

Библиография

О НАЧАЛАХ И ФИНАЛАХ

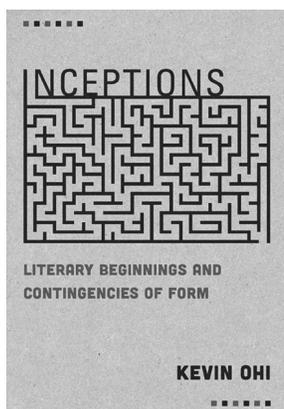
Татьяна Пирусская

Точки отсчета

DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_314

Oh! K. Inceptions: Literary Beginnings and Contingencies of Form.

N.Y.: Fordham University Press, 2021. — VII, 293 p.



Начало и конец литературного произведения, как и любого другого высказывания, всегда «под ударением» и в значительной мере определяют восприятие текста. Многие с легкостью вспомнят несколько хрестоматийных или особенно впечатливших их литературных зачинов и финалов. Начало произведения — это еще и момент максимальной неопределенности, предмет особой рефлексии автора, выбирающего точку отсчета, решающего, где ему открыть ту дверь, через которую он впустит читателя в созданный им (но еще не запечатленный) художественный мир. У всякого текста есть несколько не совпадающих друг с другом начал: собственно зачин, предыстория (замысел, импульс, «космологический процесс», если воспользо-

ваться выражением Умберто Эко¹), чистый лист бумаги на писательском столе и, наконец, момент, когда содержание текста начинает обретать осмысленные очертания в сознании читателя. Именно этому сложно устроенному явлению — множественности и несовпадению литературных начал — посвящена книга профессора Бостонского колледжа Кевина Охи «Отправные точки: литературные начала и случайности формы». Охи рассматривает не просто структурный элемент текста, за-

1 См.: Эко У. Откровения молодого романиста / Пер. с англ. А. Климина. М.: Corpus, 2013. С. 27.

чин, «рамку», а несовпадение между началом текста и истоками замысла, между моментом, когда речь начинает разворачиваться во времени, и моментом, когда она осознается как речь, элементы которой постепенно обрастают связями.

Чтобы обозначить интересующий его феномен, Охи выбирает труднопереводимое слово *inception*: «начало» не столько как «зачин», «рождение», «исток», сколько как «отправная точка», выбираемая всегда отчасти произвольно, потому что исток истории проследить невозможно, у любой истории есть предыстория (даже если она вне поля нашего зрения). Если вспомнить, что Борис Томашевский называл собственно зачин еще приступом², можно сказать, что Охи задается целью анализировать скорее не приступы, а подступы к тексту. Текст не может зафиксировать момент собственного рождения, поэтому в каком-то смысле Охи пишет и о невозможности (недостижимости) начала как такового — и одновременно о начале как средоточии всех возможностей, еще не выбранных, не оформившихся, существующих в потенции, исток которой «в самом неиспользовании возможности»³. Как пишет сам Охи, «в начале все могло бы быть иначе» (с. 7).

О невозможности начала в собственно литературном контексте писал и неоднократно цитируемый в книге Джозеф Хиллис Миллер, отмечавший, что «обоснование рассказа, возведенное к прошлому, всегда, в свою очередь, требует еще более раннего обоснования, и так до бесконечности»⁴. Миллер сформулировал парадокс: если автор попытается начать «с самого начала», он рискует никогда до него не добраться; если он начинает с середины, *in medias res*, ему рано или поздно придется объяснить, что произошло до того⁵. Очевидная причина этого парадокса в том, что у текста есть адресат, чье восприятие сначала тоже как будто смазано. Охи сравнивает эту смазанность с помехами при начале звучания музыкального инструмента, искажающими наше восприятие первых нот. Раскрывая книгу (особенно если мы ничего не знаем о ее содержании), мы какое-то время двигаемся как в тумане: нам неясны обстоятельства происходящего, мы не понимаем, кто говорит кому, каковы отношения между действующими лицами. Мы не можем с уверенностью говорить о ритмической структуре стихотворения, не прочитав второй строки (напоминает, цитируя Бродского, Охи), а значит, начало стихотворения во времени или в пространстве (на бумаге) не совпадает с моментом, когда текст начинается для нас как стихотворение.

Отправные точки в тексте всегда рассчитаны на возвращение, на ретроспективное переосмысление, на перечитывание, и это еще один парадокс текста, настаивающего на нелинейном чтении даже на самом очевидном уровне: чтобы истолковать, скажем, эпиграф, необходимо прочитать несколько страниц, главу, весь роман, при этом переходя от одного толкования к другому.

Свою концепцию Охи обосновывает на многочисленных и очень несхожих примерах. В книге четыре части: первая посвящена потенциальным возможностям развития художественного текста и жесту, вторая — рождению романного персонажа, третья — истокам поэзии, четвертая — одиночеству и происхождению квидидентичности⁶. Составляющие их главы не выстроены в хронологическом порядке, а связаны между собой тематически и ассоциативно (как поясняет автор, это сознательное композиционное решение, обусловленное отчасти тем, что понятие на-

2 Томашевский Б. Теория литературы (поэтика). Л.: Госиздат, 1925. С. 142.

3 Агамбен Дж. Открытое / Пер. с итал. и нем. Б.М. Скуратова. М.: РГГУ, 2012. С. 82.

4 Miller J.H. Reading Narrative. Norman: University of Oklahoma Press, 1998. P. 57.

5 Ibid. P. 58.

6 Понятие *queer origins*, как поясняет в предисловии сам автор, употребляется в книге двояко — как в узком смысле, так и по отношению к особенностям литературной формы, напрямую с темой сексуальности не связанным (с. 11).

чала не сводится для него к темпоральному аспекту). Анализируя тексты самых разных авторов, от Овидия до Диккенса и от Дефо до Болдуина, Охи останавливается на «случайностях формы», возвращающих читателя к «точкам отсчета»: не только к началу произведения, но и к истоку замысла, возникновению персонажа, рождению поэзии, механизмам порождения текста.

В первой главе предметом анализа становятся предисловия, предпосланные Генри Джеймсом американским изданиям своих романов. С одной стороны, речь идет об элементе текста, который действительно предшествует художественному произведению (но обособлен от него), с другой — Джеймс обращается в предисловиях к истокам замыслов своих книг, стремится нащупать то, что сам называет «зародышем» (germ), и уже выбор этого слова намекает на невозможность определить точный момент возникновения замысла. В одном случае импульс к созданию того или иного романа приобретает черты конкретного персонажа, из фигуры которого вырастает книга, а в другом автор пробует воспроизвести движение своей мысли, то есть ретроспективно развернуть работу собственного сознания. Каждый его рассказ об истоках — результат перечитывания (а значит, и переосмысления) своего текста. Иным такой рассказ и не может быть: как пишет Охи, «сознание приходит слишком поздно, чтобы зафиксировать рождение собственных идей» (с. 38). Оно фиксирует их, одновременно переоценивая. Когда автор перечитывает свой текст, он словно пытается попасть в собственные следы — и вместе с тем проходит путь заново, уже как читатель. Кроме того, в замыслах, воплощением которых он был недоволен, Джеймс видел возможность нового начала, точнее множество возможностей, заложенных в любом тексте, пока он еще не «начался». Перечитывая свои, казалось бы законченные, произведения, Джеймс обнаруживает в них эти нераскрытые потенциалы, — все, что могло бы быть, но чего не было, — и такая нераскрытость, если верить Джорджо Агамбену (к работам которого неоднократно обращается Охи), указывает не на «недоволенность» замысла, а на насыщенность текста: «Разве в любой книге не содержится остаток способности, потенциал, без которого ее чтение и восприятие не были бы возможными? Произведение, в котором творческая способность была бы полностью истраченной, было бы не произведением, а пеплом и гробницей произведения»⁷. Несмотря на то что автор, работая над произведением, неизбежно отсекает часть возможностей, на каком-то глубинном уровне они по-прежнему присутствуют в тексте, ожидая читателя, который сможет их разглядеть.

