

Renate Lachmann,
Фантазия versus мимезис

О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории

(Fantazija versus mimezis. O diskurse "ložnoj" obraznosti v evropejskoj literaturnoj teoriji)

aus:

Analysieren als Deuten
Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.
Hansen-Löve

S. 167-185

Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Inhalt

Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
Critique of Voice	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
Towards a Cognitive Theory of Character	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
«Теснота стихового ряда»	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
О принципах русского стиха	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства	111
<i>Marija Virolainen (St. Petersburg)</i>	
Семантический ореол «локуса»	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

Из истории сонета в русской поэзии XVIII века	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
Фантазия versus мимезис	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
Zur Poetik von Schota Rustaweli	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
Литература по ту сторону жанров?	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
О поэтике первых переживаний	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение	277
<i>Aleksandr Čudakov (Moskau)</i>	
Поэзия как проза	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
Poetry and Prose	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
«Не бось, не бось»	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Где и когда?	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
Сатирический дискурс Гоголя	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
“Les jeux sont faits”	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
От «говорили» к «как-как-фонии»	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
Narration als Inquisition	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
Рождение стиха из духа прозы	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

Кубовый цвет	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
Подводное золото	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
Zur Kohärenz modernistischer Texte	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
Das ABC der russischen Katastrophen	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid	719
Autorinnen und Autoren	735

Фантазия versus мимезис

О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории

Renate Lachmann

So zieht das Fernrohr der Phantasie einen bun-
ten Diffusionsraum um die glücklichen Inseln
der Vergangenheit und das gelobte Land der
Zukunft. *Jean Paul*¹

В поэтологических рефлексиях романтизма литературная фантастика получает противоречивую эстетическую и этическую оценку. В дискуссиях о феномене фантастического, относящихся к XVIII — началу XIX века, понятия «фантазия» (как интеллектуальная способность) и «фантастика» (как модальность литературного письма) рассматриваются через призму философского, риторического и поэтологического знания и настолько тесно переплетаются, что провести границу между ними почти невозможно. Оценочная лексика, предложенная тремя упомянутыми научными дисциплинами, и в ее отрицательном и в ее положительном преломлении, в равной степени относится к каждому из этих понятий.

¹ *Jean Paul. Über die natürliche Magie der Einbildungskraft // Jean Paul. Werke / Hrsg. von N. Miller. Bd. 4. München, 1975. S. 197 (в составе «юмористической идиллии» *Leben des Quintus Fixlein*).*

I

Противоречивая оценка фантазии и фантастики имеет свою историю, предшествующую этаблированию фантастического жанра в литературе конца XVIII — первой трети XIX века.² Это история дискурса, описывающего художественное воображение одновременно и как позитивную образность, как богатство фантазии, и как негативное, перверсиврованное представление действительности. В этом дискурсе, с одной стороны, проявляется тенденция смягчить и умерить фантастическую эксцентрику, а с другой — отчетливо прослеживается желание ее легитимизировать. В то время как эта попытка легитимизации поощряет полет воображения и безудержное творение образов, — морализаторский ригоризм, стремящийся ограничить буйную фантастическую образность, превращается в своего рода поэтологическое иконо-

² В немецкой традиции понятие *фантазия* изначально употреблялось и в значении «интеллектуальная способность», и в значении «продукт, плод воображения». Лишь позднее заимствованное слово *фантазия* было заменено на немецкое *Einbildungskraft* (воображение). В контексте этой традиции фантазия понималась как несвязанное с реальностью, обманчивое видение. Словарь братьев Гримм в этой связи приводит следующую цитату из Германа фон Фритцлара: «di memorje und di phantasie die mugen wol valsche bilde wirken [память и фантазия могут порождать обманчивые образы]». Ссылкой на эту цитату я обязана работе Барбары Рэнш-Трилл (*Ränsch-Trill B. Phantasie. Welterkenntnis und Welterschaffung — Zur philologischen Theorie der Einbildungskraft*. Bonn, 1996. S. 25), прослеживающей историю понятия от античности до XX века в философской перспективе. Ганс Петер Германн указывает, что понятие *Einbildungs-Kraft* (воображение) было введено в немецкий язык Яном Амосом Коменским в 1638 г. в седьмом издании *Janua linguarum* (*Hermann H. P. Naturnachahmung und Einbildungskraft — Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670—1740*. Bad Homburg; Berlin; Zürich 1967). Приведенная цитата является на самом деле переводом с латинского, причем в оригинале речь идет об *imaginatio*. В чешском переводе *Janua linguarum* Коменский переводит *imaginieren* как *fintovati*, образовывая глагол от заимствованного немецкого *Finte* (трюк, обман). *Finte* в свою очередь происходит от итальянского *finta* в значении «хитрость, обманное движение (в фехтовании)», позже: «притворство». Исходное слово итальянской *finta* — латинский глагол *fingere*. В качестве протоварианта понятия *Einbildungskraft* можно привести слова Парацельса из *Das dritte Buch von den unsichtbaren Wercken* (1589): «die kreffft der Eingebildten wercken [сила вещей воображаемых]» (цит. по: *Paracelsus T. Bücher und Schriften I / Hrsg. von J. Huser*. Bd. 1. New York; Hildesheim, 1971. S. 269).

