

К Р И Т И К А

А.Фомин,

Т.Чудиновская

СООБЩЕНИЕ О "ПРЕДЛОГЕ"

/обзор сборника переводов КУБА-81 №№ 1-3/

"Les traducteurs sont die Postpferde of the enlightenment."

Несколько лет назад поэт Виктор Кривулин предсказал скорый закат самиздатских журналов, ссылаясь, во-первых, на опережающий пример Москвы, где такой ерундой давно не занимаются, а просто отсылают тексты в Анн-Арбор или А-Н, во-вторых, на появление пост-маклюэновских средств информации (перформанс, видео- и магнитозапись), которые призваны оттеснить машинописную периодику на ценностную и географическую периферию.

Время не подтвердило пока предсказаний поэта, хотя и не опровергло их. Малотиражные журналы в Москве, действительно, почти не известны, многие московские литераторы печатаются за границей, в столицу проникла видео- и магнитотехника. Центром неофициальной периодики по-прежнему остается периферийный Ленинград.

В противоположность В.Кривулину мы не только всегда подчеркивали живучесть машинописной периодики (которая отнюдь не иссякла с закрытием достославного "З7") - нормальной формы жизни в ненормальных условиях - но и пророчили грядущее нарастание в ней рефлексии и ретроспекции, естественное дополнение к нынешнему переизбытку поэтических и прозаических текстов. Практика таких изданий, как "ЧАСЫ", "ОБВОДНЫЙ КАНАЛ", "ТРАНСЮНАНС", недавно появившиеся "МИТИН ЖУРНАЛ" и "ПРЕДЮГ", до некоторой степени подтверждают наше пророчество. На последнем из журналов мы остановимся подробнее.

Мысль о самиздатском варианте "ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ" возникла в 1984 году в недрах секции переводчиков КЛУБА-81 и впервые публично была высказана Сергеем Магидом на обсуждении очередного номера "ЧАСОВ". Планировалось издание периодического сборника переводов с упором на современную (последние 15-20 лет) западную поэзию, критику, литературоведение. Присутствующие план одобрили, но предостерегли о неизбежных технических трудностях, прежде всего - о быстро худеющем редакторском портфеле.

Трудности не помешали С.Магиду взяться за подготовку I-го номера журнала, который по предложению Аркадия Драгомощенко получил семантически-ударное название "ПРЕДЮГ". К сожалению, семейные и иные заботы отвлекли (надеемся, временно) С.Магида от активного участия в издании. Дело перешло к Сергею Хренову, который при тесной поддержке Михаила Иоссея, Михаила Хазина и других переводчиков КЛУБА-81 за неполный год выпустил три номера сред-

ним объемом 90-130 машинописных страниц и три приложения (стихотворный сборник Кита Эбота "Сотри слова", роман Эмиля Ажара "Большой ласкун", пьеса Тома Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы").

Столь активное начало — верное свидетельство того, что плоды трудов неорганизованных переводчиков давно нуждались в организованном сборе. И в самом деле, за последние 10-15 лет переводимые тексты наводнили самиздат и практически вытеснили социально-разоблачительную литературу. Их основная тематика — религия, мистика, Восток, НЛЮ, нетрадиционная медицина, диетология, прочие слабо вентилируемые официальными издательствами темы. Самодеятельный перевод обнаруживает размах и своеволие, о масштабах которых можно только догадываться.

"ПРЕДЛЮГ", удачно избрав ориентиром новейшую западную литературу, открыл для себя перспективную область, плохо разработанную как официальными, так и неофициальными переводчиками. Не секрет, что современная литература трудна для перевода: оригинальный язык, отсутствие устоявшихся приемов перевода, необъятное книжное море, которое не одолеть бее лоцманов-эрудитов и т.д. Окидывая взглядом три первых номера "ПРЕДЛЮГА", мы с грустью вынуждены признать, что с означенными трудностями журнал справлялся не всегда. Рост и мужание журнала из номера в номер несомненны, но столь же несомненно присутствие в нем случайных, устаревших и непрофессиональных материалов. Оставив достоинства для будущего рассмотрения, отметим главные недостатки издания.

Не всегда удачен подбор материала. Понимаем и сочувствуем издателям, стратегические планы которых ограничены малым числом переводчиков, и все же осмеливаемся на очевидный совет: строже отбирать произведения для перевода. Иначе никак не избежать наложения международного дилетантизма на отечественный провинциализм с прискорбным лавинообразным эффектом. Авторы, представляющих интерес для русского читателя, более чем достаточно, так что нет никакой необходимости печатать, скажем, безнадежно устаревшую пьесу Ф.Арабаля "Фандо и Лиз", тем более, что нам давно известны драматургия Арто, Беккета, Ионеско и других столпов абсурдизма.

Для издательской политики "ПРЕДЛЮГА" характерна в целом структурно-семиотическая направленность, в результате чего от его внимания ускользают многие темы (религия, нравственность,

новый консерватизм, ретро и т.д.), и радужный круг западной культуры обретает модные, но монохроматические черты.

Несколько слов о переводах. Хороши они или плохи, не всегда удается — по причине оригинальности авторской речи и отсутствия текстов-оригиналов — понять. Общий уровень "ПРЕДЛОГА" профессиональное и художественное самиздатских переводов 60-70 годов. Вполне заслуживают "знака качества" труды В. Кучерявкина и М. Иоссея, несколько отстает остальная команда — С. Хренов, С. Магид, М. Хазин и др. Вместе с тем, не следует забывать, что русской переводческой традиции — около 200 лет, и потому вряд ли допустимо оценивать качество перевода по самиздатским критериям 60-70 годов. Известно, как это тогда делалось: один ИТР, непрестанно заглядывая в Шоллера, диктовал с листа, другой ИТР печатал двумя пальцами. В результате возникал текст, в общих чертах передающий смысл оригинала. Смеем думать, что техника художественного перевода требует много подхода, иной подготовки, иных людей. Переводчики "Предлога" выигрывают на фоне своих предтеч, но более строгая проверка обнаруживает в их культуре и технике слабые места. Отчасти их можно преодолеть редакторской доводкой. К сожалению, работы редактора в журнале почти не чувствуется. Это приводит к появлению на его страницах сырых фрагментов, главный дефект которых — сильнейшая зависимость от языка оригинала.

Как пример, вновь укажем пьесу Арабаля "Фандо и Лиз", переведенную с французского Александром Горбачевым. Всем известны азы абсурдизма и специфика его отношения к языку: неживая речь, обилие словесных штампов, зарегулированный синтаксис, но вряд ли можно списать на это многочисленные фразы такого рода (подчеркнуто нами):

ЛИЗ: Как мне жаль, что я парализована!

