

УДК 821.09.1918/...
ББК 83.3(0)6

В.В. Котелевская

ЭТОС ПРАЗДНОСТИ В РОМАНЕ МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА

Предлагается исследование наиболее значимых модернистских и постмодернистских романов в контексте социальных, культурных и экономических изменений соответствующей эпохи. Выделяемый этос праздности приобретает особое значение, выступая знаком прошлого в новую эру скоростей, производства и потребления. Автор прослеживает изменение романной формы в XX в., рассматривая ее в отношении к отдельным аспектам социальной жизни и исторического развития, а также в связи с реконцептуализацией праздности в произведениях писателей, по-разному определяющих свои мировоззренческие позиции и социальную нишу (М. Пруст, Г. Гессе, Ф. Бегбедер, П. Хандке, Э. Елинек и др.).

Ключевые слова: роман, модернизм, постмодернизм, повествовательный дискурс, этос праздности.

Котелевская Вера Владимировна – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы факультета филологии и журналистики Южного федерального университета
Тел.: 8-918-566-11-34; 8 (863) 272-21-63
E-mail: luga17@rambler.ru

Художественное время, новое понимание которого определило отпочкование романа от эпоса в эпоху нарождающегося буржуазного мира, инициировав его в мир литературный как эпопею «частной жизни» (Гегель), является вместе с тем и ключевым предметом всего искусства XX в. Битва за новые формы «переописания» времени (в терминологии Р. Рорти), освоение *других* практик поглощения, траты, экономии и управления временем становится методологической задачей, сближающей философию и художественную литературу, а в модернизме и постмодернизме эта битва обретает статус магистрального сюжета. Крушение абсолютных ценностей привело к актуальному выдвиганию категорий «случайности» и «конечности», и если модернизм начал работу с ними, то постмодернизм довел их власть до абсурда, который не мог не сказаться на деконструкции художественной формы – последнего оплота цельности.

Связь между формами рефлексии над временем в романе и социокультурным наполнением категории времени очевидна. Одной из первых значительных отечественных работ в этом направлении, избежавших вульгарного социологизирования, видится нам книга Л.Я Гинзбург «О психологической прозе». Смена художественных форм психологического анализа не в последнюю очередь мотивирована у нее социальными факторами, потребностью культуры в создании «образцовых личностей» эпохи, «стереотипизации» персонажа через призму «исторического характера» [Гинзбург, с. 5;

© Котелевская В.В., 2012.

55]. Близкого понимания придерживается польский социолог М. Оссовская, предлагающая для анализа истории морали понятия «образец» и «этнос». Их мы и берем в качестве рабочих понятий в данной статье.

Приведем определения, данные в книге М. Оссовской «Рыцарь и буржуа: исследования по истории морали»: «**Этнос** – это стиль жизни какой-то общественной группы, общая <...> ориентация какой-то культуры, принятая в ней иерархия ценностей, которая либо выражена explicitе, либо может быть выведена из поведения людей. <...> Термин «этнос» применяется к группам, а не к индивидам. Его объем выходит за рамки ценностей, которыми занимается этика. Это один из основных терминов социологии культуры» [Оссовская, с. 26]; «**образец**»: «Так, например, во французской социологии говорят о “направляющих образах” (imagesguides) и об «идеалах личности» (ideal de la personne). В английских исследованиях мы встречаем такие выражения, как “человеческий образ, представляющий предмет притязаний” (enviable human figure), “идеальный тип человека в данной культуре” (human ideal-type of a given culture), “образ, вызывающий восхищение” (admirable human figure). Немцы пользуются словом «Vorbild» (пример, образец) или выражением “идеальный тип группы” (Ideal-Typus der Gruppe)». **Образец** не есть «идеал» как нечто завершенное, совершенное, гармоничное и пр. Это ориентир для поведения, образа жизни. [Там же].