борчество. Рецензируя рассказы Гофмана в статье *On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann (1827)*³, Вальтер Скотт противопоставляет два понятия: *imagination* — здоровое, умеренное воображение, и *fancy* — его болезненный, эксцессивный вариант. Здесь он повторяет и резюмирует те противоречивые суждения о природе фантазии, которые высказываются уже в эстетике и поэтике XVIII века и, в конечном итоге, могут быть возведены к традиции, берущей начало в античности и связанной с дефиницией таких понятий, как *phantasma*, *pseudos*, *simulacrum* и *visio*.

Традиция критики фантастического предлагает достаточное количество примеров, где мера, вкус, порядок, правило, суждение и знание природы выступают в качестве норм, поддерживающих авторитет Просвещения. Вальтер Скотт, например, анализируя произведения Гофмана, пренебрегающие какими бы то ни было логическими ограничениями, избирает в качестве объекта для критики патологический аспект гофманианы. Любопытно, что сам Вальтер Скотт принадлежал к тем романтикам, которые были увлечены всем фантастическим, и в произведениях которых отчетливо ощущалось влияние готического романа. Однако для Вальтера Скотта существенна не романтическая эстетика Гофмана сама по себе, но угроза, исходящая от ее чрезмерной изобретательности, от пренебрежения логическими связями и нежелания считаться с принципом правдоподобия. В интерпретации Вальтера Скотта такая своевольная бесконтрольная фантастичность подобна безнравственности. В произвольном потоке образов, в сомнительных концепциях он усматривает не прорыв в область непознанного и непознаваемого, в пределы несказанного и невыразимого, но лишь опасную эксцентричность:

We have thus slightly traced the various modes in which the wonderful and supernatural may be introduced into fictitious narrative; yet the attachment of the Germans to the mysterious has invented

³ *Scott W. On the Supernatural in Fictitious Composition and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann // On Novelists and Fiction / Ed. by I. Willams. London, 1968. Pp. 312—353.*

another species of composition, which, perhaps, could hardly have made its way in any other country or language. This may be called the FANTASTIC mode of writing, – in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple. In the other modes of treating the supernatural, even that mystic region is subjected to some laws, however slight; and fancy, on wandering through it, is regulated by some probabilities in the wildest flight. Not so in the fantastic style of composition, which has no restraint save that which it may ultimately find in the exhausted imagination of the author. [...] Sudden transformations are introduced of the most extraordinary kind, and wrought by the most inadequate means; no attempt is made to soften their absurdity, or to reconcile their inconsistencies.⁴

В качестве положительного примера В. Скотт упоминает «строгость нашего английского вкуса» («our English severity of taste», 326); произведениям же Гофмана он приписывает склонность к ипохондрии и странностям («hypocondriac and whimsical disposition», 327), повреждение рассудка («mental derangement», 328) и болезненную остроту («morbid degree of acuteness», 331). Его нарицания вызывает также чрезмерная причудливость образов, выходящих из под пера немецкого романтика («oddity», «bizarrierie», 327).

С такой точки зрения, фантастика вообще и фантастика Гофмана в частности становятся некой инстанцией фальсификации. Знаки, которыми она пользуется, на проверку оказываются фантомами, превращающими привычный мир в фантазмагорию.

Романтическая поэтология, обращаясь к категориям *iudicium* и *decorum*, восходящим к традиции XVIII века, нередко превращает эти категории в их полную противоположность. В этой связи я хотела бы привести цитату из эссе *Du fantastique en littérature* (1825)⁵ Шарля Нодье:

⁴ Scott W. On the Supernatural in Fictitious Composition. P. 325.

⁵ Nodier Ch. Du fantastique en littérature // Nodier Ch. Contes fantastiques. T. 1. Paris, 1957. P. 79—104.

La littérature purement humaine se trouva réduite aux choses ordinaires de la vie positive, mais elle n'avoit pas perdu l'élément inspirateur qui la divinisa dans le premier âge, [...] elle inventa le mensonge. (80) [...] De ces trois opérations successives, celle de l'intelligence inexplicable qui avoit fondé le monde matériel, celle du génie divinement inspiré qui avoit deviné le monde spirituel, celle de l'imagination qui avoit créé le monde fantastique, se composa le vaste empire de la pensée humaine. (81) [...] Le penchant pour le merveilleux, et la faculté de le modifier suivant certaines circonstances naturelles ou fortuites, est inné dans l'homme. Il est l'instrument essentiel de sa vie imaginative, et peut-être même est-il la seule compensation vraiment providentielle des misères inséparables de sa vie sociale. (99) [...] Que le monde positif vous appartienne irrévocablement, c'est un fait et sans doute un bien: mais brisez, brisez cette chaîne honteuse du monde intellectuel, dont vous vous obstinez à garrotter la pensée du poete. (104) [...] Et puis, il faudrait bien, après tout, que le fantastique nous revînt, quelques efforts qu'on fasse pour le proscrire. Ce qu'on déracine le plus facilement chez un peuple, ce ne sont pas les fictions qui le conservent: ce sont les mensonges qui l'amusement. (104)

Понятие *mensonge* трактуется здесь как поэтическое высвобождение связанного условностями воображения, как право видеть и описывать все в ином свете. Ложь утверждается в качестве стратегии превращения, всевластия метаморфозы, полностью игнорирующей условности хорошего вкуса и здравого смысла и стимулирующей создание ложных образов — симулякров.

II

Подобную позицию следует связать с тем направлением барочной поэтики, которое было разработано в кончеттистских трактатах первой половины XVII века,⁶ в частности, в *Agudeza y arte de ingenio* (1648)⁷ Балтасара Грациана, *Cannocchiale Aristotelico* (1655)⁸ Эммануэ-

⁶ Следует также отметить сходство между барочной и фантастической стилистикой.

⁷ *Gracián B. Agudeza y arte de ingenio* (1648). Buenos Aires, 1945.

ле Тезауро и *De acuto et arguto* (1619/1623)⁹ Мачея Казимира Сарбевского. Кризис теорий подобия, утверждающих мимезис в роли регулятора отношений действительности и художественной образности, приводит в данных трактатах к легитимизации искусственного сходства, не ориентированного ни на какие достоверные критерии. Искусственное сходство достигается при помощи таких приемов, как обман и введение в заблуждение — *fallax argumentatio*. Кульминацией такого искусственного подобия становится изобретательная, остроумная метафора — *concetto, acutezza*, отменяющая привычный знаковый порядок. В кончеттистской концепции мира изобретение искусственного сходства намеренно выводится из-под какого бы то ни было контроля: не регулируемое риторикой правил воображение порождает, по выражению Торквато Ачето¹⁰, «легкое, изящное искажение» — *gentil dissimilatio*.¹¹ Недостаток естественного сходства восполняется потоком ярких театрализованных образов, создающих в реальности не существующее, искусственно изобретенное сходство между несходными вещами. Источник таких образов — *ingenium (ingegno, ingenio)*, изобретательное сознание, — сходно по функции с понятием *фантазии*, в задачу которой входит изобретение игровых (лудических) форм, использующих момент неразрешимости, таких как *aequivocatio* (равнозначность, синонимия) или *dubia significatio* (двузначность). Остроумная пуанта — *concetto, acutezza* — возникает именно в результате искусственного соединения несходных вещей. В своих трактатах теории кончеттизма зачастую обращаются к авторитету Аристотеля,

⁸ *Tesaurus E. II Cannocchiale Aristotelico* (1655) / Hrsg. von A. Buck. Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1968.

⁹ *Sarbievius (Sarbievski) M. C. De acuto et arguto sive Seneca et Martialis (1619/1623) // Praecepta poetica* / Pod red. S. Skimina. Wrocław; Krakau, 1958. S. 1—41.

¹⁰ *Accetto T. Della dissimulazione onesta* (1641) / Ed. Nigro S. Turin, 1997.

¹¹ См.: *Lange K. P. Theoretiker des literarischen Manierismus*. München, 1968; *Blanco M. Les Rhétoriques de la Pointe — Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*. Genf, 1992; *Lachmann R. Die Zerstörung der schönen Rede — Rhetorische Traditionen und Konzepte des Poetischen*. München, 1994, в русском переводе: *Лакманн Р. Демонстрация красноречия*. Санкт-Петербург, 2001.

прочитывая его *Риторiku* и *Поэтику* сквозь призму барочного восприятия. Так, например, Тезауро уже в названии своего трактата прямо называет свой претекст.¹² Особое внимание кончеттистов привлекает продуктивно-эстетический аспект теории Аристотеля: описываемый им аффект удивления — *thaumaston* (Rhet. II), вызываемый изображением необычных, чудесных вещей. Это понятие появляется впоследствии и у кончеттистов, как *ammirazione* или *meraviglia*.

Ложная аргументация (*fallax argumentatio*), на которой основан прием акумена (*acumen*), зачастую находит свое выражение в метафоре, чье искусственное, изобретенное, «несходное» сходство — «trovando in cose dissimiglianti le simiglianze»¹³ — продуктивно направлено на эффект *mirabile* и рецептивно на аффект *admiratio*. Ложная аргументация (*fallax argumentatio*) предстает в метафоре в форме лаконичной заключительной пуанты, как оксюморон, антитеза или паралогизм. Еще более частой формой лаконичной концовки является энтимема. Этот вид тропа является под именем *enthymema urbano* в трактате Тезауро, прибегающего к аристотелевской *Риторике*, в которой термин *enthymema asteion* означает остроумную, но ложную, вводящую в заблуждение аргументацию (Rhet. III, 10, 4, 141b).¹⁴ Энтимеме он определяет как изобретательную, метафорическую игру остроумия, которая является основой *perfetta argutezza* — безупречного остроумия. Грациан в своем трактате выделяет в качестве характерных черт энтимемы (подразумевает он *enthymema asteion*) парадоксальность, гиперболизацию, выход за пределы нормы. Для него энтимема — это стилистическая форма с неустойчивой семантикой, выражающая неоднозначность, сомнение, эффект явно и заведомо ложного суждения. Аргумент в стиле кончетто, манифестирующий себя в метафоре, возникает из взаимоналожения двух противоположных качеств или

¹² В подзаголовке своего трактата он еще раз ссылается на Аристотеля: «Idea dell' arguta et ingeniosa elocutione [...] Esaminata co' principi del Divino Aristotele».

