
ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

Памяти
Уильяма Гэсса (30.06. 1924–6.12.2017)
Филипа Рота (19.03. 1933–22.05.2018)

УДК 821.111

DOI 10.22455/2541-7894-2018-4-265-279

Иван ДЕЛАЗАРИ

МЕДИУМ ПРОЗЫ. УИЛЬЯМ ГЭСС (1924–2017)

Аннотация: В статье осуществляется краткий обзор творчества и эстетических воззрений Уильяма Говарда Гэсса, ушедшего из жизни в декабре 2017 г. Один из самых ярких американских прозаиков 1960–1970-х гг., сохранявший творческую активность до самого недавнего времени, Гэсс мало известен широкому русскоязычному читателю и не избалован вниманием в США. Это обстоятельство связывается в статье с трудностями перевода – межъязыкового и внутриязыкового, в терминологии Р. Якобсона, – а также с самопозиционированием писателя в качестве «нераскаявшегося формалиста». Примат языковых конструкций над содержательным планом наррации и дескрипции – это не только теоретически отрефлексированная, но и реализованная в самой текстовой ткани доминанта повествовательной прозы и эссеистики Гэсса. Вопреки репутации радикального экспериментатора, Гэсс был носителем консервативных эстетических взглядов, знакомство с которыми не нуждается в дополнительном посредничестве академического литературоведения.

Ключевые слова: Уильям Гэсс, американская проза XX в., эссеистика, формализм в критике и эстетике, постмодернизм в литературе США

© 2018 Иван Андреевич Делазари (PhD, канд. филол. наук, лектор, Гонконгский баптистский университет, Гонконг) delazari@hkbu.edu.hk

MEMORABLE DATE

In memoriam
William Gass (Jun 30, 1924–Dec 6, 2017)
Philip Roth (Mar 19, 1933–May 22, 2018)

UDC 821.111

DOI 10.22455/2541-7894-2018-4-265-279

Ivan DELAZARI

A MEDIUM OF FICTION: WILLIAM H. GASS (1924–2017)

Abstract: The article is a brief outline of the literary oeuvre and aesthetic views of William H. Gass, who passed away in December 2017. One of the brightest American prose writers of the 1960–1970s, prolifically active till very recently, Gass is virtually unknown to readers of Russian and insufficiently attended to by the US academia. I derive his relative invisibility from the fact that too much is lost in, and even prior to, translation (whether interlingual or intralingual, in Roman Jakobson's terms) as well as from Gass's self-conscious stance as an unrepentant formalist. Gass gave priority to linguistic constructions over content-centered narrations/descriptions not only in theory but also in practice, in fictions as well as in essays. Despite his reputation as a radical innovator, Gass held to rather conservative aesthetic beliefs, which, considering their well-articulated nature, do not need the extra medium of academic criticism for reaching out to Gass's future audiences.

Keywords: William H. Gass, 20th-century American fiction, American essay, formalist criticism, formalist aesthetics, American postmodern fiction

© 2018 Ivan Delazari (PhD, part-time lecturer, Hong Kong Baptist University, Hong Kong) delazari@hkbu.edu.hk

6 декабря 2017 года в Сент-Луисе умер Уильям Гэсс – Уильям Эйч Гэсс, как наиболее привычно звучит его имя по-английски. Череда некрологов в престижной американской периодике, по законам жанра, повторяет факты и цитаты в поисках итоговых формул: автор «Удачи Оменсеттера» и «В сердце сердца страны». Прозаик, критик, профессор. Лауреат премий. Формалист, постмодернист. Человек, придумавший слово «металитература».

На русском языке его творчество представлено скудно. При жизни опубликованы лишь написанная в 1951 году повесть «Мальчишка Педерсенов» (*The Pedersen Kid*, 1961) [Гэсс 1997] и «Картезианская соната» (*Cartesian Sonata and Other Novellas*, 1998) – сборник новелл, в переводном варианте обозначенный как роман [Гэсс 2003]. В 1980-е гг. Гэсс побывал в Советском Союзе в составе делегации американских писателей. Фрагмент воспоминаний об этой поездке содержится в эссе «Мистер Гэддис и его треклятые книги» (*Mr. Gaddis and His Goddamn Books*, 2006): литераторы Уильям Гэсс и Уильям Гэддис (1922–1998) на экскурсии в каморку Раскольниковова откровенно валяли дурака. Комический эффект усугубляется указанием на то, что двух ведущих, по версии критиков, представителей американского постмодернизма те же критики часто путали между собой – в силу эстетического родства и по алфавитным причинам. Из сочинения также явствует, что Гэсс предпочитал Достоевскому Андрея Белого и был хорошо знаком со статьей Виктора Шкловского «Искусство как прием» [Gass 2006: 193, 199]. Отсылки к Гоголю обнаруживаются в повести «Одинокая жена Вилли Мастерса» (*Willie Masters' Lonesome Wife*, 1968), заретушированный привет Толстому – в «Картезианской сонате».