Ниже мы рассмотрим: 1) с какими исторически существовавшими сословно-социальными образцами связывается этнос праздности в романе модернизма и постмодернизма; 2) как происходит освоение праздности непосредственно в художественном времени романа (тип повествования, образ рассказчика, отношение времени наррации и фабулы и нарушение их классического равновесия); 3) как концептуализируются праздность и труд (деловитость). Подчеркнем, что модернизм и постмодернизм рассматриваются нами как эпохи, с определенным мироощущением и социальной культурой, а не как исключительно литературные направления. Праздность приобретает особое значение, выступая знаком прошлого в новую эру скоростей, производства и потребления, и роман осваивает ее, «пере-описывая» прошлое аристократа и настоящее буржуа.

Социокультурный подход в исследовании романа модернизма и постмодернизма уступает в популярности феноменологическому, психоаналитическому или даже биографическому, возродившемуся снова под влиянием антропологического поворота, «интеллектуальной истории», а также бурного развития научно-популярного литературоведения. Рассмотрение этноса праздности (с акцентом на коллективных образцах, а не индивидуальной психологии персонажа и автора) ставит целью уточнение исторического места романа в моделировании определенных поведенческих образцов, а с другой стороны, позволяет выявить специфику художественных форм психологизма в XX в. На первый взгляд, интерес к коллективному кажется странным в применении к тем формам романа, где субъективизм достиг вершины своего развития. Осо-

бенно это касается модернизма, в котором «трудом страдания» реконструируется «внутренний человек» [Мамардашвили, с. 105; с. 78]. Однако не менее странно было бы предполагать, что модернистский всплеск интереса к «внутреннему», отчужденному от истории человеку, является лишь плодом индивидуальных художественных волей, действия психоаналитических законов (как это можно вывести, например, из новых перечитываний М. Пруста, Дж. Барта, Т. Пинчона, У. Эко [Gray-McDonald, Hescher, Lacoursiere, Landy]) или выражением психопатологий, как это показывают, скажем, исследования В. Руднева [Руднев]. Напротив, сам уход от социальности, жизнеподобия классического реалистического образца есть выражение поколенческого и эпохального поворота.

Можно согласиться с Р. Рорти, сближающим модернистскую рефлексию Пруста и философские ре- и деконструкции Ницше, Хайдеггера как общий для XX в. метод иронии: цель такой иронии состоит в демонстрации относительности, исторической (и индивидуальной) конечности прежних и вообще всяких методов описания бытия. Однако преимущество романа перед теорией он видит в отсутствии притязания на создание альтернативного (абсолютного) метода описания, который занял бы место отвергнутых: «Пруст тоже был заинтересован во власти, но не путем обнаружения кого-то большего, чем он сам, чтобы воплотиться и прославлять его. Он хотел лишь вырваться из-под власти конечных сил, *делая их конечность очевидной* (курсив наш. – В.К.). Он хотел <...> освободиться от тех описаний себя, которые ему предлагали встреченные им люди. Он, по выражению Сартра, боялся превратиться в вещь под взглядом другого. <...> Его метод освобождения от этих людей, становления автономным заключался в переописании тех, кто описывал его. Он делал зарисовки с них с разных временных позиций – проясняя таким образом, что никто из этих людей не занимал привилегированной точки зрения» [Рорти, с. 138]. (Можно, конечно, интерпретировать стремление Пруста показывать своего героя-рассказчика как зеркало Другого, в лакановском понимании, что и делает немецкий литературовед А. Хешер [Hescher], но это ограничивает нас индивидуально-психологической перспективой.)

Чувство времени впервые в истории романа оказывает столь всестороннее влияние на все уровни содержания и формы, предопределяя и сюжетостроение, и темпоритмы повествования, и синтаксический рисунок, и субъективно-личное измерение временного бытия героя и нарратора (часто – в одном лице). Искусство романа XX в. испытывает воздействие двух импульсов: скорости (наступление эпохи массовости и «рекордов» [Зомбарт, с. 133–137]) и потребности в приостановке, замедлении времени.