¹³ *Tesauro E. Il Cannocchiale Aristotelico*. P. 266.

¹⁴ Там же. P. 409.

свойств одного и того же предмета: «entre dos opuestos efectos o circunstancias de un mismo sujeto, se forma el argumento conceptuoso».¹⁵

В этом контексте ложные суждения и ложная образность становятся неотъемлемой частью поэтического инструментария кончеттистов. Возникает ощущение, что в каждый знак вписывается его противоположность, его симулякр. Поскольку симулякр ставит под сомнение естественное сходство, он дестабилизирует семантику знака. Термин «симулякр» (*simulacrum*), пришедший из античной традиции (он встречается в *Rhetorica ad Herennium*, в трудах Цицерона и Квинтилиана), может быть поставлен в один ряд с такими риторическими терминами, как *imago* и *effigies*, и прочитан как эквивалент аристотелевского термина *phantasma*. В трактате Аристотеля *De memoria et reminiscentia* понятие *phantasma* обладает двойственным статусом: это и подлинный, и ложный образ одновременно. С одной стороны, фантазм (*phantasma*) способен посредством мнемоники восстановить нечто, в данный момент отсутствующее, но реально существующее и чувственно воспринимаемое, с другой — он способен не менее убедительно воспроизводить несуществующее и невозможное.¹⁶ Это второе свойство фантазма — *visio* — порождает симулякр, который может быть истолкован не только как ложный образ, обман, но и как фигура псевдологики, колеблющаяся в своем значении между подлинностью и фальшью, реальностью и ирреальным.

В античной риторике и поэтике соотношение этих двух значений обсуждается на примере понятийной пары *aletheia* — *pseudos*. Дискуссия вокруг нее становится исходным пунктом для более поздних концептуализаций ложного аргументирования (*fallax argumentatio*) у кончеттистов и понятия *mensonge* у Нодье. *Pseudos*, как показывает Эль-

¹⁵ Gracián B. Agudeza y arte de ingenio. P. 249.

¹⁶ Прочитированная ранее статья из словаря братьев Grimm со ссылкой на Германа фон Фритцлара, становится в этом контексте особенно интересной. В ней, также как и у Аристотеля, память и фантазия непосредственно связаны друг с другом. В то же время процитированный отрывок из этой статьи повторяет негативную аргументацию Квинтилиана. Оба автора видят в фантазии источник ложных образов, и снова речь идет об искаженной репрезентации отсутствующего.

фриде Фукс,¹⁷ остается со времен Гесиода и вплоть до эллинизма ключевым понятием фикциональной литературы, лишенным всякой оценочности. Понятие *pseudos* употребляется в значении «изобретение нереального», «изображение несуществующего» и близко по значению к используемым в современной литературной теории понятиям «фикция» и «фантастика»: «Обман и фикциональность в античности описываются одним термином — *pseudos*».¹⁸ Несмотря на то, что понятие *pseudos* в античности еще не имеет моральных коннотаций, оно уже подвергается критике, поскольку слишком резко выходит за грань правды и правдоподобия, как, например, в случае гиперболы и гипертезиса (*hyperthesis*).¹⁹ Его понятийное поле нельзя подвергнуть семантической редукции; связанные с *pseudos* понятия *phantasia*, *phantasma*, *pseudos*, *pseudologia*, *simulacrum*, *imago*, *imaginatio*, *factio*, а также *mythos* в значении *fabula* и множество их подвариантов, порождают, в зависимости от контекста, целый ряд разнообразных поэтологических концептуализаций.²⁰ Возможно, что описанное выше противопоставление *imagination* — *fancy* является откликом на эту терминологическую дискуссию и вытекающие из нее различные нюансы в понятии *pseudos* в процессе его рецепции.

В *De oratore* Цицерона и в *Institutio oratoria* Квинтилиана понятия *effigies*, *simulacrum*, *imago* и *visio* представлены весьма противоречиво. Их можно определить как образные понятия, лишенные стабильной референтности. Воспроизведение симулякров (*simulacra*) и имагина-

¹⁷ Fuchs E. Pseudologia. Formen und Funktionen fiktionaler Trugrede in der griechischen Literatur der Antike. Heidelberg, 1993.

¹⁸ «Dargestellter Trug und fiktionale Erfindung werden in der Antike mit dem Begriff *pseudos* belegt» (Fuchs E. Pseudologia. S. 12).

¹⁹ См.: Lachmann R. Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt a. M., 2002, в особенности главу «Rhetorische Bändigung der Phantasie».

