

Д. Фрэнк

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФОРМА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Андре Жид заметил однажды, что «Лаокоон» Лессинга — одна из тех книг, к которым стоит вновь обращаться каждые тридцать лет, принимая или отвергая ее. Вопреки этому прекрасному совету современного критика не сделала в отношении «Лаокоона» ни того, ни другого. Попытка Лессинга определить границы литературы и изобразительных искусств стала мертвой темой; ее не повторяют, не опровергают, ею просто пренебрегают. Понятно, почему так было в XIX веке с его пристрастием к историзму, но не так легко понять это ныне, когда очень многие исследователи-эстетики занимаются вопросами эстетической формы. Историку литературы или изобразительных искусств стремление Лессинга определить их неизменные законы и сейчас может казаться донкихотским. Но современные критики, уже не испытывающие благоговения перед фетишем исторического метода, начали вновь обращаться к проблемам, которые он пытался разрешить.

Решение этих проблем самим Лессингом на первый взгляд имеет мало общего с современной эстетикой. Аргументация автора «Лаокоона» была направлена против описательной поэзии его времени, которая с тех пор давно потеряла всякий интерес для читателя. Многие заключения Лессинга родились на основе устаревшей теперь археологии, которую он к тому же знал из вторых рук. Но не опровержение или защита им какого-то определенного художественного направления, а именно попытка Лессинга подняться над историей и определить неизменные законы эстетического восприятия придают «Лаокоону» вечную свежесть, о которой говорил Андре Жид. Значение теории Лессинга не зависит от ее связи с литературными направлениями его эпохи или от степени его знакомства с произведениями античного искусства. Поэтому ее можно рассматривать вне этой внешней связи и использовать для анализа современных эстетических проблем.

В «Лаокооне» Лессинг соединяет два направления мысли, имевшие огромное значение в культуре его времени. Археологические исследования его современника Винкельмана пробудили

у немцев интерес к греческой культуре. Лессинг обратился к Гомеру, Аристотелю и греческим трагикам и, используя первоисточники, выступил против ложных эстетических теорий, которые проникли во Францию благодаря итальянским комментаторам и позднее были приняты в Германии. В то же самое время, как указывает Вильгельм Дильтей в своем знаменитом эссе о Лессинге, Локк и эмпирическая школа английской философии дали новый импульс философской эстетике. Локк попытался разрешить проблему познания и, разложив сложные идеи на простые чувственные элементы, исследовал затем деятельность сознания, чтобы установить, каким образом ощущения сочетаются и образуют идеи. Этот метод вскоре был усвоен эстетиками, которые, вместо того чтобы давать готовые рецепты прекрасного, занялись анализом эстетического восприятия. Такие авторы, как Шефтсбери, Хогарт, Хетчесон и Берк, стали изучать конкретные свойства и комбинации впечатлений, вызывающих эстетическое удовольствие. Друг и единомышленник Лессинга Мендельсон¹ популяризовал этот метод эстетического исследования в Германии; Лессинг и сам внимательно изучил труды этой школы. В результате «Лаокоон» возник на пересечении интеллектуальных тенденций. Лессинг анализирует законы эстетического восприятия, выявляет необходимые ограничения, которые оно налагает на литературу и изобразительные искусства, и, наконец, показывает, каким образом греческие писатели и художники, особенно Гомер, создавали шедевры, ориентируясь на эти законы.

Лессинг начинает с простого наблюдения: литература и изобразительные искусства используют различные средства выражения и должны поэтому различаться и общими законами, которые управляют их созданием. «Если справедливо, — писал Лессинг в «Лаокооне», — что живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени, если бессспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположеными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности»². Лессинг не первым провел это разграничение: оно осознавалось уже античностью. Но он первым использовал эту истину как универсальный принцип эстетического анализа. Тем самым усилия теоретиков французского классицизма определить неизменные законы искусства, заложенные «разумом», доводились до логического конца.

Форма в изобразительных искусствах, согласно Лессингу, неизбежно пространственна, так как зрительно предметы лучше

всего представляются друг подле друга в единый момент времени. Литература пользуется языком, состоящим из слов, которые располагаются друг за другом во временной последовательности; значит, литературная форма, в соответствии со своей изначальной природой, непременно основывается на повествовательной последовательности, какой бы она ни была. Эту мысль Лессинг использовал в борьбе против двух художественных жанров, чрезвычайно популярных в его время: описательной поэзии и аллегорической живописи. Поэт-писатель пытался живописать словами, аллегорический художник — повествовать зрительными образами; оба были обречены на неудачу, потому что их цели не соответствовали средствам выражения, которыми каждый из них пользовался. Каким бы точным и живым ни было словесное описание, утверждал Лессинг, оно не способно представить целостное впечатление от здимого предмета. И как бы искусно ни выбиралась и ни располагались фигуры при создании картины или скульптурной композиции, изобразительные искусства не могут последовательно представить различные стадии действия.

Развивая далее свою точку зрения, Лессинг пытается доказать, что греки с их безошибочным чувством эстетической меры уважали границы видов искусства, установленные спецификой человеческого восприятия. Впрочем, значение проведенного Лессингом разграничения не зависит от соображений, производных от его основной идеи, ни даже от личных его оценок отдельных писателей или художников. Многие критики оспаривали то или иное из его частных суждений, полагая, что тем самым они подрывают его теорию; но такое представление основано на непонимании значения «Лаокоона» в истории эстетики. Идеями Лессинга можно пользоваться только в качестве принципов анализа, а не для вынесения оценок отдельным произведениям в зависимости от того, насколько они соответствуют установленным им нормам; иначе подлинный смысл «Лаокоона» окажется непонятым. Ибо Лессинг дал не новый набор нормативных требований, а выдвинул новый подход к эстетической форме

Концепция эстетической формы, унаследованная XVIII веком от Возрождения, носила чисто внешний характер. Считалось, что античная литература, как ее тогда представляли, достигла уже совершенства, и позднейшим писателям не оставалось ничего лучшего, как подражать ее образцам. Великое множество комментаторов и критиков извлекали правила из античного наследия — вроде аристотелевских трех единств, о которых Аристотель никогда не слыхал, — и писателям надлежало следовать этим правилам, если они хотели привлечь внимание образованного общества. Постепенно эти правила превратились в шаблоны, под который подгонялся материал литературного произведения; его форма была не чем иным, как внешним техническим устройством, управляемым этими правилами. Такое поверхностное и механическое представление об эстетической форме приводило к серьезным извращениям вкуса. Шекспир был варваром даже для такого

проницательного писателя, как Вольтер, а Поп счел необходимым, переводя Гомера, значительно отредактировать его. Лессинг, решительно порвав с этой внешней концепцией, намечает путь для философской эстетики будущего.

