

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса М., 1990.

Горин Гр. Тот самый Мюнхгаузен. СПб., 2008.

Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.

Захаров М. Наш Тиль Уленшпигель // Горин Гр. Тот самый Мюнхгаузен. СПб., 2008.

Рассадин Ст. Присутствие духа // Григорий Горин. Воспоминания современников. М., 2001.

Розовский М. «Рояль в кустах» // Там же.

Рязанов Э. Мой друг Гришастик // Там же.

Смолянский А. On and off // Там же.

Теория литературы : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004.

Статья поступила в редакцию 31.05.2011 г.

УДК 811.112.2-14 + 82'06 + 7.038.6

Н. В. Гладилин

ДРЕЙФ К ПОСТМОДЕРНИЗМУ В ПОЭМЕ Х. М. ЭНЦЕНСБЕРГЕРА «ГИБЕЛЬ “ТИТАНИКА”»

Исследуется поэма современного немецкого писателя и публициста Г. М. Энциенсбергера «Гибель “Титаника”» — одно из этапных произведений его творчества. Образ «Титаника» — грандиозная метафора западного «общества благоденствия» с его социальным неблагополучием и неравенством, и гибель легендарного судна воспринимается автором как своего рода «закат Европы».

Ключевые слова: Ханс Магнус Энциенсбергер; немецкая гражданская лирика; политический и эстетический радикализм; постмодернизм.

Ханс Магнус Энциенсбергер (р. 1929) — один из наиболее авторитетных немецких писателей современности, самый молодой лауреат престижнейшей награды немецкоязычного литературного пространства — премии имени Георга Бюхнера — за всю историю ее присуждения. Будучи автором многих поэтических сборников, он с самого начала претендовал быть «больше, чем поэтом», стремясь к активному участию в общественно-политической жизни страны и мира. В каком бы жанре (поэзия, проза, эссеистика, публицистика) он себя ни пробовал, всегда в центре его внимания были актуальные вопросы современности, при анализе которых ему удавалось сопрягать темперамент ангажированного трибуна с зоркостью бесстрастного наблюдателя. Поэтому его мировоззренческая и творческая эволюции весьма показательны для понимания многих явлений в литературной и общественной жизни ФРГ последних десятилетий.

Продолжатель традиций немецкой «гражданской лирики» от Гейне до Брехта, Энциенсбергер долгое время сочетал политический радикализм с радикализмом эстетическим. В поэтических сборниках «Защита волков» (1957), «Язык страны» (1960), «Шрифт слепых» (1964) он, с одной стороны, подвергал беспощадной критике истеблишмент аденауэровской Германии, с другой — щедро ис-

пользовал приемы, характерные для поэтического авангарда. В 1965 г. он основал журнал «Курсбух», ставший ведущим органом «новых левых» ФРГ. Публицистическая деятельность Энценсбергера 1960-х гг. велась под знаменем «нового просвещения», призванного сменить до конца не изжитое еще «варварство», в полной мере проявленное в годы нацистской диктатуры. Ближайшей тактической целью была «ликвидация политической неграмотности в Германии» («politische Alphabetisierung Deutschlands») [Enzensberger, 1974, S. 53], а стратегической идеальной — весьма смутно очерченная «революция». И когда в 1968 г. по Западной Европе прокатилась волна студенческих революций, Энценсбергер стал одним из духовных кумиров и лидеров немецкой радикальной молодежи. В том же 1968 г. на страницах «Курсбуха» был артикулирован тезис о «смерти литературы» как в ее традиционном (буржуазном), так и в авангардистском (революционном) изводе. Ни та ни другая, по мнению Энценсбергера, уже не отвечали требованиям момента, уступая место необходимости «прямого действия». Единственно актуальными модусами ее бытования становились политическая агитка либо документалистика. И даже когда революционный запал в обществе пошел на убыль, писатель еще какое-то время старался подтверждать практикой свои теоретические выкладки. На следующий год он уехал в «творческую командировку» на Кубу: во-первых, ради изучения опыта тамошней революции, а во-вторых, ради «корректировки» политического курса ее коммунистических вождей — в духе европейской просветительской традиции. Еще через год вышла в свет пьеса «Допрос в Гаване», целиком основанная на документальных источниках, а в 1972 — также сугубо документальный роман «Короткое лето анархии» о судьбе видного деятеля испанской революции и гражданской войны 1930-х гг. Буэнавентуры Дурутти.

