

преодолеть зло в таком противостоянии»<sup>11</sup>. Между тем известно, как значима была для Джеймса, мучительно переживавшего свою отчужденность от Америки и Европы, от публики и себя самого, идея целостности<sup>12</sup>. Именно поэтому «Поворот винта» ни в коей мере не является сколько-нибудь «маргинальным» текстом для Джеймса, но вводит в самую сердцевину его проблематики.

---

<sup>1</sup> Селитрина Т. Л. Генри Джеймс и проблемы английского романа, 1880—1890. Свердловск, 1989. С. 97.

<sup>2</sup> Бялый Г. Тургенев и русский реализм. М.; Л., 1962. С. 13.

<sup>3</sup> Мартишина Н. И. Наука и паранаука в духовной жизни современного человека. Омск, 1997. С. 141.

<sup>4</sup> Писатели США о литературе: Сб. статей. М., 1974. С. 43.

<sup>5</sup> Селитрина Т. Л. Указ. соч. С. 46.

<sup>6</sup> См.: Урнов М. В. На рубеже веков: Очерки английской литературы. М., 1970. С. 364.

<sup>7</sup> См., например: Елистратова А. [Предисл.] // Джеймс Г. Повести и рассказы. М., 1973. С. 16—18; Селитрина Т. Л. Указ. соч. С. 98.

<sup>8</sup> Юнг К. Г. Избранное. Минск, 1998. С. 177.

<sup>9</sup> Цит. по: Елистратова А. Указ. соч. С. 17.

<sup>10</sup> Парамонов Б. След: Философия. История. Современность. М., 2001. С. 38.

<sup>11</sup> Там же. С. 50.

<sup>12</sup> См. об этом, в частности: Урнов Д. М. Англо-американский вариант (к проблеме определений) // Контекст-1985. М., 1986. С. 124—135.

Н. М. Мухина

### Милан Кундера: «воскресение Автора»

В статье «Смерть автора» (1968), которая считается одним из постмодернистских «манифестов», Ролан Барт провозглашает, что современный писатель — это «скриптор», который «рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма»<sup>1</sup>. Категоризируя эту идею, Барт утверждает следующее: «Скриптор... несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только... необъятный словарь... Присвоить тексту автора — это значит как бы застопорить текст, наделить его окон-

чательным значением, замкнуть письмо»<sup>2</sup>. В то же время любой читатель Милана Кундеры может предположить, что знаменитый чешский писатель посредством постмодернистской «игры» постоянно нивелирует постулаты французского семиолога. Выступая в своих произведениях в качестве нарочитого теоретика романного творчества, Кундера как раз «присваивает» тексту Автора, когда в романе «Невыносимая легкость бытия» (1984) пишет: «Герои моего романа — мои собственные возможности, которым не дано было осуществиться» (с. 248)<sup>3</sup>. Вне зависимости от того, являются ли подобные теоретические отступления так называемым постмодернистским лукавством, Автор в прозе Кундеры часто склонен подчеркивать свое Я: напоминать о своем присутствии и, так сказать, о «деланности» текста. Иной раз это имеет сходство с брехтовской намеренной установкой на отчуждение.

Уже в сборнике рассказов «Смешные любви» (1968) используются типично кундеровские способы экспликации авторского присутствия (здесь и далее курсив наш. — Н. М.): «*давайте поразмыслим, почему мученическая преданность Эдуарда вере должна была привести к тому, что сама Алица предаст теперь Закон Божий?*»; «*Ему показалось, что ее образ расплывается. Давайте задумаемся над этим словом: Алица... при всей ее наивности была существом крепким и ясным...*» («Эдуард и Бог», с. 215); «*Попробуем понять его: они [мысли] звучали в нем примерно так, как звучит в марафонце необоримое желание сойти с дистанции...*» («Пусть старые покойники уступят место молодым покойникам», с. 133). В романе «Вальс на прощание» (1970), к примеру, не может не обратить на себя внимание наукообразное двоеточие, которое тоже является одним из нарочитых сигналов авторской демонстративности: «эта девушка [Ружена]... отнюдь не пылала любовью к пациенткам. *Приведем три причины:*

Зависть... Кроме зависти, нетерпение... И в-третьих: она испытывала инстинктивное отвращение к этому скопищу» (с. 39).