Для Лессинга, как мы видели, эстетическая форма — не внешнее устройство, определяемое набором традиционных правил; она — скорее вид связи между чувственной природой искусства как такового и особенностями человеческого восприятия. Подобно тому как «естественный человек» XVIII века должен был не ограничиваться полностью традиционными политическими формами, а создавать новые в соответствии со своей собственной природой, точно так же искусству следовало не заимствовать готовые формы из прошлого, а творить свои собственные. Критика же, вместо того чтобы предписывать правила искусству, должна открывать внутренние его законы.

Отныне эстетическая форма перестала отождествляться с внешними проблемами техники, перестала быть смирительной ру-башкой, в которую автор волей-неволей вынужден втискивать свое творчество. Форма рождалась непосредственно в процессе внутренней организации произведения по мере его создания. Время и пространство были осознаны в качестве двух предельных категорий, определяющих границы литературы и изобразительных искусств в их отношении к чувственному опыту; и оказалось возможным, опираясь на Лессинга, проследить эволюцию эстетических форм в зависимости от их колебания между этими двумя пределами.

Задача данной статьи — применить метод Лессинга к современной литературе: проследить эволюцию формы в современной поэзии и особенно в романе. В первых двух разделах мы постараемся показать, что современная литература — в лице таких ее представителей, как Т. С. Элиот, Эзра Паунд, Марсель Пруст и Джеймс Джойс, — в своем развитии обнаруживает тенденцию к пространственной форме. Все эти писатели в идеале рассчитывают на то, что читатель воспримет их произведения не в хронологическом, а в пространственном измерении, в застывший момент времени. Эта тенденция оригинально представлена в замечательной книге Джуны Барнс «Ночная чаща»³ (ни разу не удостоившейся со стороны критики того внимания, которого она заслуживает). Поскольку процессы изменения эстетической формы связанны с изменением в мироощущении тех или иных эпох и культур, будет сделана попытка определить духовные явления, которые привели к господству пространственной формы.

1

Современная англо-американская поэзия получила первона-чальный импульс от имажистского движения в годы перед первой мировой войной и после нее. Значение имажизма⁴ определяется не столько поэзией, созданной самими имажистами, — никто тол-

ком не знал, что это такое — поэт-имажист, — а скорее тем, что имажизм открыл путь для дальнейшего развития поэзии, решительно отвергнув сентиментальное викторианское многословие. Критические работы Ээры Паунда, ведущего теоретика имажизма, поражают сочетанием эстетических откровений и мальчишески-задиристых замечаний, основная цель которых — *épater le bourgeois*⁵. Но паундовское определение образа, быть может самое глубокое из его прозрений, имеет первостепенное значение для любого исследования современной литературной формы. «Образ, — писал Паунд, — это целостный интеллектуальный и эмоциональный комплекс в данный момент времени». Отметим особенности этого определения: образ, в понимании Паунда, не наглядное воспроизведение реальности, а соединение различных, далеких друг от друга идей и эмоций в едином целом, представленном в пространстве в определенный момент времени. Такое единое целое воспринимается не в логической последовательности в соответствии с законами языка, а поражает читательское восприятие мгновенным, непосредственным воздействием. Паунд придает особое значение этому эффекту, замечая в следующем абзаце, что только мгновенное, непосредственное изображение явлений вызывает «чувство внезапного освобождения; чувство свободы от ограничений времени и пространства; чувство внезапного роста, которое мы испытываем перед лицом величайших произведений искусства».

Таким образом, уже в самом начале новая поэзия защищает поэтический метод, прямо противоположный концепции языка по Лессингу. Если сравнить паундовское определение образа с описанием психологии поэтического процесса у Элиота, то станет очевидным, сколь сильно оно повлияло на современные представления о природе поэзии. Для Элиота отличительная особенность поэтической интуиции — способность образовывать новые единства, сплавляя внешне разнородные элементы опыта в органическое целое. Обыкновенный человек, пишет Элиот, «влюбляется, читает Спинозу, и эти два вида опыта не имеют между собой ничего общего, как не имеют они ничего общего со стуком пищущей машинки или с запахом приготовляемой пищи. Но в сознании поэта эти разновидности опыта всегда образуют новое целое». Паунд пытался определить образ в эстетических понятиях; Элиот в приведенном примере описывает его психологические истоки. Но в стихах результат был, по-видимому, одинаковым.

Такой взгляд на природу поэзии сразу же породил множество проблем. Может ли стихотворение содержать более одного образа? Ведь если главная ценность образа — его способность представлять интеллектуальный и эмоциональный комплексы как нечто одновременное, то, очевидно, соединение образов друг с другом лишило бы их силы воздействия. Или же само стихотворение — это большой образ, отдельные части которого следует воспринимать в единстве? Тогда необходимо было бы преодолевать внутренне присущую языку последовательность выражения,

обманув читателя в его естественном ожидании последовательных событий и заставив его воспринимать части стихотворного произведения друг подле друга, а не развертывающимися во времени.

