможных поэтических деклараций, которые по своей природе, по своей сути — носители нормы, манифестанты определенной нормы, все-таки стал особым веком творческой свободы (сущностной и экспериментальной, реальной и фиктивной), позволил Автору в его творчестве раскрыть эстетику этого бесконечного диалога. Вирджиния Вулф еще в начале XX столетия, анализируя творчество своих соотечественников «великих эдвардианцев» — А. Беннета, Дж. Голсуорси, Г. Уэллса, не без иронии замечала, что они все знают о своих героях и рекомендуют читателям, как надо понимать их действия. Она писала о своих соотечественниках так потому, что в создании текста художественного произведения сама стояла на других позициях. И писала по-другому: в самом повествовании позволяла применять авторский ком-

ментарий. Это свидетельствует о том, что автор XX века стремится найти новую форму авторского выражения: с одной стороны, он словно устал от всеведения, а с другой — его поиски, его надежда на экспериментальные открытия явились не чем иным, как открытой демонстрацией своего бес- сознательного обращения к опыту, великому опыту Предшественного, предшествующей ему культуры, литературы. Может быть, обобщенно говоря, Автор XX века и не знал фрагмента немецкого романтика Новалиса «Жизнь — начало смерти, в смерти есть желание жизни». Автор XX века не подозревал, что развитие его как творящей Сущности естественным образом приводит к смерти. И в этом Р. Барт, несомненно, прав. Но «умирающий Автор», конечно же, «желает» своей жизни, продолжения. И поэтому автор, наверное, всегда на распутье: жить или умереть.

Н. Г. Владимирова: Автор как литературоведческая проблема сформировалась в XIX веке, когда и обозначились два типологических направления в ее осмыслении, нашедших продолжение и развитие в художественной литературе XX и XXI веков.

Одно направление связано с эстетически претворенной концепцией Платона. Здесь берет начало метафора «людей-марионеток» как выдуманной игрушки Богов или Судьбы — метафора, которая стала сквозным образно-смысловым мотивом в литературе начиная со времен Античности и до наших дней.

В учении Платона кукольная мифология и игра — мирозерцательный и миромоделирующий принципы преобразования бытия. Эстетический аспект в нем не выделен, но растворен во всеобщей, строгой, ригористической концепции. Онтологическая концепция стала основой поэтологической. Прямо или косвенно она стимулировала формирование представлений об авторе-боге, творящем свою художественную вселенную. Персонаж — своего рода «кукла богов» — здесь уже не объект изображения, а функциональная составляющая художественной вселенной, подчиненной *своеволию автора-творца*, и (чем ближе к XIX веку, тем больше) моделируемой им логике развития характера, определяемого логикой социального детерминизма.

Поставил под сомнение позицию авторского всезнания и положил начало ироническому развенчанию этого принципа У. Теккерей в романе «Ярмарка тщеславия», во многих отношениях заслуживающем определения «дезиллюзионистского» (Д. Затонский), но в такой же мере и творчески экспериментального. Автор обнажил *клишированность приема авторского всеведения*.

Образ *многоликого* писательского alter ego является, на наш взгляд, главным персонажем сатирической эпопеи. Теккереевский «роман без героя» стал произведением без традиционного центрального персонажа.

В его роли выступают реально-условный автор и авторская рефлексия по поводу выбора писательской стратегии, жанра, структуры повествования. Авторский дискурс становится не просто выделенной, но и самостоятельной частью повествования. Автор намеренно парадоксально обыгрывает, обнажает и дезавуирует всеведение романиста, прибегая к приему *игровой* персонификации. Обозначен здесь и феноменологический аспект: предметом литературоведческой и писательской рефлексии становится *не только автор, но и проблема читателя*.

Принципиально важной представляется наметившаяся у Теккерея смена парадигмы: уходит в прошлое *автор-бог*, на смену которому в следующем столетии приходят не только «боги нового теологического образца, чей первый принцип — свобода, а не власть» (Дж. Фаулз), но и *«игра в бога»* (один из вариантов названия фаулзовского романа «Маг»). Фаулз критически и одновременно творчески осмысливает литературную технику Теккерея, «фокусника, гипнотизера и мага в одном лице»: «постоянные апелляции к оборотам типа "ну, мне надо продолжать рассказ", к собственной биографии ("В бытность мою..."), притворное самоумаление ("это отнюдь не великий роман" — в смысле: это великий роман), намеренное украшивание стиля, избыточность примеров и образов».

Трансформировавшаяся в современном романе в *филологический* дискурс писательская рефлексия прозы XIX века, соединяясь с сюжетно-фабульной моделью *филологического расследования*, получает жанровое оформление. Появляется так называемый *«филологический роман»* (Я.С. Гребенчук): «Обладание» А.С. Байетт, «Чаттертон» П. Акройда, «Попугай Флобера» Дж. Барнса.

Иную, научно-информационную и акцентированную *естественно-научную* направленность приобретает авторский дискурс в романах Д. Уинтерсон.

Своеобразие и разнонаправленность авторского дискурса становится не только самостоятельной, смысловой, интеллектуальной, но и, более того, жанрово выделенной частью. В романе «Женщина французского лейтенанта» Фаулз признается: «Возможно, под видом романа я пытаюсь подsunуть вам *сборник эссе*», в другом случае речь идет о *«транспонированной автобиографии»*.

