

“ДОН ЖУАН” ПЕТЕРА ХАНДКЕ – ПОЭТИЧЕСКИЙ РОМАН-ЭССЕ

© 2011 г. В. А. Пестерев

В статье рассмотрены жанровые доминанты романа П. Хандке “Дон Жуан” – эссеистическое и поэтическое – в аспекте их пограничного проявления в произведении. Конкретный анализ этих двух начал, с одной стороны, и выявление особенностей их художественного синтеза – с другой, дает возможность раскрыть созданную австрийским писателем новую жанровую разновидность – поэтический роман-эссе.

The paper is concerned with the genre characteristics in Peter Handke’s novel *Don Juan*, which displays features of both essay and poetry. Detailed analysis of these features and their synthesis in the novel enables us to present a new genre hybrid – a poetic novel-essay devised by the Austrian writer.

Ключевые слова: жанровые доминанты, эссеистическое и поэтическое.

Key words: genre dominant, the essayistic, the poetic.

Жанровая природа романа Петера Хандке “Дон Жуан” (*Don Juan*, 2004) – проблемный вопрос. Отражая одну из парадигм современного творчества, эта книга жанрово полифонична. В ее основе – художественный синтез двух начал, которые могут быть обозначены как эссеистическое и поэтическое. Философско-интеллектуальный план в ней неотделим от лирико-поэтического, притчевое начало – от психологического. Метафизические проблемы времени и экзистенциальной свободы, развернутые пейзажные картины и художественная философия природы, смена состояний полисубъектного “я” и множественная его целостность, параболическое иносказание образуют внутреннее повествовательное единство в “Дон Жуане”.

Первый и неизбежный – поскольку парадоксально задан самим автором – уровень эссеистического восприятия связан с Дон Жуаном. Хандке сконцентрирован на эссеистической константе, предполагающей новое освещение известного, как, скажем, в “Загадке Прометея” (1973) Л. Мештерхази или “Бессмертия” (1990) М. Кундеры. Воссоздавая образ своего героя, писатель отстраняется от архетипа сладострастника-совратителя Т. де Молина, Ж.-Б. Мольера, А. Моцарта, полемизирует с С. Киркегором, не разделяет версии “любви к геометрии” М. Фриша. Одновременно Хандке воплощает в своем герое тот “европейский дух”, присущий Дон Кихоту, Гамлету, Фаусту, о котором пишет С. де Мадариага: “Рожденный из смешения кровей, несущий в своих жилах тяжбу нескольких коллективных сознаний, европеец представляет собой живое противоречие, постоянный никогда

не разрешимый спор” [1, с. 312]. И отчасти придерживается в своей интерпретации тех свойств, которые испанский философ выделяет в вечном характере Дон Жуана: “неудовлетворенность – это напряженное стремление к абсолюту”; жизнь “в мире, созданном трансцендентным Богом”; вулканический, фонтанирующий, вертикальный порыв, прорывающийся сквозь горизонталью порядка и правил”; “дух экспансии, открытия и завоевания”; “власть индивидуального, витального и подсознательного”; “воплощение абсолютной свободы” [1, с. 319–333].

Чужой и изгой, одиночка с печатью скорби, сторонний наблюдатель, не знающий покоя странник, идеалист, философ – это тот вербальный ряд, который характеризует Дон Жуана Хандке в рецензиях на этот роман, и при этом подчеркивается то несовременность, то современность героя. Подобно необычности переосмысления “вечного типа” героя, его личностная многогранность не удивит. Они достигаются важными для писателя способами интерпретации. “Эссе чередой своих разделов берет предмет со многих сторон, не охватывая его полностью, ибо предмет, охваченный полностью, теряет вдруг свой объем и убывает в понятие” [2, с. 291]. Этот принцип моделирует романную реальность Хандке. Но имитируя эту форму – буквально “берет” образ Дон Жуана “со многих сторон”, – писатель совмещает и наслаивает разнообразные приемы, которые контрапунктны и в то же время динамично перекликаются между собой. В этом Хандке, по сути, близок к пониманию Т.В. Адорно формы эссе как “негативной диалектики”, что предполагает десистематизацию любых систем, отрицание и

сомнение, релятивирование застывших понятий и языка – создание “открытой” и “внутренне подвижной” целостности эссе, которое диалектичнее, чем сама диалектика, и которое соответствует парадоксальной, по мнению Адорно, природе искусства [3, S. 9–49; 4].

В подзаголовке к названию произведения Хандке сообщает, что история Дон Жуана рассказана им самим (“*erzählt von ihm selbst*”) [5, S. 3]. Однако отмеченная претензия на достоверность оказывается ложным и провоцирующим ориентиром. Действительно, Дон Жуан сам рассказывает историю семи дней о любви к семи женщинам во время странствий по свету от Кавказа до Нидерландов и последней “безымянной страны”. Поведана же она в течение семи дней некоему повару и содержателю гостиницы в монастыре Пор-Рояль. В его изложении – со слов Дон Жуана – и представлена читателю. И помимо странного отчуждения, поскольку Дон Жуан рассказывал о себе “не от первого, а от третьего лица” [6, с. 6], повествователь не столько сосредоточен на событиях, сколько на рефлексии и об истории, и о личности своего гостя. Эта субъективная версия рассказчика сопровождается его комментариями, предположениями, обобщениями, умозаключениями, завершаясь “свидетельским” итогом, что представленный на этих страницах Дон Жуан истинный, а все прочие “скопом были Лже-Дон Жуанами – и тот, что у Мольера, и тот, что у Моцарта” [6, с. 94].

Наблюдаемая в этой интеллектуальной манере повествования “дефабулизация” – свойство литературы XX века: “радикальное ослабление фабулы, ее редукция до определенного мотива..., до отдельной ситуации..., определенного состояния, конфликта, не получающего фабульного развития” [7, с. 190]. Дефабулизация ведет к “авторскому сюжету”, который позволяет и писателю, и читателю “сосредоточиться на собственно авторски-концептуальных аспектах художественной целостности – формах организации произведения, структурах, в которых происходит авторское конципирование целостности” [7, с. 189]. По существу, это “эссеистический сюжет”, ибо “эссеизм – мифология, основанная на авторстве”, свобода творческой личности: “самосознание одиночки опробует все свои возможные связи в единстве мира” [8, с. 25]. “У меня нет тем, о которых я хотел бы писать, у меня только одна тема: я сам” [9, с. 393], – заявлял Хандке в программной статье 60-х годов “Я – обитатель башни из слоновой кости”, и это остается основой его творчества до настоящего момента.

Формы дефабулизации и эссеистического сюжета разнообразны. Одна из них, представляющаяся близкой Хандке, выражена П. Розаем, писавшим о необходимости вызвать “*стереоскопическое* представление о логических связях”: “развивать мысль и вести рассказ постоянно во *всех* направлениях” [10, с. 55]. Заявляя в одном из последних интервью, что “горизонтальность изображения больше не годится, сегодня нужно писать вертикально” [11], Хандке осуществляет это убеждение в своем последнем романе. Целое романного повествования возникает, можно сказать, соответственно традиционной трехчастности литературного рассказывания. Своеобразная экспозиция, содержащая сведения героя-повествователя о своем образе жизни до появления протагониста и его сообщения о разного рода необычных Дон Жуана в первые часы и дни его пребывания в Пор-Рояле. Основная часть – история семи дней любви и странствий Дон Жуана – переходит в развернутый эпилог о новых странностях в поведении и состоянии героя после его исповеди и о его фантастическом исчезновении. На этом исконно романном, сюжетно-композиционном уровне произведения явно внешнее единство: и временной последовательности изложения, и объемлющей всецело роман фрагментарной формы.

Однако преобладает в “Дон Жуане” вертикальный, или стереоскопический, способ развития романной мысли и динамики повествования, которые определяются рассказывающим “поваром”. От него самоотчуждается, но одновременно и перевоплощается в него Хандке, живя убеждением, что “литературное творчество расставляет все (в жизни и в осознании ее. – *В.П.*) по своим местам”, и стремясь “быть исследователем в писательской работе” [11]. Как таковое, авторское познание, его процесс остается за пределами произведения. В нем (как писал Д.В. Затонский о прозе писателя 70-х годов, и это характерно для художественного мышления Хандке до настоящего времени) дается “явление, предмет, событие и итоговая на них реакция”, “все промежуточное опускается” [12, с. 417].

Есть определенная смысловая связанность эпиграфа и последней фразы произведения. Первый – цитата из написанного Л. Да Понте либретто оперы Моцарта: “Кто я такой, ты никогда не узнаешь” [6, с. 5]. “История Дон Жуана не может иметь конца” [6, с. 95], – заключительные слова рассказчика. Этим задаются границы повествования, но обнажается и авторский скепсис, его признание этапности самопостижения через “другого” – Дон Жуана. Одновременно наме-

чаются неопределенность, неисчерпанность и несказанность – свойства формы приближения к художественному знанию, будь то факт или рефлексия. “Ведь эссе не есть предварительное и попутное выражение какого-то убеждения, которое при более удобном случае может быть либо возведено в истину, либо признано ошибочным”, “это уникальный и неизменный облик, который принимает внутренняя жизнь человека в какой-то решающей мысли” [2, с. 294].

Фрагментарность позволяет переключаться от одного аспекта к другому в их множественности и неожиданности. Автор не устанавливает последовательности их чередования, а воплощая прихотливость мышления, усиливает ассоциативность переходов, подчеркивая ее литературными приемами повтора (однако чаще с иным интеллектуальным акцентом) и контраста, которые органичны авторскому миропониманию экзистенциальной и онтологической цикличности. Потому-то только первый эпизод любви, в горной кавказской деревушке, описан развернуто, а все остальные шесть даны схематично, лишь с фиксацией чего-то особенного в каждом из них. Не только истории будто повторялись, но и женщины, которые “в главных своих чертах повторяли изо дня в день друг друга” [6, с. 58]. Аналогичны и места этих событий, ибо, со слов рассказчика, “каждый новый день Дон Жуан оказывался в новой, часто очень далекой стране, а ландшафт, на фоне которого разворачивались события, был или каждый раз представлялся ему, в общем, снова таким же” [6, с. 37]. Ни конкретика пространства, ни индивидуальность женщин не столь важны, они только фон и способ приобщения героя к инобытию.

Охватить интеллектуальные мотивы произведения Хандке попросту означает пересказать его текст. Печаль и скорбь Дон Жуана, связанные с утратой в прошлом не то ребенка, не то любимой. Бегство героя, его понимание долга (не уклоняться от женщин) и смирение с этой судьбой. Герой Хандке отнюдь не сладострастник и в этом смысле противопоставлен его слуге. Внимание Дон Жуана к слабым (старикам и детям) и добрые отношения к нему жениха, отца, сына возлюбленных Дон Жуана. В любви протагонист Хандке стремится к синхронности чувств и дает личностную свободу “своим” женщинам. И неожиданно утверждение обитателя Пор-Рояля, что “охваченный паникой мир” “был миром” Дон Жуана [6, с. 62]. Но несмотря на это экзистенциальное состояние и фатальное одиночество героя, он стремился преодолеть человеческое отчуждение. Неизбежное перечисление (и далеко

не полное) раскрывает эссеистическую природу романа, постоянно меняющего свое направление [13, р. 71], но как многосоставное, необратимое вспять, само осуществляющее себя и выходящее за свои собственные пределы бытие сознания. И главное, что в этих мотивах, подобно эссе, книга Хандке “держится энергий взаимных помех, трением и сопротивлением не подходящих друг другу частей” [8, с. 23]. Это, по сути, отмеченная Т. Адорно “имманентная относительность” эссеистической формы, которая складывается таким образом, что в каждый момент может разрушиться и распастись [3, S. 35]. Со всей очевидностью это проявляется в одной из сквозных проблем Дон Жуана – проблеме времени.

