

УДК 821.112.2

«АКУСТИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ» ЭЛИАСА КАНЕТТИ

© 2011 г.

Е.М. Шастина

Елабужский государственный педагогический университет

shastina@rambler.ru

Поступила в редакцию 25.11.2010

Австрийская самобытность в эпоху смены культурных парадигм XX века находит отражение в поэтике Э. Канетти (1905–1994).

Ключевые слова: «акустическая маска», языковой авангардизм, вербальный эксперимент, превращение.

Важным событием в жизни Канетти, повлиявшем на все его творчество, явилась поездка в Берлин в 1928 году. Попав в европейскую столицу, он сразу же оказывается «в толчее имен», «где шагу нельзя ступить, чтобы не натолкнуться на знаменитость», он погружается, по его мнению, в «мир сумасшедших», поскольку многое не укладывалось в голове «молодого пуританина»: «Духовная жизнь в Вене отличалась стерильностью, особой гигиеной, не допускавшей влияния извне. Едва в нее проникало что-то новое, едва об этом становилось известно из газет, как тут же это новое объявлялось вне закона и всякие контакты с ним запрещались. И вдруг совершенно иная атмосфера в Берлине, где непрерывные контакты самого разного свойства заполнили мою жизнь до отказа» (курсив в цитатах принадлежат Э. Канетти) [1, с. 175].

Именно в Берлине, под влиянием «новой действительности», появляется замысел цикла романов в восьми томах «Человеческая комедия заблуждений». Вернувшись в Вену, он начинает работу над первым и единственным романом этого цикла «Ослепление» («Die Blendung»), «иронической притчей об онтологической бездне» (eine ironische Parabel über den ontologischen Abgrund) [2]. Роман, который Канетти завершил в 1931–1932 гг., спустя десятилетия принесет автору заслуженное признание. В 1981 году австрийский писатель Элиас Канетти будет удостоен Нобелевской премии в области литературы.

Ретроспекция 1973 года, эссе «Первая книга – “Ослепление”», воссоздает время создания романа, путь от замысла до его реализации: «Однажды мне пришла в голову мысль, что мир больше невозможно изображать так, как в ста-

рых романах, так сказать, с точки зрения *одного* писателя, мир *распался*, и, лишь имея мужество показать его в состоянии распада, можно еще дать о нем истинное представление» [3, с. 126].

Роман, по мнению М.М. Бахтина, становящийся жанр, поэтому он «более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности» [4, с. 198]. Мир, находящийся в состоянии распада, требует иной формы художественного воплощения, иной поэтики. Поэтика романа «Ослепление», а также драматических произведений писателя «Свадьба» («Hochzeit», 1931–1932), «Комедия тщеславия» («Komödie der Eitelkeit», 1933–1934), «Ограниченные сроком» («Die Befristeten», 1952) насыщены духом распада.

Изображая распавшийся мир, Канетти использует многие приемы модернистской литературы – он соприкасается с литературой «потока сознания». «Поток сознания» проявляется во внутренних монологах действующих лиц романа и драм, причем речь идет о крайней форме внутреннего монолога, в котором объективные связи с реальной средой нередко трудно восстановимы. Канетти глубоко убежден, что в новейшей литературе, представителем которой он естественно ощущал себя, наблюдается деструкция персонажа: на первый план выступают фигуры, которые необходимы для изображения наступившего времени; они «столь чудовищны и отвратительны, что никто уже не проявляет безумной отваги, нужной, чтобы их выдумать» [5, с. 304]. Распавшаяся действительность находит воплощение в гротескных фигурах. Сама по себе дегероизация еще не составляет достаточного основания для сатирической художественности – необходима активная авторская позиция осмеяния, которая усиливает эффект восприятия гротескных фигур. Действи-

тельность изображается Канетти так, что она разрушает себя в самой себе, чтобы истинное могло обнаружиться как прочная сила [6, s. 218–219].

У Канетти не слишком много конкретных примет реального времени, в котором жил он сам и жили его герои. Место действия в романе и в драматических произведениях – Европа накануне Второй мировой войны. Нельзя сказать, что в романе «Ослепление», а также в драмах Канетти придерживается точности исторических характеристик, напротив, типизация явлений составляет суть его поэтической структуры. Главная задача художника состоит в том, чтобы показать мир современного человека, дать картину его внутреннего состояния. Для этого Канетти выбирает свой ракурс. Каждый текст писатель выстраивает на основе глубинного личного опыта, отталкиваясь от которого он говорит об универсальных проблемах человеческого общества, переживающего нелегкие времена, когда деформация личности и ее отчуждение становятся приметами времени.