Вторая концепция художественной модели авторского поведения также получает обоснование в XIX веке, но имеет другую онтологическую основу. В противоположность ироническому обнажению статуса всезнающего романиста (автора-бога) возникло позитивное по своему модусу эстетическое обоснование *авторского исчезновения* из произведения, связанное с именем Г. Флобера.

Онтологическая проекция пантеизма, ориентированная на «Этику» Бенедикта (Баруха) Спинозы, стимулировала появление у Флобера поэто-

логического принципа авторской безучастности. Флобер призывает автора «быть повсюду и нигде» (Б. Г. Реизов), выступая «против "доказывающей литературы"» (*Litterature probante*), «декламирующей» личности, выражающей идеи автора, что нашло продолжение в последующей романной прозе. Траектория этой концепции была прочерчена в экзистенциалистском принципе «нулевой степени письма» и получила крайнее выражение в утверждении «смерти автора» Р. Бартом.

Однако сегодня все большее количество писателей и филологов склонно вносить уточнения в эту ставшую привычной формулу: «умирает автор классического романа» (В. И. Грешных), или же «смерть автора» на самом деле — смена привычных масок. Поиски новых форм художественного «небытия» связаны со все более настойчивым стремлением передать авторство персонажу (а в некоторых случаях — нескольким персонажам), не являющемуся профессиональным писателем, но создающему тексты как симультанно творимые.

Жанровая палитра персонажных текстов в современной прозе разнообразна, их литературная география широка, однако обращает на себя внимание прорисовывающаяся тенденция возрождения *речевых жанров* — сказка, рассказываемая история, беседа. Они формируют новую жанровую парадигму. От персонажных рассказов, встречающихся в романах Г. Грина, путь лежит к произведениям А. С. Байетт, Дж. Барнса, Дж. Уинтерсон и других писателей, где появляются полноценные образования, связанные с речевыми жанровыми формами.

В. Х. Гильманов: Несмотря на многоплановость понятия «жанр» и сложность жанровой дифференциации художественного творчества, в нашу эпоху «подведения итогов» все же представляется возможным достаточно однозначно определить хотя бы основную специфику того, что связано с главной «родовой тайной» Жанра. Эта тайна сопряжена с тремя другими тайнами — Природа, Время, Творец, которые оказываются взаимосвязаны друг с другом и взаимообусловлены друг другом. Будучи категорией искусства, жанр «обречен» на миметическую функцию, то есть на «подражание» в смысле известного определения Аристотеля: «Искусство есть подражание прекрасной природе». Но это — особый мимезис, особая подражательная функция от того, что с точки зрения философии ближе всего к понятию «Онтология». Онтология отличается от «прекрасной природы» своим динамичным характером, поскольку имеет отношение к тайне взаимоотношения между Природой и Человеком, объектом и субъектом, но в конечном счете — между Бытием и человеком в их диалогическом взаимодействии.

Жанр в литературе — это литературно-художественная форма гипостазиса Бытия в его диалогической сущности: поэтому в жанре всегда

присутствует субъективная модальность, то есть то, как в диалогике «мир — автор» переживается онтология. Причем художественную ценность это переживание приобретает при условии его адекватной объективации в поэсисе — в том «техне», в котором судьба «фюсиса» облекается гением автора в форму, способную вызвать в читателе эстетическое переживание. Напомню, что, согласно терминосфере Аристотеля, поэзия — один из видов «техне», той «второй природы», которую человек создает в соответствии со своей эстетической способностью.

Следовательно, жанр, с одной стороны, определенный вид эстетического опыта, а с другой — определенный способ его художественного «опредмечивания». Всякий вид поэтического (в исходном значении) опыта характеризуется онтологической структурой содержащейся в нем предметности: и «предмет» этот есть то, как бытийствующее Нечто открывается поэтическому чувству как идейно и эстетически значимое Что-то. Этот «предмет» есть то, как встречаются мир («фюсис») и человек, и в таком смысле зона «художественной предметности» — зона «таинственного сквозняка», заносящего в нее какие-то сущностно значимые сведения как о мире, так и о человеке, «зона встречи», структурного взаимопроникновения субъекта и объекта, поэта и мира, творца и природы: объект природы «преодолевается» через поэтический взгляд, гипостазируясь в новое особое качество — в поэтическую предметность.

Вот в тайне этой предметности и заключена тайна жанра-рода, обусловленного соответствующей определенному жанру онтологией, а также тайной «эстетической субъектности», свойственной данной онтологии, поскольку именно этот тип субъектности влияет на *идею*, эту онтологию организующую, составляющую ее причинную основу. Напомню, что гипостазирование (от греч. *hypostasis* — сущность, основание) означает наделение самостоятельным бытием какой-либо идеи. Язык — главное средство гипостазирования, но именно поэтический язык ближе всего к тому положению дел, которое касается судьбы идеи «прекрасной природы» («фюсиса») в ее взаимоотношении с человеком, поскольку, по определению Гамана, «поэзия — вот материнский язык человеческого рода». Именно поэтому в истории жанров — от эпоса до постмодернистского романа-коллажа или романа-пастиша — с наибольшей отчетливостью отражено разрушение человеком исходного кода «прекрасной природы», ее «убийство» по причине гносеологической и, соответственно, праксиологической слепоты исторического субъекта, достигшего сегодня губительного предела сущностной деонтологизации. В истории жанров начало этого разрушительного амока отчетливо проявилось в рождении жанра драмы в VI веке до нашей эры в Древней Греции. Само понятие «драма», в переводе с греческого означающее «действие», содержит в своей семан-