На этом фоне поэма «Гибель “Титаника”» («Der Untergang der Titanic», 1978), одно из первых «недокументальных» произведений «постреволюционного» Энценсбергера, представляется по крайней мере этапным, если не переломным, в его творческой биографии. Правда, с формальной точки зрения никаких особых новшеств автор не демонстрирует, его индивидуальный почерк вполне узнаваем. По-прежнему широко используется документальный материал: дается подборка сообщений информационных агентств в день гибели «Титаника» [Enzensberger, 1981, S. 63–64], приводится статистика погибших и выживших пассажиров [Ibid., S. 72], равно как и другие излюбленные, не раз апробированные авторские приемы, такие как монтаж гетерогенных элементов, коллаж, центон. Правда, две песни из 33, составляющих поэму, написаны совершенно нехарактерными для Энценсбергера рифмованными стихами, но он и не скрывает «чужеродное» происхождение этих версификаций. В одном случае это переложение песни о бравом чернокожем кочегаре «Титаника» из сборника афроамериканского фольклора [Ibid., S. 65–66], а в другом — искусная контаминация трех переводных и двух немецких стихотворений разных эпох. Помимо 33 песней, в поэму входит 16 стихотворных вставок-интермедий, чья тематическая связь с главным сюжетом поэмы зачастую отнюдь не очевидна. Четыре из них вообще представляют собой описание живописных полотен неизвестных мастеров («Умбрия. Около 1490», «Венеция. 16 век»,

«Фландрия. 1521»...) — картин, не представленных ни в одной галерее мира и ни в одном частном собрании, а рожденных воображением самого поэта. Но и «основной текст» поэмы лишь фрагментами прямо повествует о событии, вынесенном в ее заглавие.

В частности, в ней тематизируется сама история ее создания. Первый вариант «Гибели “Титаника”» Энценсбергер создал еще в 1969 г. в Гаване, после чего послал готовую рукопись по почте в Европу. Однако та навечно затерялась без вести, а других экземпляров не осталось, «...потому что на всей Кубе тогда нельзя было найти копировальной бумаги» [Enzensberger, 1981, S. 21]¹.

Воспоминания о Кубе, о знойных мулатках, о жарких политических диспутах, о тогдашней спутнице жизни — дочери русских писателей Марии Александровне Алигер — становятся столь же неотъемлемой частью поэмы, как и зарисовки о гибнущем судне. Попытки восстановить первоначальный текст обречены, ибо тот оказывается привязан к моменту своего создания:

...Я развлекаюсь тем, что восстанавливаю текст,
которого, возможно, никогда и не было. Я реставрирую картины,
фальсифицирую свой собственный труд. И я спрашиваю себя,
как мог выглядеть курительный салон «Титаника» и был ли
игровой стол облицован деревом или обтянут зеленым сукном.
Как это было в действительности? Как это было в моей поэме?
Было ли это в моей поэме? И тот худой человек, идущий
по Гаване, взволнованный, рассеянный, впутанный в пустые споры,
метафоры, бесконечные любовные аферы — был ли то я в самом деле? [S. 26].

Следует отметить, что для мятежных европейских интеллектуалов конца 60-х гг. кубинская модель социализма представлялась наиболее «авангардным» общественно-политическим проектом, ибо олицетворяла собой пробуждение молодых, не отягощенных многовековой культурной и философской рефлексией обществ «третьего мира». Однако ко времени кубинского вояжа Энценсбергера коммунисты находились у власти на острове уже доброе десятилетие, и поэтому можно было сделать определенные выводы об успехах и неудачах строительства новой общественной модели. Даже, например, такая, казалось бы, незначительная деталь, как отсутствие копировальной бумаги, на самом деле весьма красноречиво свидетельствовала об одной из неизбежных и неизлечимых болезней социалистических стран — перманентном товарном дефиците. Другое дело, что левая интеллигенция Запада связывала с «победившим социализмом» не столько представление о рационально постижимом «лучшем», сколько об иррационально возделаемом «новом», «ином», «отличном от привычного», и потому, невзирая на очевидные изъяны и пороки этого «нового», была гораздо довольно долго упорствовать в своих иллюзиях. Об этом повествует и приводимый ниже фрагмент поэмы:

¹ Здесь и далее цитаты из поэмы приводятся в нашем переводе. — *Авт.* Отсылки на это издание по тексту даются с указанием страниц в квадратных скобках после цитаты.

...Тогда мы все думали:
завтра будет лучше, а если
не завтра, так послезавтра. Ну что ж —
может быть, не обязательно лучше,
но иначе, совсем иначе,
в любом случае. Все будет иначе.
Замечательное чувство. Я помню [S. 14].

Но для здравомыслящего человека никакие иллюзии не могут длиться вечно. Неизбежным было постепенное затухание революционного энтузиазма и осознание собственной ненужности, неуместности в практическом процессе «социалистического строительства». Путешествия автора на Кубу и в другие страны соцлагеря, включая СССР, оказались легкомысленным «революционным туризмом». Рано или поздно поэт вынужден был признать очевидное: «...Хорошим товарищем / я не был...» [S. 71].