Чуть раньше, в статье «Карл Краус. Школа сопротивления» (1965) Канетти, говоря о влиянии Крауса на становление его как писателя, писал о том, что Краус «открыл ему уши», используя в своих речах так называемые «слуховые цитаты». Канетти услышал Крауса-оратора, и ему стал, по его мнению, доступен новый путь восприятия окружающего мира. Началось все с городских звуков, возгласов, криков, случайно донесшихся неправильностей речи. Благодаря Краусу Канетти стал постигать, что отдельный человек имеет свой языковой облик, который отличает его от всех других: «Я понял, что хоть люди и говорят друг с другом, но один другого не понимает, что их слова отскакивают, ударившись о слова других, что нет большего заблуждения, нежели мнение, будто язык – это средство общения между людьми. <...> Красивые, безобразные, благородные, подлые, святые, низменные слова – все они попадают в этот беспорядочный резервуар, и каждый вылавливает оттуда то, что соответствует его собственной косности, и повторяют до тех пор, пока это слово уже нельзя узнать, пока оно не начнет выражать нечто совсем другое, противоположное тому, что оно означало когда-то. Искажение языка ведет к хаотическому смешению разобщенных фигур» [7, с. 39–40].

Языковой авангардизм Канетти находит выражение в том, что его фигуры обладают, подобно отпечаткам пальцев, индивидуальным набором признаков, которые обнаруживают себя в потоке речи. В результате так называемо-

го вербального эксперимента у каждого из участников этого мнимого акта коммуникации обнаруживается своя собственная маска, присутствующая только ему одному. Понятие маски, в том числе акустической, связано у Канетти с феноменом превращения, благодаря которому человек способен предстать в совершенно разных ипостасях.

Впервые об «акустической маске» Канетти упоминает в интервью 1937 года венской газете «Зонтаг». Обычный человек, по мнению Канетти, не просто говорит по-немецки или на каком-либо диалекте, а создает свой собственный язык, свою манеру речи. При этом он использует около пятисот слов, которые в комбинации с тембром голоса, темпом и ритмом речи, а также с учетом индивидуальной манеры говорить образует так называемую акустическую маску [8, s. 138].

Канетти был глубоко убежден, что язык является инструментом, при помощи которого человек может не только самоутвердиться или отгородиться от других людей, но и создать свой способ выражать мысли. Каждый из персонажей его произведений обладает большим или меньшим «репертуаром», они узнаваемы по манере говорить, каждый исполняет лишь свою партию, не обращает внимания на собеседника.

Акустические маски, по мнению Канетти, в большей степени присущи драматическим произведениям, так как в них наиболее ответственная роль отводится тому, как персонажи самореализуются в речи. Диалоги и монологи действующих лиц, нередко насыщенные афоризмами и сентенциями, оказываются более действенными, более эффектными, по сравнению с репликами, которые могли бы быть произнесены в аналогичной ситуации в жизни.

В этой связи следует упомянуть еще одного кумира Канетти – Г. Бюхнера (1813–1837), в чьих произведениях «Смерть Дантона» («Dantons Tod», 1835) и «Войцек» («Woyzeck», 1836) использован прием, когда иллюстрирующий разобщенность говорящих людей, когда слова не достигают собеседника, «проходят мимо». Канетти перенял манеру общения бюхнеровских персонажей, доведя ее до крайности, когда разноголосье действующих лиц приводит к какофонии и, как результат, к невозможности услышать или быть услышанным.

Акустические маски присутствуют в романе, драматических произведениях, в книге «Масса и власть», они «слышны» в «Пятидесяти характеристиках» и заметках, в «Голосах Марракеша» и автобиографической трилогии. Всем своим

творчеством Канетти подчеркивал, что слух, в отличие от зрения, скользящего по поверхности, способен схватывать глубинную, сокрытую от глаз суть явлений – глаз активен, а ухо пассивно и покорно, поэтому оно более чутко и непосредственно воспринимает самые незначительные превращения, постоянно происходящие в мире. Оно есть единственный и неподкупный свидетель неуловимых глазом движений души – радости и страдания, тоски и печали, признательности и сочувствия. В противопоставлении культуры слуха культуре зрения в творчестве Канетти проявляется, по мнению Р.Г. Каралашвили, сознательно архаизируемая писателем тема противоположности иудейско-библейской, т.е. нравственной, и греческо-античной, т.е. эстетической, культур [9, с. 457].

Э. Пиль считает, что Канетти удалось, благодаря искусной хореографии акустических масок, запечатлеть в романе и драматических произведениях момент наступающего хаоса, уничтожения и саморазрушения [10, s. 52]. Язык стал для Канетти одним из основных способов познания и изображения действительности, поскольку в речи содержатся все характеристики человека – социальные, характерологические, психологические и т.д.

Акустическая маска, с одной стороны, является монологизированной художественно-речевой формой, «речевой физиономией» героя, с другой стороны, голос каждого носителя акустической маски участвует в диалоге. М.М. Бахтин считал, что каждая мысль «с самого начала ощущает себя репликой незавершенного диалога», «она живет на границах с чужой мыслью, с чужим сознанием» и «неотделима от человека» [4, с. 55–56].

Герои романа «Ослепление» живут в полной изоляции друг от друга, акустическая маска усиливает царящее между людьми непонимание, поскольку за речевыми штампами, например, Терезы, экономки, которая, по воле случая, становится женой главного героя, скрывается ее ограниченность, черствость; речь Кина, «первого китаиста своего времени», являет собой образец властного человека, которому чужды какие-либо авторитеты, по крайней мере, в реальной действительности. Кин уличает Терезу в том, что она роется в его вещах: *В рукописях царит полная неразбериха. Я хочу знать, как попал ключ не в те руки. Я нашел его снова в левом кармане штанов. К сожалению, я вынужден предположить, что он был незаконно изъят, использован в преступных целях и затем возвращен на место. / Еще чего не хватало. / Я спрашиваю в первый и последний раз. Кто рыл-*

ся в моем письменном столе? / Можно подумать! / Хочу это знать! / Ну, доложу, может быть, я что-нибудь украла? / Я требую объяснения. / Требовать может любой. / Что это значит? / Так уж водится у людей. / У кого? / Поживем – увидим. / Письменный стол ... / Вот я и говорю. / Что? [11, с. 155–156].

Конфликт между Кином и Терезой нарастает, это находит выражение в их речах. Каждый стремится закрепить свою позицию, скрываясь за баррикадой слов. Каждую фигуру романа отличает предельный эгоцентризм, речь обоих убога. Даже Кин, который требует грамматической правильности высказываний, не способен обогатить ее содержательную сторону, его речь, автономна. В то же время в репликах Кина и Терезы можно проследить много общего – речь обоих изобилует цитатами. Кин охотно цитирует высказывания великих, Тереза ограничивается газетными объявлениями.

Автор «озвучивает» голоса персонажей в своеобразной манере: читателю не всегда удастся идентифицировать говорящего, особенно тогда, когда в описанной сцене присутствует несколько действующих лиц. Акустическая маска характеризует не только отдельные фигуры романа, но и толпу. События в главе «Крохотулечка» разворачиваются перед Терезианумом, толпа набрасывается на горбуна Фишерле, приняв его за похитителя жемчужного ожерелья. *Фишерле слышал, в чем его упрекают. Жаль бедного барона. Жемчужное ожерелье не стоит всего этого. Жестокий испуг молодой баронессы. У нее теперь разбита вся жизнь, осталась она без мужа. Может быть она выйдет замуж вторично. Заставить ее никто не может. Карликам дают двадцать лет. Уродов надо уничтожать. Все преступники – уроды. Нет, все уроды – преступники. Глядит себе таким дурачком-простофилей. Лучшие бы делал какую-нибудь работу. И не вырывал у людей изо рта кусок хлеба. На что ему жемчуга, такому уроду, и нос жидовский хорошо бы оттяпать. Фишерле злился, о жемчужных ожерельях эти люди говорили как слепые о цветке! [11, с. 406–407].*

Акустическая маска толпы выносит вердикт, а человек толпы приводит его в действие, что, естественно, влечет за собой гибель персонажа. Канетти широко использует, как это видно из приведенного примера, несобственно-прямую речь, которая содержит уникальные возможности для интерпретации речи персонажей. Авторское слово взаимодействует с репликами героев, при этом в пределах одного предложения возникает игра нескольких точек зрения, которые, как пра-

вило, обыгрываются иронией или пародией – излюбленными приемами Канетти.