ФАНДО: Очень хорошо, что ты парализована, ведь благодаря этому я могу тебя выгуливать.

ЛИЗ: Ты всегда говоришь, что этого больше не будет, а потом, едва лишь подвернется удобный случай, ты опять начинаешь меня мучить, ты говоришь, что посадишь меня на цепь, так, что-бы я не могла пошевелиться. Ты доводишь меня до слез.

Как правило, обилие личных и притяжательных местоимений в переводах с романо-германских языков — свидетельство профессиональной некомпетентности, с христоматийным ~~пикированием~~ пиком: "Мистер Пиквик вынул свой носовой платок из своего кармана и вытер свой

нос"! Кстати, не по этим ли местоименным каналам заражается российское сознание западным индивидуализмом и философией частного собственности? Не говоря о каналах прочих стандартных ошибок, неграмотностей, аляповатостей...

Переводчик, ты и пограничник, и таможенник, и контрабандист на рубежах родного языка. — Переводи, но бди! — лучше директивы, кажется, не придумать.

Еще одно предостережение. Как известно, "ПРЕДЮГ" установил живые контакты с западно-американским журналом "СУЛЬДУР". Мы понимаем их уникальность и полезность, но боимся, как бы "ПРЕДЮГ" ~~еще~~ не превратился постепенно в русскоязычный вариант "СУЛЬДУРА". Запад, что ни говори, — не только калифорнийская оконечность США, но и обширные пространства к востоку от нее, вплоть до Куршской косы, о чем нелишне напомнить издателям.

Подоплека наших упреков новому журналу проста: "ПРЕДЮГ" объявил себя сборником переводов, выполненных в секции переводчиков КЛУБА-81, то есть специальным профессиональным изданием. Отсюда и повышенные требования к нему.

Переходя непосредственно к обзору, напомним главные разделы журнала: ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ (современная западная литература), ХРЕСТОМАТИЯ (классические тексты), ИССЛЕДОВАНИЯ (статьи по литературоведению, языкознанию, семиотике), МЕТА-ПРЕДЮГ (собственные произведения переводчиков). Среди эпизодических разделов: ТЕАТР, ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА (автор о себе и литературе), ИНЫЕ ТРАДИЦИИ (не-западная литература). Постараемся, по возможности, представить читателю всех зарубежных авторов "ПРЕДЮГА" — хотя бы поименно, останавливаясь подробнее на особо заинтересовавших нас материалах.

"ПРЕДЮГ" № I, лето 1984.

ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ. Американская литература 60-80 годов; большинство переводов выполнено М.Иоссефом и С.Хреновым.

Ги Девенпорт, Рэг-тайм Ричарда Никсона. Автор, изрядный стилист и страстный любитель перемены мест, увлекает безропотного читателя по городам, державам и эпохам. Пол-текста живописует поездку президента Никсона в Китай (наш парень в их империи), остальное — полубессюжетная проза, закрученная на перемещениях по земному шару со времен великих географических открытий и так далее. Визит Одиссея-Никсона к председателю Мао прочитывается

как победоносное завершение бросков Тосканелли и Колумба, замыкание паломничества волхвов, конкиста XX века. В то время как новые Одиссеи изобретают велосипеды для войска Сфорцы, их верные Пенелопы, легко касаясь друг друга ногами, коротают свой сафический досуг в Италии, где, созерцая прелестные ландшафты, задумчиво обмениваются полезной историко-художественной информацией. Кузнечики напоминают изысканным дамам музыку Стравинского, холмы — францисканскую проповедь. Их разговор струится чистым родником, дно которого плотно усеяно культурными артефактами. Приятное с полезным. Текст пестрит правдоподобными датами и описаниями; возникает, наконец, и велосипед, сочиненный Девенпортом в паре с Леонардо, причем Леонардо медитирует над кувшином с цветами (см. "Дзен и искусство обращения с мотоциклом"), а абрис велосипеда живо напоминает два земных полушария; еще немного — и скрепленные велосипедной цепью — Никсоном, они закружатся, блистая металлическими спицами. Всего не перечислишь, надо читать самому.

Следом — россыпь верлибра и слегка ритмизованной прозы. Большинство имен ничего читателю не говорит: Ларри Эйнер, Роберт Блай, Уильям Стаффорд, У.С.Мервин (страшная баллада о всеильной тени), Филип Бут, Джозеф Беннет, Лидия Дэвис (бессильный рассказец о ловле мышки в газовой горелке), Клейтон Эшлман, Стивен Родфер, Кларк Кулидж, Кит Эбот, Джон Бибтру (литературно-философское эссе о бычьем клеще, чья экстравагантная жизнь наводит автора на меланхолические размышления о времени, жизни и смерти). Об американской поэзии мы поговорим позже, когда дойдем до статьи М.Иоссея о Чарльзе Буковском. Первое впечатление, признаемся, — не в ее пользу, да и последующие тоже. Скажем так: американская поэзия представляется нам неоправданно простоватой. А хочется, выражаясь словами М.Иоссея, чего-нибудь поментальнее.

ИНЫЕ ТРАДИЦИИ. Цаньян Дзамцо, Несни, приятные для слуха, пер. с тиб. С.К. Насчет перевода с тибетского — явная шутка (кто из нас знает тибетский?), переведено с подстрочника академической серии "Памятники письменности Востока". Хотя не исключено, что лет через десять самиздатские переводы с экзотических языков никого не удивят. Пока же удивил Цаньян Дзамцо, VI-й Далай-лама, поэт и мученик: в песнях его — ничего приятного, ни для слуха, ни для глаза. Скучный тибетский мох на фоне вечно-зеленой японо-китайской растительности, перенесенной на российскую почву таки-

ми мастерами, как А.Гитович, В.Маркова и др.

В ХРЕСТОМАТИИ стихи разных лет Уильяма Карлоса Уильямса в переводах В.Кучерявкина и С.Хренова. Чудесные стихи, отменные переводы, особенно Кучерявкина. Пример из книги "Весна и все остальное":

У дороги к госпиталю заразных больных
под волной голубых
крапчатых облаков что надвигаются
с северо-востока — холодный ветер. Вдали
бесконечная пустыня грязных полей
Усеянных бурями костями сухих сорняков
пятна стоячей воды
россыпь высоких деревьев
Вдоль всей дороги кусты
Торчащих ветвей путаница
красноватых, лиловых развилистых
деревца и под ними бурные мертвые листья
голые виноградные лозы —
Безжизненная убогая видом
Изумленно идет весна —
Нагими они вступают в новый мир
холодные, неуверенные ни в чем
кроме того, что входят. И повсюду вокруг
равнодушный бесцеремонный ветер —
Сегодня трава, а завтра
тугой завиток дикой моркови
Один за другим всё яснее предметы —
Всё оживает: ясность, абрис листа
Сейчас только было торжественное оцепенение
перед входом — И вот глубочайшее преображение
низошло к ним: напрягли корни
они пробуждаются.

ИССЛЕДОВАНИЯ. Статья знаменитого французского структуралиста Жака Лакана Упорство буквы в бессознательном, пер. с англ. С.Хренова. Признаться, мы мало что в ней поняли, но не виним в этом ни себя, ни Лакана, ни Хренова. Каждый внес свою лепту в

общий котел маловразумительного текста. Возможно, переводчик нарушил "третье правило" — не понял, о чем идет речь в оригинале; возможно, для адекватного перевода изощренной авторской речи необходима консультация специалистов. И все же польза от публикации несомненна: она лишний раз напомнила, что для понимания науки необходима профессиональная грамотность. Дилетант, вошедший с улицы почитать Лакана, уйдет на улицу со смутным ощущением невыполненного читательского долга и гипотезой "кажется, там что-то есть", подтверждаемой гипотезами других дилетантов. Казус с Лаканом вновь поднимает вопрос о нашей более чем поверхностной образованности. Смиренный тарантас просвещения в обложке "ПРЕДЛОГА" завяз на этот раз в пучине российского бездорожья.

Впрочем, игра еще не проиграна: философа трудно понять, но можно попытаться мыслить параллельно, к чему мы и призываем читателя. Если мы верно угадали пафос статьи об упорной букве, он связан с утверждением нового статуса бессознательного: это не вместилище инстинктов, как полагал Фрейд, а матрица языковых структур. Язык и бессознательное связаны непосредственно. Исход такой перемены — интеллектуальный дренаж и лингвизация бессознательного — крупнейшее достижение Лакана, уникальная, после Юнга, ревизия фрейдизма, на этот раз в лингвистическом духе. Из других впечатляющих "лаканизмов" упомянем бескомпромиссную критику сословской модели ярлыковой соотнесенности знака и означаемого. Взамен Лакан предлагает соблазнительно-перспективное непрерывное скольжение означаемого над означаемым, подчеркивая при этом первенство поэтической полифонии над смысловой линейностью.

Рассуждение о скользящем разворачивании знака нам чрезвычайно близко и опознано в статье лишь потому, что мы давно размышляли о близких ему "мерцающих символах", тогда как незаинтересованный читатель скорее всего пропустит эту тему ~~еще~~ мимо внимания.

То же относится к попытке французского ученого метафизически обосновать понятия "метафора" и "метонимия". Вряд ли мы поняли его метафизику, зато сумели с ее помощью воспроизвести собственные мысли. И готовы поспорить с Лаканом о правомерности характеристики метонимии как "нехватки бытия". Вероятно, на такую характеристику Лакана натолкнули размышления над популярной гипотезой Декарта "Мыслю, следовательно существую" и вытекающим из нее противостоянием духа (смысла) и тела (бытия). Нельзя ска-

← зать, что лакановская перелицовка Декарта: "Я мыслю там, где не существую, поэтому я существую там, где не мыслю" сколько-нибудь порывает с традиционной западной дихотомией смысл-бытие, что удалось бы сделать, если бы Лакан вспомнил о Фаворском свете и заменил противоборство смысла и бытия сотрудничеством смысла с энергией. Метафора и метонимия — их лингвистические корреляты: первая — смысловой переизбыток бытия, вторая — энергетический.

На "нехватку бытия" Лакана могло натолкнуть и предложенное им сближение метонимической формы "часть вместо целого" с цензурой. Интересно, что использование этого сближения для определения метонимии является метонимическим приемом, так как подменяет метонимию как целое ее частью "часть вместо целого", а значит страдает, если верить Лакану, нехваткой бытия и по своей дефектности не может быть использовано в ответственных суждениях. Да и сам взгляд на "часть вместо целого" как на цензорскую лакуну сомнителен; скорее наоборот: энергетика метонимии столь мощна, что вполне позволяет части возмещать целое. Пример из Квинтилиана: "тридцать парусов" вместо "тридцать кораблей". (Не ближе ли к цензуре метафора с ее формулой — одно слово вместо другого?) Как видим, Лакан довольно последователен: его определение метафоры само является метафорой, определение метонимии — метонимией.

Но довольно Лакана, чья принципиальная темнота, подобно темноте Гераклита и Хайдеггера, не раз еще, надо думать, ляжет тяжким бременем на плечи переводчиков и читателей.

Переходим к заключительному разделу МЕТА-ПРЕДЛОГ, который по замыслу издателей должен "служить трибуной для высказывания мнений по поводу опубликованных произведений, качеству их перевода, а также и по более широкому кругу вопросов, связанных с языком, литературой и переводом" (то есть фактически стать школой перевода), чего с ним, к сожалению, не случилось. Раздел незамедлительно превратился в своеобразный "журнал в журнале", куда переводчики приносят образцы собственной литературной продукции. Неужели для этого недостаточно других — непереводческих — журналов? Не смея поднять свое критическое перо на М.Иоссея, С.Магида, А.Драгомощенко, С.Хренова, лишь констатируем метаморфозу МЕТА-ПРЕДЛОГА, и проанализируем слово МЕТА, вынесенное в название раздела.

В этой тетраграмме зашифрован характерный для "ПРЕДЛОГА" обостренный интерес к теоретизированию по поводу языка, страсть к лингвистике. Спроецированная в область литературного творчест-

книжная выучка, рационально-аскетическая трезвенность, инженерная хватка. Невозможно представить мета-литератора в самозабвенной экзальтации, чувственном приступе или пророческом упоении, неотделимых от романтической традиции (романтизм, сентиментализм, экспрессионизм, сюрреализм). Мета-литератор — не мистик, не пророк, не визионер; он — эрудит, аналитик, геометр. Он составляет симметричные узоры и напряженно удерживает себя в узде самоконтроля, оберегая творчество от поползновений в сторону подсознательного или надсознательного.

Отношение мета-литературы к индивидуальности двойственно: автор то вводит ее в текст как тавро своей демиургичности, то впадает в крайность обезличенного письма. Возможно, эта двойственность объясняется не до конца изжитыми романтическими переживаниями, и по мере их отмирания уступит место имперсональным текстовым конструкциям, напоминающим математические формулы и машинные программы. Создатель такого текста тотально освещает разумом литературное пространство, не допуская "непредусмотренных эффектов" и все имплицитное превращая в эксплицитное. Напрашивается сопоставление мета-литературы с инженерно-технической и библиотечной деятельностью, где царит точный расчет и исчерпывающее оприходование, а мета-литератора — с программистом или библиографом. (Не случайно у большинства наших отечественных мета-литераторов именно эти гражданские профессии).

Анти-психологическая и анти-реалистическая направленность мета-литературы очевидна. Ее эстетика противоположна, скажем, эстетике Достоевского (по Бахтину); более того, она — антипод христианской духовности, настаивающей на самоценности личности и свободе воли. Мета-литературные герои лишены знакомых христианских очертаний и словно не подозревают о первородном грехе, трагедии существования, личностном начале и других доминантах христианства. Свобода отторгнута от них или в пользу автора-демиурга, который мастерски натягивает нити в незримом театре марионеток (как это делали в реальном театре Крэг и Мейерхольд), или в пользу надперсональных самодавяющих структур.

Иногда, словно в насмешку, героям оставлена толика внутренней свободы, карточный паек пасьянского перебора, одноразовый пропуск на очередной шаг интеракции (как и героев "Узлов" Р.Лэнга, о которых мы поговорим ниже) — и тогда "мыслящие механизмы", эти гамлетовы головы, лишенные тела и воли, демонстрируют свою небывающую способность воспроизводить возможность выбора, ничего

при этом не выбирая, ни на чем не останавливаясь, но лишь конструируя новые усложняющиеся варианты. Гамлет: — Быть или не быть? Офелия: — Быть реплике "Быть или не быть?" или не быть?" Гамлет: Быть реплике "Быть реплике "Быть или не быть?" или не быть?" или не быть?" и т.д. до изнеможения.

Надеемся, читатель не посетует на отклонение от непосредственного предмета нашего обзора, тем более что оно не столь велико, как кажется: мета-литература и структурализм — из числа главных направляющих осей "ПРЕДЛОГА".

"ПРЕДЛОГ" № 2, осень 1984.

ТЕАТР. О слабостях пьесы Ф.Арабаля "Фандо и Лиз" и ее перевода мы уже говорили. Пьеса откровенно скучна. Маниакальная навязчивость абсурдизма, утратив внезапность и серьезность искреннего чувства, воспринимается как нечто надуманное и утомительное. Не исключено, что подобно лекарству и остроумию, абсурд хорош лишь в гомеопатических дозах. Чехов и Хармс, гении абсурдизма, писали анекдотически кратко. В тяжеловесных и многословных построениях других авторов этой школы (включая Бекетта и Камю) присутствует дидактическая настойчивость, плановая обстоятельность, навязчивая жажда в чем-то убедить читателя. В чем? Не отрекается ли в этом случае абсурдизм от самого себя, не превращается ли в одну из идеологий, чего он вряд ли хотел при возникновении?

Об этом же пишет Натали Сарот: "Этот якобы опустошенный человек (Мерсо из "Постороннего") — некоторые замечания которого, однако, не переставали вызывать у нас странное беспокойство — оказывается вдруг вполне сознательным, сентиментальным, своевольным". И еще: "Если за бесчувственным оцепенением лица ничего не скрывается, если душа — всего лишь молчание, а сознание — свалка штампов и расхожих мыслей, короче, если психология отвергается, то описание этого с такой навязчивой, чрезмерной тщательностью не может не оказаться, в конечном счете, новой попыткой воссоздания человеческой природы, души, психологии, какими бы негативными они не являлись. Ведь в стремлении отбросить всякий смысл также заключен смысл. Уж лучше было бы признать множество смыслов, чтобы они аннулировали друг друга".*

*/ Обе цитаты заимствованы из очерка Роб-Грийе "Реализм, психология и будущее романа" ("ПРЕДЛОГ" № 3, зима 1984-85). Последняя фраза до некоторой степени программирует концептуальную литературу.

Если в первом номере раздел ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ был полностью предоставлен американской литературе, то во втором он представлен литературой европейской, по преимуществу "католической" (переводы с польского, литовского, французского).

Януш Пасерб, из книги "Религиозные стихи"; пер.с польск. В.Кучерявкина. Прекрасная своей точностью, чистотой и отсутствием хеманства поэзия. Но словам Ры Никоновой ("ТРАНСЮНАНС" № 25): "Установка автора на достоверность, подлинность эмоции, при должной опоре на самые популярные религиозные каноны, явные старания очистить эти каноны от образной шелухи, придают простым стихам Пасерба определенную убедительность. Они лишены экзотики, претензии и наполнены мудростью настоящего образованного человека".

ХАСИДЫ В АЭРОПОРТУ

с чем же сравнить вас
кучка хасидов
с пейсами и в ермолках
как священники старые в шляпах черных
в белых будто перед смертью сорочках
со шнурками талеса свисающими из-под пальто

старики со Спинозой лицами схожие
юноши будто из Песни Песней
странные зыбкие смешные
тени в аэропорту варшавском

глядя в еврейские книги
пришли вы искать наощупь
цадигов мертвых следы
стены плача в пустом пространстве

с чем же сравнить вас
старшие братья
как и мы неисцелимые
избранные Богом единым
обломки горы Синайской
осколки колонн Соломона
горстка букв черных
со страниц Библии сожженной

Исаак Зингер, Радость, пер. с франц. Алисы Демичевой. Эпизод из жизни еврейского местечка, выполненный в духе традиционного бытописательства XIX века. Наввин теряет веру в Бога, замыкается в себе и отходит от общины. После месячного поста он встречается с умершей дочерью, которая предсказывает ему скорую смерть. Под влиянием встречи раввин вновь обретает веру и возвращается к общине. Ничего "нобелевского" (Зингер — нобелевский лауреат 1978 года), совершенно среднячковая проза. Кажется, слухи о присуждениях премии Nobel по гуманистическим и политическим, а не по литературным, соображениям имеют под собой почву. Достаточно вспомнить русских лауреатов: Пастернак — средних достоинств политический роман, Вунин — с большим трудом оттеснил одиозного эмигранта Мережковского, Шолохов — скандальная интрига "левака" Сартра.

Переводы С.Магида из современной литовской поэзии. Вот отрывок из Сигитаса Гяды, образец энергичной гражданской поэзии:

послушай, Дионизас, какая большая Литва:
сколько муравьев, лошадей,
сколько коров и божьих коровок,
пригнанных с того света,
из мира, где поет хмурый Вайдевутис,
поет Пруссия, курицы, идущие умирать,
поет Мицкевич, покидая Литву,
поют камни, поет огонь,
поет белая крапива
возле Тракая, ах, возле Тракая,
кровавая крапива,
что почувала кровь Кястутиса,
старого татарина кровь, кровь огня,
караима, русского, немецко-польскую кровь,
любимую кровь подорожника, тмина,
кровь глиняного сердца, текущую
с Гималаев через колумбову
съедобную, клюквенную,
хлепущую кровь... Позови, Дионизас,
позови Кристионаса, мужика,
ревущего волом, безумца
из брейгелевской корчмы, из Голландии,
из Бельгии ячменную перепелку,
из конопли, чучела,
перезревший лесной черники,

плотвы, нерестящейся в озере Снайгинас,
из корюшки, бепестков, рыбьего плавника,
Дионизас, Литва, старая, мужицкая,
прикинувшаяся дурнями, донелайтисами,
позови сердцем тех, кто слышит:
воробья, белку, человека, Мицкевич
умирает далеко, во Франции,
Польша умирает, умирают корни крапивы,
Адам, евреи, эскимосы, надвигается
темный лед, Дионизас,
иудейский, польский,
немецкий лед, сердце,
о сердце Литвы.

Оставляя без внимания средних достоинств юмористический рассказ Ромена Гари "На Килиманджаро все в порядке" (его же роман "Большой ласкун" намного интереснее) и раздел ИНЫЕ ТРАДИЦИИ, включающий истории и поучения мудрых хасидов из 2-го тома собрания Мартина Бубера, переходим к разделу ИССЛЕДОВАНИЯ.

Дельфина Перре, Ирония, пер.с англ. М.Хазина. Замечательная статья, активно провоцирующая читателя на собственные размышления. Поколению, воспитанному на бахтинской "смеховой культуре", трудно спокойно пройти мимо любой работы, связанной со смехом, будь это диссертация Киркегора или трактат Бергсона. Но тема действительно интересна, особенно для русской интеллигенции, привыкшей воспринимать себя "иронически", то есть сидящей между Византией и Европой, между правительственным креслом и крестьянской лавкой и т.п. К тому же статья написана с подкупающей зоркостью и на хорошем дыхании.

Перре начинает с анализа определений иронии у французов, американцев и англичан, и, установив их общий знаменатель, переходит к истории иронии, от Сократа через Просвещение и романтиков до наших дней.

По ее словам, французы воспринимают иронию как языковую ситуацию, в которой слушатель подвергается язвительным нападкам непочтительного оратора (очевидный пример - Вольтер). Американцы проецируют иронию в мир, где события становятся ироничными сами по себе. ■ Задетый за живое абсурдностью ситуации, наблюдатель обучается скептицизму, который помогает ему преодолеть если не саму ситуацию, то вызванные ею эмоции. У англичан ирония отража-

ет отношение к миру, к слову, к окружающим — в ней раскрывается многозначность, чувствительность и проницательность субъекта. Ирония у англичан — это манера говорить и вести себя так, что подразумевается гораздо больше, чем говорится.

Теперь общий знаменатель. "В наиболее широком смысле ирония — это способ обозначения средствами противопоставления."^{*/} Такое определение предполагает ситуацию, в которой смысл вместо конкретно-го представления описывается с помощью логической инверсии". Пример: "Джек — настоящий друг". Compliment, который следует воспринимать как выпад, поскольку фраза произнесена в ситуации, когда Джек вел себя не как настоящий друг.

Юмор близок к иронии, но если ироник "раскрывает иронию, специально подчеркивая, что его слова и поступки означают на самом деле совсем другое, то юморист нейтрализует создаваемое им ради комического эффекта". От себя предложим простой способ различения иронии и юмора: ироник существует в жестком мире и либо сообщает о его агрессивности, либо сам реагирует на него агрессивно, в то время как комик пребывает в мягком мире, и ни ему, ни миру агрессивность как способ самопроявления не свойственны.

Далее Пьерре переходит к истории иронии, и захватываяще описывает сократический диалог, в котором она усматривает разновидность борьбы. Участники диалога — не учитель с учеником в катехизисной беседе, а непримиримые атлеты-соперники. Страстная жажда победить направляет Сократа на путь хитреца Одиссея. Имея своей целью выявление точной меры добродетели, Сократ непрерывно эксплуатирует прием, известный в военном деле: преуменьшает размеры своей мудрости.

Оставив военное и атлетическое искусство, Пьерре подробно останавливается на искусстве сценическом, и обнаруживает в персонажах сократического диалога две маски — простака и хвастуна. Простак Сократ умалчивает о своих истинных достоинствах, в то время как его хвастливый оппонент превозносит свои сомнительные. Подоплека диалога — колебание вокруг точного знания добродетели: простак ее недооценивает, хвастун переоценивает. Знатоки греческой парадигмы (с ее культом меры и "ничепо слишком") сочтут истинно верным лишь название вещей своими именами, и значит Сократ так же уклоняется от истины, как и его соперник. Однако в процессе разговора выясняется, что на самом деле Сократу известна истинная

^{*/} Можно еще короче: Ирония — обозначение посредством противоречий.

мера своей и чужой добродетели, и весь диалог направлен, собственно, на ее выявление, а преувеличение и преуменьшение — лишь технические приемы для этого.

Поэт, напротив, никогда не стремится называть вещи своими именами, то преувеличивая их, то преуменьшая, и за такое поведение, чреватое развращением добродетельного общества, заслуживает изгнания. Поэт — неисправимый, принципиальный лжец, тогда как Сократ использует маску лжеца, словно акушер щипцы, временно и пользы ради.

Пьерре проникательно отмечает опасность сократического ведения разговора: Сократ вынуждает собеседника высказываться, а сам прячется в тени вопросов. Иными словами, диалог не симметричен: Сократ — допрашивающий господин положения и ведет разговор, куда ему нужно.

Почему же, в таком случае, собеседник безропотно подчиняется вопрошающему насилию и не начинает задавать вопросы сдм? Наверняка, потому, что наслышан о мудрости Сократа и готов угодить в его обольстительные сети, как донна Анна — в любовные силки дон Жуана: сопротивляясь Сократу не вполне, а лишь любовно, он приобщается его мудрости. Таким образом, ситуация учитель-ученик, и до некоторой степени любовник-любящий, восстанавливается, а борьба оказывается лишь прикрывающей ее маской. Любитель мудрости — не воин, не атлет, не актер, но готов носить любую маску с тем, чтобы в нужный момент ее отбросить. Истинная мудрость — в том, чтобы понимать условность масок и абсолютность добродетели, которая обнаруживает себя через посредство масок. (Впрочем, вопрос о том, способно ли условное обнаружить абсолютное, вряд ли можно решить в пределах светской культуры, вне Божественного откровения). Примерив Сократу несколько развенчивающих масок (воля к власти, стандартные методы, солдат, актер, любовник), мы и вместе с Пьерре замыкаем круг и восстанавливаем его в статусе любителя мудрости, с чего, собственно, и начинали.

Сократ избирает вопросительную форму диалога, не столько из-за неуверенности в своем знании, сколько потому, что "утверждение, не облеченное в вопросительную форму, опасно". Опасно для кого? По-видимому, для самого Сократа, что впоследствии было подтверждено его казнью. Вместе с тем, он мастерски использует утвердительные и повелительные обертоны вопросительной

формы, что прекрасно видно из хода диалогов, но, как и подобает истинному философу, "защищает свои убеждения лишь тогда, когда их начинают оспаривать".

Спросим еще раз: Зачем Сократу понадобилась маска простака? Обошелся бы он без нее, если бы измерял добродетель на традиционных, гомеровских весах? Наверняка. История европейской культуры обнаруживает теснейшую связь иронии с бунтом. Лишь тот, кто пришел "исполнить, а не нарушить", способен на последовательно неироническую речь, тогда как нарушитель вынужден — хотя бы ради собственной безопасности — надевать маску человека, который говорит одно (традиционная речь), а подразумевает другое (новые ценности) — и намеренно наталкивает собеседника на подразумеваемое, то есть обучает (соблазняет) его новому.

Когда освоивших новых ценности учеников становится достаточно, но репрессии еще угрожают, они образуют группу иронизирующих (пример — европейское Просвещение), которая направляет свою иронию на далеких от новых ценностей простаков, себя, естественно, к ним не причисляя. Ирония становится тайным языком сокровенных хвастунов, который известен лишь сообщникам и способствует их сплочению.

Эволюция иронии по Перре схематически выглядит так: одиночка Сократ в схватке с монолитной традицией; группа вольтеррианцев, осмотрительно высмеивающих господствующую католическую культуру; романтик, перебирающий всевозможные нормы и ценности, как платья из гардероба, и обнаруживающий свою пустоту; современный саморазрушитель, обративший насмешку с окружающего мира на себя.

Статья Перре особо ценна тем, что допускает приложение к литературе, где "ирония обретает, помимо прочего, семантический смысл". Так, театральные маски простака и хвастуна соотносятся с поэтическими и риторическими фигурами (гипербола, скрытый подтекст, оксюморон и пр.), а указание на ироничность европейской не прямой речи поднимает вопрос об обнаружении автора среди его литературных воплощений (срв. Бахтин о стиле Достоевского), и шире — об искренности литературной речи.

"ПРЕДЛОГ" № 3, зима 1984/85.

В разделе ХРЕСТОМАТИЯ — поэтические произведения Уильяма Йетса (в том числе знаменитые "Фазы Луны"), пер. с англ. Григория

Веневица. По словам переводчика, поэзия Йетса — ~~интерпретация~~ медитативна, неэкстатична; символ для поэта — объект сосредоточения, а мистика помогает мыслить, почему Веневич и называет Йетса мудрым старцем. Интересно, что прообразом "Фаз Луны" послужила книга "Видения", написанная молодой женой Йетса методом автоматического письма в октябре 1917 года. Тогда же возникли учение о психологических типах и историсофская теория Йетса, в которой особое место занимают лунные фазы — своеобразное переложение идей Шпенглера в образы. Интерес к историческим периодам и циклам — ~~циклам~~ — характерное увлечение того времени; вспомним хронологические формулы Хлебникова, теснейшим образом связанные с движением небесных светил.

[Стихотворение, приводимое ниже, посвящено памяти майора Грегори, погибшего над Италией, и с лунными фазами не связано:

ИРЛАНДСКИЙ ЛЕТАЧИК В ПРЕДУВСТВИИ СМЕРТИ

Я должен встретить смерть свою
за облаками — это так.

Кому служу, тех не люблю,

И мой противник мне не враг.

Моя страна — Кирлтарнский крест,

Кирлтарнский нищий — мой народ

Исчез я или не исчез,

Мой подвиг вряд ли их спасет.

Не воля толп и не приказ,

Не поощрение дурака —

Какой-то бешеный экстаз

Меня бросает в облака.

Я взвесил всё, я всё сравнил:

Что мне грядущее сулит?

По мере лет потерю сил,

Или А здесь — сгореть в единый миг.

В разделе ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА — удивительные по своей эвристической силе очерки Алена Роб-Гриье в переводе Александра Горбачева. Мы ^аостановимся на "Истории с крысами", заранее оговорившись, что во многом не согласны с рассуждениями писателя, затрагивающего злободневные общественные и культурные узлы — жестокость, эротику, порнографию, литературу.

После описания нью-йоркской порнографической лавки Роб-Гриье задается вопросом о значении порнографии и протестует против

добродетели, как самой стойкой буржуазной ценности. Писатель считает, что добродетель непременно ведет к бойням, а порнография — разве что к постели. "Ведь очевидно, что тот, кто говорит "добродетель", говорит "репрессия". Вывод Роб-Грийе изумительно прост: "Несгибаемый моралист — чаще всего — негодяй".

Проблема, поднятая писателем, усложняется тем, что он рассуждает не просто об эротике, но о сексуальной жестокости. Изящно описав любовный акт с участием крыс, пожирающих женскую плоть, писатель успокаивает читателя, что такого рода зрелище неспособны испортить никому ни кровь, ни мозг, и стыдно думать, будто созерцающий их когда-либо отважится на какую-нибудь гадость. Только ханжи и моралисты боятся, что жестокое искусство откроет двери агрессивной практике: в действительности, жестокие зрелища и литература — своеобразная прививка, после которой человек попросту не захочет въяве того, что пережил в искусстве. В такого рода профилактике Роб-Грийе видит важнейшую общественную функцию искусства.

Моралист, продолжает он, не уничтожает эмоции, которые считает нездоровыми, а лишь окружает их стеной молчания: система более опасная, нежели уголовное преступление, поскольку она выливается в подпольное распространение и неконтролируемую вспышку. Напротив, порнография и близкие к ней искусства способствуют тому, что "вместо того, чтобы вытеснять свои импульсы в темное подсознание, человек постепенно учится называть их и наслаждаться ими". В порнографических лавках, призванных заменить театр, происходит катарсис жестокости: "Здесь мы можем открыто созерцать своей тайное лицо, преобразуя таким образом в свободу то, что было аномалией и грозило превратиться в преступление или манию".

В свидетели Роб-Грийе приглашает де-Сада, который, оказавшись во времена Французской революции в трибунале, выносил жертвам на удивление мягкие приговоры. Этого факта писателю достаточно для подтверждения своих идей, хотя он ничего не доказывает или, если угодно, доказывает все что угодно. Маркиз мог спасать своих друзей-аристократов от гильотины; не желая иметь ничего общего с восставшей чернью; терпеть не мог выносить интимное на публику и т.д. Свой тезис "жестокый писатель неопасен" Роб-Грийе подтверждает тем, что хотя де-Сад писал жестокие кни-

ги, в жизни он был милым человеком. Но, во-первых, это не так, поскольку за де-Садом числятся действительные уголовные преступления; во-вторых, даже если так, это опять ничего не доказывает. Из житейской мягкости де-Сада никак не следует, что чтение жестоких книг способствует смягчению нравов. А Роб-Грийе утверждает именно это.

Нашу критику можно свести к одной фразе: искусство способно играть роль как провокатора, так и компенсатора, то есть своими образами одних людей побуждать к подражанию, а других вполне удовлетворять. Провоцирующая роль искусства в западной культуре особенно велика, и поэтому писатель не прав, когда сближает столь далековатые цивилизации, как древнегреческая и новоевропейская, полагая, что механизмы, успешно действующие в одной из них (например, катарсис) будут "по аналогии" действовать и в другой. Эта надежда представляется нам необновательной.

Почему в европейской традиции наслаждение так часто неотделимо от мучения? Неужели по природе вещей? Была ли мучительной любовная связь Адама и Евы? Проклиная род человеческий, Господь говорил о родовых муках и труде в поте лица, но, кажется, ни словом не обмолвился о жестокой эротике, и значит наслаждение со страданием сблизили сами люди (и в первую очередь, западные христиане). В католической традиции это особенно заметно; вспомним подражание Страстям Крестовым, где причинение себе боли погружено в атмосферу пламенной любви к Христу. Протестантизм, подхватив лозунг "Наслаждение — это зло", утвердил массовый аскетизм, нарушение которого вызывает у верующего нравственные муки и — через комплекс вина-наказание — жажду мук физических. "Наказать тело, исхлестать брата-осла, чтобы не зарился на сладкое".

Неудивительно, что де-Сад и Захер-Мазох, каждый по-своему, синтезировавший телесные муки и эротическое наслаждение, причислены к героям европейского пантеона; как неудивителен усиленный интерес Роб-Грийе к жестокой эротике, который он выказывает не только в рецензируемом очерке, но и в других произведениях. И все же читатели, выросшего вне западной традиции, приводимые им картины не могут не шокировать и вряд ли воспринимаются как чисто эротические.

Мы уверены, что западный человек не ограничится созерцани-

ем сексуальной жестокости, как считает Роб-Грийе (иначе он не был бы западным человеком!), но рано или поздно захочет ее наяву. По этой причине предлагаемые писателем меры являются, скорее всего, первым этапом массового накопления энергии жестокости, которая на втором этапе найдет себе практический выход.

Роб-Грийе рассуждает так, будто живет не среди потомков Фауста, жаждущих воплотить любую, даже самую экстремальную идею (превратить, выражаясь словами философа, мнимое в осязаемое), а среди древних греков, довольствующихся "золотой серединой" и катарсисом в театре. Он предлагает человечеству порно-театр жестокости, полагая, что этого вполне достаточно для избавления человечества от преступных намерений. Достаточно ли? Именно в этом мы сомневаемся.

В ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ — вновь современная американская литература: Чарльз Буковский, Гари Снайдер, Чарльз Симик, Марк Странд, Дж. Донлеви, Лин Хеджинян в переводах М. Иосселя, С. Хренова, А. Драгомощенко. Мы обещали поговорить о ней и отчасти сделаем это, приступив к обсуждению статьи Михаила Иосселя "Свет в темном углу" о Чарльзе Буковском, помещенной в разделе **МЕТА-ПРЕДЛОГ** этого номера и единственной, соответствующей замыслу составителей раздела.

Иоссель пишет в отличном стиле: в его статье есть несомненная цельность, литературный изыск, синтаксическая витиеватость, интонационное богатство, речевые конструкции, воспроизводящие затрудненное движение мысли к своему предмету — и при всем том: стрельба из пушки по голубю, чтобы не сказать, воробью. Для более ответственного утверждения нам не хватает оснований (несколько стихотворений в **ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ** и несколько цитат в **МЕТА-ПРЕДЛОГЕ**), но если исходить из них — Буковский не убеждает ни как поэт, ни как прозаик, как не убеждает и попытка Иоссе-
ля накрыть его творчество формулой равновесия и полноты.*

Прежде всего, мы не согласны с тем высоким местом, на которое Иоссель взгромождает Буковского, и движет нами, как ни странно, чувство сострадания к американской поэзии. Если Буковский

*/ По мнению Г. Беневича, Иоссель упустил из виду самое главное в творчестве Буковского: его ироничность.

действительно вознесся так высоко, как уверяет критик, то — бедная американская поэзия! Ситуация отчасти напоминает недавние усилия Д. Колкера, любителя и издателя Владислава Ходасевича, по водружению любимого поэта на вершину российского Парнаса.*

Одна из отправных мыслей Иоссееля, на которой держится статья, — рассуждение американского критика Говарда Мосса о двух типах литераторов — "зеркало" и "окно", в которых угадывается субъективное и объективное сознание, или, в терминологии Юнга, интравертный и экстравертный психологические типы. Вполне возможно, что Мосс, а вслед за ним Иоссеель, имели в виду нечто другое, но на первый раз этого достаточно. Например, вполне понятно, что из зачинателей американской поэзии Эмили Дикинсон — зеркало, Уолт Уитмен — окно. По предположению Мосса, хорошие писатели "парят между зеркалом и окном, а некоторые пойманы пространством между ними". Иоссеель шшш относит к числу таких хороших писателей, то есть к синтетическому интра-экстравертному типу, Буковского. Но в то шш время, как большинству писателей (даже хороших) не удастся /устремить из середины расстояния между зеркалом и окном один глаз в окно, а другой в зеркало", Буковский, знаменующий собой торжество равновесия, без труда вершит чудо творческого косоглазия.

(В скобках заметим, что за видимой объективностью и полнотой классификации Мосса-Иоссееля /зеркало = познай себя; окно = познай мир/ скрываются определенные вкусовые предпочтения. Даже беглый взгляд на зеркало и окно обнаруживает перед ними фигуру поэта-монады — одинокого, замкнутого, неконтактного соглядатая, отделенного от мира искусственной преградой. Следовательно, классификацию необходимо дополнить инорядными образами, такими,

*/ Д. Колкер. Айдесская прохлада. "ЧАСЫ" № 30 (1980).

Как известно, Ходасевич предпочитал "поэтическим эффектам" обыденное и даже ординарное. Его белые стихи — короткие иронизирующие новеллы о бытовых происшествиях из жизни автора с вкраплениями лирического чувства — несколько напоминают верлибры Буковского. Зависимость Буковского от жизнерадостных уитменовских каталогов и разговорной речи битников, как ни тщится критик поставить своего поэта особняком, кажется несомненной.

например, как воздух, дерево, убийца и т.п.).

Помимо тезиса об уникальной бифокальности Буковского, Иоссель развивает ряд интересных мыслей, которые к самому Буковскому непосредственного отношения не имеют. Скорее это философский анализ, развернутый в духе китайской мудрости, в жанре вечных вопросов. Почему разные поэты не похожи друг на друга? Почему одни сохраняют популярность, а другие ее утрачивают? Должна ли поэзия быть глуповатой? Кто лучший источник поэзии — жизнь или смерть? Что такое естественный человек? И многое другое. Углубившись в эти вопросы, из которых вполне можно составить эссеистический сборник, как-то нечувствительно забываешь о Буковском, и если он время от времени все-таки возникает, — то в толпе битников, то на приличном от них расстоянии, — нам это как-то уже все равно.

Что касается вечных вопросов, то ответить на них каждому из нас столь же необходимо, сколь невозможно убедить оппонента в достоверности своих ответов. Например, занятно поспорить, кто лучше питает поэзию — жизнь или смерть (мы, впрочем, не признаем удачной столь оголенную формулировку), но с таким же успехом можно дискутировать о преимуществах растительной или мясной кулинарии. У каждой свои сторонники и свои противники. Иоссель навешивает на Буковского ослепительный нимб витальности и тут же автоматически наделяет животворностью его поэзию, хотя одно из другого не следует; тогда как поэтов, ориентирующихся в своем творчестве на смерть (Джуэлл, Плат, Секстон, Берримен, Рётке) упрекает в "морбидности" и в том, что они повышают процент самоубийств. Само по себе это верно, но, во-первых, мы не занимаемся здесь демографией, а во-вторых, ~~и~~ как не раз повторяет сам Иоссель, поэзия не терпит указаний, какой ей быть и откуда черпать.

В пределах христианской культуры — если, конечно, мы еще пребываем в ее пределах — опыт смерти, бытия-к-смерти и бытия-после-смерти поэзии не противопоказан, а зачастую и полезен. Все зависит от того, как им воспользоваться. Буковский, а вместе с ним и многие американские поэты, плох не тем, что пишет о любви и пьянстве (далекий от Америки Хайям тоже не пренебрегал этими сюжетами), а тем, как он это делает и в каком контексте.

Статья Иосселя — истинный клад для любопытствующего читате-

ля, так как включает профессиональный экскурс в историю американской литературы 50–60 годов, с расстановкой поэтических школ и имен, с многочисленными цитатами. Она заслуживает благодарности даже тех, кто, подобно нам, не согласен с оценкой, которую Иоссель дает своему герою окна и зеркала. Приятно прочесть большую прочувствованную статью о поэте, который был нам раньше неизвестен. Словно знакомство на улице огромного города. Если бы Иоссель не окликнул этого торопливо продвигающегося по 42-й Стрит человека, если бы не подвел к нам, не представил, разве узнали – да что узнали! – разве увидели бы мы его когда-нибудь?..

ИССЛЕДОВАНИЯ. Сочинение Р.Д.Лэнга "Узлы" в переводе С.Хренова, читается одновременно скучно и легко, как нередко бывает с современной концептуальной литературой. Интересно, интригующе – до тех пор, пока не разгадан порождающий механизм; когда же разгадан – скучно, и вообще непонятно, зачем ты родился и дожил до "Узлов". Специфический привкус трактата – в том, что его составил профессиональный психиатр. Если читатель не сочтет за труд разобраться в хитросплетениях взаимных рефлексий Джека и Джил, он убедится, что за ними скрывается не бездумная литературная игра, а утонченная психологическая реальность, и что Лэнг – не столько сочинитель, сколько мастер симметричного глянца, творящий на грани формального совершенства и содержательной точности.

Джек и Джил, два очень мыслящих субъекта, поставлены автором друг против друга, как ставят зеркала, чтобы их точным расположением вырвать в них ступенчатый колодец бесконечности. Вот нужная точка найдена, механизм заработал: "Я думаю, что он думает, что я думаю, что он думает..." – читатель неотвратимо двигается в прямоугольные ширмы бесконечности, увязает в изящной паутине отражений. Зеркальные, бордюрные, калейдоскопические построения "Узлов" сродни оп-арту, и все же, повторяем, высказывания героев вполне осмысленны, и специалистом могут быть истолкованы как определенные психологические симптомы, содержательные элементы эшеровой мозаичной картины. В целом, картина довольно безрадостна: рефлексирующие особы уничтожают друг друга в стеклянных омутax взаимной вражды и недоверия, вовлекая в алгоритмические построения все более сложные словесные конструкции.

Зигзагами и рикошетами продвигаясь по коридору многократных отражений, читатель видит перед собой облики извечных страстей человеческих, и прежде всего – страх перед ближним. Разум пыта-

ется совладать со страхом, и начинается игра ума, в которой соперники попеременно высказывают суждения, включающие суждения друг друга. (Этот прием проник даже в массовую культуру, что доказывается названием итальянской комедии "Я знаю, что ~~ты~~ знаешь что я знал").

Достигнув рефлексивного насыщения, впав в отчаяние, наскучив трепыхаться с Джеком и Джил в силках взаимной неприязни, Лэнг обрывает цепь, грозящую увлечь в небытие бесконечного арифметического пересчета. Обрывает, но каким образом? Преодолевая страх, понимая, что мышление — это лишь слова, слова, слова, обращаясь к восточной традиции молчания, пересказывая знаменитую притчу о пальце, указывающем на луну, том самом пальце, который не следует принимать за луну. (Не секрет, что орудийный характер языка при слишком профессиональном подходе, характерном для нашего времени и журнала "ПРЕДЛОГ", как-то забывается.)

Притча о луне и пальце помогает Лэнгу если не найти реальный жизненный выход, то построить финал своего сочинения; мы заимствуем его у Лэнга с той же целью:

Какой интересный палец

дайте мне его пососать

Это неинтересный палец

уберите его прочь

Это предложение ни на что не указывает

Этот палец ни о чем не говорит