Переводить Гэсса на русский, как и на любой другой язык, крайне трудно и увлекательно. Непереведенная «Одинокая жена», к примеру, – многоярусная текстовая конструкция с чересполосицей шрифтов, вкраплениями фотографических снимков и зеркальных написаний, строфическими приемами конкретной поэзии, прогрессией сносок к сносам и обилием фонетических фокусов. В переводе менее радикальной «Картезианской сонаты», писавшейся примерно в то же время, Алина Немирова точно воссоздает сочетание сюжетной невнятицы с искрометностью стиля и заносчивым тоном рассказчиков, но звукопись и каламбурами приходится жертвовать. «Мальчишка Педерсенов», за которого неспроста взялся переводчик «Света в августе» Виктор Голышев, – наверное, самый «фолкнеровский» текст Гэсса наряду с дебютным романом, но на фоне более поздних гэссовых опусов и такой слог кажется прозрачным.

Чтение Гэсса в любом случае предполагает особенно интенсивный «внутриязыковой» перевод, в терминологии Романа Якобсона [Jakobson 2000: 114], причем скорее последовательный, чем синхронный. Нельзя спешить, нужно многократно перечитывать, произнося вслух: Гэсс всегда уповал на «чуткого читателя (да будут благословенны его шевелящиеся губы)» [Gass 1996: 329]. В книге о Рильке [Gass 1999] Гэсс дотошно анализирует дюжину существующих переводов каждой из «Дуинских элегий» на английский язык, всякий раз добавляя свой вариант. В опубликованной позже небольшой статье Гэсс определил проделанное как «пере-перевод» (“re-translation”), беря за образец метод самого Рильке: «Стало ясно, что “Элегии” – это предельное выражение тех идей, которые Рильке вновь и вновь перерабатывал, от стихотворения к стихотворению, на протяжении всей своей карьеры. Иначе говоря, он уже пере-перевел сам себя» [Gass 2002a: 75]. Сам Гэсс всю жизнь занимался тем же, поэтому переводить его приходится независимо от того, на каком языке читаешь.

Своего рода фальстарт академического подведения итогов его творчества был взят еще во второй половине 1980-х, когда были написаны первые англоязычные монографии о Гэссе [Saltzman 1986; Holloway 1990]. В то время у писателя уже второе десятилетие кряду выходили отдельными книгами только эссе. Тишина, последовавшая за первыми художественными изданиями – романом «Удача Оменсеттера» (*Omensetter's Luck*, 1966), однотомником короткой прозы «В сердце сердца страны» (*In the Heart of the Heart of the Country*, 1968) и «Одинокой женой Вилли Мастерса», – нарушалась лишь журнальными публикациями. Завершение второго романа, начатого еще в 1966 г., постоянно откладывалось; первый отрывок был опубликован в 1969 г., с 1976 по 1988 было напечатано еще двенадцать фрагментов [Unsworth 1992], но текст так и норовил остаться недописанным. С одной стороны, автор раз за разом назначал и переносил дату окончания работы. С другой, ценители экспериментальной прозы и без того считали неоконченный роман главным достижением Гэсса и судили о нем со слов автора и по напечатанным кускам: обе тогдашние монографии о Гэссе содержат по главе, анализирующей «вещь в работе». Ситуация развивалась во вполне в борхесовском духе: к чему большой роман, если можно сделать вид, что он уже написан?

На протяжении 1970-х гг. Гэсс и без нового романа находился в центре внимания американской академической публики. Его первая книга эссе, «Литература и фигуры жизни» (*Fiction and the Figures of Life*, 1970), «стала своего рода библией для писателей инновационной

ориентации» [McCaffery 1982: 153]. Существенный резонанс имел диспут между Гэссом и Джоном Гарднером (1933–1982) в октябре 1978 г. [Ammon 2003: 46-55], приуроченный к выходу у обоих писателей литературно-критических сборников «Мир внутри слова» (*The World within the Word*, 1978) и «О моральной ответственности в литературе» (*On Moral Fiction*, 1978), соответственно. Однако разыгранный тем самым в университете Цинциннати вечный спор эстетов и моралистов потерял остроту с наступлением следующего десятилетия, когда обе парадигмы были оттеснены на второй план минималистами и Brat Pack. Эпоха 1960–1970-х приобрела некоторую законченность. Литературных сверстников Гэсса начали понемногу инвентаризовать, но в 1990 г. автор второй по счету монографии о Гэссе представляет своего героя как «фигуру, появляющуюся на горизонте современной литературы» (“an emerging figure in contemporary literature”), относя писателя к разряду «тех, кто еще не вышел из тени» [Holloway 1990: ix].