О расставании с прежними иллюзиями повествует и интермедия «Объявление о пропаже» [S. 18–19]. Поводом к ней выступает опять же исчезновение первоначального текста поэмы, но, разумеется, «пропало» и нечто большее, а именно мировоззренческая «невинность» [S. 18]. Рухнули былые мечтания, былые надежды и былая легитимация собственной активности. То, что прежняя картина мира исподволь подвергалась «торпедированию», подтверждается и тем, что однажды среди пляжно-вечнозеленого парадиза поэту привиделся немыслимый в этих широтах... айсберг, символ неотвратимой и беспощадной катастрофы.

Второй вариант поэмы Энценсбергер создает в Западном Берлине, который также предстает на страницах поэмы, создавая элегическую дистанцию к кубинской одиссее. Контраст между красочной карибской идиллией и унылой промозглостью центральноевропейской зимы, между «тогда» и «сейчас» создает поле напряжения, в котором движется навстречу гибели самый знаменитый в истории пароход.

«Гибель “Титаника”» носит парадоксальный подзаголовок «комедия». Несмотря на то, что комическое начало (в форме иронии, пародии и даже сатиры) в ней, бесспорно, присутствует, произведение имеет лиро-эпическую структуру, без каких-либо драматических «вкраплений». В принципе, для Энценсбергера типично сознательное пренебрежение четкой жанровой атрибуцией своих текстов. Но в данном случае слово «комедия» употреблено в том смысле, который в него вкладывал Данте. Это подтверждается и тем, что поэма, подобно каждой из частей «Божественной комедии», состоит из 33 песней, и тем, что имя Данте носит один из пассажиров погибшего корабля. Значился ли таковой в бортовых документах реального «Титаника», в данном случае не принципиально. Ведь наряду с историческими лицами на судне присутствуют и вымышленные «пассажиры». Скажем, [Артур] Гордон Пим, «по профессии призрак» [S. 85], перекочевал сюда со страниц известной повести Эдгара По как экзemplярное воплощение всех потерпевших крах путешественников.

Сам же «Титаник» предстает как грандиозная метафора западного «общества благоденствия». Пути этого общества, одержимого манией «внутренней

безопасности» [S. 39] неисповедимы, а его грядущие катастрофы непредсказуемы, неподвластны расчетам и прогнозам. Сказанное относится и к траекториям отдельных индивидов, наивно полагающих себя полновластными хозяевами собственных судеб. Наблюдаемый на борту «Титаника» паноптикум индивидуальных амбиций, претензий, тщеславий позволяет вспомнить старинный топос немецкой литературы — бесцельно, без надежды на пристань влекомый волнами «Корабль дураков». Вместе с тем данный конкретный корабль изоморфно повторяет иерархическую структуру социального здания. Это подтверждает и постоянно подчеркиваемое деление пассажиров на три класса, соответствующих классам социальным, и бесстрастная статистика погибших, недвусмысленно свидетельствующая о том, что именно первый класс получил явные преимущества при эвакуации с гибнущего судна и посадке в спасательные шлюпки.

...Мы все сидим в одной лодке,
но: тот, кто беден, гибнет скорее [S. 71].

Социальное неблагополучие и неравенство находят свое выражение и в том, что на корабле действуют разномастные революционные агитаторы. Особенно усердствует один из всегдашних фаворитов Энценсбергера-трибуна — «русский эмигрант» Б. [S. 42], чуть позже без обиняков названный полным именем — Бакунин [S. 53]. Ему тоже нашлось место на фиктивном «Титанике» — как персонификации «бунтаря вообще», без которого ни одно нормальное общество, в сущности, обойтись не может. То, что он,

совершенно не обращая внимания
на айсберги кораблекрушения потопа
маленькой кучке парикмахеров,
азартных игроков, телеграфистов
проповедует ниспровержение — [S. 42]

в известной мере можно рассматривать как ироническую самоаттестацию автора устами его недавнего *alter ego*.

Принимая во внимание метафорическую нагрузку образа «Титаника», гибель легендарного судна можно воспринимать и как своего рода «Закат Европы» (Энценсбергер и Шпенглер используют в названиях своих сочинений одно и то же слово — *der Untergang*). Но именно в разработке темы заката-гибели и проявляется метаморфоза, происшедшая в сознании автора поэмы.

Идея «конца мира» стара как сам этот мир. Она всегда сочетала в себе отталкивающе-ужасное и гипнотически-притягательное, причем второе нередко пересиливало, ибо «есть упоение... бездны мрачной на краю». О том, какую благодатную пищу для фантазии в течение многих столетий давало представление об «Апокалипсисе» свидетельствует, например, одноименная картина умбрийского мастера [S. 12–13]. При этом перспектива конца неотделима от перспективы начала. Завершив свою картину, изобилующую жуткими сценами насилия, кровопролития, и разложения,

...художник
почувствует на короткий миг облегчение;
безрассудно-радостный, как дитя,
как будто ему дарована жизнь,
он приглашает в тот же вечер
женщин, детей, друзей и недругов
выпить вина под свежие трюфели и бекасов,
под шелестящий с улицы первый осенний дождь [S. 13].

«Идея апокалипсиса с самого начала сопровождала утопическое мышление, она следует за ним как тень, она — его оборотная сторона, ее нельзя им заметить: нет миллениума без катастрофы, без апокалипсиса нет рая. Представление о конце света — не что иное, как негативная утопия» [S. 142].

Вышеприведенная цитата взята из эссе Энценсбергера «Две заметки на полях гибели мира», опубликованного в том же году, что и поэма о «Титанике», и представляющего собой публицистический комплемент (дополнение) к последней. Названное эссе представляет собой суровый расчет с доктриной «нового просвещения» и ее «Библией» — трехтомным трудом философа-«неомарксиста» Э. Блоха «Принцип надежды», который воскресил несколько утраченную свою привлекательность идею земной утопии, изобиловал сценариями (светлого) будущего человечества и на время всколыхнул утопические потенции искусства. Недаром стихотворение «Утопия» украшало собой уже первую поэтическую книгу Энценсбергера. Утопия мыслилась им как зона абсолютной свободы, тотальной эмансипации, избавления от оков каких-либо конвенций. Именно в утопическом эскапизме, а не в наигранной «антибуржуазности» заключался истинный пафос «молодежной революции»-68. Ее неудача знаменовала собой глубокий кризис революционно-утопического сознания, повлекший за собой кризис и сознания эсхатологического. «Раньше считалось решенным, что он [конец света] — событие, которое затронет всех одновременно и без исключения; вечно неутолимое желание равенства и справедливости нашло в этом представлении последнее прибежище. Но та гибель, которая рисуется в наших головах, больше не уравнивает — напротив. Она различна для разных стран, для разных классов, для разных мест...» [S. 145]. Или, проще говоря: «Окончательность, ранее один из главных атрибутов апокалипсиса и одна из причин его притягательности, нам не суждена» [S. 144].

В «Гибели “Титаника”» о том же говорится в интермедии «Отсрочка», идея которой родилась у автора, когда в программе новостного телеканала перед ним предстали исландские обыватели совсем не героического вида, с помощью обычных пожарных шлангов противостоявшие раскаленной лаве извергающегося вулкана,

...и тем самым,
пусть серые от пепла и не навсегда, но до поры до времени,
отсрочивали закат Европы <...> ...
лишь на время, конечно, но без паники [S. 44].

В поэме многократно тематизируется «избыток», «излишек», «остаток», неучтенное, некомплектное, сверхштатное — то, что не укладывается в завершенную, непротиворечивую картину человеческого либо Божественного творения. Например, в каждом описанном в поэме произведении живописи присутствует субверсивный элемент, находящийся в кричащем противоречии с основной темой и настроением картины, и всякий раз он наиболее дорог ее создателю. Скажем, «суповая черепаха» в углу фрески «Святой Анны сам-третей» [S. 33] или же «маленькое каре из грязи столетий» [S. 83] в углу салонной картины XIX в. То же самое проявляется и в реальных событиях, о чем свидетельствует, например, внезапное обнаружение на одной из спасательных шлюпок «Титаника» пятых китайцев, отсутствовавших в списках пассажиров.

И до сих пор никто не знает,
как они, без имен, без денег,
без документов, не зная ни слова
по-английски, попали
на борт «Титаника»,
когда и как они
сели в шлюпку,
и что с ними стало [S. 86].

«Избыток» — один из центральных концептов философии Блоха, залог преступления границ эмпирической данности. Но вместе с тем он же показывает, что никакая универсальная модель мироздания не в состоянии объять и объяснить все эмпирические явления. Какой-либо надежный инструментарий для получения объективных данных в принципе не существует. Всякая, даже самая точная наука, как говорится в ироническом гимне «Исследовательскому сообществу», есть «наполовину блеф, наполовину статистика», причем статистика — лишь разновидность блефа. Ведь значительные разночтения бытуют даже относительно числа погибших и выживших пассажиров «Титаника» [S. 75]. Да и сам факт катастрофы гигантского судна, разрекламированного как вершинное достижение технической мысли своего времени, вопиюще противоречит «объективным» сведениям о его неуязвимости: недаром поэма содержит монолог инженера, который даже на краю гибели упрямо считает, что вероятность катастрофы «Титаника» полностью исключена [S. 34]. Потому-то автор и чувствует себя вправе называть современных ученых «шаманами» [S. 87]. И уж тем более не в силах объяснить происходящее диалектическая философия, недаром «Исследовательское сообщество» дополняется интермедией «Отделение философии» — сатирическое изображение конгресса гегельянцев. И опять рабочими инструментами ученых выступают сугубо шарлатанские атрибуты — «хрустальные шары» и «гороскопы» [S. 93].

Но столь же скромным потенциалом обладает и эстетическое постижение действительности. Отношение автора, опытного диагноста литературных «болезней», к присутствующим на борту «Титаника» «коллегам» по цеху, поэтам, более чем скептическое, что прямым текстом выражено в интермедии «Еще несколько причин того, что поэты лгут»:

Поскольку мгновение,
в которое слово «счастливый»
произносится,
никогда не есть счастливое мгновение.
Поскольку «жажда» никогда не исходит из уст
умирающего от жажды.
Поскольку в разговорах рабочего класса
слова «рабочий класс» никогда не встречаются.
Поскольку тот, кто приходит в отчаяние
никогда не хочет сказать:
«я прихожу в отчаяние». <...>
Поскольку слова приходят слишком поздно
или слишком рано.
Итак, поскольку это кто-то другой,
всегда кто-то другой,
кто сейчас говорит,
и поскольку тот,
о ком говорится,
молчит [S. 61].

То есть поэты лгут уже хотя бы в силу динамической природы поэтического искусства: их сюжеты протекают во времени, в неразрывной цепи сменяющих друг друга мгновений. Правда, адекватно выполнить «моментальный снимок» реальности по плечу художникам-живописцам. Моделью «остановившегося мгновения» предстает полотно «Отдых во время бегства» (Фландрия, 1521), складывающееся из ряда симультанных эпизодов, действующие лица которых, однако, всецело поглощены собой и не имеют ни малейшего представления [S. 100–101] друг о друге. Присутствует в картине и мотив страдания и мученической смерти, но он никоим образом не выступает как осевой, центральный; он лишь «один из», не способный ни структурировать нарисованный мир, ни придать ему смысл.

Интересно, что для вынесения окончательных суждений об искусстве автор выдвигает в качестве *alter ego* не кого-нибудь из старых мастеров, а салонного живописца прошлого столетия, эпигона и фальсификатора. Именно его устами Энциенсбергеру удобнее всего охарактеризовать самочувствие художника, утратившего легитимацию своего «особого положения» и веру в «правдивость» искусства.

То, что я рисую, — плохо.
Моя рука дрожит. Это не водка.
Это не слава. Это — история
с ее бесконечными уловками и трюками.
Вечное туда-сюда:
она придумывает меня, я придумываю ее.

<...>

...Истина,
темное окно там, в углу,
истина — нема [S. 84].

С проблемами познания наличной реальности тесно связана и не раз употребленная в поэме многозначная метафора ящика или коробки. В первом случае в интермедии под упомянутым заглавием «Внутренняя безопасность» ящик выступает как иносказание некоммуникабельности, психической «закапсулированности» западного человека и как таковой нагружен отрицательной, иронической коннотацией. Крик души «упакованного» в плотную оболочку индивида «Выпустите меня!» перекликается с воплями запертых в своем салоне пассажиров третьего класса «Титаника» «Выпустите нас!» [S. 45]. Однако попытка лирического «я» вырваться из плена индивидуального «ящика» оборачивается созерцанием жуткой сюрреалистической картины:

...снаружи,
великолепный просторный ландшафт,
покрытый жестяными банками, канистрами,
короче говоря — ящиками... — [S. 40].

и возвращением в собственный родной «ящик» «из соображений безопасности» [S. 41]. Познавательная ценность подобного «открытия» невелика, так как о сущностном содержании заключенных в «ящики» мы ничего не узнаем, более того, вправе подозревать каббалистические «клиппот», пустые скорлупы, маскирующие отсутствие сущностей. Но через несколько десятков страниц схожая метафора коробки структурирует новую интермедию, на сей раз широковещательно озаглавленную «Гносеологическая модель»:

Вот у тебя	с надписью
Большая коробка	«И так далее»,
С надписью	и если ты
«коробка».	будешь продолжать в том же духе,
Если ты ее откроешь,	ты найдешь
то найдешь внутри	после бесконечных усилий
коробку	бесконечно малую коробку
с надписью	с надписью
«коробка	такой мелкой,
из коробки	что та словно
с надписью	испарится
«коробка».	перед твоими глазами.
Если ты ее откроешь —	Это коробка,
теперь я имею в виду	которая существует
эту коробку,	лишь в твоём воображении.
не ту, —	Совершенно пустая
ты найдешь внутри	коробка [S. 73–74].
коробку	

Подобная картина познавательной стратегии и мироздания вообще, метко прозванная А. А. Генисом «парадигмой лука», означает отказ от прежней гносеологической модели — «парадигмы капусты». Прежде практиковавшееся Энциенсбергером «центростремительное» искусство революционного авангарда «использовало в своих целях такой метод «апофатического приближения

к сакральному центру». «Обдирание листьев в поисках кочерыжки» — вот формула таких произведений, как «Облако в штанах» Маяковского или «Хулио Хуренито» Эренбурга [Генис, с. 116]. Но с обнаружением ноуменальной пустоты, с крушением метанарративных оболещений подобная гносеологическая стратегия уступает место иной, для которой «пустота не кладбище, а родник смыслов. Это космический ноль, вокруг которого наращивается бытие. Являющаяся сразу всем и ничем пустота — средоточие мира. Мир возможен лишь потому, что внутри него — пустота: она структурирует бытие, дает форму вещам и позволяет им функционировать. Это та «творческая пустота», на которую опирается даосский канон...» [Там же, с. 117].

В такой картине мира всякая катастрофа лишается своего трагедийного измерения. Фантазия о глобальном апокалипсисе уступает место представлению о множественности локальных крушений, каждое из которых лишено тотальности, всеохватности даже в ограниченном радиусе своего действия. Так, катастрофа «Титаника» не является «модельной» в силу множества элементов, некогда охваченных ею, но переживших ее. Мало того, что удалось спастись достаточно большому числу пассажиров. Еще долговечнее оказались вещи с затонувшего «Титаника» — по сути, такие же «пассажиры», но подчас более красноречивые. Гибнет вдохновенный Б[акунин], гибнут и его оппоненты, но стол, за которым сидели спорщики, по-прежнему гоним волнами Атлантики [S. 42]. Не менее ценными «свидетелями» беспрецедентного по масштабам кораблекрушения выступает найденное недалеко от места катастрофы меню (для гурманов, плывущих первым классом) [S. 30] и многие другие предметы — как аутентичные, так и имитирующие их:

Реликвии, сувениры для фанатов катастроф.
Пицца для коллекционеров, которые караулят на аукционах
и вынюхивают на чердаках.
Меню той поры
появляется как факсимильный репринт,
каждый месяц выходит новый номер «Titanic Commutator»,
официального вестника
«Общества исследования гибели».
Планы поднятия остова судна с помощью водолазов,
с помощью газовых баллонов, с помощью подлодок,
оригинальные сборные модели «Титаника»,
Пластмасса, моющиеся, метр длиной.
Copyright Entex Industries, Inc.,
\$ 29.80, без почтового сбора... [S. 98–99].

Энциенсбергер всегда помнит о том, что «Титаник» — не просто реально существовавшее и реально затонувшее судно, ставшее весной 1912 г. едва ли не главным «нюсмейкером» для набирающих силу СМИ. Это еще и «корабль-призрак», грозный фантом, поныне бороздящий пространство «западного» сознания. Так, вскоре после публикации опуса Энциенсбергера песня П. Шиллинга «Terra Titanic» (1984) надолго взлетела на верхние строчки хит-парадов, а игровые киноленты о былом грандиозном кораблекрушении обречены

на рекордные кассовые сборы (вспомним недавний всемирный успех фильма Дж. Кэмерона). Превращение погибшего «Титаника» в расхожую мифологему, в мощный двигатель многопрофильной индустрии, как чисто материальной, так и «духовно»-культурной, не раз находит свое отражение и в тексте поэмы:

«В действительности ничего не случилось».
Гибель «Титаника» не состоялась:
то был всего лишь фильм, предзнаменование, галлюцинация.

<...>

Бутики делают, как обычно, сверхприбыльный бизнес
на пепельницах «Титаник» и футболках «Титаник»;
в кино идет «A Night to Remember»²; хэппи-энд —
милая привычка, как и ограбления банков,
как подиумные дискуссии об индексации пенсий
и о социализме на отдельно взятом пароходе [S. 91–92].

Вследствие этого гибель «Титаника» утрачивает свое «сердцевинное» символическое измерение, свою эсхатологическую семантику, превращаясь в лишённое референта «пустое» означающее. Но в то же время, будучи «родником смыслов», эта пустота взамен плодит несметное количество других возможных значений, подчас самых неожиданных и неочевидных:

Гибель «Титаника» подтверждена документально,
Она — кое-что для поэтов.
Она гарантирует высокое налоговое распределение убытков.
Она — еще одно доказательство правильности тезисов Владимира Ильича Ленина.
Она идет по телевидению сразу после спортивного обозрения.

<...>

Она экологически чиста.
Она открывает путь в лучшее будущее.
Она — искусство.
Она создает рабочие места.
Она постепенно действует нам на нервы.
Она охраняется законом.
Она укоренена в массах.

<...>

Она — уже не то, чем когда-то была [S. 55].

Объекты, лишённые ноуменального стержня, заодно лишаются своих фиксированных характеристик, неизменных свойств. Не является исключением и человеческий субъект. Его идентичность размывается, стирается, разлагается на несметное множество модальностей, о чем говорится в дополняющем «Гносеологическую модель» «Гносеологическом обсуждении»:

Это не Данте.
Это фотография Данте.

Это фильм, в котором некий актер изображает, будто он Данте.
Это фильм, в котором Данте играет Данте.
Это человек, который грезит о Данте.
Это человек, которого зовут Данте, но который не есть Данте.
Это человек, который подражает Данте.
Это человек, который выдает себя за Данте.
Это человек, который грезит, что он Данте.
Это человек, который похож на Данте как две капли воды.
Это восковая фигура Данте.

<...>

Это Данте [S. 78].

Субъект, утративший идентичность, неминуемо становится вечным странником, теряет признаки «оседлости». Об этом свидетельствует еще один из сквозных образов поэмы (и всего последующего творчества Энциенсбергера) — «номады». Те внезапно появляются на прогулочной палубе судна, еще до свершившейся катастрофы [S. 79]. Оказывается, они сошли с картины, украшающей бальный салон для «избранных» пассажиров.

Внезапно, утром четырнадцатого апреля (день катастрофы. — Н. Г.), все они исчезли. Они оставили только запах пустыни и помет своих животных [S. 80].

Но, сойдя с обреченного на гибель океанского лайнера, они не ушли из творческой лаборатории Энциенсбергера, из его сознания («номады... в моей голове» [S. 96]). Человек-номад выступает как протагонист постгуманистической парадигмы, где на смену «принципу надежды» приходит «принцип катастрофы». Катастрофа более не есть нечто, противостоящее миру и в философском смысле «снимающее» его проблематику, напротив, она всегда имманентна миру, органически «встроена» в его корпус. Однако для «номадического» сознания она более не фатальна. «Номад не нуждается в утешениях и увещаниях, генерируемых гуманистической философией с целью скрасить присутствие. Все воображаемые и символические компенсации типа бессмертия души, оставления о себе доброй памяти и прочее сотканы из материи надежды — а эта заведомо ветхая материя никогда не используется для скафандра номада, даже как драпировка» [Секацкий, с. 268—269]. В этом тезисе современного российского философа А. К. Секацкого наиболее существен выпад против ключевого понятия блоховской философии. А отказ от «религии надежды» в более широком смысле означает отказ от представления о благой конечной цели исторического процесса как саморыскрyтия мирового духа. В «Двух заметках...» Энциенсбергер артикулировал его предельно четко: «...наши теоретики, скованные философскими традициями немецкого идеализма, до сих пор отказываются признать то, что давно понял всякий прохожий: что нет никакого мирового

² Фильм британского режиссёра Р. У. Бейкера (1958), в отечественном прокате известный как «Гибель Титаника».

духа; что мы не знаем законов истории; что классовая борьба — “природный” процесс, который сознательно не может направлять и планировать никакой авангард; что общественная, как и естественная, эволюция не знает никакого субъекта и потому непредсказуема; что, следовательно, если мы действуем политически, никогда не достигаем того, что себе наметили, а нечто совсем иное, что мы даже не можем себе представить; и что именно в этом причина кризиса всех позитивных утопий» [S. 151]. Вот и в «Гибели “Титаника”» Энценсбергер осознает всякую историческую катастрофу в «изначальном греческом смысле слова: как переворот, поворот или перипетию — и крушение понимается не как политически-практическая неудача, а как делегитимация целой системы политической философии, крушение — в сознании автора — того великого гегельянско-марксистского мирового театра, который имел неоспоримую силу еще у Эрнста Блоха, философа принципа надежды» [Holthusen, 1984, S. 911].

...Обед продолжается, текст
продолжается, чайки следуют за судном
до конца. Хватит нам, в конце концов,
думать о конце!.. [S. 99].

Песни 30–32, непосредственно предшествующие финалу поэмы, довольно сложны для интерпретации, поскольку происходящее в них не относится к конкретному историческому моменту. Сколько-нибудь отчетливо прописано только место действия — Берлин, но кто те люди, что действуют на фоне этой декорации, что их заботит и гнетет, какую экстремальную ситуацию им, судя по всему, довелось пережить в недавнем прошлом, — покрыто туманом. Остается предположить, что Энценсбергер рисует обобщенно-модельную ситуацию «ущевших после катастрофы». Таким блеклым, элементарным, раздираемым мелочными дрызгами могло быть существование любой ячейки общества после мировой войны или стихийного бедствия где угодно и когда угодно. Впрочем, заслуживает внимания предположение Х. Э. Хольтхузена о том, что рисуется ситуация «продолжающейся жизни» после неудавшегося восстания (допустим, все того же 1968 г.). Если революция предстоящая, предвкушаемая, предуготовляемая всегда ощущается ее деятелями как созидательное, открывающее новые горизонты Прометеево деяние, то «это — революция через перспективу Эпиметя. Революция как катастрофа» [Holthusen, 1989, S. 180].