тической структуре агентивную сему, импликатом которой является либо трагическое, либо смеховое разрушение первозданного космоса. Если в жанре эпоса еще отражено родовое гипостазирование бытийной сущности космоса с имманентными ему кодами, сохраняющими его калокагатическую гармонию, то в жанре трагедии гипостазируется именно идея его крушения. Вот отчего все основные хронотопы в греческой трагедии — это «хронотопы неизлечимой болезни» по причине сущностного разлада между человеком и целостностью космоса с тайной его общей судьбы, включая тайны Времени и Пространства. Весь ужас этого крушения обусловлен «онтологической слепотой» человека, самым значимым архетипом которой в жанре трагедии является образ царя Эдипа. Именно этой слепотой объясняется невозможность людей прозреть в тайну общей судьбы космоса и человека, отчего движение человеческих судеб во времени по причине анонимности и непредсказуемости именуется в жанре греческой трагедии как Ананке...

Онтологическая динамика как драма ускорения разрушения «кодов жизни» гипостазируется в истории жанров, что нередко связано с поиском той новой жанровой специфики, которая отражает изменение предшествующей онтологии, отраженной в предшествующих доминантных для нее жанрах. В русской литературе мы видим это на примере «жанровых мук» Достоевского в поисках той жанровой формы, которая могла бы отразить основную идейную специфику новой онтологии российской исторической драматургии. Этот поиск, который велся в основном для него родовом «герменевтическом круге» жанра романа, от сентиментального до религиозно-психологического, отражен в том числе в жанровой странности его «фантастического рассказа» «Кроткая».

В грандиозной многостраничности романного и публицистического наследия Достоевского «Кроткая» как-то теряется, проявляя все признаки намеренного, но в большей степени нарративного «остранения», начиная уже с жанровой и композиционно-стилистической странности «фантастического рассказа». Жанровые признаки ретроспективного повествования ведут к повести, однако в ее идейно-философской разновидности на границе с притчей, поскольку образы при всей своей индивидуально-психологической уникальности открываются вдруг как художественные варианты структурно-семантической инвариантности, как смысловые кванты сложной диалогической синтагматики, которые в зависимости от реализации своей духовной свободы / несвободы могут трансформироваться в различные «гештальты» совместного диалогического пространства, а именно — в диалог «Благой вести» или в диалог смерти. Эта структурная инвариантность гендерной направленности подчеркнута местоименным означиванием *Я — Она*. Одновременно с этим в жанровой странности участвуют признаки новеллы, отмечающие прежде всего парадоксальную

развязку, которая, однако, будучи взятой из реальной жизни, придает рассказу и признаковые черты очерка в несколько парадоксальном же переплетении художественности и публицистичности. Странность такого жанрового синкретизма вряд ли случайна, поскольку в соответствии с тайной жанра отражает нечто чрезвычайно значимое, а именно динамичное развитие новой онтологии, за которой уже не поспевают сложившиеся жанры, и это — онтология смерти в ее новом качестве, отраженном во многих произведениях Достоевского.

Жанровая странность усиливается необычной для того времени повествовательной формой, предвосхитившей эстетическую парадигму не только модернизма, но и постмодернизма. Это — форма нарратива, фиксирующего процессуальность самоосуществления как способ бытия повествовательного текста. Многие уже обратили внимание на эту форму, не придав ей, однако, особой концептуальной значимости в дискурсе «Кроткой», в то время как она необычайно важна, отражая вершину художественного метода Достоевского, острое его пророческой вертикали, то экзистенциально-творческое состояние, когда художник становится пророком, когда через его слово выговаривается сокрытая суть самого бытия...

М. Деги: Основная гипотеза (или тезис), которую я рискну высказать, в самом широком смысле будет следующей: *генерализация* (письма) имеет тенденцию к стиранию (к дисквалификации, к устареванию, к ослабеванию... к уничтожению) различий *жанров*.

С другой стороны — и в то же время, — прогрессирующий уход от *логоса* (местно-логический элемент мышления; или «аналогичность», или чтение написанных текстов и т. д.) связан с безграничностью *культурного феномена*, имеющего тенденцию к стиранию (к «преодолению», если сказать точнее) разницы исключения литературного текста, произведения, «шедевра», и к уравниванию / дифференцированию «литературы» со всем тем, что выражает множественность.

Я сделаю краткий и фрагментарный исторический обзор, чтобы напомнить о различиях между жанрами:

- в особенности в поэзии (с XVII по XX век) внутривоэтические различия между *эпосом*, *трагедией*, *лирикой*, и далее развитие и монотонизация *лирики* (XX век), и далее уход «лирики» даже... в лекционный курс;
- прогрессирующая «идентификация» литературы с романом (поглощение романом «всего» как социальный феномен);
- поражение читаемого, постепенно вытесняемого изображением, обусловленное фотографически и технологически.