Социальная ситуация XX в., спровоцированная логикой развития капитализма от статической (медленной, ориентированной на бережливость и идеал рантье) формы хозяйствования к динамической (ускоренной и экспансивной) и, как следствие, обеспеченная цивилизационными успехами в технике [Зомбарт, с. 137], провоцирует роман пересмотреть

границы сословно-социального и индивидуального, а также восприятие скорости. Показательность примера прустовского романа в том, что здесь впервые сама сфера переживания времени обретает и широкий исторический контекст (от истоков французского дворянства и образов романских соборов до вырождения аристократического этоса эпохи *vin de si cle* к новому смешению сословий – в межсословном, текучем облике Франсаузы, Альбертины, Свана и др.). На наш взгляд, речь идет об ощутимой травме ускоряющимися темпоритмами коллективного существования, и реакция на эту травму вызвала у ряда художников потребность в переосмыслении *этоса праздности*.

Травма эта транслируется, как правило, через рассказчика, протагониста или авторскую позицию, выраженную опосредованно (как у Кафки, «новых романистов», например). Большинство второстепенных персонажей, населяющих миры Пруста, Кафки, Гессе, Т. Манна (а в модернизме иерархизация особенно резка: все кроме протагониста *второстепенны*, он отделен от них не сословной границей, а экзистенциальным «фундаментальным одиночеством» [Мамардашвили, с. 148]), как правило, не ведают об этой травме. Они скорее объекты исследующей нарративной оптики, а не агенты переживания этой травмы. Сколь типично риторическое восклицание эстета Марселя в конце первой книги «Поисков», фабульно-хронологически совпадающего с финалом последнего, седьмого тома: «Какой ужас! – думалось мне. – Неужели эти автомобили столь же элегантны, как и прежние выезды? Конечно, я очень постарел, но я не могу жить в мире, где женщины наступают себе на платья, которые невесты из чего сшиты <...> Нынче, когда изящества больше нет, меня утешают воспоминания о женщинах, которых я знал когда-то» [Пруст, 1992а, с. 363]. В оригинале ностальгическая нота звучит сильнее: не только «прежние» выезды, но и «старинные» («*les anciens attelages*» [Proust, p. 418]) – за счет многозначности французского прилагательного «*ancien*» (старинный, древний; бывший, прежний). Здесь характерно именно переживание угрозы художественному и эмоциональному наполнению времени, которое под натиском скорости, техники и буржуазного идеала деловитости утрачивает измерения созерцательности и *изящества* (*élégance*) [Там же].

Травматичность этого переживания, по всей видимости, и возрождает в романе модернизма подзабытую за полстолетия позитивизма романтическую дилемму бюргерского и эстетического мироощущения (вспомним знаменитую «Пастораль праздности» в «Люцинде» Ф. Шлегеля). Герои модернизма отказываются от философии карьеры, вообще от всяческой мирской деловитости, которой были одержимы бальзаковские или драйзеровские персонажи, ибо она несовместима для них ни с духовным созерцанием, ни с погруженностью в мир чувств. И то и другое наделяется в модернизме значимой, если не абсолютной ценностью.

Праздность как социальная форма реализации такой ценности наполняется внеисторическим, даже программным содержанием, и, пожалуй, только модернисты, сохраняющие реалистические «рудименты»,

дают нам исторически узнаваемые образцы: реконструкция личного прошлого рассказчика у Пруста была бы невозможна без реконструкции национального аристократического прошлого; Т. Манн создает социальные портреты воплощенной праздности / деловитости в романах «Будденброки», «Волшебная гора», «Признания авантюриста Феликса Круля». Примечательно, что в новейшей французской литературе один из писателей-реалистов, выразивших, однако, своими произведениями дух постмодернистской эпохи, Ф. Бегбедер возвращается, хотя не без потерь, к прустовскому методу реконструкции.