“И все его мысли были направлены на то, чтобы распорядиться временем по собственному усмотрению – он считал это главным делом своей жизни” [6, с. 21], – сообщено рассказчиком, правда, с оговоркой “во всяком случае в данный момент”. И далеко не случайно к концу “исповеди” Дон Жуана резюмируется, что его рассказ был “о времени и о себе” [6, с. 76]. Константа романного повествования, время абсолютизируется, становится и формой существования, и формой бытия для Дон Жуана. Поэтому мысль рассказчика одновременно и в изложении событий, и в рефлексии разворачивается сконцентрированно на взаимоотношениях Дон Жуана со временем. Ключевые моменты здесь сопряжены в динамике резких перепадов. То Дон Жуан – “хозяин своего времени” [6, с. 32], то выпадает из времени, превращаясь в “механизм счета” [6, с. 35], живет в линейной одномерности текучих мгновений. В период семи дней с женщинами Дон Жуан обретает время в высоком, метафизическом смысле: “Быть во времени. Вжиться в него, найти с ним общий язык. Оно бесперебойно подыгрывало ему, даже во сне. <...> Он не только чувствовал себя защищенным этим видом времени, оно несло его с собой, как на крыльях” [6, с. 76]. И вновь разлад со временем после завершения рассказа в Пор-Рояле: “Каждый момент – каждая вещь – обращали на себя внимание, время распалось на моменты второго, третьего события, той или иной вещи, одного или другого человека. Вместо взаимосвязи, создающей ощущение времени, только лишь отдельные детали, нет, даже детализация” [6, с. 84].

Двоемирие романтиков (в особенности Э.Т.А. Гофмана), символистская линия модерна рубежа XIX–XX веков (С. Георге, Г. Гофмансталь, Р.М. Рильке), экспрессионистское устремление к “абсолютной метафоре” (Г. Тракл, Г. Гейм), а из ближайших Хандке современников – Г.Э. Носсак,

воплотивший “четвертое измерение” своего мировидения в “Спирали. Романе бессонной ночи” (1956) – это, можно сказать, магистральные направления национального контекста временного экзистенциально-онтологического измерения Хандке. Одновременно совершенно очевидно, что, как в “субъективной эпопее” М. Пруста, эмпирическое время и “вневременная реальность”, в романе Хандке противопоставлены. Совпадения и в формах – восстановление прошлого в воспоминаниях и через рассказ – выявляют различие, аналогично философии времени у Пруста и Хандке. В “Дон Жуане”, из-за введенного автором повествователя, в постмодернистской манере даны воспоминания воспоминаний и интерпретация интерпретаций. Кроме того, для Пруста трансцендентное единственно истинно. Для Хандке – одна из истин – идеальная. Об этом говорил и сам Хандке: об “ином, запредельном мире в лучшем смысле этого слова”; этот “противоположный мир, не обязательно противостоящий повседневному, но все же более светлый”, поэтому не случайно близость двух “реальностей” писатель подчеркивает сравнением второй с “живописным изображением на обратной стороне стекла”. Однако именно иной мир для писателя – источник вдохновения, личного права жить и творить [11].

Только в одном у Хандке время реальное и идеальное совпадают: семь дней длится любовь Дон Жуана к семи женщинам и в течение семи дней он рассказывает, вспоминая, эту историю в Пор-Рояле. Оба сущие, в остальном они противоположны: два мира – реальный и идеальный. Первый – исчисляемый, второй – единый без счета. Этот мир равноценен ощущению времени, оно, “иное время”, как “иное состояние” человека: мужчиной и женщиной завладевает “тот другой отсчет времени, как это случается с теми, кто сливается в своих чувствах воедино” [6, с. 48], поскольку “женщина встретила своего, отвечающего по духу *ее* времени, мужчину” [6, с. 55].

Само слово “время” – “*die Zeit*” – постоянно в тексте, но его обобщенно-понятийному смыслу противостоит метафорический – несказанность метафизического: “время женщин” (“*Frauenzeit*”), “грядущее время, ничем не ограниченное по продолжительности” [6, с. 54] (“*die kommende Zeit, von einer unabsehbaren Dauer*”) [5, S. 88], “ни в какое время” [6, с. 62] (“*in keiner Zeit*”) [5, S. 102]. И само совершенство, “время женщин” чревато опасностью, которую осознает Дон Жуан, правда, “это лишь разжигало его” [6, с. 42], поскольку женщины – возможно, “проклятие”, “иссушающее душу наваждение” [6, с. 41] (“*die Frau als*

Fluch? Als Dürrefluch?”) [5, S. 66]. И, может статься, он должен будет пойти на жертву преступлений, пробудив в своем “я” самое низменное: “он видел в перспективе себя, по крайней мере, ту свою часть, которая окажется ему враждебной и даже хладнокровно станет его самым злейшим врагом” [6, с. 43].

Время как проблема Дон Жуана включено в пространственно-временной романский контекст, который контрапунктно многосоставен. Линейный, хронологически последовательный принцип явен не только в рассказе хозяина гостиницы в Пор-Рояле – от фантастического появления упавшего с неба Дон Жуана до его не менее фантастического исчезновения, но и в изложении по дням недели самим гостем его авантюрных странствий. Эта линейность – субъективная длительность и отбора “фактов”, и переключений в их пространственной и временной сменяемости. Явно концептуально-авторское замещение фабулы сюжетом в переходах статических и динамических моментов повествования: остановившееся время в развернутых описаниях среды (многочисленные ландшафты или колорит кавказской свадьбы и “танцующие дервиши в Большой мечети” [6, с. 56] в Дамаске) переходит в дискретную временную скачкообразность.

Семь дней приключений Дон Жуана с женщинами, а затем семь дней его рассказывания в Пор-Рояле – это время конкретное, но одновременно и мифологическое. Ведь оно вызывает однозначную ассоциацию (правда, не без иронического оттенка уподобления сакральному) с семью днями творения мира, полагая в то же время и чрезвычайную символическую многозначность этого числа в разном национальном и культурном сознании. Место действия в Пор-Рояле – аналогичная пространственно-временная двойственность. Монастырский сад описательно, детально и символически воспроизведен в его природной естественности, но и заброшенности, одичалой первозданности. Этот локальный колорит пронизан реминисценциями вечности библейского Эдема. Заброшенность монастыря и сада – и примета современности, которая изобильно в деталях внедряется в романную вневременность. “Эскадрильи бомбардировщиков” [6, с. 18] и “промышленные комплексы” [6, с. 20], автобусы и мотоциклы, “атомный центр” [6, с. 29], “ночная сцена порнофильма” [6, с. 64] и “поставщик пиццы на мопеде” [6, с. 81] составляют современный пласт “Дон Жуана”.