На самом же деле Гэсс находился только в середине пути: не было издано еще больше половины его художественных произведений. В 1995 г. наконец увидел свет долгожданный «Туннель» (*The Tunnel*); в 1998 выходят «Картезианская соната и другие новеллы». После нового пятнадцатилетнего перерыва, в течение которого Гэсс, по обыкновению, печатает несколько книг non-fiction, появляется третий роман. Его многозначное название можно было бы перевести как «Ми, до, си» (*Middle C*, 2013), отчасти потеряв значение «серая середина, трюечная посредственность» и сняв указание на место действия (американский Средний Запад), зато сохранив звучание оригинала (что для Гэсса очень важно) и привязку к нотному стану (middle C – нота «до» первой октавы). Сборник повестей и рассказов «Ключи» (*Eyes*, 2015), как гласит эпиграф, назван в честь метафорических «глаз» – точек, где «подземный источник внезапно прорывается на поверхность», так что «природа позволяет нам взглянуть на частицу происходящего по ту сторону человеческого» [Gass 2015: vii]. Как и прежние сборники короткой прозы Гэсса, его последняя книга содержит и новые, и уже печатавшиеся в журнальном варианте тексты. Приведя свои литературные дела в порядок, словно расположив на книжной полке недостающие тома, автор замолчал.

«Я живу в библиотеке» – одно из самых автобиографических замечаний во всей гэссовой эссеистике [Gass 2012: 10]. Писатель добровольно приговорил себя к «пожизненным предложениям» из заглавия своей последней книги эссе (*Life Sentences*, 2012). В Джозефе Скиццоне, главном герое «Ми, до, си», доведены до абсурда неодно-

кратно озвученные самохарактеристики автора. *Skizzen* (нем. *скетчи, наброски*) сотни раз переписывает одно и то же предложение, варьируя грамматическую структуру, увеличивая и сокращая длину, подменяя и переставляя слова в поисках оптимальной формы для полностью стершейся от повторений мысли и «находя» идеал в варианте из двенадцати слов – по аналогии с додекафонической «серией» в музыке Арнольда Шенберга, за специалиста по коему псевдо-профессор Скиццен себя выдает. Автопортретное сходство налицо: сам Гэсс сетовал, что пишет недостаточно хорошо и вынужден до бесконечности переделывать каждую фразу. Он же неоднократно намекал, что «Туннель» тематически выстроен по принципам двенадцатитоновой композиции в музыке [Ammon 2003: 135, 619; Nix 2002: 91]. Подобно Скиццену, не имея музыкального образования (зато имея подлинную, а не сфабрикованную, как у Скиццена, докторскую степень), Гэсс черпал эти и многие другие знания из прочитанных книг. В этом смысле биография автора в значительной степени библиографична, и события в ней – интертекстуальные взаимодействия.

Будущие архивные исследования вряд ли позволят восстановить круг чтения Гэсса целиком: он читал безудержно, с раннего детства, все подряд. Как Хорхе Луис Борхес, чьи тексты он превосходно знал и о ком неоднократно писал, Гэсс был живым воплощением Человека Книжки. Малую часть прочитанного им списка можно восстановить по названиям и именам, упомянутым в его литературно-критических и философских сочинениях. Чаще других Гэсс обращается к Райнеру Марии Рильке и Гертруде Стайн; в прозе последней, как и в прозе вообще, он больше всего ценил – поэзию. В статье «Пятьдесят литературных столпов» (*Fifty Literary Pillars*, 2006) выстраивается гэссов хит-парад из произведений Платона, Аристотеля, Фукидида, Гоббса, Канта, Витгенштейна, Башляра, Кольриджа, Валери, Мэлори, Томаса Брауна, Стерна, Вирджинии Вулф, Ф.М. Форда, Шекспира, Бена Джонсона, Джойса, Флэнна О'Брайена, Беккета, Лесамы Лимы, Кортасара, Борхеса, Томаса Манна, Кафки, Броча, Звево, Флобера, Стендаля, Колетт, Джона Донна, Гельдерлина, Малларме, Паунда, Йейтса, Уоллеса Стивенса, Генри Джеймса, Фолкнера, Кэтрин Энн Портер, Стайн, Гэддиса, Джона Хоукса и Рильке [Gass 2006: 29-60] – эдакий единоличный «западный канон». В приписке автор сознается, что опорных для него текстов в действительности гораздо больше. Из постоянных героев Гэсса, не охваченных списком пятидесяти, следует назвать Декарта, Набокова, Малькольма Лаури и Джона Барта и заметить, что и творчество тех, кто не был его эстетическими еди-