Но именно к этому и стремились Элиот и Паунд в своих главных произведениях. [...] В «Cantos» и «Бесплодной земле»⁶ радикальные изменения в структуре художественного образа, казалось, были очевидными; но они едва были замечены современными критиками. Более других суть происходящего понял Р. П. Блекмур⁷, исследуя, по его определению, «эпизодический» метод Паунда. Форма «Cantos», объясняет Блекмур, — это «форма эпизода, начатого в одном месте, продолженного то там, то здесь и завершенного — если у него вообще есть завершение — еще в третьем месте. Эта намеренная бессвязность, искусство постоянного намека на суть происходящего и беспрестанных внезапных обрывов и составляют основу метода, связующего «Cantos» в единое целое. Только читатель начинает мало-мальски понимать, о чем идет речь, как мистер Паунд намеренно сбивает его с толку, то вводя новый и хаотичный материал, то возвращаясь к старому и, разумеется, столь же хаотичному материалу». Замечания Блекмура в равной мере приложимы к «Бесплодной земле», где синтаксическая последовательность уступает место структуре, которая позволяет воспринять взаимосвязи между внешне разрозненными словесно-образными фрагментами. Чтобы понять подлинный смысл этих фрагментов, их нужно расположить друг подле друга и воспринимать одновременно. Лишь тогда они могут быть правильно поняты, ибо, хотя они и следуют друг за другом во времени, смысл их не зависит от этой временной связи. Единственная проблема в данном случае, которую не может разрешить никакой текстуальный анализ, — внутренний конфликт между временной логикой языка и пространственной логикой, лежащей в основе современного представления о природе поэзии.

Итак, эстетическая форма в новой поэзии основана на логике пространства, которая требует от читателя полной переориентации в подходе к языку. Поскольку стихотворение строится прежде всего на внутренней взаимосвязи словесно-образных фрагментов, язык новой поэзии основан на внутренне рефлексивном начале. В полной мере смысл стихотворения постигается только путем одновременного восприятия в пространстве фрагментов, которые при обычном последовательном чтении кажутся не связанными друг с другом. Вместо инстинктивного, непосредственного соотнесения слов и фрагментов с предметами и событиями, обозначениями которых они являются, когда значение возникает как результат последовательных актов внешней референции, современная поэзия предлагает задержать этот процесс внешнего упорядочивания, пока система внутренних референций не будет осознана как единое целое. Разумеется, мы лишь заостренно формулируем то, что является скорее идеальным условием, чем фактически существующим положением вещей. Тем не менее концепция поэтической формы, идущая от Малларме к Паунду и Элиоту и

кратко определяемая как принцип рефлексивной референции, оказала влияние на всю современную поэзию. Этот принцип является связующим звеном между эволюцией эстетической формы в новой поэзии и аналогичными экспериментами в современном романе.

2

Удобной отправной точкой для анализа эстетической формы в современном романе может быть знаменитая сцена Земледельческого съезда в «Госпоже Бовари» Флобера. Эпизод был высоко оценен за ядовитую карикатуру на буржуазную напыщенность, за изображение с необычайным для Флобера сочувствием растерянной старой работницы, за фарсовое звучание псевдоромантической риторики, посредством которой Родольф обольщает сентиментальную Эмму. Но для нас здесь важнее обратить внимание на флоберовский метод, который можно назвать кинематографическим, — эта аналогия сразу приходит на ум.

Флобер строит эпизод таким образом, что действие происходит одновременно на трех уровнях, причем положение каждого уровня в пространстве точно соответствует его духовному смыслу. На нижнем уровне — волнующаяся, теснящаяся толпа на площади вперемешку со скотом, доставленным на съезд; несколько возвышаясь над площадью — официальные ораторы, напыщенно изрекающие банальности прилежно внимающей толпе. И над всем этим — Родольф и Эмма, наблюдающие происходящее из окна и ведущие любовный разговор в выражениях столь же напыщенных, как и речи, которыми потчуют толпу на площади. Альбер Тибоде сравнил эту сцену со средневековой мистерией, в которой различные взаимосвязанные действия происходят одновременно на разных уровнях сценической площадки⁸. Это проницательное сравнение относится скорее к сознательному намерению Флобера, чем к существу метода. «Все должно звучать одновременно», — писал Флобер позднее, комментируя эту сцену, — читатель должен слышать мычание скота, шепот влюбленных и риторику чиновников — все в одно и то же время».

Но поскольку любое словесное выражение развертывается во времени, невозможно достичь такой одновременности восприятия, не нарушая последовательности изображения. Тем не менее это и делает Флобер. Он расстраивает эту последовательность, двигаясь вверх-вниз между различными уровнями действия в постепенно нарастающем крештendo вплоть до кульмиационного момента, когда шатобриановские фразы Родольфа звучат почти одновременно с именами победителей конкурса свиноводов. Флобер старается подчеркнуть это сатирическое сходство путем описания и прямого сопоставления, как бы опасаясь, что оно не будет понято. «От магнетизма Родольф постепенно добрался до родства душ; и пока господин председатель приводил в пример Цинцинната за его плугом, Диоклетиана за посадкой капусты и китайских

императоров, празднующих начало года священным посевом, молодой человек объяснял молодой женщине, что всякое неодолимое влечение коренится в событиях какой-то прошлой жизни».

Эта сцена иллюстрирует в малом масштабе то, что мы подразумеваем под «опространствлением» формы в романе. По крайней мере, на протяжении всей сцены движение времени в повествовании приостановлено; внимание сосредоточено на взаимоотношениях персонажей в рамках неподвижного отрезка времени. Эти взаимоотношения сопоставляются друг с другом независимо от развития повествования; смысл сцены в целом постигается только в результате понимания взаимодействия разных смысловых пластов эпизода, оттеняющих и проясняющих друг друга. Однако у Флобера, в отличие от современной поэзии, смысловая единица — это не группа слов и не эпизод, а все, происходящее как нечто целостное на определенном уровне повествования. Эта смысловая единица настолько велика, что описание событий любого уровня можно читать с ощущением полного понимания и вместе с тем оставаться в абсолютном неведении относительно «диалектики пошлости» (Тибоде), пронизывающей все уровни и в конечном счете с уничтожающей иронией связывающей их воедино. Другими словами, если введение пространственной формы у Паньда и Элиота приводило к исчезновению связной последовательности изложения после первых же строк стихотворения, то роман с его более крупными смысловыми единицами способен сохранять эту последовательность в пределах одной смысловой единицы, прерывая только движение повествования во времени. В силу этого различия читатели современной поэзии, чтобы добраться до смысла данного фрагмента, чувствуют себя вынужденными возвращаться к уже сказанному прежде, в то время как читатели романа, вроде «Ночной чащи», скорее ожидают повествовательной связности, введенные в заблуждение обычностью языковой связи в рамках каждой смысловой единицы. Тем не менее это различие не разрушает сходства, существующего между эстетической формой современной поэзии и флоберовской формой в упомянутой сцене. И в том и в другом случае адекватное понимание возможно только тогда, когда смысловые единицы воспринимаются взаимосвязанно, рефлексивно и в единый момент времени.