Синхронно пространственно-временная структура романа интертекстуальна. Контекст художе-

ственной культуры от античности до современности вводится мотивированно: образованностью “книжного” повествователя. Одна из разновидностей интертекстуальности – развернутые рефлексии рассказчика. Такова полемическая реплика Киркегору в его интерпретации Дон Жуана: «Некий философ классифицировал желание Дон Жуана быть непременно замеченным женщиной как непреодолимую страсть и даже как вожделенную с незапамятных времен потребность “побеждать”. Но та история, как он сам мне ее рассказывал, не имела ничего общего ни с победой, ни с вожделением, по крайней мере с его стороны» [6, с. 47]. Однако преобладают отсылки к иным текстам без авторской озабоченности читательской осведомленностью. Так, говоря о появлении Дон Жуана в Пор-Рояле, хозяин гостиницы тут же, отрицая возможность другого героя, дает перечень иных “персонажей”. Речь шла, сообщает эрудит Хандке, “о *Дон Жуане*, а не об этих канувших в историю изощренных и каверзных иезуитах-наставниках, старцах семнадцатого века. И не о Люсьене Левене и Раскольникове или, скажем, мингере Пеперкорне, некоем сеньоре Буэндиа или комиссаре Мегрэ <...> С тем же успехом это мог бы еще быть сэр Гавейн, Ланселот или Фейрефиц, этот под стать сорокам черно-белый сводный брат Парцифала... А может, князь Мышкин?” [6, с. 8]. Подобно ассоциативному ходу мысли, но в более сложной, завуалированной форме возникают внутритекстовые реминисценции. Одна из них определенно вызывает имя Музиля в характеристике женщин до встречи с Дон Жуаном, которые «жили наподобие “человека без свойств»» [6, с. 58] (“wie ohne Eigenschaften”) [5, S. 94].

Меняющиеся параметры и соответственно дискурсы пространства и времени усиливают их разноприродность, которая, вместе с тем, сведена к романному единству – повествованию “на пограничье”. Соответствуя авторской концепции двоемирия, эта художественная идея по преимуществу выразительна, но и структурно закреплена в образном изображении. Неизменно с акцентом на пограничном сосуществовании реальности и инобытия, на их взаимосвязи в противостоянии, предстающих сущностной данностью человеческой жизни. До конца умонепостижимая, она всецело, чаще суггестивно, сконцентрирована в языковой и стилевой манере Хандке. Поскольку действительно “стиль принадлежит к неявной культуре (коннотативному уровню знаковости) и воспринимается, как правило, на неявном уровне психики” [14, с. 17]. С другой стороны (что является аксиомным для современной научной

мысли), “синтезирующим понятием для целостности, которой подчиняются все языковые формы произведения, является стиль” [15] (цит по: [16, с. 435]).

Пожалуй, если бы роман Хандке сводился только к эссеистическому повествованию, он являл бы собой художественно одномерное произведение: беллетризацию авторской концепции. Эстетическая убедительность и объемность созданного им мира возникает благодаря существующему в нем – на равных с эссе – поэтическому.

Как нацеленное введение поэтического воспринимается развертывание в лирическую картину художественных деталей – постоянных компонентов романной структуры: вздох Дон Жуана, “стареющего мужчины и одновременно ребенка” [6, с. 25] и его печаль; вдруг увиденные героем глаза встречающихся ему людей, вернее, цвет их глаз; и “неслыханная музыка” “песчаного смерча” [6, с. 60] в Дамаске; “время женщин” [6, с. 75] и летающий тополиный пух. Переключение от детали к ее реализованному образу осуществляется в “могучем скачке воображения” [17, с. 100]. Поэзия здесь рождается из обыденного (глаза, вздох, пух, смерч, печаль). Преображенное лирическим видением, оно становится эстетическим феноменом – сиюминутным, создаваемым в данный момент и в движении творческой мысли рассказчика, наделенного “идеализмом Хандке, идеализмом возвышенных повседневных образов” [18, S. 547].

Логика воображения и интеллектуализм стихотворного искусства XX века определяют в этих миниатюрах поэтическое измерение единства и целостности всего сущего и несказанного. В поэтическом восприятии они открывают и образно воссоздают особенное, необычное, непредвиденное, новое в известном. В глазах обычных – мелькающих мимо прохожих – их цвет, когда глаза “вспыхивали и начинали светиться всеми красками, создавая цветовую гамму людских глаз и делая их добрыми и хорошими”; “эти краски задавали ритм и посылали импульс движущемуся им навстречу” – “так и хотелось последовать порыву души” [6, с. 39–40]. А в “необыкновенно тихом и легком, даже нежном” [6, с. 25] вздохе Дон Жуана проступает доверие, внушаемое “не только к одному этому человеку” [6, с. 25]. Будто отстраненные, эти поэтические картины органично вписаны в рассказываемую историю Дон Жуана, соотнесены с его личностью. Несмотря на точность суждений и умозаключений повествователя, одновременно свойственная им неожиданность поворота мысли и парадоксаль-

ность множат неуловимость и многосоставность общего художественного смысла произведения. Так, скажем, “печалиться”, по разумению хозяина Пор-Рояля, о Дон Жуане “стало для него занятием жизни” [6, с. 31], что подтверждается в тифлисском приключении, когда “в нем заново вспыхнула задремавшая было энергия печали и скорби, обновляя весь мир” [6, с. 33].

Поэзия красоты как таковой в пейзажных мотивах, лейтмотивах и описаниях природы расширяет художественное пространство “Дон Жуана”. И если красота обрушившихся с неба на Дон Жуана воинственных женщин – “ни пером описать, ни в сказке сказать” (“unbeschreiblichen Schönheiten”) [5, S. 154] – не поддается описанию, “то прекрасное, что сочетается с женской красотой”, можно воспроизвести в пейзажной зарисовке. Будто обозначая ценность каждого мгновения, Хандке дает созерцательный пейзаж, в своей естественности приближенный к читателю и слегка преображенный художественным восприятием и образным словом: “В лесах на склонах холмов вокруг Пор-Рояля цвели в это время благородные каштаны, и их светло-желтые свечки, просматриваясь сквозь темную листву дубов, буквально рядами опоясывали их кроны, пробегали по ним волнами, пенились над ними, беззвучным прибоем приближаясь к руинам Пор-Рояля, и среди этого безмолвного великолепия высилась чуть дальше, на плато Иль-де-Франс, светло-красная крыша бывших подсобных строений монастыря Пор-Рояль”, – и над этим ландшафтом – ласточки, “ныряющие в последние лучи солнца, но при этом такие быстрые, словно солнечный свет подталкивает их”¹, а “внизу, в долине Родон, опять летал тополиный пух” [6, с. 92–93].