В исповедальном «Французском романе» (2009) историю о себе, явно исполненную горацианского намерения «*non omnis moriar*», он начинает с рассказа о своих французских дворянских корнях, красочно воссоздавая впоследствии картину экономического угасания рантье и постыдного для предков мезальянса со средним классом. Ностальгический пафос принижывает эти откровения представителя творческой элиты века симулякров: «Я веду происхождение от доблестного рыцаря, распятого на колючей проволоке в Шампани» [Бегбедер, с. 11]. Рыцарский этос педалирован в «Прологе» трижды: в указании на дворянскую генеалогию («*Je descends d'un preux chevalier*» [Beigbeder, p. 16]), в факте героической гибели за родину на поле сражения, воскрешающую в исторической памяти, конечно, образ Роланда и «милой Франции» («*Mourir pour la patrie, c'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie!*» [Там же]), в трагическом мотиве жертвы, ценность которой не оценена генералами, пославшими его на смерть. Дважды памятуется о крестной муке («*Ce descendant de crois s a t condemn imiter J sus-Christ: donner sa vie pour les autres. <...> Je descends d'un preux chevalier qui a t crucifi sur des barbel s de Champagne.*» [Там же]), а метафора «японского камикадзе» конкурирует с «крестоносцами» и даже «палестинскими террористами», акцентируя непостижимое для поколения рассказчика самоотречение во имя родины.

В романах Пруста, Гессе, Т. Манна, Сартра праздность наделяется неким бунтарским пафосом, правда, бунт этот не выходит в поле социального действия, потому что осознает свою утопичность. У Беккета праздность есть форма угасания всяческого интереса к реальности, причем угасания физического в том числе: образы немощи и страдания, безнадежного существования во внеисторическом и бесцельном пространстве характерны для его романной трилогии («Моллой», «Мэлон умирает», «Безымянный»), распад цельности индивидуального / коллективного бытия ведет в итоге к распаду личности, и – формально – к разрушению реалистической романной формы. Достаточно вспомнить, например, его внежанровую миниатюру «Никчемные тексты», где нет протагониста – остается лишь голос рассказчика, но, в сущности, ему нечего рассказывать, фабулы нет, очевиден лишь сюжет исповедальной саморефлексии почти безо всякой предметной пластики – событийной фактуры, вещей, персонажей, реалий. Однако это наиболее радикальное выражение отчуждения модернистского индивида, аналогичное по эстетической по-

зиции французскому «новому роману» (А. Роб-Грийе указывал на преемственность с Кафкой и Беккетом).

Исток утопизма модернистского и постмодернистского искусства кроется в отпадении индивида от истории, в разрыве картины мира, укоренявшей некогда индивида в своем сословии. Модернистская реконструкция прошлого именно поэтому обретает ностальгические, предельно личностные черты: утрата Истории переживается как личная драма заброшенности в чужой, не скрепляемый конвенциональными связями мир.

Пруст проделывает кропотливый путь от первоначального юношеского упоения Историей – аристократической историей Франции, буквально персонализированной в фигурах герцогини и принцессы де Германт, Робера де Сен-Лу, принцессы Пармской, – чтобы, живописав ее в мельчайших точках, «пуантах» («психологический пуантилизм», который так верно подметил один из первых читателей Пруста Х. Ортега-и-Гассет [Ортега-и-Гассет, с. 181]), разглядеть и прыщик на носу принцессы де Германт, и промышленное происхождение «средневековых» гобеленов, и чистый формализм нравственной жизни, вдохновляемой образцами, доставшимися «по наследству», как выправка Робера де Сен-Лу, высокопарная мимика барона де Шарлю, фрондерская поза маркизы де Вильпаризи. Метафоры музея, ботанического сада, пальмария, «гербария, где собраны растения, которые никто теперь уже не выращивает» [Пруст, 1992б, с. 459] наполняют страницы третьей книги «Поисков» – «У Германтов», наиболее «социальной» из всех. Угасание старинного мира явственно воплотилось в новых супружеских мезальянсах французских стареющих дворян с богатыми и молоденькими американками, для которых тонкости генеалогических разветвлений – не более чем удачно приобретенный товар (титул), но отнюдь не живая реальность (см. «Обретенное время»). От мифологизации к ремифологизации и, в итоге, демифологизация – таков путь исторической рефлексии Пруста о высшем сословии в его театральной, «демонстративной праздности» [Веблен].