При анализе романа исследователь вправе предложить ту или иную модель интерпретации, обосновать собственную иерархию доминирующих принципов поэтической структуры художественного произведения. Этим руководствуется немецкий исследователь Д. Крумме [12], который выдвигает четыре модели интерпретации романа «Ослепление». В первом случае речь идет о главном герое – Петере Кине, воплотившем тип ученого-параноика, так как в его поведении присутствуют симптомы этой болезни. Вторая модель, названная условно «Вавилонская башня», тематизирует библейскую идею вавилонского смешения языков, поскольку для романа типично многоголосье, перерастающее в какофонию. «Атака против чистого интеллекта» является исходным моментом третьей модели анализа. Петер Кин – синолог, человек чистого разума, обитающий в мире книжных героев, находится в полной изоляции от окружающего его мира. Канетти намеренно избрал ареной действия крупный город, который находится накануне катастрофы, где волнения масс пророчески отражают наступающую реальность. Урбанизированное общество напоминает сумасшедший дом, в котором безумство приобретает самые невероятные формы. Это утверждение легло в основу четвертой модели прочтения романа.

Приведенные модели могут быть использованы в процессе работы над содержательной стороной романа, могут рассматриваться в виде ориентиров, открывающих широкий спектр тем из аспектов, которым в силу субъективного восприятия литературного произведения может быть отдано предпочтение. В нашем случае это, безусловно, связано с двумя преданиями о Древнем Вавилоне, объединенными в каноническом тексте Библии в единый рассказ о постройке города и смешении языков, о возведе-

нии башни и рассеянии людей по свету, которые Канетти использует в качестве иллюстрации для наступившей реальности. Фантасмагория действительности, как уже отмечалось ранее, является характерной чертой художественного мира Канетти, который, стремясь к объективности, создал неповторимую картину общественной жизни начала века.

Список литературы

1. Канетти Э. Из книги: «Факел в ухе»: Пер. В. Седельника // Человек нашего столетия: Пер. с нем. / Сост. и авт. предисл. Н.С. Павлова; Коммент. Р.Г. Каралашвили. М.: Прогресс, 1990. С. 173–209.
2. Boose I. Das undenkbar Leben: Elias Canettis «Die Blendung» - eine ironische Parabel über den ontologischen Abgrund. Heidelberg: Mattes, 1996.
3. Канетти Э. Первая книга – «Ослепление»: Пер. С. Шлапоберской // Человек нашего столетия. М.: Прогресс, 1990. С. 119–129.
4. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000.
5. Канетти Э. Из книги: «Заметки. 1942–1972»: Пер. С. Власова // Человек нашего столетия. М.: Прогресс, 1990. С. 250–309.
6. Fetscher I. Elias Canetti als Satiriker // Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti. München: Carl Hanser Verlag, 1985. S. 217–231.
7. Канетти Э. Карл Краус, школа сопротивления: Пер. С. Шлапоберской // Человек нашего столетия. М.: Прогресс, 1990. С. 34–43.
8. Canetti E. Über das heutige Theater // Aufsätze. Reden. Gespräche. München: Carl Hanser Verlag, 2005. S. 135–139.
9. Каралашвили Р. Комментарии. Совесть литературы // Человек нашего столетия. М.: Прогресс, 1990. С. 444–468.
10. Piel E. Elias Canetti. München: Beck; München: Verlag Edition Text und Kritik, 1984. 194 S.
11. Канетти Э. Ослепление: Роман. Пер. с нем. С. Апта; Редкол.: Т. Балашова, Д. Затонский, С. Никольский и др.; Предисл. Д. Затонского. М.: Художественная литература, 1988. 496 с.
12. Krumme D. Lesemodelle. E.Canetti, G.Grass, W.Höllerer. Literatur als Kunst. München. Wien: Carl Hanser Verlag, 1983. 203 s.

«ACOUSTIC EXPERIMENTS» BY E. CANETTI

E.M. Shastina

Austrian identity in the era of changes in the cultural paradigms of the twentieth century is reflected in the poetics of E. Canetti (1905–1994).

Keywords: «acoustic mask», avant-garde language, verbal experiment, transformation.