Пейзаж мотивированно возникает в романном повествовании Хандке: это ландшафт происходящего в Пор-Рояле и его окрестностях, которые, по мнению “поверенного” Дон Жуана, “истинное или единственно возможное географическое место для данного рассказа” [6, с. 20]. Не возникает сомнения в важности этого указания, поскольку двойственная – в реальном и в идеальном – жизнь Дон Жуана излагается в новом измерении двое-

мирия: современной цивилизации и природы. В этой смысловой проекции поэтическая роль пейзажа наполнена семантикой философии природы как одного из естественных откровений. Контрастное противопоставление неизбежно, ибо, если в “местах поселений” на плато “с их офисами и промышленными комплексами” “уцелевшие остатки рощ никак не оставляют после себя впечатление привычного леса”, то в вольных пространствах Пор-Рояля худосочности нет и в помине. Здесь “поверхность земли... не изменилась за века”: “Долины вдоль ручьев, тем более расселины, наоборот, покрыты густой растительностью, дубовыми лесами, благородным каштаном по склонам оврагов и особенно пойменными лесами, ольхой и тополем ближе к низине, прерываемыми прогалинами с бывшими мельницами” [6, с. 20].

Несмотря на подобную контрастность, природа в романе Хандке – это только иной мир – мир поэта, представляющийся близким романтическому миру “музыкантов” Э.Т.А. Гофмана и сосуществующий с реальностью “просто хороших людей”. Он отстранен от современной цивилизации и далеко не каждым воспринимается, но близок автору естественной красотой. В воссоздании этой природы “наивысшая степень поэтичности”, как в китайской пейзажной лирике, – “приемы скрытой ассоциации, внутреннего параллелизма” [19, с. 13], прежде всего ассоциации с идеально-романтическим миром любви Дон Жуана, параллели с переживанием естественной красоты рассказчиком. В этих зарисовках Хандке предстает “поэтом природы” в том смысле, что находит те простые слова, “которые нынешний человек забыл или уже не способен им радоваться”².

Таков пейзаж в воспоминаниях Дон Жуана и одновременно в рассказе обитателя Пор-Рояля о неожиданной встрече героя с занимающейся любовью “голой парочкой”: “ему вдруг вспомнилось, какими желтыми были на тонких ветках-прутиках цветки красивого дрока”, “как ветер мотал, раздвигая и сдвигая, этот сплошь желтый кустарник семейства губоцветных”; “от кедра доносился специфический шум, похожий на свист”; “высоко в небе, неправдоподобно высоко для птицы”, кружил орел; “осы с шумом и жужжанием трудились над посеревшей от ветра и дождей поленницей”, строя гнездо; “на одной из веток, свисавших над ручьем Мерантез, не то болталось,

¹ “In den Hügeln um Port Royal waren gerade die Edelkastanien aufgeblüht, und das Hellgelb der Blütenschnüre lief der Länge nach zwischen den dunklen Eichen als Wellen und Schaumkronen, welche allseits in dem Umkreis der Ruinen lautlos brandeten, und aus der stillen Brandung stieg ganz zuoberst, hinten auf dem Ile-de-France-Plateau, das lichtrote Dach der einstigen Klosterscheunen von Port Royal heraus <...> und die Schwalben, die darüber in die letzte Sonne tauchten, wurden dabei noch einmal so schnell, wie von dem Licht angeschubst” [5, S. 154–155].

² Это свойственное многим писателям последних десятилетий естественное в чувстве природы и ее красоте, их непосредственное словесное запечатление, думается, точно выразил, говоря о лирике Артюра Рембо, в романе “Бес-смертие” М. Кундера [20, с. 106].

не то раскачивалось что-то продолговатое и полосатое” – “сброшенная змеиная кожа”; “с кедра сорвалась прошлогодняя шишка”; “переливающийся блестками песок сверкнул на дне ручейка, в котором не было рыб”; “а в воздухе мельтешили те маленькие рыженькие мотыльки, про которых всегда думается, когда двое из них вьются друг подле друга, что их трое” [6, с. 23–24].

Проявляющееся как эссеистический способ рассказывания истории Дон Жуана, повествование в романе Хандке одновременно приближено к лирико-поэтическому. Оно соткано из лейтмотивов, среди которых первозначен “тополиный пух”. Охватывая все пространственно-временное измерение – от Пор-Рояля до мест странствий Дон Жуана, – проникая в достоверное и фантастическое, он может просто упоминаться, подчас в самый неподходящий момент: залипший на лопатках молодой женщины “пушистый комочек тополиного пуха” [6, с. 12] в упомянутом столкновении протагониста с парочкой любовников. В поэтическом воображении этот образ сплетается с иными пейзажными мотивами в сиюминутном, схваченном мгновении прекрасного: осыпающиеся “бело-желтые цветочки” с куста “черной бузины”, “этот непрекращающийся цветочный дождь пересекался с непрерывным полетом тополиного пуха, с утра до вечера и всю неделю напролет летавшего не только по саду и развалинам Пор-Рояля, но и по всей обширной речной долине” [6, с. 18]. Эта всепроникновенность, благодаря воображению рассказчика, в новом звучании лейтмотива охватывает и “время женщин” семи дней любви Дон Жуана, когда “повсюду – снизу, сверху и насквозь – проникал тополиный пух” [6, с. 37]. Во вневременном лейтмотиве соприкасается с вечным, становится его образно-зримым отражением. Но одновременно придает легкость предметно-вещному миру, дематериализует его, ибо “все тяжелое, давящее, каменистое, плотно вросшее в землю эти воздушные и просвечиваемые насквозь лучами летающие по воздуху комочки пуха делали, казалось, легким, невесомым!” [6, с. 18].

То просто упомянутый, то разворачивающийся в картину, этот образный лейтмотив оркеструется с весенним лейтмотивом “мягкого майского солнца” [6, с. 18] (“der milden Maisonne”) [5, S. 26], в лучах которого Дон Жуан начинает рассказывать свою историю. И сам эпитет “майский” становится лейтмотивным, охватывая природное пространство и привнося весеннюю тональность: с майским воздухом, дождем, ветерком, майскими бабочками. “Тополиный пух” неотделим от возникающего время от времени символического

образа кедра, растущего между аббатством Пор-Рояля и новым современным городом. Одиноким кедр (“die einzelstehende Zeder” [5, S. 20]) на пограничье, но “великолепнейший и могущественнейший” [6, с. 14] (“den prachdigsten und kraftigsten”) [5, S. 20] – это бытийное в сущем. Как дерево – символ “сущности двух миров” и человеческой жизни [21, с. 69–70], с немаловажным романым противопоставлением двоимирия, прошлого и настоящего. Кедр воплощает природную в своих истоках прочность [21, с. 112–113], а значит и долговечность. Символический смысл этого образа множится в ассоциации с крестом, тем более если обратить внимание на «“материальную” четверичность креста: он был сделан из четырех деревьев стран света – кедра, кипариса, оливы, и пальмы» [22, с. 13]. Возможность этого выхода на христианскую символику креста, и соответственно – Иисуса, закрепляет и признание Хандке, что он “чувствует себя причастным к наследию Христа, не будучи его последователем” и что Христос для него “величайшая фигура в истории человечества” [11]. Однако многоступенчатое расширение культурного мышления соотносено с внутрироманным параллелизмом: ведь свойство кедра в повествующем описании – одиночество, пограничная двойственность, красота, природная сила – это и свойства личности Дон Жуана.

«По сравнению с жизнью отдельного человека, с его индивидуальной биографией, имеющей и начало, и конец, природа – один из немногих конкретно существующих перед нами видимых и осязаемых символов вечности. ...Выход в природу лирического героя есть поэтому выход в некую “иносферу”, увеличивающую его масштаб за счет сближения с “материей вечности”» [23, с. 89]. Охватывая всецело лирико-поэтическое творчество, это суждение Т.И. Сильман непосредственно соотносится с образами природы в “Дон Жуане”. Хотя в этом романе не найти близких этим мыслей, в романе “Короткое письмо к долговому прощанию” (1972) один из персонажей (не кто иной как Джон Форд) заявляет: “Когда вижу, как колышутся эти листья и солнце просвечивает сквозь них, у меня такое чувство, будто они колышутся целую вечность. ...Это и на самом деле ощущение вечности: оно заставляет начисто забыть, что существует история” [24, с. 223]. В этом романе 70-х годов природа выступает одной из проблем “я” безымянного протагониста-повествователя, для которого мучительно отчуждение от этого естественного мира, ибо “перед лицом природы”, он “с неприятной отчетливостью” из-за неспособности слиться с ней ощущает “только самого себя” [24, с. 148]. Поэтика природы здесь тради-

ционна: непосредственные пейзажные описания, символично-рефлексивные развернутые в картину образы (кипарис), природные мотивы, лейтмотивы и их вариации (в особенности – солнце). Аналогичны приемы и в “Дон Жуане”, но, как и в лирической поэзии, вечность в природе и через нее возникает подтекстово, на уровне внутримануальных связей и аналогий: в точках коннотативного соприкосновения с вечностью в любви и устремлениях Дон Жуана. По сути, это предназначение поэта, который, по словам Сен-Жон Перса, “своей слиянностью с сущим... осуществляет для нас связь с непрерывностью и единством Бытия” [25, с. 252].

Попеременное чередование эссеистических и поэтических частей текста создает один из структурных пластов “Дон Жуана” – повествовательный ритм. Равнозначное с эссеистическим, природно-поэтическое образует относительно самостоятельную ритмическую структуру, аналогично, скажем, ассонансным и аллитерационным повторам, которые складываются в свой ритмический строй речи, но согласуются с ритмообразующим повторением стоп в стихотворном произведении. Вариации пейзажных описаний, лейтмотивы, картинные развертывания природных деталей у Хандке как художественные компоненты “*универсального структурного принципа поэтического произведения*” [26, с. 89] – повтора, складываются в романский ритм: очевидный и рационально определяемый, но прежде всего – осязаемый, обращенный к интуитивному эстетическому чувству текста.

Повторно-ритмическая организация романа Хандке усложняется совмещением пейзажного и интеллектуально-эссеистического. Характерная для Хандке предположительность – свойство его “гипотетического стиля”. «“*Может быть*” – формула эссеистики, относящаяся, в отличие от романа, уже не только к изображаемой действительности, но и к самим способам изображения – некая “*метагипотеза*”, объемлющая повествовательное искусство, философию, науку, дневник, исповедь, исторический документ как пробные формы сознания» [27, с. 240]. Сообразно этой жанровой имманентности эссе текст произведения Хандке испещрен всякого рода семантически полуопределенными, гипотетическими вербальными компонентами, вроде “*может*”, “*казалось*”, “*пожалуй*”, “*словно*”, “*будто*”, “*как бы*”, “*представляется*”, “*что-то*”, “*нечто*”. Ритмически вторят этим лексемам риторические вопросы. Они аналитически разбивают излагаемые факты, наделяя их неопределенностью, возможностью множественности, как вопросы “*Пришел ли он?*

Или появился?” [6, с. 8] – “*Kam er? Erschien er?*” [5, S. 11] – в момент, когда Дон Жуан вдруг оказывается в саду Пор-Рояля. Касающиеся событий рассказа, подобные вопросы переключают внимание читателя от факта к его осмыслению. В особенности эта форма сознания и риторическая фигура художественной речи значима в рефлексивных частях романа. Фиксируя состояние мысли рассказчика и ее движение, то логически оправданно, то неожиданно или парадоксально, повторяющиеся вопросы позитивны как микроформы “*негативной диалектики*” эссе: они отмечают и множат относительность любого понятия, в утверждении акцентируют его новое свойство, противоположность, если не отрицание. Так, неоднократно возникающие суждения рассказчика о вздохах и печали Дон Жуана (о чем уже шла речь) в очередной раз, к концу романа, сопровождается вопросом: “*Кто сказал, что печаль непременно должна быть обременительной?*” [6, с. 89] (“*Wer sagte, daß die Trauer etwas Lastendes sein mußte?*”) [5, S. 147–148] – именно в этом проблемном качестве.