Мир праздности у модернистов чаще всего концептуализируется как утопичный. Вспомним, что Касталия Гессе искусственно изолирована от мира (деловитости), и их союз осуществляется в жертвенном подвиге Кнехта, который является лишь исключением из правила – «образцы» гармоничного соединения *vita contemplativa* и *vita activa* в романе отсутствуют. Марсель у Пруста обретает «время» лишь в результате титанического труда по «разматыванию опыта», «труда страдания» [Мамардашвили, с. 78], но и это исключительный путь, путь художника: лишь отрешившись от суеты – буржуазно-деловитой и аристократической, – он обретает особую форму праздности – эстетической, природа которой – в самодостаточности, направленности на себя. Парадоксальная потому, что только отрешившись ото всего, можно изобразить полноту жизни, о чем пространно размышляет Марсель в «Обретенном времени».

Праздность раскрывает у Пруста свою амбивалентную сущность. С одной стороны, она показана как исторически сложившаяся форма быта и мироощущения аристократии, исключая ремесленный и профессиональный интеллектуальный труд и отличающаяся особой ритуализованностью и пышностью («демонстративная праздность», по Веблену). Посещение Марселем местечка Донсьер, где расквартирован полк, в котором служит его друг, племянник герцогини Германтской, Робер де Сен-Лу, представляет собой типичную картину дегероизированного «рыцарства». Содержание жизни сводится к околоинтеллектуальным беседам за ужином, дружеским попойкам, верховой езде, любовной интриге с дамой полусвета. И хотя Роберу и его окружению не откажешь в серьезном отношении к военному долгу, в знании истории военного искусства (оно демонстрируется в одной из бесед, где удается блеснуть познаниями и Марселю), тем не менее, например, дворянская порода, некая психофизика аристократического сословия, подмечается Марселем в обстоятельствах комичных: Робер, преодолевая пространство ресторана, идет по спинкам деревянных лавок. В другой раз родовая аристократическая жестикуляция проявляется в сцене мнимого неузнавания Робером Марселя: «Значит, он меня узнал! Я живо себе представил, с каким видом полного безразличия он откозырял мне, не показав взглядом, что он меня узнал, не сделав ни одного движения, которое дало бы мне понять, что он жалеет, что не может остановиться. Очевидно, это его тогдашнее притворство, – будто он меня не узнал, – многое для него упрощало. Но меня потрясла та быстрота, с какой он на это решился, ничем не выдав, что он меня узнал. Я еще в Бальбеке заметил, что лицо у него было простодушно-открытое, сквозь его прозрачную кожу был виден внезапный прилив чувств, а его тело было замечательно выдрессировано воспитанием для некоторых видов притворства, требуемых правилами приличия, и, как великолепный актер, он мог в своей полковой жизни, в светской жизни играть самые разные роли» [Пруст, 1992б, с. 147].

Театральность, актерство светской среды, которое столь часто акцентирует Пруст, – родовая черта аристократии, с рыцарских времен поддерживавшей высокую степень ритуализованности и демонстративности (турниры, война, балы, дуэли и пр.), нуждавшейся в постоянном поддержании агонального духа. Мемуары Ларошфуко, Сен-Симона, роман «Заблуждения сердца и ума» Кребийона-сына – все эти портреты эпохи XVII – XVIII вв., которые столь высоко ценил Пруст, дают образцы светского «театра», ролевых игр, выродившихся при политическом ослаблении аристократии, утрате ею военного первенства и обеднении на фоне буржуа в игры любовные, интеллектуально-риторические. Праздность как форма быта и мироощущения хорошо показана Прустом и в примере с досугом: герцогиня Германтская увлекается рисованием, а маркиза де Вильпаризи пишет мемуары, однако обе они эти занятия считают именно досугом, не притязая ни на роль живописца, ни на роль писательницы.

Семантика праздности выражена не только на уровне сюжетных и персонажных форм как описание этоса аристократии, но и в особой организации повествовательного времени. Ж. Женетт в своей работе о повествовательном дискурсе Пруста продемонстрировал, что его знаменитое «многословие» выражается в нарушении пропорций между временем истории (фабулы) и времени наррации [Женетт]. Он ввел понятие «длины текста», затраченной на рассказ или описание той или иной ситуации. Феномен прустовского дискурса заключается в увеличении длины текста, затраченной на событийную единицу. Это и есть, собственно, то замедление времени, о котором шла речь в начале нашей статьи: чтобы преодолеть травму отпадения индивида от истории, травму ускорения социальной и эмоциональной жизни, рассказчик дает крупным планом мельчайшее внутреннее наблюдение, ощущение, чтобы тем самым реализовать внутреннюю «длительность» [Бергсон, с. 82–110].

Обращаясь к давно известному бергсоновскому объяснению романа Пруста, можно напомнить в этой связи: протяженность, линейность романного текста идеально воплощает наше представление о пространственном соположении, последовательности отрезков времени; но именно несовпадение этого очевидного пространственного уподобления времени с внутренней длительностью, обладающей качественной разнородностью и глубиной ассоциативных напластований, и рождает закономерное замедление темпа повествования. Чтобы раскрыть внутренний объем ассоциативных напластований каждого, пусть и минимального, отрезка физического времени, Прусту требуется постоянно наращивать длину текста. Отсюда и эффект бездействия, бесфабульности его «Поисков».

Замедление времени (праздность эстетической созерцательности), буквально воспроизводится читателем романов Пруста: чтение развернутых синтаксических конструкций, распутывание сложных ассоциативных ходов, «длинное» дыхание фразы требует читателя, который не поглощает текст на бегу, а отрешается от прочих дел, отдаваясь лишь труду по «разматыванию» внутренней длительности. Этос праздности, воспитываемый таким образом как особое читательское поведение, делает столь недоступным роман Пруста для современного читателя, чье сознание мозаично, воспитано культурой фрагментарного визуализированного дискурса.

Подобным же нарративным свойством обладает и «Волшебная гора» Т. Манна: внутренняя длительность столь гипнотично властвует над сознанием Ганса, что внешняя хронология вовсе исчезает, а подробность интроспекций не уступает прустовской. Ради сюжета праздности Т. Манн выносит за скобки жизнь «равнины», погружая будущего бюргера-инженера Ганса Касторпа в несвойственную его сословию праздность. Вырождение бюргерских добродетелей в «Будденброках» воплощено в юном аутсайдере семейства – Ганно, призванного к музыкальному искусству (праздность эстетического созерцания), равнодушного к стяжательству.

Чтобы поместить протагониста другого романа – «Признания авантюриста Феликса Круля» – в искомое им пространство социального претупения, ассоциируемое отнюдь не с предпринимательством, в котором его отец столь бесславно прогорел, а с аристократией, он актерски перевоплощается в маркиза де Веноста – оба договариваются о совместном житейском эксперименте, который, судя по финалу – исповедь Феликс пишет в тюрьме, – оборачивается моральной расплатой (роман, который Манн писал на протяжении полувека, не был окончен). Артистизм, авантюризм Феликса роднит его не только с пикаро, питомцем Фортуны – типажом раннего буржуа-авантюриста. П. Слотердаjk вписывает Круля в интересный ряд «аристократов фортуны»: «Возвращение Фортуны соответствовало мироощущению онтологии шанса (*Weltgefühl der Chancen-Ontologie*), которое воплотилось в оппортунизме Маккиавелли, эссеизме Монтеня и экспериментализме Бэкона. К характерному самовыражению эпохи относится и неофатализм Шекспира: эпоха в ее тончайших моментах воспринимает человека как зараженного болезнью конкуренции (*konkurrenz-infizierten*), ослепленного ревностью <...>; актеры мира-театра предстают здесь не более чем мячами, которыми жонглируют Власть Иллюзии, Злые Гении, Дух Денег и Демоны Желаний. <...> Фортуна не только демонстрирует себя как вечно ироничную эквилибристку, балансирующую на своем колесе, но также учит тому, что жизнь нужно понимать как игру счастья, в которой победителей не обязательно будут хвалить, а проигравшим – сострадать. Аристократия счастья <...> небесные дети Вотана, от Фортунатуса до Феликса Круля, вместе с предпринимателями и художниками они – законнейшие творения Нового времени, тороватого на счастье» [Sloterdijk, p. 80; 82].