Далее Охи обращается к рассказу Юдоры Уэлти «Первая любовь» и представленной в нем поэтике жеста, из которого в рассказе, как полагает исследователь, вырастают и действие, и язык. Такая оптика отчасти обусловлена тем, что герой рассказа, на точку зрения которого становится повествователь, — глухой мальчик: коммуникация для Джоэла в самом буквальном смысле существует как набор жестов. Вместе с тем жест — потенция языка, его нулевая точка. Для Джоэла существуют лишь жест без слова, слова без смысла, речь без голоса, голос без звука, но дело не только в его глухоте. Охи цитирует Вернера Хамахера: «Жест — то, что остается от языка, если вынуть из него смысл, и именно жест остается за пределами смысла. Все остальное в языке — а значит, и сам язык, несводимый к смыслу, — есть жест» (с. 55). Выбирая героя, не способного слышать, Уэлти просто доводит эту мысль до предела. Перед нами своего рода реализация метафоры, как в том удивительном фрагменте, где Джоэл не слышит, а видит речь — пар изо рта на холоде. Слова в буквальном смысле обретают некую форму, очертания. В том, что Джоэл воспринимает любой язык как жестовый, Охи также усматривает метафору письма — придания смыслам зримой формы. Однако если в письме эта форма не только зрима, но и

7 Агамбен Дж. Костер и рассказ / Пер. с итал. Э. Саттарова. М.: Grundrisse, 2015. С. 113.

вполне конкретна, здесь она предстает как знак самой способности к коммуникации. При этом читатель так до конца и не понимает, может ли Джоэл говорить; когда речь упирается в тишину, неясно, в чем причина — в немоте героя или в границах языка (Уэлги и здесь обыгрывает ту же двойственность). Тема неслышимой речи, замененной жестами, присутствует и на уровне сюжета — влюбленности Джоэла в Аарона Бёрра: «Глухой мальчик влюбляется в великого оратора — за жестовое обаяние его речи, за неслышимый язык» (с. 59). То есть жест оказывается началом не только языка, но и любви, ее отправной точкой, рождением сюжета: «Один из двух мужчин поднял правую руку — решительным, но вместе с тем мягким и легким движением — и сбросил темный намокший плащ. Джоэлу показалось, что это первое движение, увиденное им в жизни, словно до того вечера мир оставался безжизненным». Обыденный жест становится для героя откровением, а любовь — инициацией (и тоже началом). Впрочем, как отмечает Охи, название рассказа тоже можно истолковать по-разному: «первая любовь» обозначает и влюбленность в Бёрра, и любовь к родителям, которую Джоэл не сразу осознает⁸, а исток любви так же теряется в прошлом, как исток повествования, — всегда есть что-то «до».

В третьей главе автор рассматривает рождение речи в романе Даниэля Дефо «Робинзон Крузо». Он обращает внимание, что речь в романе, где герой целенаправленно и подробно описывает все свои действия и мысли, оторвана от психологической и социальной составляющих. Она не регистрирует внутренних изменений и не направлена на коммуникацию; даже формально обращаясь к кому-то другому, Робинзон все равно замкнут на себе. По словам Охи, «в тексте солипсизм сочетается со своего рода овнешнением сознания» (с. 83): весь описываемый Робинзоном мир — в каком-то смысле проекция его сознания, подобно тому как от обученного им попугая герой слышит свои же реплики, а разговор с Пятницей становится возможным, только когда Робинзон учит его своему языку (и пытается внушить ему свои представления). Для Охи роман Дефо — о неизбежном одиночестве говорящего или пишущего.