²⁰ Здесь мы, к сожалению, не можем привести всю увлекательнейшую историю этих понятий и их переводов с греческого на латинский и обратно. Так, например, *pseudos* по значению соответствует латинскому понятию *factio*, но в тоже время *factio* переводится обратно на греческий как *plasma*. См. об этом подробнее: Hose M. Fiktionalität und Lüge — Über einen Unterschied zwischen römischer und griechischer Terminologie // Poetica. 1996. Nr. 28. H. 3—4. S. 273.

тивных образов (*imagines*) не ориентировано на соблюдение семантики сходства. Квинтилиан, предполагая в свободной образности «порок души» — *animi vitium*, допускает ее использование в определенной риторической ситуации, но, в общем, осуждает подобную тактику порождения текста.

Если ложный образ принимают за подлинный, то для разоблачения его внутренней фальши требуется иконокластическая корректура. И здесь мы вновь возвращаемся к мотиву чрезмерности и чрезвычайности фантастической имагинативности. Однако возникает вопрос, настолько ли смелы и рискованны фантастические проекты, что они полностью выходят за рамки принятых воззрений? Или фантастический дискурс все же придерживается определенных правил, ограничивая свою экстравагантность и тягу к недостижимому? Можно предположить, что именно вторжение фантастического в область неизведанного и пролагает границу между возможным и невозможным, и пересечение этой границы влечет за собой не просто выход за пределы привычного смысла, но также и рефлекссию по поводу наличия самой границы.

III

Смысловая избыточность или хаотичность смысловых элементов всегда вызывает стремление к упорядочиванию. Именно потому, что фантастический текст отвергает всякую референтность и даже, кажется, выходит за границы собственно текста, возникает потребность его истолкования. Прагматическая связь фикционального повествования и его контекста, навязывающая при помощи привычной системы сигналов определенную рамку восприятия, в фантастическом тексте теряется, что в конечном счете приводит к депрагматизации текста. Однако текст, работающий с топикой таинственности и ужаса, не только провоцирует когнитивное и аффективное читательское восприятие, но и несет в себе прагматику декодирования, т. е. необходимость истолкования, и в большей мере, чем конвенциональные фикциональные тексты, зависит от тех самых существующих норм, которые он — в силу своей жанровой принадлежности — призван разрушать.

Перейдем к той «патологизирующей» аргументации против фантастического видения мира, которую выдвинула литературная критика классицизма, исходившая из критериев *iudicium* и *decorum*.²¹ Если обратиться к эпохе Просвещения, выяснится, что почти вся негативно-оценочная терминология, разработанная просветителями в XVIII веке по отношению к барокко, оказалась применимой и по отношению к фантастическому дискурсу. Просветительский протест против гипертрофии стиля и причин, ее вызывающих: отсутствие вкуса, бедность суждений, несоразмерность, несоответствия в классификации *res* и *verba*, — аналогичен критике фантазии. Таким образом, критика риторического понятия *elocutio* совпадает с критикой экстравагантного воображения (*ingenium*).²²

Иоганн Якоб Бодмер склоняется к более терпимой оценке фантастического и фантазии (*Einbildungskraft*), в случае если последняя, соблюдая внутреннюю логику и требование вероятности, не выходит за границы разумного. В *Critische Betrachtungen. Über die poetischen Gemälde der Dichter* (1741)²³ он отказывает фантазии, не контролируемой рассудком, в симметрии, упорядоченности и соразмерности. Однако далее Бодмер, как умеренный критик, предлагает новую экспликацию понятия: благодаря «легкому обману» фантазии изображаемые вещи становятся квази-действительными. Это приводит к определению, предваряющему позитивную оценку фантазии в позднейшей истории концепта:

²¹ Патологизация фантастического и отказ от имажинативности в находящейся под влиянием картезианства французской литературной теории XVIII века с достаточной полнотой описаны на примере творчества Николая Мальбранша Карлхайнцем Барком — см. главы его работы «Täumel der Imagination» и «Gift des Intellekts» (*Barck K. Nicolas Malebranches ‚Pathologie der Imagination‘ // Barck K. Poesie und Imagination. Stuttgart; Weimar, 1993. S. 25—35*). — Приводимое в *Истории безумия* Мишеля Фуко (*Foucault M. Histoire de la folie à l'âge classique. Paris, 1961*) понятие *déraison*, противопоставленное гиперболизированному в рецепции XVII века декартовскому *raison*, может быть понято как патологизированная имажинативность.

²² Подробнее об этом см.: *Windfur M. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stuttgart, 1966*.