Человеком «риска» называет новый, буржуазный «образец» личности М. Мамардашвили, так же как П. Слотердаjk, соединяя в одном ряду купца эпохи географических открытий и героев Кафки, Манна, Пруста, В. Вулф, Джойса [Мамардашвили, с. 104–108.]. Однако по мере утраты целеустремленности Нового времени все более бессмысленным и отчужденным становится и рискующий герой, вырождаясь в меланхолика, странника (ср. Леопольд Блум и Стивен Дедал в джойсовском «Улиссе»; заблудившиеся в бесконечном лабиринте кафкианские одиночки; опустошенные, деперсонализированные героини-оболочки Беккета; бессмысленно кружащий по безмянному городу безмянный солдат из «Лабиринта» Роб-Грийе и т.д.).

Санаторий, тюрьма, психиатрическая лечебница – вот ритуализованные пространства «праздности» романа XX столетия. В тюрьме пишет свои солилоквиумы рассказчик «99 франков», «Французского романа». В романе М. Уэльбека «Расширение пространства борьбы» (1994) освобождение от навязчивой деловитости осуществляется лишь в законном отпуске «по депрессии», за которым следует добровольный курс психотерапевтического лечения. Сюжетный ход условного времени-пространства характерен и для Гессе (ср. повесть «Курортник», где для размышлений писатель «отправлен» в санаторий, хронотоп

с остановленным, ритуализованным медицинским временем; еще более условно временное существование Гарри Галлера, вовлеченного в психологический эксперимент в игровых пространствах со значимыми названиями «Глобус», «Магический театр»; предельно условна духовная Касталия «Игры в бисер», предвестница постмодернистского типа искусства-интертекста-прошлого).

Постмодернист Дж. Фаулз в качестве одной из определяющих черт дворянина викторианской эпохи Чарльза Смитсона выводит его праздность: у него есть обязательное для джентльмена хобби (увлечение палеонтологией), он любит путешествия и पुше всего опасается союза с купеческим родом своей невесты Эрнестины («Любовница французского лейтенанта»). Палеонтология – наука, которая позволяет Чарльзу сохранить присущую его сословию веру «в неизблемость времени как некоего здания» [Фаулз, с. 48], и хотя он считает себя дарвинистом, его консервативное мышление по-прежнему устроено по образцу «лестницы природы» Карла Линнея: «новый вид возникнуть не может». Таким образом, Фаулз воссоздает социальное чувство времени, свойственное также прустинским героям-аристократам рубежа XIX–XX вв.: оно опирается на медленные темпоритмы, консервативно, обращено в прошлое. В романе Фаулза «Волхв» праздность обретается протагонистом Николасом Эрфе на греческом острове Фраксос, в пространстве пасторальной утопии, где он из учителя перевоплощается в ученика, участника экзистенциально-психотерапевтического эксперимента по обретению «самости» (К.Г. Юнг). Заметим, что французские дворянские корни, восходящие, по семейной легенде, чуть ли не к отцу европейского романа-пасторали Оноре Д'Юрфе, демонстрируются читателю уже в экспозиции романа.

У немецкого писателя Г. Грасса Оскар Мацерат, герой гротескно-условный, пишет историю своей жизни, заточив себя добровольно в психиатрическую лечебницу, отгородившись от агрессивного и больного «нормального» мира («Жестяной барабан»). Австрийская писательница Э. Елинек воссоздает симуляционный мир масскульта, где праздность становится мифологизированным недостижимым идеалом для менеджеров низшего и среднего звена, а «образцы» новой элиты воплощаются в поп-звездах (Stars), чьи life stories транслируются масс-медиа («Мы пестрые бабочки, детка!», «Михаэль», «Алчность», «Дети мертвых»).