Знаменательно, что в предпоследней (32-й) песни «Гибели “Титаника”» чудесным образом воскресает некий «мертвец» [S. 113], за право обладать творческим наследием которого в 31-й песне спорят «выжившие» [S. 108–110]. Это, как и некоторые намеки на автобиографические детали, дает немалые основания идентифицировать его с протагонистом заключительной (33-й) песни, которая «вживую», в грамматическом настоящем времени повествует об еще одной локальной катастрофе. На сей раз предельно ясно, что в роли «потерпевшего кораблекрушение, но выжившего» выступает лирическое «я» самого автора, учитывая, что в поле его зрения находятся герои первых 29 песней созданной им поэмы, реальные и фиктивные пассажиры «Титаника», положение которых ничуть не лучше:

Я вижу: они стоят на наклонной плоскости, жмутся к ней под порывами ветра, под косым дождем, неотчетливые, на краю бездны.

Нет, это не дар провидения. Погода виновата в том, что они так бледны. Я предостерегаю их, я кричу, например: дорожка — наклонная,

дамы и господа. Вы стоите на краю бездны.

Те же, конечно, лишь улыбаются мне утомленно и храбро кричат в ответ: Спасибо, ты тоже [S. 114].

В этой картине «светопреставления», вопреки сложившейся традиции, нет ничего ужасно-величественного. «Утомленно и храбро» гибнут персонажи, оставляя после себя «тысячи и тысячи мокрых насквозь чемоданов» [S. 115], но это отнюдь не значит, что за ними должен последовать автор. Расставшись со своими креатурами, он продолжает опасный путь по враждебным волнам в неизвестном направлении и с неизвестной целью:

...Я плыву и реву.

Все реву я, как когда-то, все переживает качку, все под контролем, все течет, персонажи, наверное, утонули в косом дожде, жаль, ничего страшного, хоть реви, тоже хорошо, неотчетливо, сложно сказать, почему, реву я и плыву себе дальше [S., 115].

Это не конец мира, а конец крестового похода адепта «нового просвещения» с целью преобразить и улучшить мир. Катастрофа индивидуального эстетического проекта, которая, однако, лишена какой-либо патетики. Подводя итог поэме Энценсбергера, Х. Э. Хольтхузен замечает: «в завершение — никакого реквиема, никакой молитвы, никакой морали, никакого своенравного «И-все-же». Только беспокойное меандрическое «Так-или-этак», которое не позволяет распознать никакую программу, достойную оглашения. Человек приведен к нулю, «принцип надежды» отменен. Остается лишь невнятное «почему», за спиной которого цепляется за жизнь грубая, потерпевшая крушение надежда» [Holthusen, 1984, S. 912]. Путь номада не предполагает вопросов о смысле, путь становится самодовлеющей ценностью. И понимание этого свидетельствует о том, что зрелый, выдавший виды поэт Энценсбергер вполне созрел для дрейфа в сторону новой мировоззренческой парадигмы, которую пока еще разрозненные (тем более в Германии) голоса характеризовали как *постмодернистскую*. И лишь через несколько лет ведущий немецкий теоретик постмодерна В. Вельш, подыскивая оптимальный культурный архетип для характеристики ее протагониста, остановится на формулировке «Одиссей, но без проекта “Итака”» [Welsch, S. 40]. То же обозначение как нельзя лучше приложимо и к позднему Энценсбергеру — в финале «Гибели “Титаника”» и после нее.

Генис А. А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени : эссе. М., 1997. 256 с.
Секацкий А. К. Книга номада // Секацкий А. К. Три шага в сторону : роман, эссе. СПб., 2000. С. 228–276.

Enzensberger H. M. Der Untergang der Titanic : eine Komödie. Frankfurt a/M., 1981. 121 S.

Enzensberger H. M. Nomaden im Regal : Essays. Frankfurt a/M., 2003. 198 S.

Enzensberger H. M. Palaver. Politische Überlegungen (1967–1973). Frankfurt a/M., 1974. 234 S.

Holthusen H. E. Heimweh nach Geschichte. Postmoderne und Posthistoire in der Literatur der Gegenwart // Merkur. 1984. H. 430. S. 902–917.

Holthusen H. E. Vom Eigensinn der Literatur. Kritische Versuche aus den achtziger Jahren. Stuttgart, 1989. 265 S.

Welsch W. [Einleitung] // Welsch W. (Hg.). Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion. Weinheim, 1988. S. 1–43.

Статья поступила в редакцию 13.09.2011 г.