Флоберовская сцена, интересная сама по себе, не занимает большого места в романе и искусно включена в главное русло повествования после того, как ее сатирическая миссия выполнена; Джеймс Джойс, унаследовав метод Флобера, широко использовал его при создании «Улисса». Джойс построил свой роман на основе бесконечного числа намеков, отступлений, ссылок, связанных между собой независимо от временной последовательности повествования. Все они должны быть учтены читателем и восприняты как целое: лишь тогда роман для него обретает смысл. В конечном счете, если верить Стюарту Гилберту⁹, системы взаимосвязей в «Улиссе» образуют завершенную картину практически всего сущего — от возрастных периодов человеческой жизни

и органов человеческого тела до цветов спектра. При этом, как заметил Гарри Левин¹⁰, эти внутренние построения и ассоциации гораздо важнее для самого Джойса, чем для любого из его читателей. Исследователи Джойса, зачарованные его эрудицией, обычно занимались истолкованием романа; наша цель — изучение его формы.

Очевиден замысел Джойса в «Улиссе» — представить читателю «Дублин»: воспроизвести картины и звуки, людей и жилища, типичный дублинский день, подобно тому как Флобер воссоздал провинциальный Земледельческий съезд. Подобно Флоберу, Джойс добивался цельности воздействия, ощущения одновременности событий, происходящих в разных местах. По существу, Джойс использует тот же метод, что и Флобер, лавируя между различными эпизодами, происходящими в одно и то же время, обычно стремясь достигнуть и того же иронического эффекта. Но Джойс задался целью создать впечатление одновременности, изобразив жизнь целого многолюдного города, и сохранить (и даже усилить) это впечатление на протяжении сотен страниц, которые приходится читать как последовательное целое. Чтобы осуществить свой замысел, Джойсу пришлось пойти гораздо дальше Флобера, который все-таки придерживался четкой повествовательной линии, за исключением сцены съезда. Джойс радикально меняет структуру повествования, используя ее как средство для воплощения своего художественного замысла.

Джойс задумал своего «Улисса» как современный эпос. В эпосе, замечает Стивен Дедалус в «Портрете художника в юности», «личность художника — сначала крик или шепот, затем текучее, мерцающее повествование, в конце концов утончает себя до небытия, иначе говоря, обезличивает себя... Художник, как бог-творец, остается внутри, позади, поверх или вне своего творения, невидимый, утончившийся до небытия, равнодушный...» Эпос для Джойса тождествен полному самоустраниению автора; и с обычной для него бескомпромиссностью Джойс осуществляет свой замысел столь последовательно, как до него еще никто не отваживался. Он делает вид, будто все его читатели — дублинцы, хорошо знающие жизнь города и судьбы героев. Это позволяет ему воздержаться от непосредственной характеристики персонажей, которая сразу бы выдала присутствие всезнающего автора. Вместо этого Джойс представляет различные липы повествования — взаимоотношения между Стивеном и его семьей, между Блумом и его женой, между Стивеном, Блумом и семьей Стивена — фрагментарно, без предварительных объяснений, в случайных диалогах или в разнообразных символических соотнесениях. То же самое можно сказать об аллюзиях, связанных с жизнью и историей Дублина и с внешними событиями, происходящими за те двадцать четыре часа, в течение которых протекает действие романа. Весь фактический фон, который в обычном романе преподносится читателю автором, здесь должен быть восстановлен самим читателем по фрагментам, разбросанным по всей книге и иногда отде-

ленным друг от друга сотнями страниц. В результате читателю приходится читать «Улисса» точно так, как он читает современную поэзию, — постоянно соединяя разрозненные эпизоды и сохраняя в памяти все аллюзии до тех пор, пока он сможет — путем рефлексивной референции — свести их в целостную картину. [...]

Еще тоньше, чем Флобер и Джойс, тот же метод композиции использовал Марсель Пруст. Поскольку сам он заявлял, что его роман должен запечатлеть «форму, которая обычно остается невидимой, форму времени», то рассуждение о нем в связи с проблемой пространственной формы может показаться странным. Почти все, писавшие о Прусте, считают его художником времени *par excellence*, литературным интерпретатором бергсоновского «реального времени», которое дано непосредственно в интуиции и — в отличие от абстрактного, хронологического времени рационального мышления — позволяет нам вступать в контакт с абсолютной реальностью. Однако остановиться на этом — значит упустить из виду то, что сам Пруст считал самым существенным в своем романе.

Подавленный и вместе с тем одержимый чувством неотвратимости времени и быстротечности человеческой жизни, Пруст, по его собственному признанию, познал своего рода мистическое переживание, подробно описанное в «Обретенном времени», последней книге его многотомного романа. Это переживание открыло ему способ преодоления времени силой духа и, таким образом, освободило от его власти. Пруст верил, что эти трансцендентные, вневременные мгновения дают ключ к пониманию изначальной природы реальности; и он хотел воплотить их в эстетической форме, написав роман. Пруст стремился к тому, чтобы его читатели пережили всю полноту воздействия этих мгновений, которую испытал он сам.

Чтобы установить, как и насколько это ему удалось, необходимо сперва ясно понять истинную природу прустовского откровения. Каждое такое переживание сопровождается чувством того, что «неизменная сущность вещей, обыкновенно в них скрытая, освобождается и наше подлинное я, казалось бы давно мертвое, но на самом деле, оказывается, существовавшее, пробуждается, обновляется, принимая небесную пищу, дарованную ей». Эта «небесная пища» состоит из звуков или запахов, или других чувственных возбудителей, «ощущаемых с новой силой, одновременно в настоящем и в прошлом».

