

Писатель и время

ИШТВАН ЭРКЕНЬ

РАЗМЫШЛЕНИЕ О ГРОТЕСКЕ

Откровенно говоря, не очень-то много знаю я о гротеске; вернее, знаю немало существенного, но не могу сформулировать самого существа. О символизме, экзистенциализме или экспрессионизме (с которыми у меня нет ничего общего) я располагаю пространнейшими сведениями, даже отважился бы дать определение. Но вот гротеск... Что это такое?

Решив написать о нем, я начал с того, чего никогда не делал: хватал с полок справочники и с жадным интересом проглатывал все, что в них говорится «по поводу». С удивлением констатирую, что даже эрудитам-энциклопедистам не известно на этот счет ничего определенно-го. Кто так, кто этак — всяк по-своему стремится встроить гротеск в собственную эстетическую систему. Строгают его, подтачивают до тех пор, пока без сучка без задоринки не ляжет он на уготованное ему место. Затем я в очерке Хаксли о Брейгеле наткнулся вдруг на заинтересовавшую меня фразу. Речь шла о Ван Гоге: «И у самой глухой стены есть глаза, что следят за тобой, и тебе страшно», — цитирует Хаксли и добавляет: «Художник, которому это известно, умеет так подать капустное поле или убогую мебелирашку, что они становятся куда страшнее и драматичнее похищения сабинянок».

Ну наконец хоть что-то!

Эти глухие стены и мне хорошо известны. Это они торчат вокруг заводов

и казарм, у железнодорожного полотна — серые, ничем не украшенные и на первый взгляд ничего не говорящие, — выставленные на задворки жизни. Но с этих отторгнутых жизнью миров — с капустных полей, свалок железного лома, из мебелирашек — смотрят на нас пугающие глаза. То, что всеми принято и канонизировано, легко утверждает себя в жизни, и тут не требуется ни писатель, ни художник. Извечный Неаполитанский залив и площадь Согласия пусть живописуют те, кого не страшат глаза глухих стен.

Но тот, кто почувствовал эти глаза, откажется от любого другого объекта творчества. И именно здесь заложен импульс гротеска, императив такого видения мира: отринуть все, что ясно и очевидно, что дано, что точно и безапелляционно очерчено мыслью. Кто встает на путь гротеска, тот, подобно космонавту, выходит из сферы непреложного земного притяжения.



Куда проще сказать, что не является гротеском, нежели определить его. Но, пожалуй, это даже к лучшему. Дело в том, что мы постоянно путаем гротеск с вещами самыми разными, которым он близок или может быть близок, но не тождествен. В критических статьях и справочниках, как синонимы, тасуются слова: юмор, сатира, ирония, гротеск. Думается, что эти понятия могут соприкасаться, но никогда не совпадают.

Юмор — как явствует из самого названия — это не «серьезное», а «юмористическое» восприятие окружающего. Возьмем, к примеру, яблоко; помимо того, что оно съедобный фрукт (и в таком качестве вполне устраивает нас), яблоко таит в себе также свое собственное юмористическое истолкование и в

этом качестве для нас не менее важно. Когда ребенок хочет нарисовать яблоко, он чертит кружочек, приделывает к нему черточку-стебелек и густо закрашивает кружок красной краской. Чем меньше его рисунок походит на настоящее яблоко, тем неожиданнее он для нас, и мы улыбкой отдаем дань юмористическому взгляду на мир, наивности детского мировосприятия. Но яблоко при этом остается яблоком; просто о нем высказал свое мнение ребенок.

Однако не только юмор, но и сатиру нередко отождествляют с гротеском. Мне приходилось читать, что «Мертвые души» или «Швейк» — гротеск. Это неверно. Сатира рождается из существующего в действительности и принимает его за основу, как в нашем случае, например, действительно существовавшее во время Гоголя крепостное право, заковыками которого ловко воспользовался Чичиков. Да и Швейк лишь утрирует, шаржирует тупую военную машину монархии, недоумков-офицеров и их бессмысленные приказы. Действительность — утрированная или искаженная — тем не менее остается действительностью.

Но там, где бывал Гулливер — в Лилипутии или Бробдингеге, — не ступала нога человека. А кто ходил по той дороге, где бродяги Беккета поджидают Годо?

