

## МЕТАФИЗИКА ДЕТЕКТИВА

Не случайно книга начинается как детектив и разыгрывает наивного читателя до конца, так что наивный читатель может и вообще не заметить, что перед ним такой детектив, в котором мало что выясняется, а следовательно терпит поражение. По-моему, люди любят детективы не потому, что в них убивают, и не потому, что в них всегда в конце концов торжествует норма (интеллектуальная, социальная, юридическая и моральная), а зло, то есть ненормальность, уничтожается. Нет, детектив любят за другое. За то, что его сюжет — это всегда история догадки. В чистом виде. Однако и медицинский диагноз, научный поиск, метафизическое исследование — тоже догадки. В сущности, основной вопрос философии (и психоанализа) — это и основной вопрос детектива: кто виноват? Чтобы узнать это

(точнее, уверить себя, что знаем), надо начать с догадки, будто все вещи объединены определенной логикой, той логикой, которую предписал им виноватый. Любая история следствия и догадки открывает нам что-то такое, что мы и раньше «как бы знали» (псевдохайдеггерианская отсылка). Этим объясняется, почему у меня основной вопрос (кто убийца?) раздроблен на множество других вопросов, каждый со своей догадкой,— и все они в сущности являются вопросами о структуре догадки как таковой.

Абстрактная модель догадки — лабиринт. Но они известны трех видов. Первый — греческий: лабиринт Тесея. В нем никому не удастся заблудиться. Входишь, добираешься до середины и из середины иди к выходу. Потому-то в середине и сидит Минотавр. Иначе пропал бы весь смак мероприятия. Это была бы обычная прогулка. Ужас берется (если берется) из неизвестности: неизвестно, куда ты угодишь и что выкинет Минотавр. Но на пороге классического лабиринта в твою ладонь сразу ложится нить Ариадны. Собственно, лабиринт — это и есть нить Ариадны.

Существует еще лабиринт маньеристический. В плане это что-то вроде дерева — корни, крона. Разветвленные коридоры со множеством тупиков. Выход один. Но как его найти? Ариаднина нить нужна и тут. Такой лабиринт — модель *trial-and-error process*<sup>1</sup>. И наконец, существует сетка — то, что у Делеза и Гаттари называется «ризомой»<sup>2</sup>. Ризома так устроена, что в ней каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична. Пространство догадки — это пространство ризомы. Мир, в котором Вильгельм (как он обнаруживает) обитает, — этот мир выстроен уже как ризома. Вернее, по идее выстроен как ризома. Хотя на самом деле не достроен до конца.

Один семнадцатилетний юноша сказал, что ничего не понял в моих богословских дискуссиях, но воспринимал их как некое продолжение пространственного лабиринта. Эти куски текста для него — то же самое, что «жуткая» музыка в фильмах Хичкока<sup>3</sup>. Думаю, он прав. Этот простой читатель учуял, что мой текст — в сущности история лабиринтов, и совсем не только простран-

ственных. Думаю, что, как ни странно, самые простые прочтения оказались самыми структуралистскими. Наивный читатель, не защищенный теоретическими «буферами», напрямую наталкивается на ту истину, что у книги не может быть только один сюжет. Так не бывает.

- <sup>1</sup> метода проб и ошибок (*англ.*).
- <sup>2</sup> Deleuze G., Guattari F. Rhizome. Paris, Minuit, 1976.
- <sup>3</sup> Хичкок А. (1899–1980) — американский кинорежиссер, автор приключенческих фильмов и «фильмов ужасов», ставших классическими.

## ПОСТМОДЕРНИЗМ, ИРОНИЯ, ЗАНИМАТЕЛЬНОСТЬ

С 1965 года по сей день окончательно прояснились две идеи. Во-первых, что сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов, и, во-вторых, что в этом цитировании будет меньше конформизма, чем в цитируемых сюжетах. Один «Ежегодник Бомпьяни» (по-моему, от 1972 года) был озаглавлен «Реванш сюжета»<sup>1</sup>, хотя означенный реванш по большей части знаменовался ироническим (и в то же время восторженным) переосмыслением Понсон дю Террайля<sup>2</sup> и Эжена Сю<sup>3</sup>, а также восторгами (почти без иронии) по поводу лучших страниц Дюма. И все-таки можно ли было представить себе роман и нон-конформистский, и достаточно проблемный, и, несмотря ни на что,— занимательный?

Создать этот сложный сплав и заново открыть не только сюжет, но и заниматель-

ПОСТМОДЕРНИЗМ, ИРОНИЯ, ЗАНИМАТЕЛЬНОСТЬ

ность предстояло американским теоретикам постмодернизма.

К сожалению, «постмодернизм» — термин годный à tout faire<sup>4</sup>. У меня такое чувство, что в наше время все употребляющие его прибегают к нему всякий раз, когда хотят что-то похвалить. К тому же его настойчиво продвигают в глубь веков. Сперва он применялся только к писателям и художникам последнего десятилетия; потом мало-помалу распространился и на начало века; затем еще дальше; остановок не предвидится, и скоро категория постмодернизма захватит Гомера.

Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм — не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, если угодно, Kunstwollen<sup>5</sup> — подход к работе. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маньеризм (хоть я и не решил еще — не является ли постмодернизм всего лишь переименованием маньеризма как метаисторической категории). По-видимому, каждая эпоха в свой час подходит к порогу кризиса, подобного описанному у Ницше

в «Несвоевременных размышлениях», там, где говорится о вреде историзма. Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард (однако в данном случае я беру и авангард как метаисторическую категорию) хочет откреститься от прошлого. «Долой лунный свет!» — футуристский лозунг — типичная программа любого авангарда; надо только заменять «лунный свет» любыми другими подходящими словесными блоками. Авангард разрушает, деформирует прошлое. «Авиньонские барышни»<sup>6</sup> — очень типичный для авангарда поступок. Авангард не останавливается: разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста, до дырки в холсте, до сожженного холста; в архитектуре требования минимализма приводят к садовому забору, к дому-коробке, к параллелепипеду; в литературе — к разрушению дискурса до крайней степени — до коллажей Бэрроуза<sup>7</sup>, и ведут еще дальше — к немоте, к белой странице. В музыке эти же требования ведут от атональности к шуму, а затем к абсолютной тишине (в этом смысле ранний период Кейджа<sup>8</sup> — модернистский).

Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда, поскольку

ку он пришел к созданию метаязыка, описывающего невозможные тексты (что есть концептуальное искусство). Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности. Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы — прерогатива Лиалà<sup>9</sup>. Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиалà — люблю тебя безумно». При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести, — то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск



всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви.

Ирония, метаязыковая игра, высказывание в квадрате. Поэтому если в системе авангардизма для того, кто не понимает игру, единственный выход — отказаться от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно. В этом отличительное свойство (но и коварство) иронического творчества. Кто-нибудь всегда воспримет иронический дискурс как серьезный. Вероятно, коллажи Пикассо, Хуана Гриса<sup>10</sup> и Брака<sup>11</sup> — это модернизм, так как нормальные люди их не воспринимали. А вот коллажи Макса Эрнста<sup>12</sup>, в которых смонтированы куски гравюр XIX в., — это уже постмодернизм; их можно читать, кроме всего прочего, и просто как волшебную сказку, как пересказ сна, не подозревая, что это рассказ о гравюрах, о гравировании и даже, по-видимому, об этом самом коллаже. Если «постмодернизм» означает именно это, ясно, почему постмодернистами можно называть Стерна и Рабле и безусловно —

Борхеса; и как в одном и том же художнике могут уживаться, или чередоваться, или сменяться модернизм и постмодернизм. Скажем, у Джойса. «Портрет...»<sup>13</sup> — рассказ о движении к модернизму. «Дублинцы», хоть и написаны раньше, — более модернистская вещь, чем «Портрет». «Улисс» — пограничное произведение. И, наконец, «Поминки по Финнегану» — уже постмодернизм. В нем открыто постмодернистское рассказывание: здесь для понимания текста требуется не отрицание уже-сказанного, а его ироническое переосмысление.

О постмодернизме уже с самого начала было сказано почти все. Я имею в виду такие работы, как «Литература истощения» Джона Барта — это статья 1967 года<sup>14</sup>, ныне снова опубликованная в седьмом выпуске «Калибано», посвященном американскому постмодернизму. Я не совсем согласен с той «табелью о рангах», которую теоретики постмодернизма (включая Барта) ввели для писателей и художников, определяя, кто из них постмодернист, а кто не вполне. Но мне кажется любопытной та теорема, которую теоретики этого направления доказывают, исходя из своих предпосылок. «По моим

понятиям, идеальный писатель постмодернизма не копирует, но и не отвергает своих отцов из двадцатого века и своих дедов из девятнадцатого. Первую половину века он таскает не на горбу, а в желудке: он успел ее переварить. <...> Он, может быть, и не надеется растряссти поклонников Джеймса Миченера <sup>15</sup> и Ирвинга Уоллеса <sup>16</sup>, не говоря о лоботомированными масскультурой неучах. Но он обязан надеяться, что сумеет пронять и увлечь (хотя бы когда-нибудь) определенный слой публики — более широкий, чем круг тех, кого Манн звал первохристианами, то есть чем круг профессиональных служителей высокого искусства. <...> Идеальный роман постмодернизма должен каким-то образом оказаться над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с «содержанизмом» <sup>17</sup>, чистого искусства с ангажированным, прозы элитарной — с массовой. <...> По моим понятиям, здесь уместно сравнение с хорошим джазом или классической музыкой. Слушая повторно, следя по партитуре, замечаешь то, что в первый раз проскочило мимо. Но этот первый раз должен быть таким потрясающим — и не только на взгляд специалистов, — чтобы захотелось повторить».

В 1980 году Барт продолжает тему, на этот раз под заглавием «Литература восполнения». Разумеется, те же мысли можно сформулировать и более парадоксально — как это делает Лесли Фидлер<sup>18</sup>. В том же выпуске «Калибано» публикуется его статья 1981 года, а в 1980 году в «Салмагунди» вышла его дискуссия с несколькими американскими писателями. Фидлер их явно дразнит. Он расхваливает «Последнего из могикан», приключенческую романистику, готические романы, всякое чтиво, презируемое критиками, но способное порождать мифы и занимать воображение не одного читательского поколения. Фидлер гадает — не появится ли в литературе что-либо сравнимое с «Хижиной дяди Тома», которую с одинаковым упоением читают на кухне, в гостиной и в детской. Шекспира он причисляет к «тем, кто умел развлекать», и ставит рядом с «Унесенными ветром». Фидлер всем известен как критик слишком тонкий, чтоб во все это верить. Он просто хочет снести стену, отделяющую искусство от развлечения. Он интуитивно чувствует, что добраться до широкой публики и заполнить ее сны — в этом и состоит авангардизм

по-сегодняшнему; а нам он предоставляет полную возможность самим дойти до мысли, что владеть снами вовсе не значит убаюкивать людей. Может быть, наоборот: насыщать наваждение.

- <sup>1</sup> L'Almanacco Bompiani, 1972. Ritorno dell'intreccio.
- <sup>2</sup> Понсон дю Террайль П.-А. (1829–1871) — популярный автор романов-фельетонов («Приключения Рокамболя» (1859–67) и пр.).
- <sup>3</sup> Сю Э. (1804–1857) — французский писатель, автор увлекательных романов «Парижские тайны» (1842–43), «Вечный жид» (1844–45), «Семь смертных грехов» (1847–49) и пр.
- <sup>4</sup> на любой случай (*фр.*).
- <sup>5</sup> воля искусства (*нем.*).
- <sup>6</sup> «Авиньонские барышни» (1907) — картина П. Пикассо.
- <sup>7</sup> Бэрроуз У. (род. в 1914 г.) — американский писатель суперавангардист, тяготеющий к разрушению повествовательных структур.
- <sup>8</sup> Кейдж Дж. (1912–1992) — американский композитор и исполнитель, автор произведения «4 минуты 33 секунды». В течение этого времени музыкант сидит, не прикасаясь к инструменту.
- <sup>9</sup> Лиалà — псевдоним итальянской писательницы Лианы Негретти (1897–1995), популярной в 30–40-е годы.
- <sup>10</sup> Грис Х. (Гонсалес Х. В.; 1887–1927) — испанский художник-кубист.
- <sup>11</sup> Брак Ж. (1882–1963) — французский живописец-кубист.
- <sup>12</sup> Эрнст М. (1892–1976) — немецкий художник, один из основателей кельнской группы дадаистов.

- <sup>13</sup> «Портрет художника в юности» (1916).
- <sup>14</sup> Barth J. The Literature of Exhaustion.— Atlantic Monthly, aug. 1967, p. 29–34.
- <sup>15</sup> Миченер Дж. (род. в 1907 г.) — американский писатель, автор романов, популяризирующих историю.
- <sup>16</sup> Уоллес И. (род. в 1916 г.) — классик американской массовой культуры, автор многочисленных романов из жизни Голливуда.
- <sup>17</sup> Barth J. The Literature of Replenishment.— Atlantic Monthly, jan. 1980, p. 65–71.
- <sup>18</sup> Фидлер Л. (род. в 1917 г.) — известный американский писатель и литературовед фрейдистского направления, автор эссе «Чем была литература».