Но почему эти мгновения кажутся Прусту столь цennыми, что он называет их небесными? Потому что, замечает писатель, обычно воображение может работать только на основе прошлого; поэтому материал, представленный в воображении, лишен чувственной непосредственности. Но в какой-то момент определенные ощущения, принадлежавшие прошлому, вышли из его берегов и возвратились, слившись с настоящим; Пруст считал, что именно в эти мгновения он умел понять бытие, «реальное, но не принад-

лежашее настоящему, идеальное, но не абстрактное». Только в такие мгновения он достигал самой заветной своей мечты — «схватить, остановить, удержать на время вспышки молнии» то, что иначе он не мог постичь, «а именно: отрезок времени в его чистом виде». Для человека, переживающего это мгновение, добавляет Пруст, слово «смерть» больше не имеет значения. «Находясь вне пределов времени, как он мог бояться будущего?»

Смысл этих переживаний — хотя глухие намеки на него рассеяны на протяжении всей книги — проясняется только на заключительных страницах романа, где описывается финальное появление героя-рассказчика на приеме у герцогини Германтской. Рассказчик принимает решение посвятить остаток своей жизни воссозданию этих переживаний в произведении искусства, и оно, это произведение, должно существенно отличаться от всех предшествовавших произведений тем, что в основе его будет видение реальности, представленной во вневременной перспективе. [...]

Зарождение метода относится к эпизоду приема у герцогини Германтской. Проведя годы в санатории, почти полностью потеряв контакт с высшим светом, описанным в первых томах романа, герой-рассказчик выходит из своего уединения и попадает на прием. Естественно, он в замешательстве при виде перемен в социальном положении и еще более разительных перемен в поведении и характере его прежних друзей. Но главное — эти перемены почти с ощущением физической боли заставляют рассказчика осознать ход времени. Он мучительно старается узнать старых друзей под масками, которые, как он чувствует, с годами приросли к ним. И когда молодой человек обращается к нему с почтением — он вдруг понимает, что, не отдавая себе в том отчета, он и сам обрел маску — маску пожилого человека. И тогда он начинает понимать: чтобы постичь время, необходимо сперва выйти из привычного окружения или, другими словами, из потока времени, воздействующего на это окружение, а потом вновь погрузиться в этот поток через несколько лет. В конце концов перед ним предстали два образа: мир, каким он знал его раньше, и мир, преобретенный временем, который он видит перед собой теперь. Сопоставив эти разномоментные образы, можно пережить само движение времени в его зримой и конкретной реальности. Привычка, это универсальное снотворное, в нормальных условиях скрывает ход времени от людей, живущих по заведенным правилам. В каждый момент времени изменения столь незначительны, что их трудно заметить. «Другие люди, — пишет Пруст, — все время меняют свое местонахождение в пространстве по отношению к нам. Однако в неощущимом, но вечном движении мира мы воспринимаем их неподвижными в момент видения, ибо он слишком короток для того, чтобы мы уловили движение, увлекающее их все дальше и дальше. Но стоит лишь отобрать в нашей памяти два снимка этих людей, сделанных в различные, хотя и не слишком отдаленные один от другого моменты, в промежутке между

которыми эти люди в своем собственном представлении существенно не изменились, — и различие между обоими снимками будет мерой смещения, изменения, которому они подверглись по отношению к нам». Сопоставляя подобные два образа в один и тот же момент, можно реально почувствовать само движение времени в результате воздействия его очевидных последствий на наше восприятие. Это открытие и дает герюо-рассказчику метод, который, по выражению Т. С. Элиота, является «объективным коррелятом»¹¹ «чистого времени», интуитивно постигаемого в момент откровений.

Когда герой-рассказчик открывает этот метод передачи своего опыта откровения, он, как уже отмечалось, решает воплотить его в романе. Но роман, который герой-рассказчик решил написать, читатель только что закончил читать; его форма обусловлена тем самым методом, который излагается на последних страницах. Другими словами, героя-рассказчика здесь заменил читатель, при чтении романа поставленный автором в то же положение, которое занимал герой-рассказчик до того, что он пережил на приеме у герцогини Германской. И достигается этот эффект эпизодическим изображением героя — простой прием, который тем не менее является ключом к пониманию формы огромного произведения Пруста.

Любой читатель быстро замечает, что Пруст не прослеживает судьбу ни одного из своих героев на протяжении всего романа. Они появляются, исчезают, появляются вновь в разные периоды своей жизни. Иногда сотни страниц разделяют эпизоды с их участием; и при новом их появлении очевидно, что время заметно изменило их. Вместо того чтобы погрузиться в поток времени и наблюдать героев, изображаемых в линейной последовательности, в непрерывном ряду событий, читатель оказывается перед разнообразными моментальными снимками, сделанными на разных этапах жизни героев, «неподвижных в момент восприятия». И, сопоставляя эти моментальные образы, читатель испытывает то же ощущение движения времени, что и пережил герой-рассказчик. Пруст тем самым исполнил свое обещание — он неизгладимо запечатлел само время, форму времени, и теперь мы в состоянии по-настоящему понять, что он имел в виду, давая это обещание.

Пруст понял: чтобы почувствовать движение времени, необходимо подняться над ним и охватить прошлое и будущее в единый миг, который он называл «чистым временем». Но «чистое время», очевидно, уже совсем не время как таковое, оно адекватно процессу восприятия в определенный момент времени, иначе говоря, оно — пространство. Эпизодически-фрагментарно, напльвами изображая героев, Пруст заставляет читателя рассеянные по роману образы действующих лиц сопоставлять в пространстве, одновременно, так, чтобы ощущение движения времени передавалось ему непосредственно.

Бросается в глаза сходство между методами Пруста и методами его любимых художников — импрессионистов. Это сходство

гораздо глубже обычных представлений об «импрессионизме» прустовского стиля. Импрессионисты располагали чистые тона на холсте друг подле друга, вместо того чтобы смешивать их на палитре, таким образом, чтобы переход цветов один в другой осуществлялся в восприятии самого зрителя. Точно так же Пруст показывает нам то, что можно назвать чистыми образами его героев в различные периоды их жизни, «неподвижных в момент восприятия», и дает возможность читателю слить эти образы в один. Каждый новый взгляд на героя, его новый образ должен восприниматься читателем как звено. Поэтому Пруст достигает своей цели только тогда, когда эти смысловые звенья, взаимоотражаясь, соотносятся в определенный момент времени. Речь идет, несомненно, о том же самом, что имел в виду Рамон Фернандес, когда в чрезвычайно интересном примечании к своему эссе о Прусте сделал следующее наблюдение: «Вообще говоря, прустовский способ приобщения к «durée» совершенно в духе Бергсона (смотри эпизод с бисквитным пирожным)¹², однако воздействие мысли на мироощущение, определившее характер произведения Пруста, приводило его скорее к *опространствливанию* (курсив Фернандеса) времени и памяти». Итак, мы убедились, что параллельно Джойсу и современным поэтам пространственная форма образует структурный фундамент также и для лабиринто-подобного шедевра Пруста. [...]

3

Все рассмотренные нами произведения сходны по своей структуре, все они имеют общий признак — пространственную форму. Естественно, возникает вопрос: чем объясняется такая поразительная общность? Для того чтобы удовлетворительно ответить на этот вопрос, мы должны сперва расширить границы нашего анализа и рассмотреть более общий вопрос об отношении эстетических форм к культуре, в атмосфере которой они создаются. Эта проблема привлекала внимание исследователей еще со времен Гердера и Винкельмана; но систематическое изучение ее началось только на исходе минувшего века. Под влиянием классического анализа Гегелем художественных стилей как чувственной объективации различных представлений о мире, группа немецких искусствоведов и критиков занялась проблемой формы в изобразительном искусстве, разработала различные категории формы и подробно исследовала процесс перехода от одной формы к другой, попытавшись дать объяснение этих изменений в общих категориях культуры. Т. Э. Хьюм¹³, один из немногих англоязычных авторов, всерьез занимавшихся этими проблемами, руководствовался достижениями этой группы немецких ученых и критиков; и самое лучшее для нас — это последовать его примеру.

Один автор оказал особенно сильное влияние на Хьюма и далее, через посредничество Элиота, на всю англоязычную критику. Этот автор — Вильгельм Ворингер¹⁴, написавший книгу

«*Abstraktion und Einfühlung*» (буквальный перевод — «Абстрагирование и вчувствование»), с подзаголовком «К психологии стиля». Именно в этой книге мы найдем ключ к решению проблемы пространственной формы. Опубликованная впервые в 1908 году в качестве докторской диссертации, книга Воррингера несколько раз переиздавалась. Этот факт доказывает, по утверждению самого Воррингера (в предисловии к третьему изданию), что предмет книги не является чисто академическим, но затрагивает проблемы, которые имеют непосредственное отношение к миоощущению современной эпохи. Более того, замечает далее Воррингер, в то время, как он и другие ученые изучали и переоценивали забытые художественные стили, современные художники обратились к этим стилям как к источнику вдохновения, обнаружив в них эстетическую форму, в большей мере соответствующую их миоощущению, чем традиционный натурализм XIX века¹⁵. Хотя книга Воррингера сугубо академична — строго ограничена материалом прошлого, ссылки на современное искусство в ней отсутствуют, — тем не менее утверждение автора совершенно справедливо: читателя книги не может не поразить связь теоретических воззрений Воррингера с самыми коренными проблемами современного искусства. Именно эта связь плюс выразительный и проникновенный стиль придают книге особый дух интеллектуального открытия, сохраняющийся за ней и сегодня, когда многие идеи Воррингера уже стали общепринятыми в искусствоведении.

В своей книге Воррингер объясняет, почему на протяжении всей истории изобразительных искусств наблюдается постоянное чередование натуралистического и ненатуралистического стилей. В периоды господства натурализма (классическая эпоха греческого искусства, итальянское Возрождение, западноевропейское искусство до конца XIX века) художник стремится изобразить объективный трехмерный мир, данный нашему обыденному опыту, с любовной точностью воспроизводя процессы, происходящие в органической природе, которая включает в себя и самого человека. В периоды господства ненатурализма (искусство первобытных народов, египетская монументальная скульптура, византийское искусство, романськая скульптура, основные художественные стили XX века) художник отказывается от изображения трехмерного мира и возвращается к плоскости, сводя органическую природу, включающую в себя человека, к линейно-геометрическим формам и подчас отказываясь от воспроизведения органического мира вообще ради чистых линий, форм и красок. Конечно, существуют значительные различия между стилями разных эпох и внутри каждой из этих двух названных категорий; но существенное сходство между произведениями искусства одной категории и их принципиальная противоположность в целом всем произведениям другой категории — еще более заметны и поучительны. Мы здесь имеем дело, по Воррингеру, с коренной противоположностью между двумя различными типами творчества в изобразительном

искусстве. Но — главное — ни один из них не может быть признан в качестве некоей нормы по отношению к другому.

Со временем Возрождения и вплоть до конца XIX века считалось само собой разумеющимся принимать один из этих стилей — натурализм в широком смысле слова — за образец для изобразительных искусств. Ненатурализм рассматривался как варварское заблуждение — результат невежества и нехватки мастерства; представлялось невероятным, чтобы художники нарушали каноны натурализма, не будучи вынуждены поступать так из-за низкого уровня культуры. Франц Викхоф¹⁶, знаменитый австрийский искусствовед старой школы, назвал ненатуралистическое искусство «очаровательным занятием детей». Таково было общепринятое мнение в период создания Воррингером его книги, хотя власть натурализма над самими художниками и начала слабеть. Воррингер развенчивает абсолютный, вневременной эстетический канон. Для этого он использует понятие *Kunstwollen*, «художественная воля», разработанное другим известным австрийским ученым Алоизом Риглем. Творческий импульс в изобразительных искусствах, полагал Ригль, первоначально вызывается не потребностью в подражании объектам природы; если бы это было так, эстетическая ценность совпадала бы с умением натуралистически копировать, а лучшими произведениями искусства являлись бы те, которые с наибольшим мастерством воспроизводили внешний мир, явления природы. В противоположность этому Ригль выдвинул понятие абсолютной художественной воли, или, еще точнее, воли-к-форме. Эта абсолютная воля-к-форме — элемент, общий для всех видов творческой деятельности в изобразительном искусстве, но не сводимый к какому-то конкретному стилю. Все эти стили, по сути дела, на всех этапах истории искусства лишь различным образом воплощают эту абсолютную волю-к-форме. Значение этого понятия состоит в том, что оно перемещает центр тяжести с чисто механической каузальности (уровень художественной техники в эпоху расцвета данного стиля) на внутреннее побуждение к творчеству, основанное на воле, чувстве, живой реакции. «Особенности стиля минувших эпох, — пишет Воррингер, — объясняются не недостатком умения, а иначе направленной художественной волей». С этой точки зрения невозможно рассматривать ненатурализм как гротескно неудачную попытку воспроизвести естественный облик вещей: ненатурализм просто не интересуется таким воспроизведением; о нем нельзя судить так, словно он соревнуется с натурализмом на его условиях. Оба типа искусства возникли для удовлетворения разных духовных потребностей и могут быть поняты только в том случае, если мы исследуем мироощущение, которое приводило к господству той или другой эстетической формы в различные эпохи.

Сердцевина книги Воррингера — его анализ духовных условий, побуждающих художественную волю либо к натурализму, либо к ненатурализму. Натурализм, по Воррингеру, всегда — порождение культур, в которых достигнуто гармоническое равновесие меж-

ду человеком и космосом. Человек в рамках такого типа культуры ощущает себя частью органической природы, подобно грекам классической эпохи, или он убежден в своей способности господствовать над миром природы, подобно современному человеку, начиная с эпохи Возрождения до конца XIX века. В любом случае органический мир природы не внушает ему страха: у него есть то, что Боррингер называет *Vertraulichkeitsverhältnis*, — отношение доверия и близости к миру; в результате он создает натуралистическое искусство, которое восхищенно воспроизводит формы и явления объективного, трехмерного, органического мира. Однако Боррингер категорически предостерегает против отождествления этого наслаждения органическим с простой потребностью в подражании. Такое подражание естественным формам и предметам является побочным следствием натурализма, а не его причиной. Наслаждение, которое мы испытываем, объясняется не подражанием *per se*¹⁷, но повышенным чувством нашей активной гармонии с природой, находящим выход в создании или восприятии натуралистического произведения искусства.

С другой стороны, когда взаимоотношения между человеком и космосом становятся дисгармоническими и неуравновешенными, мы обнаруживаем появление неорганических, линейно-геометрических стилей. Для первобытных народов внешний мир — непостижимый хаос, совершенно бессмысленное или вызывающее страх смешение событий и ощущений. Естественно, что на этом этапе культурного развития и не испытывают никакого удовольствия от объективного изображения мира в искусстве. Мир повседневного опыта в такие эпохи — мир страха, и изображение его в искусстве только усилило бы страх. Поэтому художественная воля первобытных народов обращается в направлении, противоположном натурализму: она сводит явления природного мира к линейно-геометрическим формам — абстрактным формам, обладающим стабильностью, упорядоченностью и гармонией, которые первобытный человек не может обрести в потоке явлений, когда они, по выражению Харта Крейна, «проносятся мимо в молчанье».

Ненатуралистические стили, например византийский и романский, рождаются и на более высоком уровне развития культуры, в периоды, которые характеризуются господством религии, отвергающей природный мир как сферу зла и несовершенства. Вместо изображения органической природы в ее могучей жизненной силе художественная воля склоняется к спиритуализации, к устранению материальности, сближается с вечным, эфирным спокойствием иных миров. В обоих случаях — на первобытной и на критически-рефлексивной стадиях — художественная воля, в соответствии с господствующим в такие эпохи духовным климатом, отходит от натурализма ради создания эстетических форм, удовлетворяющих духовные потребности их творцов. Эти формы неизменно характеризуются преобладанием линейно-геометрических структур над изображением объективной трехмерности вещей, стремлением передать иллюзию пространственной перспективы,

господством плоскости во всех видах изобразительного искусства*.

Нетрудно применить наблюдения Воррингера к современному этапу развития изобразительного искусства. В такое время, как наше, время, когда, по словам психолога Эриха Фромма¹⁸, человек пытается избежать свободы, потому что больше не чувствует себя в силах справиться с обескураживающей сложностью жизни в гигантских городах, не должен вызывать удивление тот факт, что художники — всегда самые чувствительные барометры перемен, происходящих в культуре, — обратились за вдохновением к стилям эпох, близким по мироощущению. Воздействие этих перемен на изобразительное искусство слишком очевидно и не нуждается в подробных объяснениях. Можно было предположить, что эстетическая форма в современной литературе подвергнется изменению под влиянием духовной атмосферы; и одним из первых, кто понял это, был Т. Э. Хьюм. [...] Но он не сумел определить эту литературную форму точно. Обратимся к Воррингеру и, объединив его идеи с идеями Лессинга, посмотрим, не можем ли мы начать с того, на чем удачные, но слишком фрагментарные открытия Хьюма кончаются.

Поскольку литература — временное искусство, то Хьюм мог бы, как это сделаем мы, исходить из анализа Воррингером феномена исчезновения глубины в ненатуралистическом искусстве. Общие основания такого явления уже выяснены; но Воррингер исследует этот вопрос с большой тщательностью, высказывая при этом мысль, имеющую исключительную важность для понимания пространственной формы в современной литературе. «Именно пространство, наполненное атмосферным светом, — пишет Воррингер, — соединяет предметы между собой, уничтожая их индивидуальную самостоятельность, придает вещам временную ценность (*Zeitlichkeitswert*), вовлекая их в космическую взаимосвязь явлений». Глубина, проекция трехмерного пространства придает объектам временную ценность, включает их в реальный мир, в котором происходят события, но поскольку время является неизбежным условием движения и перемен, которых человек, как мы знаем, хочет избежать, когда он находится в состоянии дисгармонии с природой, то ненатуралистические стили и остегаются глубинного измерения вещей, предпочитая плоскость. Ибо, когда глубина исчезает и предметы изображаются на одной плоскости, их одновременное восприятие как частей некоего временного един-

* Предвосхищая возражения, отметим, что ни Воррингер, ни автор настоящей статьи не рассматривают эти разграничения как абсолютные в каком-либо ином смысле, кроме чисто теоретического. Две категории стилей — только идеальные пределы, к которым искусство различных эпох приближается в большей или меньшей степени. Элементы обоих стилей можно найти во все исторические периоды; о культуре обычно говорят, что она создает тот или иной стиль в смысле преобладания, а не абсолютной исключительности. Вторая половина книги Воррингера, которая выходит за пределы нашего анализа, целиком посвящена реальной степени преобладания одного из двух стилей и их взаимопроникновению в изобразительных искусствах отдельных культур.

ства облегчается. Хотя, по Лессингу, изобразительные искусства абсолютно пространственны по сравнению с литературой, степень этой пространственности в процессе внутреннего развития искусств была то большей, то меньшей, в зависимости от того, в какой мере изображение трехмерного мира предпочиталось или отвергалось в определенную эпоху. Парадоксальным образом изобразительные искусства обладали наибольшей пространственностью тогда, когда они не изображали пространственную перспективу, и наименьшей пространственностью, когда ее изображали, поскольку большая степень временной ценности всегда сопутствует изображению трехмерного пространства.

Итак, в ненатуралистическом стиле пространственность, внутренне присущая изобразительному искусству, углубляется попыткой устраниć все следы времени. И поскольку современное искусство ненатуралистично, мы можем сказать, что оно движется в направлении все возрастающей пространственности. Теперь смысл пространственной формы в современной литературе становится ясен: он точным образом соответствует, в плане эстетической формы, тенденциям в изобразительном искусстве. Пространственная форма и есть то новое в литературе, что искал, но не сумел найти Хюом. В обоих видах искусства, одном по своей природе пространственном, другом — временном, эволюция эстетической формы в XX веке оказалась абсолютно идентичной: оба они стремятся, насколько возможно, преодолеть время как специфическое условие их восприятия; причина такой идентичности — в том, что оба искусства возникают в одной и той же духовной и эмоциональной атмосфере, которая, воздействуя на мироощущение всех художников, неизбежно воздействует и на формы, которые ими создаются во всех видах искусства. Таким образом, на чисто формальном уровне мы выявили полное соответствие эстетической формы современного изобразительного искусства форме, господствующей в современной литературе. Мы обнаружили то, что Воррингер счел бы «психологическими» корнями пространственной формы в современной литературе. Но для создания истинной психологии стиля, как замечает Воррингер в книге «Форма в готическом искусстве», «формальную ценность» следует рассматривать как «точное воплощение внутренней ценности, так что дуализм формы и содержания снимается». Каковы же элементы в содержании рассмотренных нами произведений, снимающие этот дуализм?

В отношении Пруста мы уже ответили на этот вопрос, показав, что использование им пространственной формы было вызвано желанием передать временную ценность пережитых им моментов откровения. Эрнст Роберт Курциус в конце своей книги¹⁹ — одном из лучших исследований о Прусте — называет его платоником; и этот термин совершенно точен: подобно Платону, Пруст нашел абсолютную ценность в существовании, котороебросило с себя ярмо времени. Не всеми осознан тот факт, что Пруст был страстным искателем философской истины, а не только неврасте-

ником-эстетом; он полностью сознавал философский смысл своего литературного творчества. Объяснив нам его в своем анализе момента откровения, Пруст сам показал взаимосвязь формы и содержания в своем великом романе.

Значительно сложнее обстоит дело с другими авторами. Пруст был поглощен индивидуальным откровением, ограниченным у него сферой личного опыта рассказчика; Паунд, Элиот и Джойс выходят за пределы личного в более широкие пространства истории: все они так или иначе имеют дело с конфликтом различных исторических перспектив, возникшим в результате отождествления современных людей и событий с разнообразными историческими и мифологическими прототипами. Это наглядно проявляется в «*Cantos*», в «Бесплодной земле» и в «*Улиссе*», где основным источником смысла оказывается открытие иронического несоответствия и в то же время глубокой человеческой преемственности между современными героями и их давно почившими или вымышленными первообразами. Сходный эффект палимпсеста²⁰ обнаруживается в «Ночной чащे», где доктор О'Коннор постоянно обращается к своей «доисторической памяти» в поисках образов и метафор, которые сплетают прошлое и настоящее воедино, взаимоосвещая одно другим. По мнению Аллена Тейта, у Эзры Паунда в «*Cantos*» «мощные сопоставления античности, Возрождения и современности превращают все три мира в лишенную историзма смесь, вневременную и безначальную»; Тейт называет это «чрезвычайно современной особенностью м-ра Паунда». Но в равной мере эта чрезвычайно современная особенность присуща всем произведениям, которые мы рассмотрели. Все они, по сути, непрерывно сопоставляют аспекты прошлого и настоящего таким образом, что и то и другое сливаются в одну всеобъемлющую картину. Как Тиресий²¹, так и доктор О'Коннор является средоточием сознания именно потому, что они преодолевают границы истории и охватывают все времена. Леопольд Блум и другие герои «*Улисса*» изображены точно так же; однако Джойс, оставаясь в традициях натурализма, превращает Блума всего лишь в бессознательного носителя своего собственного бессмертия.

В результате такого совмещения прошлого и настоящего история, по замечанию Аллена Тейта, с позиций традиционного историзма становится «вневременной»: она более не воспринимается как объективное каузальное движение во времени, с отчетливыми рубежами эпох, а переживается в качестве такой реальной длительности, в которой различия между прошлым и настоящим стерты. Подобно тому как измерение глубины исчезло из изобразительных искусств, точно так же оно исчезло из понятия истории в рассмотренных произведениях. Прошлое и настоящее предстают в пространстве как замкнутое вневременное единство, в котором несмотря на внешние различия между ними стерто всякое ощущение исторической последовательности самим актом совмещения. Образ объективной истории, которым гордился человек нового времени и который он столь тщательно культивировал начиная

с эпохи Возрождения, трансформируется у этих авторов в мифическое представление, в котором действия и события определенной эпохи являются воплощением вечных первообразов. Эти первообразы созданы путем превращения временного мира истории во вневременной мир мифа; и этот вневременный мир мифа определяет общее содержание современной литературы и соответствующее ему эстетическое воплощение — пространственную форму.