Ритм, что очевидно, имманентен повествованию “Дон Жуана”; в его всеохватности латентно заключено сближение природных ритмов и ментальных. Одновременно происходит ритмическое отстранение от пересказа событий и чистой рефлексии – осуществляется поэтическая функция ритмических и музыкальных повторов.

Равноценное красоте или близкое ей, поэтическое в “Дон Жуане” и в авторском понимании, и в его формах классично. Синтез эссеистического и поэтического – это вечный и актуальный вопрос о поэтической правде и правде интеллектуальной. Приоритета одной из них не может быть. Умопостижение абсолютного и вечного, чем, собственно, и является эссеизированная история Дон Жуана у Хандке, – это живое состояние мысли, движущейся к бесконечному, тайному, истинному: с сомнениями, аргументами, предположениями, отрицаниями. Как вторая составляющая сущего, его целостности, поэтическая правда всегда очевидна и насущна, ей не нужны обоснования и доказательства, она просто есть и необходима человеку.

В аспекте пограничной динамики этих двух начал раскрывается в романе Хандке поэтика фрагмента, но к этому качеству безоговорочно и всецело не сводится. Чрезвычайно распространенная (если не ведущая) в XX столетии и начале нынешнего, эта литературная форма, столь органичная художественному мышлению, связана теоретически и творчески с романтической школой.

Как у Новалиса, Ф. Шлегеля, Э.Т.А. Гофмана, она стала свойством сознания: в контакте с действительностью и “другими”, в восприятии мира, его толковании и самоосознании.

Содержащие в себе компоненты нового искусства, фрагмент и структурируемые им фрагментарно-целостные композиции романа, новеллы, пьесы, одновременно осваивают, видоизменяясь, открытия кино. В литературе и других искусствах происходит совмещение фрагментарного сознания с кинематографическим, а в последние десятилетия – с клиповым. Работа многих современных писателей в кинематографе (А. Робб-Грийе, Ж.-Ф. Туссена, П. Остера, М. Шаранга) стала приметой времени. К ним принадлежит и Петер Хандке [18, S. 537–549], не только известный как сценарист фильма Вима Вендерса “Небо над Берлином” (1987), но и постановщик, экранизовавший свой роман “Женщина-левша” (1978), по мнению исследователей, “апогей” режиссерского творчества Хандке [18, S. 539].

“Новая визуальная культура”, как определил кино венгерский теоретик Бела Балаш в работе “Видимый человек” (1925), органична для Хандке, фильмы и сценарии которого связаны со “школой взгляда” (“*der Schule des Blicks*”) и “школой созерцания” (“*der Schule des Schauens*”) [18, S. 541, 543]. Эти кинематографические ориентиры углубили и развили свойственные Хандке визуальность и насыщенность предметного мира, созерцательно-отстраненную изобразительность, непосредственное воспроизведение эмоционального состояния и мысли, “случайность” и дискретность объектов. То, что составляет в поэтике Хандке внутреннюю неразрывность “верхней поверхности” и “глубинной глубины” [12, с. 437]. По-настоящему кинематографичность фрагментарной формы “Дон Жуана” проявляется через монтаж, который в его и межкадровом, и внутрикадровом виде – это парадигма не только художественная, но и философская, связанная с целостностью произведения. Именно так мыслит монтаж Ж. Делёз, который убежден, что “великие кинорежиссеры сравнимы не только с художниками, архитекторами и музыкантами, но и с мыслителями”. Всецело принимая утверждение С. Эйзенштейна, что “монтаж – это фильм как целое”, французский философ считает монтаж “определением целого... посредством пригонки, разрезки и новой искусственной пригонки” [28, с. 138, 139].

Творческая работа Хандке, освоившего опыт современного искусства (М. Антониони, Ж.-Л. Годара, О. Уэллса, в частности [18, S. 540]), складывается в этом направлении. Отрицающая

технику “круговорота образов и ритмов” в фильме, мысль Хандке о “дилемме фильма”, в котором не просто демонстрируются образы, а с помощью их последовательности создается определенный порядок³, обобщает художественный опыт монтажа. Искусства соединения, расположения и выстроенности: не только движение от частного к целому, но и синхронизация и взаимообусловленность первого и второго. Искусство монтажа, предполагающее контекст его составляющих: образ – кадр (фрагмент) – кадровые (фрагментарные) планы – эпизод – художественная целостность.

Подобно смене кадров киноленты, переключение от одного фрагмента к другому в “Дон Жуане” – константа фрагментарной структуры. Внешние связи ее отдельных частей ассоциативны и, аналогично эссе, постоянны в выделении нового в истории и личности Дон Жуана или иных – переосмысленных и до того не отмеченных – аспектов “вечного” образа. Глубинный смысл единства фрагментов – в том, чтобы выявить тайну истинного и непостижимого (в авторской интерпретации) Дон Жуана, а через нее – прояснить человеческое “я”: сущее и бытийное в нем.

Являющие собою эту двойственность внешнего и внутреннего, фрагменты Хандке – это кадры или составленные из них сцены. При этом отсутствуют чисто литературные разновидности, скажем, фрагмент-афоризм, максима, сентенция или фрагмент, лаконично (часто в одной фразе) фиксирующий эмоциональное состояние персонажей. Три доминирующих по характеру стиля кадровых плана в романе Хандке – повествовательный, рефлексивный и, условно говоря, образно-изобразительный (пейзаж, метафора, символ, фантастическое) – соответствуют четырем обозначенным Ж. Делёзом уровням монтажа: “отбор материала, частей материи, которым предстоит прийти во взаимодействие”; “сама съемка”; работа в мастерской; зрительское восприятие [28, с. 147]. Результативно и поэтологически они просматриваются в каждом фрагменте, который, как кадр фильма, фиксирует конкретный момент движения романной – авторской – мысли. И обладает структурообразующими свойствами кадра: “пространственное, тональное и колористическое решение”, “выбор точки зрения и ракурса”, “оптический рисунок”, обрез и границы изображения, чередование планов и их ритмика [29, с. 163].

Литературное преломление этой кинематографичности в “Дон Жуане” осуществляется через аналитический и поэтический принципы твор-

³ Эссе “Театр и кино: неподходящее сравнение” (см.: [18, S. 539, 540]).

чества. Видоизменяемость художественного решения сменяющих друг друга фрагментов – объем, кадровая срезка начала и конца, событийная и фигурально-изобразительная насыщенность, переключения от визуального и описательного к рефлексивному и синхронно от последнего к образному – включает постоянство этих двух начал. Аналитичность – и как примат рефлексии, и как разложение единого на составляющие, и как сосредоточенность на этом частном. А в поэтическом – воображение эстетически преобразует обыденную достоверность, прозу речи и слова, творит эстетическое “представление о вещи” (если воспользоваться точным выражением И. Канта) в метафоре, символе, пейзаже, лейтмотиве, ритме. “Закономерности” форм и синтеза этих констант не наблюдается, каждый фрагмент в этом поэтологическом дискурсе самобытен. Доминанта анализа либо поэзии и их уравновешенное соприсутствие в фрагменте – только в этих трех кадровых трактовках просматривается повторяющаяся определенность.

Событийно ключевой в повествовании о Дон Жуане фрагмент начинается констатацией, что история героя, “рассказанная им самим, на этом заканчивается” [6, с. 82]; одновременно задается ситуация всей этой части: воспоминания о проведенных “в саду за этим занятием” семи днях. За первым “озвученным” кадром-сообщением Хандке дает еще пять, переключаясь на визуальное изображение: ореховый прутик, скрывшая его трава, липы и каштаны, их густые кроны, просветы неба сквозь листву, солнце и ветерок, пробегающий по кронам, игра света и красок. И вновь возникший крупным планом Дон Жуан явлен внешне: “почти добравшись до финала своего рассказа, Дон Жуан все чаще вставал с кресла и говорил стоя; а если ходил, то задом» [6, с. 82]. Этот зримый образный ряд через внутрикадровый монтаж складывается в целесообразную последовательность планов. Усиливающееся в них поэтическое достигает кульминации в последнем плане фрагмента: “игра красок – блеск ослепительно белого света и темных теней – так оглушительно царил в природе, что Дон Жуан на какие-то мгновения терялся и пропадал из виду” [6, с. 82]. Обнаруживается новый смысловой оттенок в интерпретации Дон Жуана Хандке: вечное в человеке поглощается вечным в природе, приобщается к нему.

* * *

Очевидные доминанты художественного мира “Дон Жуана”, эссеистическое и поэтическое, тяготеют к разграничению и параллельному сосу-

ществованию, но также и к преодолению своих границ, взаимопроникновению – к эссеизации поэтического и поэтизации эссеистического. Это постоянный процесс в романе Хандке, создающий повествовательную динамику: разрушение возникшего единства обоих начал и его новое образование. По существу, это двойственная взаимосвязь анализа и синтеза: ведь анализ – это разрушение синтеза, а синтез – анализа. Их взаимообратимость выявляет границы двуприродности “Дон Жуана”, который, при неизменной пластичности и свободе жанровой формы романа-эссе, намечает перспективы новой его разновидности – поэтического романа-эссе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Мадариага С. де.* Дон Жуан как европеец / Перевод с англ. К.С. Корконосенко // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни / Ответ. ред. В.Е. Багно. СПб., 2003.
2. *Музиль Р.* Человек без свойств / Перевод с нем. С. Апта. Кн. 1. М., 1984.
3. *Adorno T.W.* Der Essay als Form // *Adorno T.W.* Noten zur Literatur. В.; Frankfurt a/M., 1958.
4. *Энштейн М.* Эссеизм // *Энштейн М.* Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. № 22 // <http://topos.ru/article/2868>
5. *Handke P.* Don Juan. Frankfurt a/M., 2004.
6. *Хандке П.* Дон Жуан / Перевод с нем. Г. Косарик. М., 2006.
7. *Рымарь Н.Т.* Проблема “авторского сюжета” // Филологический журнал. 2006. № 2 (3).
8. *Энштейн М.Н.* Эссе об эссе // Опыты: журнал Эссеистики, Публикаций, Хроники. СПб.; Париж, 1994. № 1.
9. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г. Андреева. М., 1986. Перевод Ю. Архипова.
10. *Розай П.* Очерки поэзии будущего. Лекция по поэтике / Перевод с нем. А. Жеребина. Н. Новгород, 2000.
11. *Greiner U.* Ich komme aus dem Traum [Das Gespräch mit Peter Handke] // Die Zeit. 2006. № 6 // <http://www.zeit.de/2006/06/L-Handke-Interv>
12. *Затонский Д.В.* Петер Хандке // *Затонский Д.В.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985.
13. *Blanchot M.* Le Livre a venir. P., 1971.
14. *Долнин К.А.* Стилистика французского языка. Л., 1978.
15. *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. Einführung in die Literaturwissenschaft. 7. Aufl. Bern, 1961.

16. Теоретическая поэтика: понятия и определения / Автор-сост. Н.Д. Тамарченко. М., 2002.
17. *Гарсиа Лорка Ф.* Поэтический образ у донса Луиса де Гонгоры / Пер. И. Зингер // *Гарсиа Лорка Ф.* Об искусстве. М., 1971.
18. *Zeyringer K.* Österreichische Literatur 1945–1998: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck, 1999.
19. *Лицевич И.С.* О том, что создается за строкой // Китайская пейзажная лирика. В 2 т. М. 1999. Т. 1.
20. *Кундера М.* Бессмертие / Перевод И. Шульгиной // Иностранная литература. 1994. № 10.
21. *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов / Перевод с нем. М., 1996.
22. *Топоров В.Н.* Крест // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. М., 1992.
23. *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л., 1977.
24. *Хандке П.* Повести. М., 1980. Перевод М. Рудницкого.
25. *Сен-Жон Перс.* Поэзия. Речь на банкете по случаю вручения Нобелевской премии / Перевод Н. Стрижевской // *Сен-Жон Перс.* Избранное. М., 1996.
26. *Лотман Ю.М.* Лекции по структурной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
27. *Энтштейн М.Н.* Философия возможного. СПб., 2001.
28. *Делёз Ж.* Кино 1. Образ-в-движении / Перевод М. Рыклина // Искусство кино. 1997. № 4.
29. *Гальперин А.В.* Кадр // Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С.И. Юткевич. М., 1987.