²³ *Bodmer J. J. Critische Betrachtungen. (1741). Frankfurt a. M., 1971. S. 14 f.*

[Einbildungskraft] ist eine Zauberin, welche die Dinge in unendlich verschiedene Formen und Gestalten vorstellen kan: sie siehet, was nirgend ist; was weit entfernt ist, aber erst geschehen soll, ruft sie aus der Entfernung und vor der Zeit herbey. Sie unterscheidet die abwesenden Dinge schwerlich von den anwesenden, und das Mögliche nimmt sie vor Würckliches [...].²⁴

В эссе *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* (1740)²⁵ Бодмер, определяя неподконтрольную рассудку область невозможного, оперирует понятием «авантюристический»:

Die Wahrscheinlichkeit ist ohne Fehl in der Poesie eben so nothwendig, als die Wahrheit in der Historie, [...] und wie der Historicus, wenn er dieser verfehlet, zum Lügner wird, so wird der Dichter, der seinen ungemeinen Erfindungen den Schein des Wahren mitzutheilen versäümet, stat verwundersam abentheuerlich [...].²⁶

Итак, «авантюрой» считается переход в пределы неизведанного и чужого, в мир, порядок которого неизвестен.

Внутреннее напряжение между фантастической эксцессивностью и требованием подконтрольности, присущее всякому фикциональному дискурсу, поддерживается постоянной игрой критериями «действительный» — «ирреальный», «свой» — «чужой», «разнородный» — «идентичный» и находит наиболее полное выражение в фантазме. Фантазм постоянно подвергается интратекстуальной скептической проверке. Он сопоставляется с «подлинным образом» действительности и в силу амбивалентности и «несоразмерности», приписываемых альтернативной действительности, которую фантазм должен сотворять, становится симулякром, ложным образом. То, насколько возможна текстуализация вытесненного из сознания Другого, определяется при помощи оппозиции ложного/подлинного образа, скрыто или явно тематизируемой некоторыми текстами фантастической традиции. Опас-

²⁴ Ibid. S. 37.

²⁵ Bodmer J. J. *Critische Abhandlung*. Facsimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart, 1966 (Deutsche Nachdrucke / Reihe 18. Jahrhundert).

²⁶ Ibid. S. 143.

ность, которую несет в себе возвращение вытесненных из культуры смыслов, релятивизируется за счет того, что вербализации Другого всегда сопутствует мотив обмана. Однако фантазм в фантастическом тексте не просто ложный образ. Фантастический текст допускает или даже предполагает двойственное прочтение фигуры фантазма: как ложный образ и как подлинный, как знак, включающий в себя два взаимоисключающих означаемых и потому всегда осциллирующий между противоположными значениями, такими как «действительный» — «ирреальный» или «подлинный» — «ложный».

Усливливающееся морализаторство, начиная разговор с *порока души* (*animi vitium*), приходит в конечном счете к понятиям *повреждение рассудка* (*mental derangement*), *безумие* (*insanity*) и *болезненное расположение духа* (*morbid mind*). Склонность к болезненному объясняется отсутствием вкуса, в свою очередь понимаемым как дисфункция рассудочности: болезненная фантазия истолковывается как злоупотребление естественной способностью воображения. Не только сам обман, выраженный в ложном образе-симулякре, но и искушение необычными формами, мыслями и мирами подвергается моральному осуждению. Безоговорочное приятие лжи и обмана в эстетике маньеризма, на которую могла бы сослаться поэтология фантастики, имеет двойной фокус. Оно легитимизирует основанную на обмане аргументацию и влечет за собой своевольное обращение с реальным опытом. Прозвучавшие из уст Тезауро похвала паралогизму и требование изобретать *topici fallaci*, дабы явить в искусной лжи достоинство остроумия,²⁷ не находят отклика в фантастической поэтологии, несмотря на близость барочно-маньеристической и фантастической традиций. Фантастические тексты автопоэтически подтверждают свою нелогичность и расхождения с законами природы, тщательно разрабатывая топику обмана чувств и безумия для того, чтобы смягчить нападки критики.

²⁷ Tesaurο E. Il Cannocchiale Aristotelico. P. 295.

IV

Возникает впечатление, что достигнутый уровень знания о природе и человеке нуждается в защите, а потому отказ от конкретики вещей и их привычного порядка, перверсия их естественного бытия кажутся чем-то преступным. В метаморфозе и инверсии, пренебрегающих изображением реально существующего, усматривается грех гордыни, что уже издавна, начиная с поэтологических трактатов средневековья, приводило к демонизации фантазии вообще.²⁸ В трактатах Пико делла Мирандола и Джордано Бруно чрезмерное фантазирование интерпретируется как болезнь сознания, дьявольское наваждение, которое, однако, поддается лечению.²⁹ Как пишет Ганс Петер Германн:

Фантазия и чувственность — бреши, сквозь которые дьявол проникает в душу; поэтому с точки зрения религии и морали фантазия представляет опасность для человека.³⁰

Это утверждение в еще большей мере верно для русской культуры, в которой долгое время господствовала византийская традиция. Здесь фантазия еще откровенней связывается с чертовщиной и понимается как орудие, при помощи которого дьявол вводит человека в искушение, вызывая в нем грешные помыслы.³¹ «Демонический след» в рецепции фантастики прослеживается вплоть до Бодмера.³²

Морализаторство и диктат «хорошего вкуса», в равной степени осуждающие как причудливую образность и своевольное построение сюжета, так и тематизацию непривычного и странного, обвиняют фантастическую бесформенность и алогичность еще и в грехе безнравст-

²⁸ См.: *Bundy M. W.* The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought. Urbana, Illinois, 1927.