Вспомним в связи с этим набоковский роман «Ада» (1969), в котором Автор, используя рубрикацию, предлагает читателю «Вопросы для изучения и обсуждения»<sup>4</sup>.

Еще в одном известном романе — «Бессмертие» (1990) — содержится квинтэссенция кундеровской теории «рождения героя

из жеста», которая подается в форме достаточно отвлеченных размышлений Автора, формализованных так: «*Об этом стоит подумать*»:

Коль скоро с момента появления первого человека на Земле прошло уже миллиардов восемьдесят человеческих существ, трудно предположить...» (с. 11).

В связи с этой теорией Кундера актуализирует авторскую персону, используя прием «оживления героя на глазах читателя»: «*Я пишу об Аньес, воображаю ее себе, заставляю сидеть на лавке в сауне, ходить по Парижу, листать журнал, разговаривать с мужем...*» («Бессмертие», с. 43). А в качестве аналитика Автор выходит на категориальный уровень, позволяя себе формировать на глазах у читателя и главные концептуальные линии: «*Назовем жест Беттины и Лоры жестом, взыскующим бессмертия...*» (с. 185). Интересно, что очень похожее «явление» автора встречается у Андре Жида в романе «Фальшивомонетчики» (1925). Сравним, например, следующие контексты: «*Я опасаюсь, что, вверяя маленького Бориса заботам Азансов, Эдуард совершает ошибку*» (А. Жид. «Фальшивомонетчики»)<sup>5</sup>; «*Боюсь, что он [Франц] не голосует вовсе и в день выборов предпочитает отправляться в горы*» (М. Кундера. «Невыносимая легкость бытия», с. 288); «*Что мне не нравится у Эдуарда — так это доводы, которыми он оправдывает свои поступки. Зачем, например, ему убеждать себя сейчас в том, что он заботится о благе Бориса?...*» (А. Жид. «Фальшивомонетчики»); «*Нельзя сердиться на Ружену за то, что она не в духе. И все же почему ее так возмутило, что Ольга не хотела сниматься?...*» (М. Кундера. «Вальс на прощание», с. 145).

На наш взгляд, такое «обналичивание» Автора в постмодернистском тексте связано в первую очередь с кундеровским игровым осмыслением романного творчества как процесса, то есть с особым «метароманизмом» его произведений.

Как кажется, кундеровская концепция авторского присутствия в тексте особенно удачно формализована в романе «Невыносимая легкость бытия» (1984). В этом романе (цитируемом далее) контексты, в которых нарочито эксплицируется авторское Я, можно объединить в три группы.

Первую группу образуют ситуации, в которых Автор «материализуется» под эгидой конструирования текста на глазах у читателя. Кундере свойственно желание демонстрировать, как в авторском сознании рождаются отдельные эпизоды (картины) романа: «Я думаю о Томаше уже много лет, но лишь в свете этих размышлений увидел его явственно. Увидел, как он стоит у окна своей квартиры...» (с. 9); «Томаш ехал к швейцарской границе, а в моем воображении сам патлатый и хмурый Бетховен дирижировал оркестром...» (с. 41); «У меня все время перед глазами Тереза: она сидит на пеньке, гладит Каренина по голове и думает о крахе человечества. В эту минуту вспоминается мне другая картина. Ницше выходит из своего отеля...» (с. 322). Кстати, к любимым кундеровским приемам конструирования текста можно отнести неоднократно намеренное воспроизведение значимого для Автора эпизода: «К этому сну я хочу вернуться еще раз. Его ужас начался не в ту минуту, когда Томаш сделал первый выстрел. Сон был ужасен с самого начала...» (с. 64). Иногда подобное возвращение выглядит совсем спонтанным и провоцирует восприятие текста как ассоциативно реагирующего на себя самого: «И вновь я вижу его в той же позе, в какой он предстал передо мной в самом начале романа. Он стоит у окна и смотрит через двор на стены дома напротив» (с. 248). Образ Томаша, стоящего у окна, как бы фатально преследует Автора на протяжении романа. Подчас же Автор склонен пойти на повтор эпизода, чтобы намеренно подчеркнуть его концептуально-резюмирующую роль: «Мы возвращаемся к минутам, о которых нам уже известно. Томаш был в отчаянии, и у него болел желудок. Уснул он лишь поздно ночью» (с. 87). Автор в этом фрагменте еще раз обращает внимание читателя на предпосылки последующих важных событий. Идея конструирования произведения достигает наибольшей формализации в контекстах, содержащих, можно сказать, обобщенные модели этого строительства. Пожалуй, самой важной для Кундеры является теория «рождения героя из фразы или жеста»: «Было бы глупо пытаться автору убедить читателя, что его герои жили на самом деле. Они родились вовсе не из утробы матери, а из одной-двух впечатляющих фраз или из одной решающей ситуации. Томаш родился из фразы: *Einmal ist keinmal*. Тереза — из урчания в животе» (с. 45). Как было

отмечено выше, эта теория получит наиболее целостное выражение в романе «Бессмертие»<sup>6</sup>.

Вторую группу контекстов, представляющих Автора, можно назвать концептуально-аналитической. Конструируя отдельные эпизоды и целые сюжетные схемы на глазах у читателя, Кундера достаточно часто сам их интерпретирует, выдавая детальную аналитическую цепочку: «*Почему она [Сабина] не видит их [чехов-эмигрантов] трогательными и покинутыми? Мы знаем почему. Уже в ту минуту, когда она предала отца, жизнь открылась перед ней долгой дорогой предательств, и каждое новое предательство влекло ее как порок и как победа...*» (с. 109). Интересно, что в некоторых случаях Кундера нарочито настаивает только на одном варианте прочтения: «*Так отчего же всякий день он тревожится, что любовница уйдет от него? Я могу дать этому лишь единственное толкование: любовь для него была не продолжением его общественной жизни, а ее противоположным полюсом...*» (с. 109). Иной раз, анализируя свой сюжет, Кундера для наглядности ассоциативно подключает так называемый автобиографический контекст: «*Франц прав. Я не могу не вспомнить редактора, организовавшего кампанию по сбору подписей в защиту политзаключенных в Праге...*» (с. 299). Подобная мемуарность в еще большей степени глобализирует авторское присутствие в тексте. К этой же группе сюжетных фрагментов относятся умозаключения Автора, получившие любопытную форму наукообразных выводов: «*Вернемся еще раз к котелку. Во-первых, он был смутным воспоминанием о забытом дедушке... Во-вторых, был памятью об отце... В-третьих, котелок был реквизитом любовных игр с Томашем. В-четвертых, он был знаком ее [Сабинины] оригинальности... И в-пятых: за границей котелок стал объектом сентиментальности...*» (с. 95). Котелок как знаковый в этом романе образ «расшифрован» так подробно, потому что он является атрибутом еще одной кундеровской теории, включенной в роман: «*...котелок был корытом, по которому всякий раз для Сабинины текла иная река, иная семантическая река: один и тот же предмет всякий раз вызывал к жизни и рождал иное значение, но вместе с этим значением отзывались... все значения прошлые...*» (с. 96). Во вторую группу также попадают по-кундеровски научно оформленные и абстрактно поданные обобщения

важных смысловых линий романа: «Нам всем нужно, чтобы на нас кто-то смотрел. *Нас можно было бы разделить на четыре категории* согласно тому, под какого рода взглядом мы хотим жить...» (с. 301). В подобных фрагментах Автор экстраполирует размышления по поводу жизни своего героя на весь род человеческий. Проиллюстрированный только что научно-эссеистический план актуализации образа Автора в романе Кундеры прекрасно сосуществует с третьим планом демонстрации авторского присутствия.

В контекстах, образующих третью группу, «материализованный» Автор в духе постмодернистской эстетики «выпускает героя на свободу», подчеркивая его относительную закрытость для Автора: «Никто этой фразы не понял, *да и мне совсем нелегко объяснить*, что, в сущности, хотела сказать Тереза, приравняв нудистский пляж к русскому вторжению...» (с. 77). Подчас Автор, акцентируя «возможности» героя как знаменитый «сад расходящихся тропок», тонко подчеркивает некатегоричность своих суждений по поводу действий героя: «...в этой комнате слова утратили магическую силу. *Мне даже кажется*, они побудили мужчину к большей решительности...» (с. 171); «*Значит ли это*, что никакого «*Es muss sein!*», никакой особой необходимости в его [Томаша] жизни не было? *Мне думается*, она все-таки была. Но то была не любовь, а профессия» (с. 213); «*Мне кажется*, то агрессивное, торжественно строгое «*Es muss sein!*» втайне уже давно раздражало Томаша...» (с. 216). В романе встречаются и такие контексты, в которых экспликация авторской позиции символизирует превращение Автора в «такого же читателя», гадающего «о том, что будет дальше»: «*Я боюсь*, что вот так, разделенные, каждый сам по себе, они [Тереза и Томаш] останутся с ним [с псом] до его последнего часа» (с. 328). В этом случае низводящий свое «знание» Автор словно создает знаковую ситуацию, ситуацию своего перехода в «скрипторы». Как бы то ни было, в романе Кундеры изящно чередуются две контрастные «маски»: Автора-«ученого», нарочито все знающего (по Барту, «классического»), и Автора — «такого же читателя своего текста» (в постмодернистской теории — «скриптора»). И, на наш взгляд, эта игра с Автором и в Автора, позволяющая Кундере быть вне намеченных культурой сти-

листических рамок, становится для него чем-то вроде основной формулы творчества.

---

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 387.

<sup>2</sup> Там же. С. 389.

<sup>3</sup> Здесь и далее страницы приводятся по изданиям: Кундера М. Невыносимая легкость бытия. СПб., 2001; Он же. Вальс на прощание. СПб., 1999; Он же. Бессмертие. СПб., 1999; Он же. Смешные любви. СПб., 2001.

<sup>4</sup> См.: Набоков В. Ада, или Страсть. Хроника одной семьи. Киев; Кишинев, 1994. С. 86.

<sup>5</sup> Жид А. Фальшивомонетки. Тесные врата. М., 1991. С. 447.

<sup>6</sup> Известная статья об этом романе так и называется — «История одного жеста» (Кузнецов С. История одного жеста: (Милан Кундера. Бессмертие) // Иностранная литература. 1995. № 6. С. 213—216).

Е. М. Оносова

## Образ Белой Богини в поэзии Сильвии Плат

Была ли она демон, наделенный поэтическим гением, или гений, одержимый демоном разрушения, злым духом, неистовствующим внутри нее и управляющим ее действиями?

*Джин Гулд*

Англо-американская поэтесса и писательница, представительница так называемой «исповедальной лирики», Сильвия Плат (Sylvia Plath) родилась в Бостоне в 1932 году, в эпоху Великой депрессии. Ей было тридцать, когда она добровольно покинула этот мир.

«Если бы история ее жизни не была столь зачаровывающей и столь горькой, возможно, ее поэзия получила бы более умеренную оценку», — заметил один из исследователей ее творчества<sup>1</sup>. С этим, однако, трудно согласиться, ведь имя Сильвии Плат успело обратить на себя внимание читателей и критиков еще при ее жизни. Рано или поздно ее произведения (сборники поэзии — «The Colossus», «Ariel», «Crossing the Water», «Winter Trees»; ро-