Следует отметить, что я не фокусируюсь главным образом на *авторе*. Без сомнения, за исчезновением автора, объявленным Бартом и Фуко («Смерть автора» и «Что такое автор»), тут же последовало воскрешение

автора и рост интереса к этому «индивиду» («писателю» и т. д.), «медиа-тизация» субъективности (и т. п.), но это, возможно, эффект идеи фикс, или идеи загробной жизни, или притворства, когда смерть «автора» (по типу «Флобера») объявляется более радикально.

Я скорее принимаю во внимание соотношение литературы и «жанра», равно как и различие между литературой и тем, что рассматривалось как не-литература (философия, теология, эссе, научно-популярный жанр, «гуманитарные науки» и т. д.).

Моя собственная позиция — «сопротивление», которое заключается в разговоре о *генерализации* письма, восходящей (или превосходящей) на самом деле к *традиции* «жанров», в нижеуказанных аспектах:

— непримиримая связанность мышления с элементом человеческой «логичности» (думать, говорить, писать — это «одно и то же»);

— фигуральность или фигуративность мысли, или «*поэтизирование*» всей речи, всего *сказанного*;

— преимущество (?) генерализованного письма, унифицирующее (?) различия между мифологемой, теологемой, философемой и... поэмой;

— поиск нового в области «игры воображения», *парабола* которой, или «Басня» Кафки, или образно-метафорическая притча, была бы прообразом.

Но что может противостоять *трансродовому* виду?

• Это материальные отличия (в значении аристотелевских «материальных причин», «гилетических причин»): ведь пойти в театр — это не то же самое, что прочитать книгу или посмотреть фильм (даже если реальная разница между вечером, проведенным в театре, и вечером, проведенным в кино, имеет тенденцию к смешению, к слиянию через инвазионное вкрапление экранного во все зрелищное и т. д.)

• Остракизм «философии» исключает Республику Письма (анти-платоновская месть?), как если бы *текст* философской мысли не был «литературным», а Фуко или Деррида, Жан-Клод Мильнер или Ален Бадиу не были *писателями*, «авторами». И не стоит опускать тот момент, что это разделение, признанное «нечитаемой» философией, еще более усугубляется тенденцией к аргументированной англосаксонской «аналитике», которая пренебрегает «Французской теорией».

• «Ненасытность» *Романа* — его амбиции быть единственным в своем роде, постоянная изменчивость, стремление стать жанром жанров, абсорбция им всей литературы.

• Застарелое недоверие по отношению к «риторике», то есть «метафоричности» или фигуративности, как если бы мысль *должна* была оторваться от своего схематизма и посвятить себя лишь *научному* господству (матезика, формульная или буквенная), в отличие от «поэмы».

• Всеобщий выход на пути к свершению вне логики «средней важности», то есть связка *мысль — говорящий — пишущий* на местных наречиях, для других сред или носителей.

Эта мощь вымысла, воображения (производительная, совершенствующаяся) является непризнанной. Вымысел принимается во внимание по коварной воле *приемов*: написать сказку, детективный роман, «научно-популярный» сценарий становится ответом намеренно притворному желанию (*притворяться, изображать*); тогда как воображаемая и символическая несущая способность и предельность языка или онтологической речи будет непроизвольной, то есть когда говорится то, что есть. Недооценка трансцендентального воображения (дантовская *сила воображения*) и его речевой комплекции (согласно фрейдовской терминологии — слияние «понятий слов» и «понятий вещей») ведет к этой недооценке — может быть, размещение в античной речи различных «возможностей души»... Тогда как вопрос нераздельности, непрерывности этих двух уровней речи («непроизвольного и произвольного»), их обмен «взаимными доказательствами» (Малларме) в мировой постановке требует пересмотра.

С. Г. Исаев: Разделяя интерес современных исследователей к авторской маске, позволяющей «по-новому увидеть и представить специфику эволюции авторского сознания, проблем авторства и всего комплекса вопросов, связанных с развитием авторского сознания...» (О. Ю. Осьмухина), мне хотелось бы перенести акцент на маску как таковую, с тем чтобы через нее высветить все эти аспекты.

Маски начала XIX века обусловлены изменением как социальных, так и собственно культурных факторов: коммерциализацией литературного труда, редукцией форм карнавално-маскарадной повседневности и поэтических выразительных средств. Мотив *сокрытия / прозрачности* имени автора в пушкинских «Повестях Белкина», мотивированный изнутри, органично связан с эстетикой костюмированного бала. Поскольку маскарадная игра строилась не столько на сокрытии, сколько на узнавании замаскированного, постольку в событие превращался **выбор костюма**.

Соединяя в тексте повестей раскрываемое **биографическое имя** с маской Издателя, Пушкин отчасти присоединяется к сложившемуся в обществе пониманию *достойной / неприличной* профессии. Мотив *приличия* затрагивает ценностные аспекты автора как Лица. Скрываясь за фигурами Ивана Петровича и Издателя, реальный автор сразу же, в предисловии от Издателя, позиционирует свои инициалы, помещенные в его конце. *Соединение* писательских функций с функциями издателя позволяло писателю приобрести для избранной профессии новое Лицо, обладавшее независимостью и свободой. Фигура Издателя олицетворяла изменение норм и форм успешности в гуманитарной сфере. Прозрачность маски и обладание

ею по-своему сигнализировали о предстоящих превращениях в концепциях авторства как созидания и авторства как общественного института.

Постулируя принадлежность текста повестей «покойному» Белкину, не обыгрывает ли Пушкина мотив **«смерти автора»**, ассоциирующийся у нашего современника с концепцией Р. Барта, но только взятой в обратной перспективе? У Пушкина этот мотив представлен в виде **посмертной истории автора**, пусть и вымышленного, и действий **автора живого**, ставя вопрос о способности последнего задать программу интерпретации биографии умершего и ее эстетического преломления.

Маска Издателя-личности позиционирует совершенно новые формы социально-творческой успешности. Через соприкосновение служебного текста с основным она обостряла восприятие проблемы возможности / невозможности наличия прямых связей между представленным автором и его произведениями, затрагивала проблему авторства как общественного института, зависимого от книгоиздания — экономически выгодного производства, и, наконец, предлагала обратить внимание и на состояние авторских рукописей. Таким образом, сами типы масок, предложенных Пушкиным, и разыгранные формы обладания ими претворены в концепции авторства, а также в *теоретико-филологических* пластах, появившихся в структуре текста.

Издатель уподоблен филологу: он может *собирать*, *отбирать* и *комментировать* материал о реальном, но уже умершем авторе (ведь игра с его именем — лишь повод). Именно в этом аспекте логика авторской концепции наиболее органично развертывается из истории к нашей современности. Разыскиваемый материал мыслится как *база последующей разнонаправленной научной литературоведческой работы*, продуцируя вопрос «наследования» *авторских архивов и права* распоряжаться ими (возможность / невозможность «секвестировать» материал).

В.Ф. Одоевский, создатель «Пестрых сказок с красным словом» (1833), вслед за Пушкиным убежден, что развитие концепции авторства в России вступило в такую фазу, когда «не произносят более имени литератора с насмешкою». Строя авторскую маску, он, как и Пушкин, «прячется» за двумя фигурами: издателя «В. Безгласного» и «фиктивного» автора, «магистра философии и члена ученых обществ Иринаея Модестовича Гомозейки», имена которых так же, как у Пушкина, были представлены в полном названии сборника. В сравнении с «покойным Иваном Петровичем Белкиным» придуманный Одоевским автор демонстрировал читателю свою *живую* натуру — философски одаренную, научно компетентную и чудаковатую. Однако, в отличие от Пушкина, Одоевский практически не стремится к дешифровке своих подлинных ономастических координат. Запутывание с двойным «обманом» свидетельствует о наличии изошренной масковой игры. Выбор Одоевским имени обнажал особый игровой код, скрывающий нечто сугубо биографическое.

В каждом творческом шаге, предпринимаемом Гомозейкою, ощутимо ерничество (М. А. Турьян), совершенно чуждое простодушному пушкинскому герою. В самом ядре характера Гомозейки ощутима эксцентричность, которая тотально «прошивает» все создаваемые с его помощью сказочные структуры. Избранная Одоевским маска обнажает последовательную линию жизнеповедения. На ее базе Одоевский выстраивает и устойчивую стилистику особого вида театральных постановок.

Специфика и того, и другого атрибутирована самим автором в отрывке из недатированного письма к близкому другу А. И. Кошелеву и сближена с кодом европейского народного балаганного театра и кукольных марионеток: «...мои *арлекинские* (выделено нами. — С. И.) сказки я писал в самые горькие минуты моей жизни...» Своеобразная театральность реализуется и как концепция Лица, затрагивая феномен *приличия* (этикетность и приличия предпочтительны для прямого жизневыражения), и позиционирует представления о внутренней художественной основе авторской маски. Этикетность и поверхностная раскраска маски, именуемые приличиями, составляют особую форму развития культуры межличностного общения, благодаря чему осуществляется внутреннее сосредоточение и прорыв человека к смыслу бытия.

Театрально-эксцентрическая организация авторских масок в сказках Одоевского соотносима с принципами построения **служебного текста** (наличие двух предисловий, обыгрывание объема названий сказок, варьирование их структуры, игра на уровне эпиграфическом) и **текста основного** как сфер прямого и косвенного авторского волеизъявления. Благодаря этому образуется подвижная модель текста, косвенно позиционирующая авторские интенции.

Автор в маске повествователя уподоблен Творцу. В рамки романтической модели *продуцирования* Одоевский помещает метонимическую модель *текстопорождения*, завязанную на идее жизнестроения. *Согласно этой модели, авторская деятельность есть не что иное, как постоянный «обмен» собственной жизни на текст.* «Глаза мои обратились в эпиграф, из головы понаделалось несколько глав, туловище сделалось текстом, а ногти и волосы заступили место ошибок против языка и опечаток, необходимой принадлежности ко всякой книге». Таким образом, маски приобретают текстопорождающие антропоморфные функции.

Появление в сказках трехмерного текстового пространства дает автору-повествователю возможность «передвигаться» внутри книги, «скользить» по пространству страницы, «разыгрывать» свое присутствие между обложками книги. Это умение Одоевский осмысляет как **обладание содержанием текста**, что вплотную подводит к идее овладения автором **вариативностью** сюжетных ходов. Последнее позволяет проигрывать дважды один и тот же мотив, меняя точки зрения, а также свободно рас-

поряжаться вариантами персонажной сочетаемости. Поэтика вариативности указывала не только на присутствие в сказках магии и фантастики, но и явилась ярким фактом реализации авторской свободы.

В. В. Малащенко: Явно авангардный пример диалога между автором и жанром представляет собой книга Германа Гессе «Курортник. Записки о моем лечении в Бадене» (печ. в 1924—1925 годах). В конце 1910-х годов писатель начинает, а 1920-е годы продолжает поиск новых художественных форм для адекватного воплощения нового художественного содержания своих произведений. Этот поиск реализуется и в его автобиографической прозе. В указанный период Гессе создает ряд автобиографических произведений: автобиографический очерк «Детство волшебника», фикциональную, «конъектуральную» автобиографию «Краткое жизнеописание», автобиографические, по определению Гессе, повести «Путешествие в Нюрнберг» и «Курортник».

Наиболее новаторской из данного ряда является повесть «Курортник». Отношение к ней самого Гессе двойственно. Он находил ее несуразной и незавершенной, но при этом «до последнего времени, вплоть до лишенной всякой иллюзии старческой горечи считал своей лучшей книгой». Почему? Это напрямую связано с жанровой природой, нарративной стратегией произведения и его идейным содержанием. «Курортник» явно «выбивается» из общей дидактико-философской направленности прозы Гессе, поскольку представляет синтез наблюдений, рассуждений автора над творческим процессом и окружающей действительностью, сплав литературной игры, острого юмора и тонкой самоиронии. «Курортник» — это автобиографические заметки, записки, наблюдения писателя с доминантой исповедального начала и практически полным отказом от художественного вымысла. В жанровом отношении произведение не поддается однозначной трактовке, так как гармонизирует в целое черты эссе, психологической, философской прозы и своеобразного «трактата» по поэтике.

Моралист Гессе создает свое самое юмористическое произведение, в качестве главного сатирического, юмористически-иронического объекта выбирая себя самого, что, однако, не помешало писателю высказать самые сокровенные мысли по поводу вечного конфликта между идеалом и действительностью, царством духа и миром филистеров, и, что более значимо, невозможностью существования одного без другого. Гессе детально анализирует «курортную» психологию изнутри, и ему есть на что опираться, поскольку сам он страдал ишиасом, ревматизмом, неврозом и неоднократно проходил курсы лечения в Бадене. В качестве своеобразной точки отсчета он опирается на роман Жана-Поля Рихтера «Путешествие на воды доктора Катценбергера» (1809), о чем прямо говорит в «Предисловии». Одновременно с «Курортником» выходит в свет роман Томаса

Манна «Волшебная гора», что лишний раз подтверждает тезис о близости мировоззрений этих двух крупных немецких писателей.

Жанровый эксперимент воплотился как в новой повествовательной стратегии писателя, так и в постоянной динамике точки зрения нарратора. Повествование в книге ведется от лица автобиографического нарратора. Гессе моделирует необычное взаимодействие субъекта-наблюдателя, *повествующего «я»* (больной писатель-курортник Гессе), и объекта наблюдения, *повествуемого «я»* (больной герой-курортник Гессе). Как отмечают Жаклин и Мишель Сенэс, «Гессе-поэт смеется над Гессе-курортником». Однако автор, смеясь над героем-Гессе, предоставляет ему, а значит, и себе, писателю-курортнику Гессе, возможность метаморфозы, победы над болезнью. Именно тогда «я», искусственно дифференцированное автором на два «я», вновь обретает целостность (глава «Выздоровление»), поскольку объект наблюдения, больной герой-курортник Гессе, «наконец умер», а «вместо него появился совсем новый Гессе, правда, тоже человек с ишиасом, но этот ишиас его принадлежность, а не он принадлежность ишиаса». Подчеркнем еще одну важную особенность «языкового эксперимента» в «Курортнике». На протяжении всего произведения писатель часто «разрывает» ткань наррации прямыми авторскими высказываниями, не принадлежащими субъекту-наблюдателю, *повествующему «я»*, о писательском труде, процессе творчества и т. д. А в последней главе («Оглядываясь назад») повести, заключительная часть которой печаталась ранее как отдельное эссе «Два голоса мелодии жизни», писатель Гессе формулирует цель своего творчества, опирающегося на принцип биполярности бытия: «...записать на бумаге двухголосность мелодии жизни мне никогда не удастся. И все-таки я буду следовать смутному велению изнутри и снова и снова отваживаться на такие попытки. Это и есть та пружина, что движет мои часы». Поиск равновесия, единства, гармонии между двумя голосами «мелодии жизни» Гессе в юмористически-серьезной форме изобразил в «Курортнике» в образе героя-ишиатика, который ищет срединное положение для тела, чтобы облегчить физические и душевные страдания.

В. И. Грешных: Таковы эстетические катаклизмы XX века — века, когда Автор, оглядывая богатейшие горизонты Прошлого, стремится быть таким, как Некий писатель из какого-то столетия, и в то же время он, совершенно, может быть, не осознавая этого, пытается бороться со своей генетической памятью, которая подсовывает ему неумирающие образцы жанра. Автор борется, преодолевает мыслительные матрицы; в этой борьбе с не задуманной им Противоположностью — одна из ипостасей классики незавершенного диалога Автора и жанра. С другой стороны, может быть, и прав М. Фуко, который говорит о том, что «литература сегодня

освободилась от требования что-то выражать. Теперь литература ориентируется только на саму себя, но не замыкается на себе; литературное творчество отождествилось с собственной раскрывающейся сущностью. <...> Цель литературного творчества не в том, чтобы обнажить или подчеркнуть сам процесс создания произведения, и не в том, чтобы запечатлеть субъект средствами языка; скорее, эта цель в том, чтобы создать некое пространство, в котором постоянно растворяется пишущий субъект».

Некое пространство — это и есть собственно произведение, роман, в котором «пишущий субъект» (Автор) растворяется. Думается, что современные авторы стремятся выполнить два важнейших условия творчества: подчеркнуть (все-таки не соглашаясь с Фуко) сам процесс творчества, открыть механизм творения текста и одновременно по возможности раствориться в этом Пространстве, которое они творят. Что это означает? Прежде всего то, что Автор осознанно или совершенно интуитивно (по наитию) выполняет функцию транслятора традиционной формы. Он воспитан на классической литературе, которая выдерживала условные нормы условно обозначаемого жанра романа. Он во многом, если не абсолютно во всем, продолжает развивать принципы искусственной литературы (рационалистической). Он находится в атмосфере Памяти романа как жанра, выпестованного предшествовавшей ему литературой. И освободиться от этой Памяти ему необыкновенно трудно. Поэтому все попытки писателей создать «новый роман», его новую форму, возвращают их, условно говоря, к изначальной точке, точке замысла о создании «нового романа». Погружаясь в создаваемую *антиформу* традиционного романа, они уничтожают эту *антиформу* и останавливаются перед великим и неизвестным Началом формы романа.

Ты открываешь новый роман Итало Кальвино «Если однажды зимней ночью путник». Расслабься. Соберись. Отгони посторонние мысли. Пусть окружающий мир растворится в неясной дымке. Дверь лучше всего закрыть: там вечно включен телевизор. Предупреди всех заранее: «Я не буду смотреть телевизор!» Если не слышат, скажи громче: «Я читаю! Меня не беспокоить!» В этом шуме могут и не услышать. Скажи еще громче, крикни: «Я начинаю читать новый роман Итало Кальвино!» А не хочешь — не говори: авось и так оставят в покое.

Так и начинается известный роман Итало Кальвино «*Если однажды зимней ночью путник*». Не правда ли, занимательное начало для повествования, которое обозначается как роман? Пересказать фабулу этого романа совершенно невозможно, поскольку она ускользает. И самое главное, эту фабулу отчаянно, на глазах у читателя, при его непосредственном участии, созидает и уничтожает сам Автор.

Итало Кальвино словно возрождает один из принципов творчества Клеменса Брентано: *создать и разрушить*. Что это? Детская страсть к разрушению как способ познания мира?

Разрушение у романтиков совершенно точно связано с тем, что психология романтиков, их устремления к открытию мира в многом напоминают детское восприятие мира. Отсюда и страсть к разрушению. Brentano во второй части романа демонстрирует такое интуитивное стремление к познанию мира через разрушение. Надо разрушить, чтобы узнать, как создан / создается роман. Разрушить, чтобы увидеть строение мысленного потока, чтобы увидеть — как у древнего грека — как сотворен щит Ахилла.

В литературной практике XX века стремление к разрушению сложившихся форм является чуть ли не главной эстетической особенностью. Календарный XX век открылся формированием ряда авангардных течений в литературе, каждое из которых стремилось утвердиться или в отказе от традиций, или в их разрушениях. Однако в калейдоскопе романного мышления как в начале XX столетия, так и в его конце (календарный профиль) остро ощущается аппрегензия жанра романа. Традиционного, классического, такого, каким он сформировался в XVIII—XIX столетиях. Жанровое притяжение классического настолько велико, что даже радикально настроенные по отношению к традиционной романной форме писатели все равно возвращаются к ней, к этой традиции.

Итало Кальвино как Автор погружается в Пространство, которое создает. Это прежде всего Пространство мысли, пространство сознания. И опять приходится вспоминать немецких романтиков — Г. Гейне, который писал о расщеплении художественного сознания и о воспроизведении (художественном) *сознания* в *сознании*. Итало Кальвино с первых страниц текста говорит не столько о погружении в мир, его окружающий, сколько о «срастании с ним», об отношении Автора к этому миру, о структурировании этого мира сообразно своим представлениям. Для Кальвино начало повествования — это поиск начала повествования, начала формы. Читая это произведение, невольно вспоминаешь героя Brentano, утверждавшего, что **форма не имеет формы**. Конструируя сюжет, который является своеобразным путешествием по Замыслу писателя, Кальвино возвращается к Началу, к эстетическому замыслу формы романа:

Чистое очарование, наполняющее первые фразы первой главы великого множества романов, неотвратимо развеивается по ходу повествования. Перед нами зазывно простирается время, уготованное для чтения; время, в течение которого может произойти любой поворот событий. Неплохо бы написать целую книгу как **единый зачин**; до самого конца в ней ощущались бы мощь и свежесть **зачина**, ожидание чего-то, что еще впереди. Но как построить такую книгу? Может, оборвать ее на первом же абзаце? Или до бесконечности продлить вступительную часть? Или вплести начало одного сюжета в другой, как в «Тысяче и одной ночи»?¹

¹ Кальвино И. Если однажды зимней ночью путник М., 2000. С. 77.

Кальвино схватывает и реконструирует в своем произведении определенную тенденцию художественного мышления XX века — антимиметическую, тенденцию, которая позволяет Авторам быть свободными в моделировании формы произведения. Ведь, в сущности, свободная форма позволяет закрепить за человеком (главным предметом литературы) его бесконечные возможности на уровне не только физического жеста, но и психологии. Романы крупнейших писателей XX века (Д. Джойс, В. Вулф, Г. Гессе и др.) открывают не только бесконечные ориентиры социума, его различные варианты, но погружают читателя в бездонный мир сознания героя, его психологии. Они создают Пространство, на просторах которого и демонстрируется сам процесс мышления (*мысль сама себя мыслит* — Плотин).

Джон Фаулз начинает свой роман о романе «Мантисса» с достаточно большой цитаты из Декарта, кусочек которой нас особенно интересует: «...я существую; в то время как, если бы только я перестал мыслить, даже в том случае, если бы все, о чем я когда бы то ни было успел помыслить, соответствовало действительности, у меня не было бы основания полагать, что я существую: отсюда я заключил, что я есть существо, чья суть, или природа, заключается в **мышлении**». Особенностью этого повествования является прежде всего то, что Фаулз анатомирует сам процесс мышления, он погружает читателя в атмосферу строительства романа и, следовательно, демонстрирует вызревание его формы.

Когда герой С. Беккета говорит, что он забыл «половину слов», чтобы писать свое произведение, то это может восприниматься как тупик формы, обрести которую он стремится. Форма вырисовывается, но не создается. Роман «Моллой» — утверждение романной бесформенности. Что касается жанра романа вообще, то здесь следует говорить о мыслимой, представляемой, идеальной форме романа, которая является отправной точкой Беккета и в созидании формы, и в ее разрушении. Форма романа помнится как форма, она как некий архетип культуры в сознании автора, но в самом тексте форма начинает себя осмысливать, сопротивляться автору, ускользать от него. В конце этого повествования герой запишет: «Полночь. Дождь стучится в окно. Была не полночь. Не было дождя». Читая С. Беккета, вспоминаешь роман Брентано, который, как уже отмечалось, не только сам (своим явлением в литературе) демонстрирует разрушение и созидание романной формы, но и его герои размышляют по поводу формы. Годви говорит о том, что *у самой формы не должно быть никакой формы*. Вполне понятно, что возникшее сравнение Брентано и Беккета ассоциативно, но оно правомерно, потому что романтическое инакомыслие Брентано, как и романтическое мышление романтиков в целом, подготовило поле художественного эксперимента в литературе XX века. Романтики, может быть, не осознавали своего выхода в Будущее, но они его предчувствовали. Вспомним Брентано, который говорил о

художественной манере Клейста: сам писатель представляет своих персонажей так, что они должны переспрашивать друг друга, повторять самих себя, и в этом заключается особенность диалога в драматическом действе писателя. Клейст, действительно, продолжает разрабатывать технику письма, которую утвердил Ф. Шлегель. Это поиск *ускользающей* мысли. Поиск *ускользающего, утраченного*, едва уловимого. М. Пруст ищет форму. Этот поиск есть раскрытие поиска, то есть роман Пруста — это стремление обрести не только время, но и форму, которую он окончательно не обретает, потому что сознание повествователя — «на пороге форм и времен». Пруст, как и многие писатели XX века, вспоминает романтизм. В его романе характер отношений между Я и миром вне-Я определяется культурно-исторической традицией, и в первую очередь традицией романтизма.

Структура драматического диалога Клейста, отступление от традиционной логики мышления, его алогизм приводят нас к театру абсурда, в котором герои, как и у Клейста, «ищут словами друг друга» (Н. Я. Берковский). Романтики предчувствовали абсурд как форму художественного мышления, форму, которая не обрела законченности, завершенности и нашла свое выражение в литературе XX века.

Возникает законный вопрос: почему именно в литературе XX века, в романном жанре так модулируется форма — от традиционно-линейной до нелинейной, экспериментальной, до той формы, которая, в сущности, стоит на пороге формы? Мне думается, что в прошлом веке, на почве глубочайшего осознания культурного фундамента Прошлого, ***очень остро проявилась эстетическая болезнь под названием контаминация***. Диахроническая контаминация литературных памятников, особенно в сфере романа (намеренная или совершенно спонтанная, интуитивная), привела к манифестации и практическому осмыслению в новых условиях ноосферы (философия, социология, психология, лингвистика, литературные школы и т. д.) новой формы романа, в которой отразился бы опыт прошлых столетий и эстетический опыт современности.