²⁹ *Mirandola G. F.* Pico della, Liber de imaginatione — Über die Vorstellung. Italienisch-deutsch / Hrsg. von Ch. B. Schmitt, K. Park, E. von Kessler. München, 1997; *Bruno G.* De magia. De vinculis in genere / Ed. Biondi A. Pordenone, 1991.

³⁰ *Herrmann H. P.* Naturnachahmung und Einbildungskraft — Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670—1740. Bad Homburg; Berlin; Zürich, 1967. S.192.

³¹ *Grob Th.* Teufels-Bilder. Zum Phantasiebegriff der Altrussischen Literatur (в печати).

³² См.: *Herrmann H. P.* Naturnachahmung und Einbildungskraft. S.192.

венности. Фантастические построения, не имеющие семантической закреплённости, подвергаются не меньшему осуждению, чем естественно-научные или философские спекуляции, гипертрофирующие существующее знание.

«Новая действительность» или, точнее, «анти-действительность» в фантастической литературе служит не только наглядной демонстрацией «будущего в настоящем», но обладает особой привлекательностью инобытийности. Но вербализация Другого, текстуализация инобытийности отнюдь не означает для автора освобождение от моральных императивов, более того, ему вменяется в обязанность имплицитный контроль читательской рецепции. Именно он ответственен за аффекты ужаса и страха, вызываемые изображением противоестественных вещей и перверсией вещей привычных. В кульминационных пунктах повествований Э. Т. А. Гофмана, и Э. А. По, где атмосфера ужаса (*horror*) нагнетается благодаря таинственности, метаморфическим превращениям или спекуляциям на тему смерти, наиболее полно проявляется особая «неподсудность», свойственная фантастическим текстам. Именно «неподсудность», неподконтрольность фантастики становится основным объектом критики, аргументирующей с позиций «нормального порядка вещей». В фантастических текстах, тематизирующих соприкосновение с запредельностью на примере искусственно вызванных изменений сознания, важно не одно только фантазмагорически настойчивое возвращение вытесненных образов и не демонстрация оборотной стороны просветительских идеалов. Не меньшее значение имеет увлечение инобытийностью. Главный акцент ставится на этом, что позволяет автору как бы уйти в тень и, притворяясь лишь посредником, а не источником необъяснимого, ломающего привычную логику, избежать ответственности за свои вымыслы.

Во многих текстах фантастической традиции рассказчик или действующие лица выступают в качестве инстанции, стремящейся ограничить всеисилие фантастики. Они выражают сомнение в ее правдоподобности или логически разъясняют фантастические явления, тем самым пытаясь интегрировать ирреальность в границы привычного мира. Благодаря этому приему открывается возможность непосредственно в самом тексте предоставить право голоса и просветительской традиции, и критике фантастического, что отнюдь не уменьшает — и не должно уменьшать — чрезвычайность того факта, что в тексте фигу-

рируют привидения, двойники, искусственно созданные существа и происходят всякого рода метаморфические превращения. Нет даже и попытки как-то оправдать скандальное появление фантастического, так как многоголосое резонерство по поводу того, насколько фактически описываемые события, ограничивается рамками текста и, как правило, исключает рефлексию метатекстуальных проблем, например, вопроса об источнике или авторстве фантастических построений.³³ Таким образом, нормативная поэтология и, отчасти, литературная критика, озабоченные проблемой «исправления вкусов», становятся единственным ограничителем гипертрофированного воображения. Их критические высказывания сопоставимы с подходом Квинтилиана. Трудно сказать, насколько допустимы моральные коннотации предлагаемого Квинтилианом понятия *порочность* (*vitium*), касающегося аффектированной, вычурной, «далековатой» риторики, которую он, как представитель аттического стиля, осуждает. Но свободный от таких крайностей *vir bonus* — искушенный в правилах риторики человек — несомненно обладает в его глазах высокими моральными и гражданскими качествами.

Вынесение вердикта, исключаящего фантастические тексты из литературного канона или расценивающего их как литературу второго сорта, обычно подразумевает и рассмотрение вопроса об их соответствии реальной действительности. Отказ от мимезиса и нарушение логики мышления, метаморфозы, трансгрессивные состояния, контакты с потусторонним и опыты с невозможным — вот главные пункты, на которых основываются сторонники исключения фантастических текстов из рамок канона.

³³ Исключение составляют тексты «дидактической» фантастики. Хотя они и допускают фантастические эпизоды, но тут же «разоблачают» их как плод невежества и суеверия — делается это для того, чтобы ввести в текст морализаторское осуждение ограниченности или ложности мышления. С высоты своего авторитета авторы таких текстов осуждают не только жертвы суеверия, но и хитрых персонажей, использующих обман чувств и человеческое легкомыслие в своих низменных интересах.

V

Помимо литературной критики и поэтологии, оперирующих понятиями *избыточная семантика*, *спекулятивность*, *hésitation*, существует особая «общественная» мораль, предлагающая целую палитру оценок фантастического: от субверсивности до реакционности, — и не связанная терминологически с упомянутым выше направлением. Розмари Джексон особо выделяет компенсаторный характер фантастики в культурном процессе. Фантастика, по ее мнению, разрабатывает вытесненные из общественного сознания темы:

The fantastic characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss [...] it traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made „absent“.³⁴

В интерпретации Джексон компенсаторная фантастика выполняет роль макропсихоанализа, и в этой функции сравнима с литературой, фантазмагоризирующей эпистемологию Просвещения. Ларс Густафсон, известный писатель-фантаст, занимает противоположную позицию. Его беспокоит «неясность» фантастики:

Фантастическое в литературе существует, таким образом, не просто как вызов вероятному, но лишь тогда, когда оно возводится до степени вызова самому разуму. Фантастическое в литературе, в конечном счете, состоит именно в том, чтобы изображать мир «непрозрачным».³⁵

Густафсон видит «в принципиальной непрозрачности мира», которую утверждает фантастика, результат реакционной нравственной позиции. С такой позиции мир предстает как манипулируемый и недоступ-

³⁴ Jackson R. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London, 1981.

³⁵ «Das Phantastische in der Literatur existiert also nicht als eine Herausforderung an das Wahrscheinliche, sondern erst, wenn es zu einer Herausforderung an die Vernunft selbst gesteigert werden kann: das Phantastische in der Literatur besteht letztendlich darin, die Welt als undurchsichtig darzustellen» (*Gustafsson L. Über das Phantastische in der Literatur // Gustafsson L. Utopien / Übers. H. Grossel, H. M. Enzensberger. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien, 1985. S. 17*).

ный, чуждый, холодный и управляемый силами, человеку неведомыми. Фантастическое пространство несет в себе угрозу, «внутреннее беспокойство», «предчувствие», хотя и обладая (как признает и сам Густафсон) особой притягательностью.³⁶

Если эту аргументацию перевести в контекст гностической эстетики, характерной, например, для текстов Набокова,³⁷ то «реакционность» фантастического текста начинает осознаваться как поэтическая конструкция, противопоставляющая свою образность чудовищной фальсификации мира. Фантастическая «псевдография» выступает в роли противоядия данной нам реальной, но на самом деле ложной, кажущейся действительности, так как подлинная действительность никогда не доступна. Шокирующий опыт неподлинности мира преодолевается в игре альтернативными вариантами действительности и в мистифицировании. Фантасмагория, противопоставляющая лжи призрачного мира свою анти-ложь, кажется спасением. Без сомнения, эстетическая легитимизация пафоса гностической поэтики достижима, как свидетельствует пример Набокова, лишь при помощи пародирования. Но помимо пессимизма Густафсона и набоковской утопии личного спасения из оков кажущегося мира существует другой взгляд на

³⁶ *Gustafsson L.* Über das Phantastische in der Literatur. S. 22 ff. См. также *Brittnacher H.-R.* Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King // *Möglichkeits-sinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts* / Hrsg. von G. Bauer. Wiesbaden, 2000. S. 38 f. — См. также: *Ceserani R.* Il fantastico. Bologna, 1996, глава «Persistenze nel Novecento. Cortazar e il surrealismo» (p. 133—139), содержащая ссылки на интервью с Хулио Кортасаром (*Bjurström C. G.* Julio Cortázar. Entretien // *La Quinzaine littéraire* I, august 1970. С. 17). О хаотичности фантастики см. также: *Jacquemin G.* Littérature fantastique. Bruxelles; Paris, 1974. P. 28: «Le fantastique contribue, par une sorte de mouvement de balance, à rétablir l'ordre». Дитер Пеннинг предлагает, основываясь на этом аспекте, вполне убедительную теорию (*Penning D.* Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik // *Phantastik in Literatur und Kunst* / Hrsg. von Ch. Thomsen, J. M. Fischer. Darmstadt, 1985. S. 201—218). Момент угрозы, присутствующий в фантастике, подчеркивает Кайюа, см.: *Caillouis R.* Das Bild der Phantastik. Vom Märchen bis zur Science-fiction // *Phaicon* I. 1974. S. 44—83.

³⁷ Эта эстетика особенно проявилась в «гностическом» романе Набокова *Приглашение на казнь* (1938).

фантастику, оптимизм которого заключается в поиске неизвестного, познании и здоровом любопытстве (*curiositas*).³⁸ Но и в этом варианте подспудно присутствует идея спасения.

(Перевод Натальи Борисовой)

³⁸ *Curiositas* может быть интерпретирована и в негативном смысле, как грех любопытства, см.: *Locher E. Curiositas und Memoria im deutschen Barock // Der Prokurist. 1990. Nr. 4. S. 37.* Станислав Лем в своей теории фантастического развивает при помощи понятий *фантоматика* и *фантомология* сложную концепцию нравственных аспектов знания (*Lem S. Phantastik und Futurologie (1964). 2 Bde. Frankfurt a. M., 1984. Bd. 1. S. 182 ff.*).