номышленниками (Сола Беллоу и Джона Чивера, например), Гэсс мог высоко ценить за совершенство формы и стиля [Ammon 2003: 100]. В романах Диккенса он обнаруживал не только поводы для общедоступных читательских «хрюков и вздохов», но и «риторику под стать шекспировской», которую любители мелодрамы попросту пропускают мимо ушей [Gass 2002b: 110]. У Драйзера же, напротив, «слова не резонируют, не звучат, не материализуются; само их написание невидимо, а примитивный синтаксис соединяет их, как ватные обрывки» [Gass 1985: 150]. В качестве стиливых образцов книги Гэсса становились «столпами» для писателей следующего поколения – таких, как Дэвид Фостер Уоллес. Вместе с тем, двунаправленное обучение и общение Гэсса с миром осуществлялось не только посредством книг.

Уильям Гэсс преподавал философию в трех вузах на протяжении полувека и, уже уйдя на покой в звании почетного профессора университета Джорджа Вашингтона в Сент-Луисе, почти до конца жизни охотно появлялся перед аудиторией – как правило, с публичными чтениями (опять-таки) в библиотеках. Весьма примечателен и его собственный студенческий опыт. В Кенион-колледже Гэсс слушал лекции Джона Кроу Рэнсома – одного из мэтров Новой критики. Название диссертации, защищенной Гэссом в Корнеллском университете, явно вдохновлено поздним Витгенштейном: «Философское исследование метафоры» (*A Philosophical Investigation of Metaphor*, 1954). Семинар Витгенштейна, посетившего Корнелл в качестве приглашенного лектора, произвел на Гэсса ошеломляющее впечатление, раз и навсегда дав понять, что философ и специалист в области философии – это не одно и то же. «Я вовсе не философ, я всего лишь преподаю философию», – скажет Гэсс в интервью 1979 г. – «Мне довелось однажды встретиться с настоящим философом – с Витгенштейном, так что я знаю, о чем говорю» [Ammon 2003: 60]. Научным руководителем Гэсса был Макс Блэк, яркий аналитический философ языка и влиятельный теоретик метафоры. Наконец, в пору обучения Гэсса в Корнелле там работал Владимир Набоков. Его Гэсс лишь несколько раз видел мельком на кампусе, еще не догадываясь, какой ревнивый восторг вызовет у него вскоре после обретения докторской степени нечитанная вовремя набоковская проза [Ammon 2003: 57]. При всей разнице в манерах двух писателей (повествователи Гэсса обычно выражаются несколько грубее) отточенность, ритмичность, звучность прозы Гэсса и его страсть к словесным ребусам вполне может привести на мысль о том, что он прямой, хотя и несколько виртуальный, ученик Набокова.

Гэсс отказывался проводить различие между художественной литературой и философией, находя в той и другой одинаково захватывающие лингвистические приключения. Философ и художник в равной степени «одержимы языком и творят сами себя из абстрактных понятий» [Gass 1989: 4]. Вовсю громя наивные представления об отражении реальности в искусстве, Гэсс рассматривал слово как единственно доступную нам материю не только мысли, но и самой жизни. Литература для него подобна инструментальной «абсолютной» музыке: у нее «нет сути, нет прямого значения, нет ключа, раскрывающего ее смысл; по правде сказать, ни замка нет, ни двери, ни стены, ни комнаты, ни дома, ни мира» [Gass 1985: 223], а есть лишь звучание слов на «шевелиющихся губах». Ветвистый синтаксис и отсутствие легко считываемого визуального ряда означаемых выходят, в случае с Гэссом, из-под пера прозаика, наделенного высокопрофессиональным навыком чтения, понимания и устного переложения философских текстов с их «умопомрачительными» сюжетами и абстрактными персонажами [Gass 1989: 3]. За непримиримым отстаиванием примата стиля и презрением к предметному содержанию конструируемого в любом тексте мира стоит отождествление формы и содержания, отрицание границ между ними. В рамках такой поэтики короткие квази-репортажные заметки (“notes”) о фактах из жизни средне-западной американской глубинки, из которых складывается дескриптивная мозаика рассказа «В сердце сердца страны», – это ноты (“notes”) мелодии, полностью отвлеченной от бытописательных смыслов и задач [Ammon 2003: 31]. Главное в «Мальчишке Педерсенов» – не карабинные выстрелы или початая бутылка виски в придорожном сугробе, а принцип «фуги» [Ammon 2003: 76], по которому эти и другие сюжетные мотивы нанизываются друг на друга. Повторы целых эпизодов в «Туннеле» рассчитаны не на беспамятного читателя, который их не заметит, а на тех, кто найдет отличия в «дьявольских деталях», в смене тона изложения, в ином контекстуальном обрамлении того же самого эпизода. На каких-то этапах должно становиться все равно, о чем мы читаем: информация лежит в плоскости умозрений, возникающих на базе вязкого, поначалу часто смахивающего на полную абракадабру гэссова письма.

Используемые Гэссом принципы «сцепления», выражаясь языком русских формалистов, не всегда очевидны читателю, избалованному прямыми цепочками событий. Его прозу характеризует «звонящая музыкальность» фонетических повторов» (наиболее бросаются в глаза аллитерации) и «нелинейный стиль композиции» [Holloway 1990: 20], причем звуковой параллелизм является элементом и средством компо-

зиции. Фабулой можно пренебречь: это всего лишь последовательность кадров, которую «из литературы можно выкинуть в кино» [Gass 1996: 45]. «Гэссе важна не последовательность, важно совмещение (juxtaposition)» [Unsworth 1992: 70], а для этого и впрямь не обязательно было издавать «Туннель» толстой книгой с началом и концом. Соположение фрагментов романа в сознании читателя, который знакомится с ними по очереди, пытаюсь вообразить, как именно они связаны, более эффективно приковывает внимание к «пространственной» модели повествования, где все части существуют одновременно. Примечательно, что и в завершенной версии «Туннеля» рассказчик и главный герой, историк Уильям Фредерик Колер, по сюжету пишущий то, что мы читаем, выстраивает нарратацию столь же нелинейно. Разрастающиеся мемуары, выливающиеся на бумагу вместо запланированного Колером предисловия к его собственной, уже оконченной монографии о гитлеровской Германии, есть «маниакальный палимпсест» [Pence 2000: 123] его же сознания, в котором ничего толком не расставлено и не выстроено ни в какую четкую линию, прямую или кривую. Таковы и многие «туннельные» предложения Колера, с рисунками и лимериками по бокам.

Гэсс, таким образом, не считал зазорным делегировать свой собственный способ письма весьма одиозным персонажам так, чтобы автобиографические параллели, будучи замечены, считывались не как сигнал об авторских оценочных предпочтениях, а как элемент формы, – и списывались на стиль. Профессора Колер и Скиццен – латентный нацист из «Туннеля» и самопровозглашенный музыковед из «Ми, до, си» – каждый по-своему делают то же, что и профессор Гэсс: они пишут и переписывают, а к их моральному облику этот факт отношения не имеет. По замечанию У. Холлоуэя, «выспирализация и вытуннеливание текста от центра в разные стороны подразумевают [как раз] не написание, а переписывание» [Holloway 1990: 144]. Нестыковки мы обнаружим не только во фрагментах, вразнобой публиковавшихся в процессе работы над обоими романами, но и в окончательных книжных редакциях. Герой «Ми, до, си», например, два раза при разных обстоятельствах *впервые* знакомится с одним и тем же самоучителем игры на фортепиано – то ли по рассеянности автора, то ли по его неизменной злонамеренности. Не спи, не спи, читатель: тропки расходятся.

Ниспровергая роль хронологии и примитивно понимаемого сюжета, Гэсс пишет без экспозиций, кульминаций и развязок: «История стремится к оргазму; литература – сплошная предварительная ласка» [Gass 2002b: 12]. Богатое актуальными значениями английское название *Middle C* намекает и на это: от стройного аристотелевского сюжета

в романе сознательно оставлена лишь серая середина. Читаем Гэсса *не* ради сюжета, если под сюжетом узко понимать расстановку фабульных ходов. И столь естественное, в силу читательских привычек, отождествление с рассказчиком (таким, как Колер) или героем (таким, как Скиццен) – ловушка автора, опасный трюк. Полифонический (или архитектурный) эффект – в более музыкальном, чем у Бахтина, смысле – достигается у Гэсса за счет того, что нам все время нужно читать между строк и «слышать» отсутствующие в тексте (в данный момент или вовсе) элементы, конфигурируя их параллельно друг другу в «зрительном зале собственной головы» [Gass 1996: 331]:

«Туннель» предоставляет в наше распоряжение абсолютного ненадежного нарратора, более чем располагает к выработке контр-интерпретации, идущей вразрез с буквальным значением сказанного [counterreading], и требует от нас значительных усилий, направленных на понимание «смысла всего этого». Столь высокая предрасположенность текста к контр-интерпретации означает, что «Туннель» зависим от читателя куда в большей степени, чем большинство прочих книг. [...] «Туннель» зависит от способности – и желания – читателя выявлять в тексте те позиции, которые Колер прямо не озвучивает. Завораживающий парадокс состоит в том, что если Колер прав в своей оценке человеческого рода, то читателя, способного на это, попросту не существует [Nix 2002: 139].

На вопрос интервьюера о том, почему Колер находится в подвале, Гэсс отвечает: «Мы не знаем, что он в подвале. Он лгун» [Ammon 2003: 130]. Тотально фрагментированный характер записей Колера, составляющих текст романа, противоположен тому, как строится историческое повествование в его монографии «Вина и невинность в гитлеровской Германии», о которой мы, опять-таки, можем судить лишь косвенно, по искривленной текстом проекции внутреннего мира ее автора. «Традиционные исторические повествования», по замечанию Гэсса, «упорядочены и линейны, как натянутая струна. Вдобавок, они совершенно не похожи на жизнь», которой изоморфны сознание и манера изложения Колера – «историка, эту историю написавшего» [Ammon 2003: 113]. В этом смысле «Туннель» – не только металитература (литература, коммуницирующая принципы собственной организации и комментирующая саму себя), но и метаистория (критико-историографический дискурс об историографии, обнажающий ее литературную природу [White 1973]).

Эстетизация тараканов в «Ордене насекомых» (*Order of Insects*, 1968). Речь предмета мебели из мужской парикмахерской в «Монолог стула» (*Soliloquy for a Chair*, 2012). Повествование, вложенное в «уста» пианино из фильма «Касабланка» в рассказе «Сэм, даже не думай» (*Don't Even Try, Sam*, 2004). Голая «баба» (Babs) Вилли Мастерса, сама превратившаяся в разезжающийся во все стороны иллюстрированный текст на нумерованных страницах. Металептический голос очередного непристойно всемогущего нарратора с поведенческими замашками Хемингуэя и стилевыми приемчиками Роб-Гриее в первой части «Картезианской сонаты». Спиральный рассказ Колера (нем. *шахтер*), роющего туннели из подвала и из слов (силлепс намеренный – И. Д.). Вопреки репутации Гэсса как радикального новатора, эти и другие запоминающиеся гротески и арабески не являются его эксклюзивными находками. Скорее, они вновь и вновь воплощают краеугольный принцип модели для сборки: «В литературе нет дескрипций, есть только конструкции» [Gass 1989: 17]. Строй происшествий в этих конструкциях не подчиняется «реалистическим мотивировкам» [Томашевский 1996, с. 193-196], но подобен механизму старомодно тикающего будильника: «Мы понимаем, что *тик* не является причиной *така*... однако в сбалансированной прозе каждый синтаксический элемент предопределяет наличие другого» [Gass 2012: 303].

То, каким образом в повествовательных текстах этот строй иконически обозначает сам себя, объясняется гораздо понятнее и с каждым разом все изящнее в корпусе эссе Гэсса. Две особенности его эссеистики стоит отметить. Во-первых, все программные статьи Гэсса содержат почти идентичный набор эстетических пропозиций. Совершенствующаяся год от года форма выражения, благодаря которой многие читатели ставят эссе Гэсса выше его фикциональных сочинений, и есть конечный предмет их интереса. Гэсс называл себя писателем вообще (*writer*), а не писателем чего-то конкретно-художественного (*author*); стилистом (*stylist*), а не романистом (*novelist*) [Ammon 2003: 38]. О единстве повторяющихся тем говорят сами названия его эссеистических сборников: «Литература и фигуры жизни», «Мир внутри слова», «Словесные пристанища» (*Habitations of the Word*, 1985), «Найти форму» (*Finding a Form*, 1996), «Проверки временем» (*Tests of Time*, 2002), «Храм из текстов» (*A Temple of Texts*, 2006), «Пожизненные предложения». Во-вторых, во вторичности идей Гэсса на фоне русских формалистов, Новой критики или деконструкции (которую Гэсс открыто недолюбливал) нет ничего зазорного: тот, кто в равной мере на короткой ноге с Платоном и Джоном Бартом, не питает иллюзий о новом под луной. Высмеивая

абсурдность вылупившегося и выросшего у него на глазах хайпа «*постмодернизм*» в литературе, Гэсс в качестве компромисса предлагал критикам применять к себе этот ярлык, отбросив приставку «пост», но был при этом, подобно Т.С. Элиоту, органически чужд прогрессистским представлениям об искусстве, свойственным многим концепциям модернизма. Все следует переписывать, перечитывать, переводить. Причем медленно.

Темп повествования для Гэсса – осязаемая категория, связанная с проблемой перформативности – необходимости активно «исполнять», а не пассивно поглощать художественные тексты. «Перформативное письмо» – музыкальное «письмо для голоса, предполагающее исполнение вслух, в традиционном, старомодном и отмирающем смысле», («из уст к ушам») [Ammon 2003: 22]. Такое письмо не терпит скорочтения, на которое, по наблюдениям Гэсса, рассчитана большая часть современной прозы, будто вышедшей из-под пера Драйзера и велящей читать зажмурясь, наискосок, ради «основной сути» (*gist*), впихивая через глаза в голову словесную массу, чтобы поскорее переработать ее в информативно-брикетированный синопсис. Интересно, что по этим параметрам Гэссу был близок Гэддис, но не Пинчон. В повествовательных текстах, как в партитурах, заложены «частые остановки и паузы, отрезки тишины, подъемы и спуски; отдельные ноты тянутся; существуют схемы распределения ударений и деление на такты; есть оптимальная, хотя и редко соблюдаемая, манера артикуляции; аллитерации щекочут язык, консонансы облегчают выход звука наружу, так что живое ощущение рождения музыки распространяется вглубь от ротового отверстия к зубам и далее, к гортанным смычкам»: это предложение из эссе «Музыка прозы» (*The Music of Prose*, 1996) растягивает перечисление свойств музыкальной прозы еще на 13 строк [Gass 1996: 314]. Ностальгия по устной эпической традиции, с ее мнемоническими повторами, прослеживается у Гэсса из статьи в статью: типографское искусство изменило «географию предложения», узаконив «чтение с конца, с любого места, с купюрами, как читают атлас – по нужде» [Gass 1979: 123]. В прозе Гертруды Стайн Гэсс ценит бескомпромиссное противостояние именно этой, давным-давно победившей, по его разумению, антимузыкальной тенденции.

Выходит, что вопреки репутации радикала и новатора, Гэсс всегда был консерватором и архаистом, не стенобитной машиной, а ископаемым. В творчестве как записных модернистов вроде Стайн и Джойса, так и хрестоматийных постмодернистов вроде Роберта Кувера и Дж. Барта он всегда искал созвучие именно этим синкретическим, песен-

но-сказительным корням литературы. Недаром в музыке его так занимала фигура Арнольда Шенберга, чья двенадцатитоновая система композиции была альтернативой избитым за два века выразительным средствам классической и романтической диатоники. В основе новой музыкальной грамматики Шенберга лежали старые ценности: космическая упорядоченность (отнюдь не хаос) и эффект первозданности музыки, складывающейся из непривычных созвучий, полученных в результате «высвобождения диссонанса».

В пресловутых литературных «окнах» – метафоре Ортеги (и Генри Джеймса) – стекло не должно быть прозрачным: по Гэссу, на нем, а не на отвлеченно воображаемом пейзаже за ним, должен фокусироваться читательский взор [cf. Gass 1989: 48; Gass 1999: 146]. Затруднение восприятия, перенос акцента на форму, жесткое противопоставление литературного и быденного языка, номинализм («Герой – это, в первую очередь, шум его имени») и функционализм («Персонажи – это первичный строительный материал, которым скрепляется все прочее») в определении вымышленных действующих лиц в повествовании [Gass 1989: 49] – все это хорошо известно теоретикам литературы со времен русских формалистов. Однако Гэсс, вопреки еще одному стереотипу, писал не для теоретиков, и то, что «Туннель» – это метапроза, которая «предугадывает наши реакции, содержит развернутый самокомментарий и высмеивает научные претензии персонажа-повествователя», действительно делает парафразы академических толкований «излишними и нелепыми» [Kellman and Malin 1998: 9]. Посему будущее Гэсса не в количестве научных статей и монографий, а в обновлении графика его теперь уже посмертных встреч с читателями. Медиум для таких встреч доступен без всякого столоверчения: это «средство», или «посредничество» самой прозы, ее «медиум», по названию одного из самых известных эссе Гэсса, включенного в три последние версии нортонской антологии американской литературы: *The Medium of Fiction* (1970) [Gass 1989: 26–33].

Будем переводить?

ЛИТЕРАТУРА

- [Гасс 1997] – Гасс У. Мальчишка Педерсенов // Иностранная литература. 1997. № 2. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/2/gas.html>
- [Гэсс 2003] – Гэсс У. Картезианская соната. М.: АСТ, 2003.
- [Томашевский 1996] – Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект пресс, 1996.
- [Ammon 2003] – Ammon, T.G., ed. *Conversations with William H. Gass*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- [Hix 2002] – Hix, H.L. *Understanding William H. Gass*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.
- [Holloway 1990] – Holloway, W. L. *William Gass*. Boston: Twayne Publ., 1990.
- [Gass 1979] – Gass, W.H. *The World Within the Word*. New York: Knopf, 1979.
- [Gass 1985] – Gass, W.H. *Habitations of the Word: Essays*. New York: Simon and Schuster, 1985.
- [Gass 1989] – Gass, W.H. *Fiction and the Figures of Life*. Boston: David R. Godine, 1989.
- [Gass 1996] – Gass, W.H. *Finding a Form*. New York: Knopf, 1996.
- [Gass 1999] – Gass, W.H. *Reading Rilke: Reflections on the Problems of Translation*. New York: Knopf, 1999.
- [Gass 2002a] – Gass, W.H. “Re-Translation.” *Translation Review* 63:1 (2002): 75–76.
- [Gass 2002b] – Gass, W.H. *Tests of Time*. New York: Knopf, 2002.
- [Gass 2006] – Gass, W.H. *A Temple of Texts: Essays*. New York: Knopf, 2006.
- [Gass 2012] – Gass, W.H. *Life Sentences: Literary Judgments and Accounts*. New York: Knopf, 2012.
- [Gass 2015] – Gass, W.H. *Eyes*. New York: Knopf, 2015.
- [Jakobson 2000] – Jakobson, R. “On Linguistic Aspect of Translation.” *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2000: 138–143.
- [Kellman and Malin 1998] – Kellman, S.G., and Malin, I., eds. *Into The Tunnel: Readings of Gass’s Novel*. Newark: University of Delaware Press, 1998.
- [McCaffery 1982] – McCaffery, L. *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.
- [Pence 2000] – Pence, J. “After Monumentality: Narrative as a Technology of Memory in William Gass’s *The Tunnel*.” *Journal of Narrative Theory* 30:1 (2000): 96–126.
- [Saltzman 1986] – Saltzman, A.M. *The Fiction of William Gass: The Consolation of Language*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986.
- [Unsworth 1992] – Unsworth, J.M. “William Gass’s *The Tunnel*: The Work in Progress as Post-Modern Genre.” *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 48:1 (1992): 63–85.
- [White 1973] – White, H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1973.

REFERENCES

- Ammon 2003 – Ammon, T.G., ed. *Conversations with William H. Gass*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Hix, H. L. *Understanding William H. Gass*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.
- Holloway, W. L. *William Gass*. Boston: Twayne Publ., 1990.
- Gass, W.H. *Eyes*. New York: Knopf, 2015.
- Gass, W.H. *Fiction and the Figures of Life*. Boston: David R. Godine, 1989.
- Gass, W.H. *Finding a Form*. New York: Knopf, 1996.

- Gass, W.H. *Habitations of the Word: Essays*. New York: Simon and Schuster, 1985.
- Gass, W.H. *Kartezianskaia sonata*. [*Cartesian Sonata*] Moscow: AST Publ., 2003. (In Russ.)
- Gass, W.H. *Life Sentences: Literary Judgments and Accounts*. New York: Knopf, 2012.
- Gass, W.H. "Mal'chishka Pedersenov." ["The Pedersen Kid"] *Inostrannaia literatura* [*Foreign Literature*] 2 (1997). Online at <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/2/gas.html>
- Gass, W.H. *Reading Rilke: Reflections on the Problems of Translation*. New York: Knopf, 1999.
- Gass, W.H. "Re-Translation." *Translation Review* 63:1 (2002): 75–76.
- Gass, W.H. *A Temple of Texts: Essays*. New York: Knopf, 2006.
- Gass, W.H. *Tests of Time*. New York: Knopf, 2002.
- Gass, W. H. *The World Within the Word*. New York: Knopf, 1979.
- Jakobson, R. "On Linguistic Aspect of Translation." *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2000: 113–118.
- Kellman, S.G., and Malin, I., eds. *Into The Tunnel: Readings of Gass's Novel*. Newark: University of Delaware Press, 1998.
- McCaffery, L. *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover; Donald Barthelme, and William H. Gass*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.
- Pence, J. "After Monumentality: Narrative as a Technology of Memory in William Gass's *The Tunnel*." *Journal of Narrative Theory* 30:1 (2000): 96–126.
- Saltzman, A.M. *The Fiction of William Gass: The Consolation of Language*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986.
- Tomashevskii, B.V. *Teoriia literatury. Poetika*. [*Literary Theory. Poetics*] Moscow: Aspekt Press Publ., 1996. (In Russ.)
- Unsworth, J.M. "William Gass's *The Tunnel*: The Work in Progress as Post-Modern Genre." *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 48:1 (1992): 63–85.
- White, H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1973.