Гротеск, по-видимому, не объясняет уже данный, он творит новый мир: воображаемый, вымышленный, который внешне хотя и напоминает реальный (его составные элементы нередко опираются на бытовые реалии), но все же существует в иной системе координат.

И коль скоро мир этот создан, он может быть истолкован по-разному, как и сама реальная жизнь, натура. Стало быть, у гротеска с сатирой и юмором общее лишь в том, что художник волен толковать свой мир так или этак. И ударение падает именно на это «или». Милан Фюшт¹, как известно, в гротескном свете передавал трагичность мира. В его романах, стихах и драмах возвышенное органически созвучно гротеску.

Когда писатель пускается в дефиниции, это до добра не доводит, ибо что ему, незадачливому, в таком случае делать? Только вертеться в кругу собственного опыта. Но отлично это сознавая, я все же заявляю, что существует реальная действительность и действительность гротеска. (К разграничению реализма и нереализма эти мои рассуждения никакого отношения не имеют, поскольку таковую проблему надлежит решать в другом месте. Фантазия, то бишь гротеск, является органической частью реального.) Но как классифицировать гротескную действительность, где ее место на

¹ Милан Фюшт (1888—1967) — венгерский поэт, писатель, эссеист.

шкале литературных ценностей — вот что неплохо бы установить!

Если говорить о названии, оно — что уже само по себе дурная примета — означает почти буквально «взятый с потолка». Первоначально гротесками называли настенные украшения, найденные в Риме при раскопках XV века. Они тотчас же вошли в моду, а став модой, ментально подверглись нападкам. Более того: даже оригинальные изображения времен империи Августа были приняты весьма неодобрительно. «На рисунках мы видим корни, — писал Витрувий, — в беспорядке перепутанные подобия цветов, прорастающие прямо из крыши, и вдобавок на цветах — совершенно непотребным образом — сидят люди. Подобных явлений нет и быть не может, потому что их никогда и не было».

Живопись Эль Греко столь же далеко отстояла от художественных вкусов двора Филиппа II, сколь искусство Чонтвари было чуждо венгерской публике времен fin de siècle¹. Так что и неприятие и оттеснение с торной дороги искусства были и остаются в силе вплоть до наших дней. В этом нет ничего удивительного. Гротеск бросает вызов чувству симметрии, нарушает привычный порядок вещей, открывает путь иным пропорциям, новым законам и в довершение всего претендует на то, чтобы этот его космический беспорядок признали достойным доверия, совершенным и по-своему вполне логичным.

Неотступно следящие за каждым глазом глухих стен гнетут нас.

И причиной тому — не только нарушение порядка: иных ведь его нарушителей носили и на руках. Должно быть, разгадка кроется и в нас самих. Достаточно продумать традиции Йокаи — Миксата — Морица, историю венгерского романа. Все они искали истинную систему координат — ту, в которой движется знакомый им мир, чьи взаимосвязи вполне очевидны, а законы общепризнаны.

Те традиции, зачинателями которых они явились, и ныне живут и процветают; значит, их творчество могло быть продолжено, иными словами: они создали школу.

Однако одно из ответвлений этой преемственности сразу же было и обрублено у основания. Ведь стоило Круди², хотя в молодые годы он тоже создавал бытописательские романы вроде миксатовских, найти себя, как родственная связь внешне оборвалась.

¹ Конца века (франц.).

² Дюла Круди (1878—1933) — венгерский писатель.

И Ш Т В А Н Э Р К Е Н Ъ
РАЗМЫШЛЕНИЕ О ГРОТЕСКЕ

Зрелый Круди уже самобытен и не походит ни на кого из наших писателей: у него не только невозможно отыскать предшественников, ему и в продолжателях было отказано. Его гротесковый лиризм строго замкнут в себе и неповторим. У Каринти-юмориста нашлись в дальнейшем кое-какие последователи, но у другого Каринти — мастера гротеска — их уже не было. Как нет своей школы ни у Сервантеса и Свифта, ни у Ионеско и даже у автора Винни-Пуха. Гротеск обрекает своего создателя на одиночество, и в этом его характернейшая черта.

Как, бишь, звались те японские пилоты-смертники, что, соединенные с самолетом, пикировали на цель и взрывали себя вместе с нею? Наша цель — не взрыв, не уничтожение, но созидание, однако жест — почти тот же!

Не хочу выставлять себя героем: при всех обстоятельствах писать — значит рисковать. Любой человек, коль скоро вознамерился из чего-то уже имеющегося создать нечто лучшее, уже подвергает опасности собственное существование. Но иначе нельзя. Я не бог весть какой гений, но мне вспоминаются многие, кто вступал на литературное поприще с равными шансами и сошел с дистанции, не сумев выразить себя только потому, что все стремился избежать этого риска. Проиграли как раз те, кто хотел ставить беспроблемно.

Но и риск риску рознь. Одно дело попасть в струю, то есть брать разбег от готовых традиций, а вдохновение черпать у современников, писателей и неписателей, опираясь на них в трудную минуту, и совсем другое — писать без предшественников, не имея про запас готовых формул, быть обреченным на вечную импровизацию, то есть с точки зрения самого жанра жить в вакууме. Для художника — мастера гротеска одиночество не только человечески бытовая ситуация, но, что особенно ранит, само литературное начинание его повисает в воздухе.

Однако если гротеск сулит столько горечи, в чем же тогда его сладость? Что породило его и вскормило? Ведь не сегодня же он появился на свет божий: гротеск с древности — неразлучный спутник всех искусств, о чем свидетельствуют не только наши народные песни и сказки, но и мифы других народов, равно как и современный изустный городской фольклор. Я, конечно, могу говорить только от своего лица, что привлекло к гротеску меня, писателя, чей первый тоненький сборник содержал исключительно гротескные вещи и кто, даже если и допускал долгие ли, короткие ли экскурсы в бытописательский реализм, неуклонно протаскивал в него элементы гротеска, спеша при первой же возможности вернуться к отправному

пункту, к единственно дающему мне чувство удовлетворения гротеску. Конечно, это было продиктовано не трезвым размышлением, а словно бы инстинктом, но, оглянувшись назад и продумав все постфактум, я вижу: написанное мной в манере гротеска только так и могло быть написано, потому что такой подход всегда сулил картину более правдивую, более потрясающую.

У нашего литературного дитяти есть преимущества, которые легко объяснимы.

К примеру, то, что гротеск богаче средствами выражения. У классической прозы утонченный вкус, раз и навсегда установленный строгий этикет. Гротеску на все это наплевать; с раблезианским наслаждением прибегает он к вопиющему натурализму или к приемам ярмарочной буффонады, не считая для себя зазорными забористые уличные обороты, превосходно уживаясь с тривиальными комическими ситуациями. Иными словами: он заново возвращает жизнеспособность исконным, первичным приемам искусства и, черпая силы у них, сам становится жизненнее.

Далее: гротеск нарушает незыблемое равновесие между конкретным и абстрактным, что неколебимо блюдет реалистический роман от Толстого до Роже Мартен дю Гара. Покойный Андор Немет¹ заметил однажды, что ему больше нравится, если роман начинается как-нибудь просто: такого-то числа в городе N Тульской губернии остановилась бричка... Я признаю красоту этой фразы, как и ценность самих этих жизненных реалий, но предпочитаю свободней парить во времени и пространстве, преступая законы традиционного равновесия.

И это весьма существенно, хотя всего еще не объясняет. Должна быть и более веская причина того, что гротеск таким буйным цветом расцвел именно в нашем веке и что я, заключив крайне невыгодную сделку, задыхаясь от словесного брака, нередко срываясь у самого финиша и, посрамляемый даже в собственных глазах, давая притом продукцию с самым низким в мире коэффициентом полезного действия, все же добровольно пожертвовал ради гротеска спокойной жизнью.

Наши отцы и деды зря тешили себя надеждой, будто знают натуру человека. Достаточно упомянуть одно-два географических названия — таких, как Освенцим или Треблинка, — чтобы рухнула вся пирамида былых представлений о здравомыслии и гуманности рода человеческого, вера в господство разума. Мы теперь поняли, что в человечестве — как в индивидуе, так и в массе — наряду с добром может таиться злое чудовище.

¹ Андор Немет (1891—1953) — венгерский журналист, критик, публицист, романист.

Я неизменно искал и мнил обнаружить в гротеске неотрывность от его естественного источника: демонического в природе и людях. (То, с чем порвал роман девятнадцатого века, став литературным жанром на потребу буржуазии, то есть развлекательным чтивом.) Гротеск, понуждает ли он смеяться, вызывает слезы или же заставляет вместе плакать и смеяться, всегда потрясает читателя, как трагедия — зрителя. Среди особых примет гротеска это, я полагаю, его самая бьющая в глаза опознавательная примета.

Но сделать выгодную партию обыкновенно тщиться понапрасну; даже за самой богатой невестой всегда получаешь в приданое и нескольких бедных и неприятных родственников. Таков приблизительно и мой союз с гротеском. Традиционный символ колдовства и мрака —

летучая мышь — вызывает у меня не страх, а скуку. С неотъемлемым от гротесковых химер традиционным «мраком» моя манера не имеет ничего общего — мне по душе речь простая и ясная. Всякого рода литературные пугала — всего лишь изживший себя реквизит.

Для меня гротеск означает не мрак, а свет. Луч света во тьме, куда иначе я не смог бы проникнуть. Назвать своим именем нечистую силу, заставить говорить «глухие стены» — вот что подстегивало меня, гнало и давалось в награду за все мой мытарства. Став зримым и осязаемым, чудище перестает быть чудищем, ибо то, что имеет свое лицо, уже познаваемо, а что становится познаваемым, может быть укрощено.

г. Будапешт

Перевод с венгерского Т. ВОРОНКИНОЙ

«Импульс гротеска»: в чем он?

Эркень о гротеске. Что может быть понятней! Как не высказаться о гротеске тому, для кого это близкое, органичное художественное средство! Вспомним хотя бы повесть «Семья Тотов» (см. «Иностранную литературу» № 11, 1970), хорошо известную у нас также в не менее талантливом сценическом варианте.

Гротеск — и «одинокость» приверженного ему, и «демоническое» начало в людях (которое упустили якобы «наши отцы и деды», классики прошлого века, из-за чего реализм стал чуть ли не добычей буржуазии)? Тут уже не все сразу понятно. Тут придется не то что оправдывать Эркенья перед Эркенем (это само по себе было бы гротескно), а прояснить смысл его позиции и некоторых рассуждений. Да, гротеск «выворачивает» реальность, выбивает ее из нормальной, привычной колеи, взметывая подчас в совершенную уж фантастику (взять хоть гоголевский «Нос») — «в небывальщину», сказал бы, пожалуй, иной ревнитель именно такой, езженной и хоженной, колеи. Но, уходя на первый взгляд от действительности, гротеск неожиданным образом к ней возвращается. Как всякая плодотворная абстракция, он удаляется, чтобы приблизиться! «Дематериализуя» в лаборатории вымысла жизнь, воздействуя на нее ферментом активного личного отношения, писатель как бы извлекает ее скрытое неприемлемое — бездуховное или бездушное, убого-механическое и вообще античеловеческое — содержание, которое и сгущается, материализуется опять в своеобразной фигуре отрицания, гротеске.

Недаром только важничавший, выряженный в мундир и побрякушки, но пустоголовый царский чиновник — это именно нос (который, как известно, дерут такие куклы-сановники). Подобно этому тесная, вонючая будка летней уборной, куда спасается Тот-старший, становится у Эркенья гротескно-символическим убежищем свободы. Иной ведь не заслуживают все послушные — даже своей охотой повинующиеся — хортизму, этому венгерскому стражу и смотрителю авгиевых конюшен, выгребных ям истории. А зажатый беднягой в зубах по распоряжению самодура-майора ручной фонарик, который освещает ноздри Тота изнутри, в свой черед превращает этого хортистского служаку в гротескный манекен. В страшновато-многозначительное олицетворение — не спасительной, как он думает, а оболванивающей, овеществляющей его — истово-раболепной угодливости начальству.

Гротеск, значит, вовсе не обязательно отлучает от реальности — исторической, над которой творится суд писателем социалистической Венгрии, и современной (которая этот суд поддерживает и облегчает). Не уводит и от реализма: единство абстрактного и конкретного никак не нарушается, социально-хирургическая, целительно-гуманная его роль не умалывается. Напротив: гротеск, эта особая по ведущему значению фантазии, по установке на смех и отвращение, метафорически-обобщенная конструкция, по-своему даже заостряет, усиливает социально-аналитическую и гражданственно-воспитательную функцию художественного образа. И желая лучше опознать и выставить напоказ «демоническое»: эксплуатацию и отчуждение, социальный вакуум и разрешаемое от всех запретов моральное зло, двуличие буржуазного прогресса, — многие выдающиеся «отцы и деды» реализма от Гёте до Достоевского не случайно вооружались гротеском, который подымает на щит и наш современник Эркенья.

С кем же — и с чем — воюет он тогда в своем «Размышлении»?.. Да с теми и вправду далекими от жизни, от классического и современного реализма «моделями» его — в сущности, жалкими подделками под высокое искусство, — которые на Западе, например, в несметном количестве изготавливаются дельцами и ремесленниками от литературы. Отсюда — своеобразный способ изложения или выражения Эркена. Его, мастера гротеска, подогревает эта несообразица, несоответствие иных «моделей» жизни, и он и в ход своих рассуждений о реализме вводит парадоксальную ноту: словно проецирует на него сквозь увеличительное стекло полемической гиперболы морально изношенную «модель». Гипербола — тоже ведь род гротеска, как бы начальная его ступень; одновременно — поскольку она поражает, выделяя что-то, поразившее писателя, — и первая. «эмоционально-романтическая» ступень художественного познания. Она словно «провоцирует», вызывает на спор тех читателей, в чье сознание, быть может, въелось недоверие к художественной условности, укалывая в это болезненное место для излечения, вытравления предрассудка. А вместе «эпатирует», раздражает также заведомо неприемлемой и для самого автора посылкой, как бы толкая к доказательству «от противного», заставляя встрепенуться и спросить себя: да полно, есть ли что-нибудь общее у «коммерческой» беллетристики с реализмом?.. Или у Годо с Гулливером?.. Парадокс Эркена, таким образом, тоже — «луч света», который он стремится бросить «во тьму»: выяснить, какой ему по сердцу реализм и какой гротеск.

Ибо и гротеск бывает разный. Бывает глумливо-безысходный, который пугает и подавляет, убивая смех, сам обращаясь против себя, превращаясь в сардоническую, даже циничеки искаженную гримасу. И бывает сатирически победоносный, который убивает страх, обнажая его нелепость, буквально поднимая на смех, — вытряхивая соломенную труху из разных исторических и житейских пугал. Оба неумолимы, оба потрясают; но один — абсолютизируя противоестественность, внушая чувство ее роковой неодолимости, абсурдности бытия. Другой же — развенчивая эту манию величия, претензию на всеобщность, убеждая в подвластности мрака разуму, в неоспоримом превосходстве человека над всякими наваждениями, химерами и василисками.

Автор «Семьи Тотов», «Кошек-мышек», «Рассказов-минуток», высмеивающих прошлое и его пережитки с высоты сегодняшней венгерской действительности, — именно за такой его род. «Назвать своим именем нечистую силу, заставить говорить «глухие стены» — вот что подстегивало меня, гнало и давалось в награду...» — пишет он о беспощадно-оптимистической природе и назначении своего гротеска, который «укрошает», а не выпускает на волю исчадия социального гнета. Тем самым между гротеском Ионеско или Беккета и гротеском Эркена остается, по его собственному выражению, только «сходство жеста», приема: вынужденная и чисто номинальная близость, нечто вроде шапочного знакомства с «неприятными родственниками богатой невесты». Ибо если и был (и есть) какой-то «расчет» в «браке» венгерского писателя с гротеском, он один: рождение нового общества, свободного от «стен» неравенства, безучастия и непонимания нового, всевидящего и всеильного искусства: социалистического реализма.

Этим-то «расчетом» — из «мужской скромности» неопита в критике, литературной теории словно стесняясь назвать его прямо любовью, ревнивое волнение прикрывая парадоксом, — и делится с нами, своими друзьями, Иштван Эркень в предлагаемом этюде.

О. РОССИЯНОВ