Следующая глава посвящена тексту, явно рефлекслирующему о собственном начале, — роману Джордж Элиот «Даниэль Деронда». Здесь Охи отталкивается от вполне традиционного для разговора о литературных зачинах анализа эпитафии: в пространном эпитафии к первой главе утверждается, что людям необходима иллюзия начала — «иллюзия», потому что выбор отправной точки, будь то в поэзии или в науке, всегда произволен, и никакой поиск истоков не приведет нас к «самому началу». В самом эпитафии уже фигурирует пример такой условной точки отсчета — звездные часы со стрелкой на нуле. Уже само по себе то, что мысль о произвольности начала помещена «на пороге» первой главы, настойчиво привлекает к ней внимание, но Охи отмечает еще одну деталь: Элиот, как и в этом случае, часто придумывает эпитафии сама, поэтому не вполне понятно, перед нами уже начало ее «собственного» текста, текста романа, или некий внешний по отношению к нему голос, что лишней раз подчеркивает условность любого начала. Элиот будто говорит читателю: должен же текст с чего-то начинаться. И выбирает тем более условную «точку отсчета», что роман действительно начинается *in medias res*, с середины, и только потом перед нами постепенно разворачивается предыстория. Первый абзац романа весь состоит из вопросов, и только во втором абзаце мы понимаем, что эти вопросы мелькают в сознании Деронды и что именно ему принадлежит взгляд, направленный на Гвендолен. Перспектива возникает одновременно с рождением повествования и постоянно смещается: голос героя сменяется голосом

8 Не говоря уже о том, что оригинальное название, «First Love», может значить и «Первая любовь», и «Сначала любовь» (или «Сначала была любовь»).

внешнего повествователя, пока чуть позже Элиот не вернет нас — имеющих теперь более отчетливое представление о происходящем — к отправной точке романа, мыслям Деронды, наблюдающего за Гвендолен.

Охи ссылается на Эндрю Миллера, усматривающего в рулетке, в которую играет героиня, метафору еще не разыгранных в романе сценариев, пока одинаково возможных: колесо уже вращается, шарик брошен, но пока еще вероятен любой исход, красное и черное, чет и нечет (с. 96). Буквально через несколько страниц, словно отбрасывая нереализованные возможности, Элиот перечисляет то, что не произошло в тот вечер: Гвендолен не познакомилась с Дерондой, их не представили друг другу, она обнаружила в своей комнате письмо, вынудившее ее вернуться домой. Текст насыщен размышлениями о роли судьбы и случая, неотделимыми от саморефлексии романиста, постоянно выбирающего из множества сюжетных поворотов.

Наконец, и сам сюжет то и дело касается прослеживания истоков: Даниэль стремится узнать тайну своего происхождения; о Гвендолен подробно рассказывается, как складывался ее характер; сионизм — тоже возвращение к истокам (уже в других масштабах), хотя и устремленное в будущее. Глава о Даниэле Деронде, самая короткая в книге, получилась одной из самых насыщенных, что не удивительно: роман предоставляет на редкость богатый материал для интересующей Охи темы.

Обращаясь к роману Чарльза Диккенса «Наш общий друг», Охи анализирует явление персонажа, который у Диккенса, по мнению исследователя, возникает из ниоткуда: эта некая фигура без предыстории, лишь постепенно обретающая более вынятные черты. Слово «фигура» (figure) здесь не случайно: именно его часто использовал сам писатель, в том числе в начале романа, где мы видим, словно издалека, некие «фигуры», чуть позже можем разглядеть их черты и еще позже (из их же разговоров) узнаём имена. По мысли Охи, Диккенс уже в начале романа как будто схематично выделяет элементы, из которых будет складываться его текст. Исследователь показывает, что такая размытость очертаний, казалось бы, естественная на пороге текста, — на самом деле последовательно применяемый прием. В «Нашем общем друге» персонаж часто подменяется лицом (объект пристального внимания, оно намекает на некий, порой не вполне ясный смысл, смысл как таковой и потому парадоксально обезличено) или телом («фигурой»), отрицающим своеобразие лица. В одних случаях, как в начале романа, это атрибут промежуточного состояния на пути к означиванию, обретению значимости и индивидуальных черт; в других — часто изображаемых Диккенсом пороговых состояний (между жизнью и смертью, реальным и потусторонним, сном и явью). Той же задаче служат и другие приемы: частое использование неопределенных местоимений, своего рода знаков присутствия, занимающих место персонажа и лишаящих его конкретных черт; описание извне внутренних состояний, когда трудно провести границу между изображением психики персонажа «изнутри» и взглядом внешнего наблюдателя; распад сознания, подобный тому, что переживает в воде Гармон (и в той или иной мере затрагивающий разные уровни повествования); наконец, мотив персонажей, вынырывающих из темноты (что опять же возвращает нас к фигурам-теням и размытости очертаний). «Наш общий друг» в интерпретации Охи предстает романом, где порог повествования так и не преодолен, он словно постоянно отодвигается, а персонажи никак не могут обрести целостность: они или еще не сформировались, не оформились, или же обрести форму им вовсе не суждено.

Шестая глава посвящена «Метаморфозам» Овидия и фигуре Орфея. Овидий в «Метаморфозах», говоря об изменении «форм» (или «начал», как полагают некоторые исследователи), в первых же строках обманывает читательские ожидания на уровне ритмики (становится ясно, что перед нами не характерный для Овидия элегический стих, где гекзаметр чередуется с пентаметром, а просто гекзаметр).

Тема, заявленная в самом начале: «Ныне хочу рассказать про тела, превращенные в формы / Новые»⁹, — усилена формальным приемом. Метаморфозы — бесконечная череда сменяющих друг друга состояний, что делает сам разговор о начале невозможным: любое начало указывает на нечто существовавшее до него, и ничто не умирает, потому что рождение и смерть — это лишь начало нового состояния и конец прежнего. Поэма постоянно в процессе начала, у нее много начал, что согласуется с содержанием: боги творят мир, затем человеческий род рождается заново из камней. Образ Орфея, двойственный, неоднозначный, по-разному осмысляемый каждой эпохой, представляется Охи центральным. В мифе об Орфее по-своему воплощен все тот же ключевой для «Метаморфоз» мотив, потому что гибель Орфея становится рождением поэзии.

Далее Охи обращается к творчеству Уоллеса Стивенса и теме истоков поэзии в его стихах. Язык Стивенса устремлен к собственным истокам, пытается их нащупать. Автор анализирует, в частности, стихотворение «Скала» с его мотивом прорастания из бесплодного камня — листьев, слов, стихов. Он также прослеживает, как на фоне этого поиска истоков меняется восприятие телесности/бесплотности и течения времени в творчестве поэта, отмечая двоящийся смысл многих образов, сочетающих в себе эфемерность и подчеркнутую телесность, как, например, в стихотворении «Питер Пигва за клавирами»¹⁰. Исследователь проводит параллель между гибелью Орфея и финалом «Скалы», где «заключительный гимн превращает гибель смертного тела в исчезновение иного рода: голос говорящего становится голосом “молчаливого певца”, растворяется в безличной или не вполне личной природе стихотворения, в начале (inception), истоке или гимне скале» (с. 174).

Следующая тема — границы языка и хрупкость человеческой речи. Автор размышляет о том, как формальные границы текста накладываются на темпоральность человеческого сознания и желания с их отложенными и преждевременными началами, не совпадающими с этими границами. Центральный образ здесь — метафора человеческого языка как эпитафии, знака отсутствующего голоса, ожившей речи мертвых. Объектом внимания также становятся «заклинательные», перформативные способности языка в их соприкосновении с человеческой хрупкостью. Анализируется широкий спектр текстов: от «Потерянного рая» Мильтона, где особые, творческие отношения Адама со словами переплетаются с его размышлениями о собственном появлении, до рассказа Юдоры Уэлти «Цирцея», где хрупкость парадоксальным образом оборачивается силой, потому что слова героини способны действовать, но не называть; от Уильяма Вордсворта до Луизы Глюк и Марка Стрэнда. По мысли Охи, поэтическая речь существует словно в отсутствие всякого наблюдателя, а сам поэт (как в «Скале» Стивенса) обращается в голос, произносящий «заклинание», каждый раз творя заново исчезающий мир. В качестве одного из наиболее любопытных примеров такого поэтического высказывания приводится монолог Гертруды, описывающей гибель Офелии: если воспринимать это описание буквально, а не как лирическую вставку, получится, что за тонущей Офелией наблюдали, ничего не предпринимая, но происходящее словно увидено в отсутствие какого-либо наблюдателя.

Последняя глава стоит несколько особняком — в ней речь идет о становлении квір-идентичности, и значительную часть занимает обзор затрагивающих эту тему работ. Автора интересует процесс становления «другого» сознания, его развертывания во времени, вписанный в контекст обстоятельств, сама структура этого процесса. С этой точки зрения он рассматривает такие романы, как «Участница свадь-

9 Пер. С.В. Шервинского.

10 Название дано в пер. Г.М. Кружкова.

бы» Карсон Маккаллера, «Иди, вещай с горы» Джеймса Болдуина и «Колодец одиночества» Рэдклифф Холл.

Тема зачинов — одна из самых разработанных в литературоведении¹¹. Несовпадение между началом повествования и началом буквальным (в широком смысле — началом некоей истории, линейно разворачивающегося действия, в более узком — еще более конкретной точкой отсчета, например рождением или созданием) тоже неоднократно привлекало внимание исследователей. В частности, Энтони Дэвид Натталл (опиравшийся, в свою очередь, на Фрэнка Кермоуда¹²) предложил разграничивать «естественные», принадлежащие экстралингвистической реальности начала и собственно нарративные, необходимые авторам, чтобы композиционно структурировать текст¹³. По сути, это отголосок противопоставления фабулы и сюжета, восходящего еще к формалистам. Два начала редко совпадают, и название первой главы «Дэвида Копперфилда», «Я появляюсь на свет»¹⁴, — хрестоматийный пример такого совпадения, который приводят и Натталл, и Охи. Чаще всего композиция художественного произведения, наоборот, строится на несовпадении «естественного» начала с формальным, причем само это несовпадение порой превращается в прием.

Книга Охи интересна тем, что он не ограничивается анализом зазоров между этими двумя началами, а накладывает на них другие начала, будь то элементы рамочной конструкции (как в случае с предисловиями к романам Генри Джеймса или эпиграфами у Джордж Элиот), организующий мотив (жест в рассказе Юдоры Уэлти), становление персонажа, состоявшееся или нет, истоки поэтической речи или (как в последней главе) формирование сознания. Автору удалось показать, что проблематика начал неизмеримо богаче и сложнее, чем можно предположить исходя из многих более формальных классификаций, что в пространстве одного текста мы часто наблюдаем не просто несовпадение фабулы и сюжета, а наслоение множества отправных точек, требующее более сложного описания — и дающее более глубокое понимание текста.

Вместе с тем при всем многообразии и насыщенности книги — а может быть, именно из-за них, — остается ощущение, что ей недостает более четкой структуры. Материал порой кажется слишком разноплановым, чтобы книга могла восприниматься как целостная работа, скорее затронутые в ней темы просят продолжения в самостоятельных исследованиях, например тема начала как средоточия возможностей, спектр которых постепенно сужается. Интересно также, насколько важную роль рассмотренные приемы играют в творчестве отдельных авторов, например тех же Уэлти или Элиот, то есть за рамками одного или двух избранных текстов. Словом, исследователю удалось нащупать плодотворный путь разработки проблемы «отправных точек» в литературе.

11 Подробному обзору литературы по теме можно было бы посвятить отдельную статью. Из относительно недавних работ примечателен сб.: *Narrative Beginnings: Theories and Practices* / Ed. by R. Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008. Развернутую типологию нарративных начал можно найти в более недавней кн.: *Romagnolo C. Opening Acts: Narrative Beginnings in Twentieth-century Feminist Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2015. Тема нарративных начал, их структурных особенностей и границ занимает, конечно, не только литературоведов, но и, например, теоретиков кино; см., в частности: *Gendler J. Where Does the Beginning End? Cognition, Form, and Classical Narrative Beginnings // Projections*. 2012. Vol. 6. No. 2. P. 64–83.

12 *Kermode F. The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. N.Y.: Oxford University Press, 1967.

13 *Nuttall A.D. Openings: Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

14 Пер. А. Бекетовой.