Праздность как отказ от участия в публичной драме деловитости, понимаемой модернистами как трагифарс, и вызывает к жизни перечисленные сюжетные ситуации, сигнализирует об обретении героем труда в антибуржуазном значении – труда самопознания и творчества, пусть и «сизифова». Постмодернисты чаще изображают «праздность» или как условную ситуацию эксперимента (выключение функции вовлеченности в повседневную практику), или как шоу с расписанными массмедийными ролями.

Допуская социально-экономическую метафору, мы противопоставили бы модернистский культ праздности как отказ от отчуждающей дело-

витости концепции времени Бенджамина Франклина. Его классическое буржуазное мировосприятие диктует воспринимать время как исчислимый ресурс: времени мало, его надо экономить, им следует эффективно распорядиться, и, главное, оно однородно – состоит из арифметически исчисляемых отрезков, в последовательность которых идеальный буржуа должен вместить максимум полезных дел. Если транспонировать такой идеал на повествовательный дискурс, это будет комикс или протокол: каждый отрезок времени заполнен событием, нет зазора между временем фабулы и временем наррации, они оптимально подогнаны друг к другу. Любопытно, что постмодернист У. Эко, используя модель воспоминания-реконструкции, не обходится без иллюстративного ряда: его роман «Таинственное пламя царицы Лоаны» (2004) наряду с головокругительной интертекстуальной мнемоникой содержит картинки. Перед нами – осуществляющееся изнутри литературы разрушение литературоцентризма, которое извне давно реализовалось в массовой культуре.

Рассмотренные нами художественные концепции праздности в эпоху модернизма и постмодернизма позволяют создавать типологию романа на основе социокультурных образцов поведения. Труд и праздность – этосы, исторически связанные с разными сословиями, однако в век масс они обнаруживают сложные формы взаимопроникновения и ремифологизации. Это обстоятельство и делает перспективным дальнейшее изучение данной темы на материале современного романа, сохраняющего ведущую роль в жанровой системе.

Литература

- Бегбедер Ф.* Французский роман. М., 2010.
- Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // *Бергсон А.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1992.
- Веблен Т.* Теория праздного класса: экономическое исследование институций. М., 1984.
- Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1977.
- Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 60 – 281.
- Зомбарт В.* Буржуа: этюды по истории духовного развития современного экономического человека. М., 1994.
- Мамардашвили М.* Психологическая топология пути: лекции о Прусте. М., 1995.
- Ортега-и-Гассет Х.* Время, расстояние и форма в искусстве Пруста // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- Оссовская М.* Рыцарь и Буржуа: исследования по истории морали. М., 1987.
- Пруст М.* По направлению к Свану. М., 1992а.
- Пруст М.* У Германтов. М., 1992б.
- Рорти Р.* Случайность, ирония и солидарность. М., 1996.
- Руднев В.* Философия языка и семиотика безумия: избр. работы. М., 2007.
- Фаулз Дж.* Любовница французского лейтенанта. М., 2006.

Beigbeder F. Un roman français. P., 2009.

Gray-McDonald M. Marcel's Écriture Féminine // Modern Fiction Studies. Vol. 34. Number 3. Fall 1988. Pp. 337-352.

Esther K. Bauer. Männlichkeitskonstruktionen in Thomas Manns «Der Zauberberg» // Seminar: A Journal of Germanic Studies. Vol. 44. Number 1. February 2008. P. 87– 102.

Hescher A. From Modernism to Postmodernism: (E)motion Pictures in Proust, Eco, Barth and Pinchon // Philologie im Netz. 1999. № 8 [Электронный ресурс] <http://web.fu-berlin.de/phin/phin8/p8t1.htm> [доступ свободный]

Lacoursiere R.B. Proust and Parricide: Literary, Biographical, and Forensic-Psychiatric Explorations // American Imago. Vol. 60. Number 2. Summer 2003. P. 179 – 210.

Landy J. «Les Moi en Moi»: The Proustian Self in Philosophical Perspective // New Literary History. 2001. Vol. 32. Number 1, Winter. P. 91 – 132.

Proust M. Du côté de chez Swann. P., 2007.

Sloterdijk P. Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie des Globalisierung. Frankfurt a. M., 2005.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ
