

Слова благодарности

Этот проект получил щедрую поддержку от Ассоциации выпускников Техасского университета A&M, которая предоставила мне два исследовательских отпуска, а также от Центра гуманитарных исследований Мелберна Г. Гласскока и Кабинета заместителя проректора по научным исследованиям Техасского университета A&M, финансировавших работу над составлением рукописи этой книги, а потом и подготовку ее перевода. Хочу выразить признательность руководителям моих кафедр и деканам колледжей Техасского университета A&M и (ранее) Калифорнийского университета в Риверсайде, за поддержку моей работы в новой области биоэтики, в рамках которой эволюционная психология применяется к искусству. Я благодарен многим друзьям и коллегам, которые вдохновляли и поддерживали меня советами все четыре десятилетия, в течение которых я ломал голову над «Мы» Замятина.

В их числе (это не все — просто, боюсь, память начинает мне изменять) Нэнси Э. Эйкен, Александр Дж. Аргирос, Элейн Хоффман Барух, Брайан Бойд, Кэтрин Коу, Гэри Д. Кокс, Ли Кронк, Иштван Чичери-Ронай, Том Долак, Нэнси Истерлин, Александр Галушкин, Герхард Гирц, Джордж Гутше, Брайан Хансен, Сона Хойсингтон, Гэри Керн, Кэтрин Таймер-Непомнящая, Маргарет У. Петроченков, Лариса Полякова, Марк Преслар, Эрик С. Рабкин, Дэниэл Ранкур-Лаферьер, Чарлз Шлакс-мл., Петер Шуберт, Игорь Шайтанов, Мишель Скализ Сугияма, Гэри Вестфаль и Наталия Желтова. Джозефу Кэрроллу я обязан за исключительно пронизательные замечания по поводу рукописи. Я с благодарностью вспоминаю покойного Джорджа Э. Слуссера — на протяжении

всей моей работы он служил мне источником поддержки, и, что, возможно, еще важнее, юмора. Особенно мне хочется поблагодарить Эллен Диссанайке, вдохновительницу всех нас, кто занимается биопоэтикой, и Фредерика Тернера, который эффективно демонстрирует, что ответственное литературоведение тоже может быть увлекательной игрой. Продолжу на той же ноте: мне было очень приятно работать с издательствами Northwestern University Press и Academic Studies Press, в частности с такими их сотрудниками, как Сьюзен Харрис, Тереза Бьянкиери, Игорь Немировский, Ксения Тверьянович, Екатерина Яндунганова, Рэчел Зондерман, Мария Вальдеррама, Иван Белецкий и Ольга Петрова. Я и не ожидал, что работа с переводчиком может быть таким удовольствием: Ольга Бараш, помимо прочего, внесла ряд проницательных предложений и замечаний, чем оказала помощь в доработке этого исследования. Особую благодарность я выражаю Кэрил Эмерсон, которая спонсировала мою работу в самом начале, предоставив мне возможность принять участие в замечательной конференции «Цивилизация и ее тревоги», организованную ею вместе с Кэтрин Парт в 1984 году; она же, как главный редактор научной серии *Studies in Russian Literature and Theory*, выпускаемой Northwestern, впервые позволила рукописи увидеть свет. Понятно, что особое место в моем сердце отведено детям и жене — моей самой близкой подруге и коллеге Ольге Мюллер Кук. Мало того, что я получаю от них гораздо больше, чем имею право ожидать от любящей семьи: они еще и терпели всю оперную музыку, гремевшую в моем кабинете, с помощью которой я пытался, обычно тщетно, подтолкнуть свою музу. Но уверен, они согласились бы, что это лучше, чем раз за разом выслушивать «Марш Единого Государства» — чего, надеюсь, нам никогда не придется услышать.

Колледж-Стейшен, 2022 г.
brett-cooke@tamu.edu

Предисловие

Художественная мудрость романа Замятина «Мы»

Если бы нам, не дай Бог, пришлось жить при диктаторском режиме вроде того, что описан в романе «451° по Фаренгейту», я бы взял на себя миссию сохранить «Мы» Замятина. В знаменитой антиутопии Р. Брэдбери нарисовано мрачное будущее, в котором диссиденты хранят в памяти целые тома, чтобы спасти их от государственной политики по сожжению книг. Хотя мы, ученые, не беремся за такие невероятные задачи, как запоминание наизусть сотен страниц, не меньшая преданность делу требуется и для того, чтобы по-настоящему понимать классические шедевры. А большинство из нас именно этим и занимается. Вопрос только зачем. Не следует считать, что это само собой разумеется. Дело, которому мы служим, неизменно требует многократного перечитывания, просмотра или прослушивания выбранных шедевров. Как же случилось так, что один лишь библиографический список исследований романа, подобного замятинскому, приближается по объему к самому предмету исследования?¹ И думаю, уже давно превысил их число, когда речь идет о более знаменитых шедеврах, например пьесах Шекспира. Почему люди готовы посвятить всю жизнь изучению произведений, на сочинение которых ушло гораздо меньше времени, иногда всего несколько дней или даже часов? Нет, беспокоиться не о чем. Я хотел бы заявить, что мы все делаем правильно, что большинство ученых не зря тратит

¹ См., например, [Cooke 2011a].

время, силы и значительные таланты, что из великих произведений искусства можно почерпнуть немало по-настоящему ценного. Однако вместо того, чтобы повторять знакомые банальности о литературе, я предпочитаю дать более объективное обоснование, подкрепленное конкретными эмпирическими находками. Я предлагаю переосмыслить заново идею «искусство для искусства» и утверждаю, что эстетическое удовольствие, к которому мы стремимся, служит результатом вполне измеримых качеств текста, а именно его художественного смысла.

Размышление о судьбе антиутопии Замятина показывает, что описанное Брэдбери выглядит не таким уж фантастичным. Роман «Мы», написанный вскоре после Октябрьской революции и даже готовый к публикации, оказался первой книгой, которую запретили в СССР. Власти безошибочно учуяли в *фантастическом* произведении *реальную* крамолу. Е. И. Замятин переслал экземпляр рукописи в Нью-Йорк, где она вышла в 1924 году в переводе на английский язык [Zamiatin 1924]. Вскоре последовали издания на чешском и французском языках. Когда пражский эмигрантский журнал напечатал сокращенный вариант романа, Замятин на родине оказался в настоящей опале, в частности, потому, что выпуски журнала нелегально просачивались в Советский Союз. Замятину запретили печататься. И когда в 1931 году Сталин разрешил ему эмигрировать, писатель не имел возможности взять с собой ни одного экземпляра собственной рукописи [Nakano 2011]. Очевидно, кому-то все же удалось переправить текст за границу: в 1940 году в Париже готовилось к публикации полное издание романа на русском языке — но вскоре Франция была оккупирована немецкими войсками. Между тем английский перевод Г. Зильбурга прозябал в неизвестности. После окончания Второй мировой войны Дж. Оруэлл и Г. П. Струве, ничего не знавшие об этом забытом нью-йоркском издании, задумали перевод романа на английский. Оруэлл прочитал «Мы» по-французски за год до того, как написал собственную антиутопию, «1984». Выход этой книги, произведший эффект разорвавшейся бомбы, послужил стимулом к тому, чтобы «Мы» был извлечен из небытия и использован в качестве оружия

в холодной войне. В 1952 году по заказу ЦРУ роман был впервые полностью издан на русском — официально для распространения в лагерях для перемещенных лиц, но в первую очередь, по-видимому, для нелегального ввоза в Советский Союз. Поскольку между изданием 1952 года и переводом Зильбурга имеются небольшие расхождения, мы знаем, что существовало как минимум две рукописи, но ни одна из них не сохранилась. Не располагая ни рукописями, ни черновиками текста, мы с трудом можем себе представить, каким образом Замятин написал столь выдающуюся книгу, вызвавшую такое множество истолкований [Cooke 2011b]. Мы не знаем даже, когда он ее написал, не говоря уже о том почему. Поистине, странная история романа напоминает, скорее, судьбу редкой средневековой рукописи. Не потому ли текст десятилетиями сохранялся на родном языке, что кто-то помнил его наизусть? Маловероятно, но кто знает...

Между тем перевод Зильбурга был переиздан в 1954 году, за ним последовали многочисленные новые переводы на английский и другие языки. Сегодня за «Мы» можно не беспокоиться: зайдите в любой книжный магазин и в отделе научной фантастики на полке рядом с Г. Уэллсом найдете эту книгу. Роман неоднократно переиздавался и на родине; в Тамбовском университете им. Г. Р. Державина действует Международный научный центр изучения творческого наследия Замятина, который проводит ежегодные конференции. В 2019 году вышла «Замятинская энциклопедия» [Давыдова 2018]. Придется сжечь огромное количество книг, прежде чем возникнет необходимость заучивать «Мы» наизусть. Но дать роману правильную, исчерпывающую оценку — по-прежнему важная задача.

Советские функционеры были правы, запретив роман как подрывающий основы социалистического строительства. «Мы» представляет собой дневниковые записи талантливого инженера, которые собираются отправить на другие планеты для пропаганды режима, установленного в его утопии. Действие книги разворачивается в будущем, примерно через тысячу лет; изображено общество, в которое, по всей вероятности, должно к тому времени превратиться Советское государство. Беда в том, что в этом

проспекте описывается место, посетить которое, может быть, и любопытно, но едва ли нам захотелось бы там жить. Хуже того, в ходе нашей экскурсии сам рассказчик, верный сторонник режима Д-503, постепенно превращается в диссидента и даже участвует в попытке государственного переворота. Наверное, обычный читатель сделался бы диссидентом гораздо быстрее: несомненно, его бы оттолкнула чрезмерная регламентированность Единого Государства, где граждане маршируют, работают, спят и даже пережевывают пищу строго по расписанию. Конечно, Замятин преувеличил зарождающиеся черты нового советского строя, такие как раздельное проживание в мужских и женских общежитиях без личных кухонь, упразднение семьи и введение конвейерного метода работы — и все это насаждалось при поддержке *полиции мысли*, искоренявшей инакомыслие в предполагаемом пролетарском раю. Но и это еще не все. Хотя в 1920 году Замятин не мог об этом знать, он совершенно точно предсказал особенности СССР, появившиеся примерно десять лет спустя, с расцветом сталинизма: союзы творческих работников, подконтрольная государству пресса с ее казенным оптимизмом, показательные процессы и совершенно непредвиденный культ личности вождя, подкрепленный якобы демократическими выборами, в ходе которых граждане единодушно голосуют за его переизбрание. Центральная площадь Куба, где проводятся эти ритуалы, как будто даже предвосхищает Мавзолей Ленина. Правда, Замятин предсказывает также обучение с помощью роботов-инструкторов, строгий бюрократический контроль над половой жизнью и введение буквенно-цифровых имен вроде Д-503 — эти пророчества, к счастью, не сбылись, так что, конечно, мы должны отделять зерна от плевел. И все же: как Замятин ухитрился столь верно предугадать многое — больше, чем любой другой критик режима? Откуда такая прозорливость? И что еще он предугадал? Что касается политических предсказаний, из статей Замятина видно, насколько его тревожило направление, в котором почти сразу стал двигаться Советский Союз. Но в романе есть и другие поразительные прогнозы, и мы не можем с уверенностью сказать, были ли они плодом сознательных решений писателя.

Поскольку искусство существует во всех известных нам человеческих обществах, группа интеллектуальных еретиков стала задаваться вопросом, не является ли искусство продуктом естественного отбора (см. [Dissanayake 1992; Carroll 2004; Boyd 2009]). Согласно этому взгляду, культура служит средством ускорения биологической адаптации к меняющимся условиям окружающей среды. В этом свете искусство можно рассматривать как самоорганизующуюся деятельность, которая придает дополнительное ускорение развитию культуры. Оно спонтанно порождает новые варианты объектов, дает им оценку и распространяет лучшие из них. Готовый пример того, как действует этот принцип, — одежда. Как технология одежда позволяет нам осваивать более экстремальные климатические условия, наиболее очевидные из которых — чрезмерный холод или жара. Как искусство она обслуживает огромное количество других адаптивных потребностей, от крайней степени самовыражения до полной регламентации, подобно Единому Государству. Каждая принятая конвенция представляет собой успешную адаптацию. Иными словами, мудрость.

Для начала рассмотрим различие представлений об эволюции общества и обсуждение путей его развития. Хотя мы наделены исключительным умом, наши ресурсы энергии и времени тем не менее ограничены. Поэтому следует ожидать, что мы направим свое внимание на требования отбора, то есть на те возможности и/или угрозы, которые могут иметь решающее значение для того, чем обернется наша жизнь — успехом или провалом. В качестве примера, непосредственно касающегося «Мы», вспомним, что история утопии уходит в глубокую древность. Но также обратим внимание на то, что после политических распрей начала IV века до нашей эры, которые, собственно, и дали толчок формированию представления греков об идеальном обществе, пришлось ждать почти две тысячи лет до того, как эти представления возродились в XVI веке. По-видимому, свою роль сыграли как характерное для эпохи Ренессанса возрождение интереса к древнегреческой классике, так и неожиданное открытие европейцами другой половины человеческого рода в Новом Свете. Вновь обретенное прошлое выявило резкий контраст с европейским настоящим,

так же как и встреча с коренными американцами — первый контакт европейцев с поистине чуждой цивилизацией. Поскольку образы жизни в Старом и Новом Свете разительно отличались друг от друга, стало ясно, что европейскому обществу не обязательно развиваться в том направлении, в каком оно так долго двигалось: оказывается, все может быть совершенно по-другому. Но если по-другому, то как именно?

Еще более сильное воздействие оказали последовавшие научные и промышленные революции. С этими все более явными показателями изменений стало очевидно: будущее не будет похоже на настоящее и люди действительно могут играть активную роль в его формировании. Утопия теперь стала возможной, следовательно обсуждаемой, а потому интересной (см. [Cooke 1999]). Однако некоторые мыслители, начиная с В. Ф. Одоевского и Ф. М. Достоевского, в этом усомнились, и антиутопические переосмысления будущего стали появляться с возрастающей скоростью. По сравнению с затратами на фактическое построение нового общества искусство предлагает недорогое средство предварительной проверки этих возможных способов с помощью мысленных экспериментов (*Gedankenexperimenten*). Замятин написал «Мы» сразу после самой радикальной революции в истории, в годы, когда даже Ленин признавал, что не представляет себе, как должно выглядеть будущее Советского государства. Но Замятин не только представил, но и изобразил его.

Общепринятый принцип эволюционной школы в литературоведении состоит в том, что искусство обычно способствует единению общества, в котором оно функционирует, транслируя ценность коллектива, сотрудничества. С этим связано и сохранение общей истории, и поддержание общей идентичности — продукта такой морали и в этом качестве — формы накопленной мудрости (см. [Carroll et al. 2012]). Моральный смысл сюжетов вознаграждает самопожертвование, которое служит как общей защите, так и внутреннему покою. Это можно назвать консервативной моделью биологии искусства.

Я хотел бы предложить либеральную модель, согласно которой искусство есть нечто новое, и, следовательно, оно исследует целый

ряд возможных форм поведения; эта модель более характерна для последних столетий. Пропаганда просоциального поведения мало что может произвести, кроме проповеди, которая, к сожалению, и представляет собой модус большинства принятых обществом произведений искусства, и как следствие, порождает скуку. Можно заподозрить, что подобные художники проповедуют слишком усердно, сопротивляясь очевидному возражению: «А как же наши эгоистичные импульсы?» У нас имеются внутренние источники боли и удовольствия, которые непосредственно передают наши индивидуальные потребности. Вытекающий из этого конфликт между коллективными и индивидуальными интересами, являющийся центральной проблемой во всей социальной организации, имеет счастливое эстетическое следствие: возможность создать достаточное повествовательное напряжение, которое, если его тщательно сбалансировать, обеспечивает постоянное, возможно, неисчерпаемое очарование для зрителя. Речь идет о хорошо известном общем месте всей антиутопической литературы: подстегиваемый любовью, пусть даже просто похотью, индивидуум восстает против обезчеловечивающего режима — это ведет к нарративному соизмерению личных и общественных интересов. Мы видим это на примере Д-503 и I-330.

Часто высказывается мнение, что искусство должным образом выполняет важную обучающую функцию для *гуманитарных наук*. Если перспектива утопии — социальная инженерия, то важнейший вопрос заключается в том, что представляет собой человеческий материал, из которого должно быть построено общество, и будет ли полученный результат пригоден для человека. Будут ли жители по-прежнему людьми? Замятин выявил общий для антиутопий контраст: слабые, обессиленные граждане утопического будущего противопоставлены «охотникам-собирателям», все еще приверженным традиционному образу жизни. Последние служат мерой разрушения человеческой природы с помощью социальной инженерии. Спросите себя: если бы рукопись Д-503 попала на другую планету и инопланетяне умели бы читать по-русски, что бы они, тщательно изучив

текст, поняли о человеке и человечестве? Я предполагаю, что довольно много. Их выводы были бы подобны тем, что делают антропологи, изучая древние фрагменты костей. Великие произведения искусства представляют собой фракталы человечности; каждое из них выражает нашу природу многими и многими способами, всеми формами биологической и культурной адаптации — отсюда и заложенная в них смысловая глубина. Например, изучая роман Замятина, мы заметим в нем разные отторжения: это относится, например, к змеям, к странным либо слишком хорошо знакомым продуктам питания, к врожденным дефектам, кровосмешению, даже к пристальному взгляду. Его антиутопия с многочисленным, подчиненным жесткому распорядку населением и строгой иерархией являет собой противоположность традиционному образу жизни охотников и собирателей, общепринятого стандарта человеческой природы. Неудивительно, что мы не хотим жить в Едином Государстве.

В романе Замятина мы обнаруживаем человеческие свойства, о которых сам автор едва ли сознательно подозревал. Например, как мы увидим в финале книги, рассказчик Д-503 демонстрирует отчетливые симптомы синдрома Аспергера, легкой формы аутизма. Д-503 предпочитает повторяющиеся формы поведения, взаимодействует со своими согражданами только на очень поверхностной основе, редко способен прочитать их намерения (например, что на самом деле замышляет, соблазняя его, I-330); он редко испытывает сочувствие. В современном повествовании гораздо выше интерес не столько к человеческим поступкам, сколько к нашим мотивам и реакциям — по сути, на более глубинном уровне, к нашему внутреннему опыту. Роман «Мы» продолжает многовековой процесс, посредством которого художники передают субъективное, наше переживание того, что происходит у человека в мозгу, — передают все более подробно, с более изощренными и тонкими деталями, с возрастающей сложностью и точным пониманием психологических законов. Некоторое представление об этом процессе дают хронологически расположенные портреты людей: ясно, что современным художникам, чтобы получить удовлетворение от своего творчества,

требуется более глубокое проникновение в тайны отдельной личности.

Когда-то искусство довольствовалось простыми, схематичными очертаниями; позже — трехмерным реалистическим изображением; современное искусство включает в себя намеки на скрытые черты характера, как на портрете Замятина, написанном Ю. Анненковым (с. 404). Повествование как способ проникнуть в образ мыслей других людей, а особенно их скрытые мотивы, учит нас быть социально умными и конкурентоспособными. Стилистические изменения в изображениях человека обусловлены не просто стремлением художника к новизне, но главным образом усложненным (по крайней мере предположительно) пониманием Вселенной и места человека в ней. В связи с аутизмом и синдромом Аспергера интересно, что некоторые моменты, отмеченные в «Мы», сегодня воспринимаются как основные критерии теории разума, как тест на способность понимать, что у других людей есть собственное, отдельное от нашего сознание. К ним относится внимание к направлению взгляда (способность установить, кто на кого смотрит, и степень чувствительности к мельчайшим изменениям движений глаз, определяющих направление взгляда), а также способность узнавать себя в зеркале: Д-503 этой способностью не обладает. Замятин также ощущает решающую роль, которую играет в развитии этих метаментальных навыков взаимодействие младенца с матерью: ему нет места в его антиутопии, где детей воспитывают фабрики.

Здесь налицо важное открытие. Говоря попросту, чтение повествовательной художественной литературы задействует и тренирует метаментальные навыки, которые в значительной степени отсутствуют у аутистов и страдающих синдромом Аспергера: мы должны моделировать субъектность персонажей. Возможно, Замятин ошибается, предполагая, что в этом смысле страдающих данной болезнью можно вылечить, и делая Д-503 способным к обману: в конечном итоге его туповатый рассказчик почти обретает нормальную человеческую способность угадывать мысли других. Тем не менее поразительно, что Замятин создал описание аутизма более чем за двадцать лет до того, как Л. Каннер и Г. Ас-

пергер впервые выделили этот синдром. Конечно, само состояние не было выдуманно этими психологами, и чуткие писатели уже успели отметить существование таких «странных» людей — таков, например, шахматист, главный герой романа В. В. Набокова «Защита Лужина» (1929), также написанного задолго до исследований Каннера и Аспергера. Общеизвестно, что талантливые писатели бывают проницательными наблюдателями человеческого характера; возможно, именно в этом, а не просто в умении придумывать оригинальные сюжеты и состоит истинный талант. Тем не менее приятно получить некоторое подтверждение тому, что художественная мудрость существует и что она имеет смысл.

Поскольку «Мы» написан от первого лица рассказчиком, страдающим некоторой степенью аутизма, читатель тоже впадает в некоторое оупение. Разочарованный медленным и непоследовательным развитием Д-503, читатель опережает взгляды рассказчика, полностью погружаясь в социальное устройство описанного общества и, следовательно, становясь менее способным к жизни в утопическом мире. Мы, читатели, легко понимаем, что происходит на самом деле, и, по сути, текст подталкивает нас к тому, чтобы мы сами научились эффективной социальной конкуренции и писательству. Стиль — это форма понимания, поскольку стиль письма равнозначен стилю мышления, самому сознанию в конечном счете человечности как таковой.

Рассматривая искусство с этой точки зрения, мы можем выявить и другие случаи, когда художественные шедевры содержали жизненную мудрость, позже подтвержденную клиническими результатами. В самом начале «Войны и мира» мы узнаем, что Николай и Соня влюблены друг в друга и намерены пожениться. И это неизменно на протяжении многих лет и сотен страниц. Но слова так и не становятся делом. Николай женится на старой деве княжне Марье, а Соня сама остается старой девой. Невозможность их брака являет собой хрестоматийный пример эффекта Вестермарка: хотя они всего лишь троюродные брат и сестра, они воспитывались в одном доме, как если бы были родными (см. [Cooke 2020]). Такое «обратное половое запечатление» рассматривается как врожденное отвращение к инцесту. Что

самое интересное, роман Толстого был полностью опубликован за 23 года до «Истории брака» Э. Вестермарка (1891). В другой сцене романа Толстой изображает мать Курагиных так, как если бы она была жертвой жестокого сексуального надругательства. Примерно так же Б. Л. Пастернак рисует портрет Лары в «Докторе Живаго» (1955) — и все это задолго до того, как американская сексология выявила долгосрочные последствия сексуального насилия (см. [Cooke 1994b]).

Нет никаких свидетельств о том, имели ли Толстой или Пастернак какое-то осознанное представление об описанных психических явлениях; то же касается и других подобных предвидений. Толстой утверждал, что просто старался написать «историю народа». Но в хорошей истории художественное прозрение автора зачастую опережает кривую научного познания: искусство дополняет более формальную линию исследования, привлекая внимание читателя к очевидным фактам, суть которых может быть скрыта. Н. Г. Чернышевский писал о Толстом, что тот способен изображать «диалектику души», — таким мог быть отзыв на научную статью, хотя в данном случае речь шла о «Севастопольских рассказах».

«Война и мир» содержит и другие примеры проявления художественной мудрости. Толстой совершенно сознательно намеревался изобразить наиболее верную картину наполеоновского вторжения в Россию. Не доверяя военным сводкам, он посещал библиотеки, читал исторические хроники и даже ходил по полю Бородинской битвы. Кроме того, своим романом Толстой бросал вызов общепринятой философии истории. «Война и мир» ясно дает понять, что события определяются не только намерениями и действиями вождей. Напротив, на страницах романа обстоятельно доказывается, что в данном событии сыграли роль все его участники, что ведет к гораздо более детализированному взгляду на причинно-следственные связи. Толстой постоянно напоминает нам, что великие события складываются из множества мелких поступков и определяются ими. Его вставные историософские отступления содержат множество парадоксов, противостоящих теории «великих людей» в истории. Мы могли бы даже воздать должное Толстому за то, что он предвосхитил современную тео-

рию хаоса; его интерпретация исторических событий предполагает, что их ход непредсказуем — в первую очередь потому, что любое незначительное происшествие может иметь последствия, совершенно несоизмеримые с его изначальным масштабом.

Одним из примеров может послужить туман, скрывший французские войска в сражении при Аустерлице: когда он рассеивается, неожиданный вид французов, уже находящихся совсем рядом, вызывает в русских рядах потрясение, а затем панику, и это непосредственно приводит к разгрому численно превосходящего противника. Хотя возникает вопрос, что говорит об этом общепринятая историософия; думаю — историософия, думаю справедливо сказать, что страницы романа — это весьма пронизательное проникновение в истинное положение вещей. Наконец, любопытно, если не симптоматично, что Толстой обнаруживает свои идеи не в форме научных докладов на исторических или философских симпозиумах, а включает их в художественное произведение, бо́льшая часть событий которого вымышлена. Хотя за свою долгую жизнь Толстой написал множество статей и трактатов, он не обращался к историософским вопросам вне рамок «Войны и мира». И ни одно из его нехудожественных произведений не приближается к этому роману с точки зрения достоверности и пронизательности. Для нас предпочтительно ориентироваться на его художественное творчество, ибо именно там эффективнее всего проявляется мысль Толстого. Подробнее об этом я расскажу далее.

Взгляд Толстого на крупные исторические события как на хаотические системы, высокочувствительные даже к незначительным воздействиям, можно возвести к пушкинской исторической драме «Борис Годунов», повествующей о событиях Смутного времени. Мог ли Толстой каким-то образом почерпнуть эти мысли из чтения Пушкина? Чему писатели и художники учатся друг у друга? И не только писатели. А. Эйнштейн однажды признался, что самое большое влияние на его теории относительности оказал роман «Братья Карамазовы»². Не менее важной

² Мы благодарны Лизе Кнапп за беседу, где была высказана эта мысль. — *Примеч. авт.*

оказалась та же книга Достоевского и для З. Фрейда [Rice 1993]. Ориентация искусства на новизну порождает множество перспективных идей, которые могут подхватывать и развивать ученые. Обратите внимание, как часто они цитируют классиков литературы. Искусство и наука параллельными путями идут к одной цели — к накоплению знаний.

Изменение стиля следует рассматривать как показатель самого глубокого философского прозрения. Переход к новаторским стилевым приемам служит средством выработки новых, более эффективных способов мышления; те, в свою очередь, влекут за собой новые полезные открытия и многообещающие возможности для человечества. Воззрения Пушкина на творчество оставались удивительно последовательными на протяжении двух десятилетий его писательской деятельности; более того, они подтверждены современной психологией творчества (см. [Cooke 1998]). Но он развивал их лишь в художественных произведениях. Он пытался писать о творчестве и в статьях, но так и не создал ни одной законченной формулировки. И дело не в том, что для четкого выражения творческой мысли необходима была муза поэзии, — по-видимому, именно строгие требования поэтической формы обостряли и раскрепощали его мышление: ведь прозрения Пушкина содержатся в его лучших стихах, иными словами, продиктованы порывами вдохновения. Посылая в журнал для публикации стихотворение «Поэт», он сопроводил его письмом, из которого видно, что, как только поэтические строки были написаны, сам Пушкин перестал их понимать. Это, пожалуй, одна из самых ярких демонстраций эффективного *эстетического мышления*. Творчество требует не только новизны, но и более эффективного ее применения — в этом и заключается мудрость искусства. И потребность в ней продолжает ускорять темп стилистических изменений и последующего художественного предвидения. В «Мы» Замятин отдает дань уважения величайшему русскому поэту в образе R-13, который, как и Пушкин, имеет африканские корни, и его участие в восстании против утопического государства далеко не случайно.

«Война и мир» дает и другие факты, которые можно использовать для подкрепления наших рассуждений. Толстой часто обращается к тому, что мы называем языком тела. Он неоднократно отмечает произвольные жесты, отражающие внутреннее состояние героя, например слезы, румянец и нервные тики. Недавнее открытие так называемых зеркальных нейронов раскрывает секрет воздействия этого распространенного художественного приема: читатель буквально чувствует, что испытывает описываемый персонаж, пусть и с меньшей силой. Зеркальные нейроны, если они действуют, лежат в основе механизма эмпатии, способности человека разделять боль другого, — безусловно, это было важной составляющей зарождающегося пацифизма Толстого. Эмпатия побуждает нас к благородству, не только влияет на наше восприятие других, но и меняет представление о самих себе. Замятин в романе «Мы» существенно усиливает этот прием, но придает ему дополнительный эффект: благодаря ему наш непробиваемый рассказчик осознает, кто он есть на самом деле: не двумерный, бесстрастный, рациональный винтик в машине Единого Государства, а живой человек, такой же, как мы, обладающий эмоциями, которые часто одерживают верх.

Психологическая сложность Д-503 вдохновлена в первую очередь «Записками из подполья» (1864) Достоевского — текстом, где человеческая личность предстает перед нами невероятно противоречивой. Бунтующий рассказчик Достоевского служит для социальной инженерии непреодолимым препятствием: ну какое место мог бы занять такой персонаж в утопии? Но как можно не принимать во внимание самое правдивое на тот момент изображение человека? Дальнейшее творчество Достоевского содержит множество новых, интуитивно угаданных идей, впоследствии признанных официальной психологией, причем далеко выходящих за рамки взглядов Фрейда на бессознательное. В «Преступлении и наказании» попытка убийцы уйти от правосудия влечет за собой постоянные описания того, как стресс стимулирует вегетативную нервную систему. Достоевский упоминает те же самые симптомы (учащенное дыхание, сердцебиение, натяжение кожи), которые сегодня отмечают при проверке на детекторе лжи.

В «Братьях Карамазовых» (1880) он представляет генетическую теорию человеческого характера и человеческих мотивов, в данном случае для отцеубийства, проводя сугубо современный мысленный эксперимент. В самом начале романа он знакомит нас с главными подозреваемыми — родными (Иван и Алеша) и единокровными (Дмитрий и, предположительно, Смердяков) братьями, которые были разлучены либо при рождении, либо в раннем детстве, а затем воспитывались порознь. Поскольку у них нет ничего общего, кроме отца, его убийство должно быть связано с их общими генами. Это предвосхищает самый классический тест на генетическую обусловленность поведения: идентичные близнецы, разделенные при рождении и воспитанные порознь (см. [Кук 2006]). Замятин в «Мы» переворачивает этот эксперимент, противопоставляя не связанных родством персонажей, выросших вместе, но с разным генетическим наследием (а именно Д-503 и поэта R-13), — это может служить скрытым возражением против бихевиористского принципа «стимул — реакция». Кроме того, «Братья Карамазовы» содержат множество примеров одновременного познания на разных ментальных уровнях, позволяя читателю лучше понять, как мы на самом деле мыслим. В романе также представлено немало случаев внезапного, насильственного и импульсивного поведения. Конечно, качества, которые Достоевский раскрывает в своих персонажах, приложимы и к нам, его читателям. В своих романах он проявил себя как поразительно тонкий интроспективный психолог. Кстати, в «Мы» имеется множество страниц, отражающих эти идеи, — Замятин перенял у Достоевского далеко не только стиль и темы. Как и мы.

Подобные явления можно обнаружить и в других произведениях русской литературы того времени. В лирическом стихотворении А. А. Фета «Я пришел к тебе с приветом...» уловлен момент предвкушения любви, чистый восторг юноши от состояния влюбленности. В этом безудержно эмоциональном стихотворении открытие лирическим героем своего чувства может послужить иллюстрацией важного нейропсихологического открытия А. Дамасио о том, что чувства, вызванные образами или ощущениями, предшествуют сознательному мышлению [Damasio 1999].

Между тем можно подумать, будто природа субъективности всем нам известна, учитывая, что это неотъемлемое свойство каждого человека. Однако повествование в форме потока сознания было изобретено только в 1877 году, когда Толстому потребовалось толкнуть Анну Каренину под поезд [Cooke 2013; Cooke 2012]. Это водораздел нарративной интуиции, возможно, самый близкий аналог реальной деятельности нашего сознания. Тот факт, что это почти или вообще никак не отражено в черновиках и на предшествующих страницах романа, наводит на мысль, что Толстой придумал это для того, чтобы дать правдоподобный внутренний отчет о последних минутах Анны. Спонтанно. Как и все искусство.

По общему признанию, вердикт о том, правильно ли эти авторы осветили темные уголки нашего сознания, еще не вынесен. Клиническое обоснование любого открытия — сложный процесс, и он еще более противоречив, когда речь идет об искусстве и, как следствие, о вкусе. Конечно, не любая страница, не любая художественная идея оказывается шагом вперед в познании. Здесь приведены лишь несколько важнейших моментов из огромной литературы. Тем не менее наши художественные предпочтения и суждения определяют оценку правдоподобия и внутренней логики того, что нам представлено. Подумаем, что такое ошибка в искусстве: не связана ли она обычно с неправдоподобием в изображении человека? Искусство и его критика представляют собой в этом смысле самокорректирующиеся системы. Еще одно соображение: после того как художественное открытие сделано — как, например, прием остранения в эпизоде посещения Наташей оперы в «Войне и мире», — нам начинает казаться, что все эти наблюдения мы могли бы сделать и сами. Но мы их не сделали — именно искусство впервые открыло нам то, что было спрятано буквально на самом видном месте. Как выразился В. Б. Шкловский, искусство служит для того, чтобы вывести нас из автоматизма восприятия; оно заставляет нас перестать воспринимать вещи как знакомые, открыть глаза и увидеть их как будто в первый раз. Конечно, когнитивная психология подтвердила существование такого явления, как уменьшение сенсорной информа-

ции, так что время от времени полезно получить основательную дозу художественного острашения, например, когда мы посещаем экзотическое место вроде Единого Государства или просто открываем книгу.

Читатель или зритель участвует в этом процессе, поскольку мы пытаемся извлечь из произведения искусства передаваемую им информацию. Примечательно, что в ходе двухсотлетней истории, которую я обрисовал, от нас требуется все больше и больше участия. Проповедь уступила место рандомизирующей деконструкции и процессам скептического исследования. Пассивный читатель теперь должен стать активным творцом, безусловно, интерпретатором, то есть, по сути, стать мудрее. Интересно, что многие из произведений, о которых шла речь выше, содержат «белые пятна» — особенно это касается «Мы» Замятина. Читатель должен овладеть ситуацией, заполнить пробелы, даже исправить неверные представления. Невозможно правильно прочитать финал «Мы», не скорректировав его самостоятельно. Последние слова романа — это заявление Д-503 о том, что Единое Государство, а вместе с ним и редуционная социальная инженерия, безусловно, подавят бунт I-330. Но читатель, который сейчас работает без помощи автора, должен иметь в виду, что рассказчику только что сделали лоботомию; сейчас мы должны думать самостоятельно, но, вооруженные тем пониманием, о котором прочитали ранее, мы лучше подготовлены к этому. Искусство, подобное роману «Мы», не только несет в себе подлинную мудрость — оно делает мудрее и нас.

Глава 1

Введение. Человеческая природа и утопия

Как гласит известная поговорка, чем больше перемен, тем дольше все остается по-старому. Литературное описание утопических обществ, по всей видимости, дает нам толчок к восстановлению в себе равновесия. Несмотря на то, что мы ожидаемо стремимся к дальнейшему технологическому и социальному развитию, утопический вымысел толкает нас слишком далеко и слишком быстро. В результате мы обычно отшатываемся от «шока будущего» и почти неизбежно испытываем желание вернуться к старому образу жизни. Серьезная дезориентация в нашем окружении, которую вызывает у нас этот вымысел, обычно приводит нас к признанию неизменности человеческой природы. Никакой другой жанр не указывает столь явно на поведенческие универсалии, хотя бы путем прямого противостояния им. Такова, коротко говоря, тематическая структура романов-антиутопий, подобных «Мы». Как и в других великих антиутопиях, включая «О дивный новый мир» О. Хаксли (1930) и «1984» Дж. Оруэлла (1949), здесь социальные инженеры вмешиваются в традиционные способы полового размножения, воспитания детей и другие жизненно важные сферы повседневной жизни, создавая мир не столько совершенный, сколько непригодный для обитания человека. Грубое искажение в «Мы» и других антиутопиях «человеческих проблем» [Carroll 1995: 238] вызывает мощную реакцию отторжения и у персонажей, и у наиболее понимающих читателей — эта общая реакция помогает нам понять, что общее эво-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru