

УДК 821.111(73)-1"195/199"

## ПАРАДОКС ХУДОЖНИКА В РОМАНЕ ЧАКА ПАЛАНИКА «ДНЕВНИК»<sup>1</sup>

**Нина Станиславна Бочкарева**

профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

В статье анализируется роман современного американского писателя Чака Паланика «Дневник» (2003) в контексте эволюции романа о художнике от романтизма к постмодернизму. Рассматривается кризис художественного сознания на рубеже XX-XXI вв. Сопоставляются различные концепции творческого процесса, пародируемые в романе, анализируется экфрасис вымышленных творений главной героини, описание процесса их создания, интерпретации, восприятия и воздействия. Акцент делается на конфликтах человека и художника, жизни и искусства, классического и современного искусства и др., раскрывающих различные стороны «парадокса художника». Указывается на трансформацию романа о художнике в антиутопию.

**Ключевые слова:** роман о художнике; творческий процесс; экфрасис; парадокс художника; кризис художественного сознания; рубеж XX-XXI вв.; антиутопия; Чак Паланик.

Истоки романа о художнике (*Künstlerroman*) немецкие исследователи обнаруживают уже в Средневековье, но формирование жанра приходится на рубеж XVIII-XIX вв. [в частности, см. об этом: Чавчанидзе 1997: 204-205, 218]. В модернистском романе «психологическое развитие художника становится более абстрактным» [Seret 1992:1]. Романисты начала XX столетия, находясь под влиянием психоанализа и З.Фрейда, «взяли на себя роль психоаналитиков»: ранние романы Г.Гессе, Дж.Джойса, Д.Лоуренса, «автобиографические по своей природе», «воссоздают в прозе психологический процесс интроспекции» [ibid.: 149-150]. Мы связываем генезис романа о художнике как «романа творения» с исповедью и автобиографией художника [Бочкарева 2001: 59-90].

Отталкиваясь от формы исповеди (повествование от первого лица), роман современного американского писателя Чака Паланика «Дневник» (*Diary*, 2003) «пародирует, или осовременивает (*update*), жанровую прозу в духе своего времени (*zeitgeist*)» [McGowin 2003]. В первую очередь, трансформируется роман о художнике: «умный сюжет погружается в математически сконструированную систему повествовательных зеркал. Это дает возможность Паланику с легкостью сотворить сложное восприятие истории искусства, самого искусства, художественного

процесса, процесса писания и процесса самоидентификации художника» [Kleffel 2003].

Пародируя «Дневник одного гения» С.Дали, «того уникального гения, которому выпал уникальный шанс сочетаться браком с гением Галлы – той, которая является уникальной мифологической женщиной нашего времени» [Дали 1991: 50], Паланик снижает романтическое представление о Гении, давая своей героине девичью фамилию Kleinman (*klein* – маленький, а *Klein* – отходы). В конце произведения читатель узнает, что он прочел дневник, якобы посланный Чаку Паланику некой Норой Адамс и написанный ею самой. Героиня этого дневника Мисти Уилмот (в девичестве – Кляйнман) читает дневник своего двойника (Моры Кинкейд), который принимает за роман (*novel*) о своей собственной жизни, в котором героиня тоже находит дневник, списанный с ее жизни, и т.д. Эта бесконечная композиция (герба, коробки с овсянкой, матрешки, зеркала) подробно описана в литературоведении как жанровая структура романа о романе (самопорождающегося романа, текста в тексте) [см. Kellman 1980: 4; Сулова 2006: 8 и др.].

Дневник Мисти датируется тремя летними месяцами (21 июня – 10 сентября) с указаниями фаз Луны («лунатиками» Мисти называет жителей острова). С повестью Г.Гессе «Последнее лето Клигзора» (1919) роман Паланика сближает не только время действия, но также описание

процесса творчества и экфрасис картин<sup>2</sup>. Паланик использует и переосмысляет концепцию творчества как безумия: «Он был безумцем, как безумен всякий творец. Но в безумии творчества он безошибочно умно, как лунатик, делал все, что требовало его творение. Он чувствовал и верил, что в этой жестокой битве за его портрет вершится не только судьба и отчет отдельного человека, но и нечто всечеловеческое, общее, необходимое...» [Гессе 1994: 592]. В романе «Дневник» разрушается эта гармония частного и общего, сознательного и бессознательного.

Ранние работы Мисти близки вкусам друга Клингзора – Луиджи. Так, ему понравилась одна маленькая картина Клингзора «с хижинкой, красной дорожкой, зубчатыми деревьями “веронезе” и далеким игрушечным городом на заднем плане» [Гессе 1994: 588]. О картине самого Луиджи Клингзор пишет: «...больше всего мне нравится одно пятно на той твоей картине, где карусель ночью <...> там у тебя над фиолетовым шатром, вдалеке от всех этих огней, высоко вверху вьется маленький прохладный флажок, светло-розовый, такой прекрасный, такой прохладный, такой одинокий <...> В этом маленьком дурацком розовом флажке – вся боль и все бессилие мира и вместе с тем – весь добрый смех над болью и над бессилием. Написав этот флажок, ты оправдал свою жизнь» [там же: 550]. На акварельном пейзаже Мисти внимание тоже концентрируется на единственной маленькой точке, но не прохладной, а теплой: «...домик на склоне прибрежного холма, океан и деревья – сине-зеленые, но разных оттенков. Единственный теплый штрих – ярко-желтая точка, лампа в окошке. / – Смотрел бы и смотрел, хоть целую вечность, – говорит Энджел» [Паланик 2006: 179].

Итоговой картиной Клингзора является автопортрет: «Это ужасная и в то же время волшебно прекрасная картина, его последнее вполне законченное произведение, включает работу того лета, включает некий удивительно пылкий и бурный период работы как его венец и вершина» [Гессе 1994: 589]. Все приводимые автором интерпретации этого автопортрета находят отражение в последнем творении Мисти. Не имея возможности в данной статье провести все параллели, укажем лишь на две интерпретации: «...они говорят, что эта картина напоминает натуру не более, чем иной силуэт горы – человеческое лицо, иная ветка – руку или ногу, то есть лишь отдаленно, лишь символически. А многие, напротив, видят именно в этом произведении только предмет, лицо Клингзора, разобранный и истолкованный им самим с неутолимимым психологизмом, великое откровение, беспощадную, кричащую, трогательную, страшную исповедь» [там

же]. Последняя картина Мисти – «...каменный дом. Розовый сад. Ее собственное лицо. Ее дневник-автопортрет» [Паланик 2006: 258]. Эта картина становится последним, сотым, фрагментом огромного коллажа (*a collage*), длинной фрески (*long mural*): «Одна деталь – вроде ветка дерева, хотя скорее всего рука. Другая напоминает кусок лица, а может быть, облака. Это массовая сцена, или пейзаж, или натюрморт из цветов и фруктов» [там же: 282]. Этим исчерпывается собственно экфрасис финального полотна Мисти, представленного преимущественно через описание процессов его создания и воздействия.

В романе Ч.Паланика понимание автопортрета распространяется на все творчество художника: «...что бы ты ни рисовала, это твой автопортрет <...> угол, под которым ты смотришь, освещение, композиция, техника – это все ты. Даже причина, по которой ты выбираешь сюжет, – это ты. Ты – каждый колер и мазок кисти <...> Все – автопортрет. Все – дневник» [Паланик 2006: 168]. Дневник Мисти с самого начала обращен к самой себе, к мужу, к дочери и свекрови, – все они отражаются в одном автопортрете: «Давай глянем в зеркало. Рассмотрим твое лицо (*Let's look in the mirror. Really look at your face*) <...> Это три слоя твоей кожи. Это три женщины твоей жизни. Эпидерма, дерма и жир. Твоя жена, твоя дочь и твоя мать. Если ты читаешь это, добро пожаловать обратно в реальность (*...welcome back to reality*)» [там же: 8-11]. Неоднократно повторяющаяся в романе фраза «Все – автопортрет. Все – дневник» распространяется на всю жизнь Мисти и ее близких [там же: 175, 195, 198-199, 221].

С «теорией самовыражения (*theory of self-expression*)» непосредственно связан в рассуждениях Питера Уилмота «парадокс профессии художника (*the paradox of being a professional artist*)»: «...мы тратим свои жизни, изо всех сил стараясь выразить себя, когда сказать нам нечего» [Паланик 2006: 82]. Этот конфликт между мастерством и вдохновением («Любые усилия будут напрасны, если у тебя нет вдохновения») раскрывается со ссылкой на авторитет Платона: «Тот, кто подходит к храму Муз без вдохновения (*inspiration*), с верою в то, что довольно одного лишь мастерства, так и останется сапожником, и его надменную поэзию затмят песни маньяков» [там же: 81, 82-83].

Ч.Паланик пародирует реальные факты истории искусства, которые подчас сами являются пародией на современное искусство. Так, упоминание об итальянском художнике Пьеро Манцони, «продающем собственное дерьмо в жестяных банках с наклейкой “Стопроцентное дерьмо художника”»<sup>3</sup>, Питер делает вывод, что «дерьмо –

эстетическое клише» современного искусства [Паланик 2006: 102]. Доказательством этому служат «шедевры» учениц колледжа: плюшевый мишка, набитый собачьим дерьмом; копилка-свинюшка со спермой; блевотина из разноцветной яичной темперы, вызванная настойкой ипекакуаны [там же: 100-101]. Пародией на оригинальность современного искусства выглядит предполагаемый успех и богатство художницы, взбивающей в миксере мокрый бетон, пока мотор не выгорит «гучей горького дыма» («судьба домохозяйки»), и театр с куклами в полости рта [там же: 96-97].

Более обобщенно конфликт искусства и моды выражается в следующей характеристике современного художественного процесса: «Никто не натягивал холстов, не писал пейзажей (*Nobody was stretching canvas, painting landscapes*). Это считалось неостроумным <...> Никто не пишет маслом (*Nobody paint paints*). Уже давно <...> Предполагалось, что они должны быть выше репрезентативного искусства. Рисования прелестных картинок. Предполагалось, что они должны научиться визуальному сарказму (*visual sarcasm*) [Паланик 2006: 79-81]. При этом, не имей это новое искусство «аутентичного вида настоящего, доисторического, высокотехнологичного продукта индустрии развлечений, ирония бы просто не сработала» [там же: 80].

Мисти Клайн противопоставляется своим однокурсницам и сближается с великими художниками, потому что ищет средства выражения не вовне, а внутри себя. Она наделена способностями к рисованию, даром воображения и «ясновидения». Первое изображение острова мистиной мечты, обернувшейся реальностью, на воображаемом детском рисунке сравнивается с рыбьим скелетом: «Вообразите, как маленький ребенок нарисовал бы рыбью кость – скелет рыбы с черепом на одном конце и хвостом на другом. Между ними – длинный хребет в перекладах ребер. Это как раз такой рыбий скелет, какой бывает в зубах у кошки-мультишки. Вообразите себе эту рыбу как остров, что усеян домами. Вообразите домики-замки, как их нарисовала бы маленькая девчушка, живущая в трейлерном поселке – большие дома из камня, на каждом – лес печных труб, каждый дом – горный кряж, флигелей, башенок и фронтонов, которые дружно вздымаются выше и выше, к громоотводу на самой вершине. Крытые шифером крыши. Затейливые ограды из чугуна литья. Фантазийные домики, обремененные эркерами и слуховыми окнами. А повсюду вокруг – совершенные сосны, розарии и краснокирпичные тротуары» [Паланик 2006: 13]. По сути, вся глава 25 июня – это экфрасис детского творчества Мисти, которая в своем вооб-

ражении строит дома с комнатами на улицах острова, который еще не видела, но который в точности вообразила. «Созидательная» деятельность Мисти изображается на фоне исчезающих комнат в домах острова, которые «замуровывает» ее муж. Она рисовала их пастелью, раскрашивала цветными мелками, заливала акварелью, писала маслом. «И чем ярче она представляла этот остров, тем меньше ей нравился реальный мир» [там же: 15].

Первая картина, которую узнал Питер, – «похожий на утес каменный дом. С одного боку к дому была пристроена огромная стеклянная зала, оранжерея, полная пальм. Внутри, за окнами, виднелся рояль. И мужчина, читающий книгу. Частный маленький парадиз <...> Ты помнишь этот дом, потому что он по-прежнему живет в твоём сердце (*in your heart*) <...> если ты напишешь то, что живет в твоём сердце, этот холст будет висеть в музее» [Паланик 2006: 57, 61, 81]. Из четырех других экфрасисов воображаемых и реальных мистиных юношеских пейзажей острова [там же: 83, 93, 99, 114-118] на двух изображена церковь.

Уже прикованная к постели Мисти рисует и уничтожает «идеальную» картину, на которой кисть «убивает» природу и создает цивилизацию [Паланик 2006: 186-189]. Она не верит в свой талант, вдохновение, прозрение, просветление: «...у тебя просто нет таланта. У тебя нет фантазии и вдохновения...» [там же: 95]. Она считает, что картинам, на которых отразилось ее «банальное сердечко» (*the trite little heart*), «жалкая, миленькая стразовая душонка» (*her pathetic, pretty rhinestone soul*), место в музее китча [там же: 100]. Неверие Мисти в себя, самоуничтожение, алкоголизм связаны в романе с целым рядом психологических наблюдений, например: «никогда, ни за что и никому не говорить, что хотел стать художником <...> до скончания дней твоих люди будут мучить тебя, повторяя, как ты любил рисовать, когда был юн. Как ты любил писать картины» [там же: 29].

Поклонники называют Чака Паланика «современным Куртом Воннегутом» [Хедегард 2005]. В романе последнего «Синяя борода: Автобиография Рабо Карабекяна (1916-1988)» (1987) от первого лица изображается жизнь вымышленного художника, в которой отразилась история искусства XX столетия. Типичный для культурной ситуации этого периода конфликт реализма и абстракционизма оригинально рассматривается как внутренний конфликт героя – талантливого реалиста-рисовальщика, страстно увлекшегося абстрактным экспрессионизмом. В начале XXI столетия место реализма занимает

классическое искусство и техника старых мастеров.

Паланик особое внимание уделяет проблеме *копирования*: «В художественном колледже тебе рассказывают, что знаменитые мастера былых дней, вроде Рембрандта, Караваджо и братьев Ван Эйк, всего лишь копировали (*they just traced*) <...> Ганс Гольбейн, Диего Веласкес – они сидели в бархатном шатре, в мутной тьме, и делали наброски внешнего мира, который проникал внутрь через маленькую линзу. Или отражался от искривленного зеркала. Или, как в камере обскура, просто проецировался в их тесную темную комнату сквозь крохотное отверстие. Они проецировали внешний мир на экраны своих холстов. Каналетто, Гейнсборо, Вермеер, они просиживали во тьме часы, а то и дни напролет, копируя контуры здания или обнаженной модели, находившихся снаружи, в ярком солнечном свете. Порой они даже клали краску прямо на спроецированные цвета, копируя сияние ткани, ниспадавшей спроецированными складками. И писали точный портрет за один-единственный день» [Паланик 2006: 87-88]. Сборочный конвейер встречается с шедевром мастера, камера использует масляные краски вместо оксида серебра, холст вместо пленки.

В поэтике самого Паланика «копирование» аналогично «документированию»: наблюдению и описанию реальных фактов из своей собственной жизни и жизни других людей в виде историй (рассказов). В романе находим отражение этого метода в словах Питера: «...задача художника – быть внимательным, копить, организовывать, хранить, каталогизировать и, наконец, писать отчет. Документировать. Готовить к показу. Задача художника – просто не забывать» [Паланик 2006: 175].

Искажение предмета в проекции, дважды отмеченное в романе, Паланик расширяет до проблемы ограниченности авторского видения: «Образ никогда не соответствует предмету. Все перевернуто слева направо или вверх ногами. Искажено зеркалом или линзой, сквозь которую проникает свет. Ограниченность нашего личного восприятия. Скучный объем нашего личного опыта. Наше жалкое образование. Нас учат, что наблюдатель управляет наблюдением (*How the viewer controls the view*). Художник мертв (*How the artist is dead*). Мы видим то, что хотим увидеть (*We see what we want*). Видим так, как хотим увидеть (*We see how we want*). Мы видим только себя (*We only see ourselves*). Все, что может художник, – это создать предмет, на который мы будем смотреть» [Паланик 2006: 89, 306]. Теория «вещизма» А.Роб-Грийе, где традиционный персонаж уступает место предмету, который фикси-

рует камера, и концепция «смерти автора» Р.Барта, где автор уступает место читателю, переносятся здесь на изобразительное искусство, где художник уступает место зрителю (наблюдателю). Ограниченность и субъективность видения Паланик обосновывает авторитетом Платона и Юнга: «Согласно Платону, мы живем, заключенные в темной пещере. Мы прикованы так, что видим лишь дальнюю стену. Стену и тени, которые по ней движутся. Может, это тени каких-то предметов, движущихся снаружи пещеры. А может, это тени людей, прикованных рядом с нами. Возможно, каждый из нас способен увидеть только одно: свою тень. Карл Юнг так и назвал это: “работа с тенью”. Он говорил, что мы никогда не видим других. Мы видим только аспекты собственной личности, которые “отбрасываем” на них. Тени. Проекция. Ассоциации» [Паланик 2006: 305].

С темой искусства в романе связаны два основных конфликта: принесение в жертву человека ради искусства (конфликт человека и художника) и использование искусства как орудия убийства с целью материального благополучия (конфликт искусства и общества).

Первый конфликт реализуется через доведенную до абсурда идею о творчестве как результате неудовлетворенного желания: «...никогда не фантазирует счастливый, а только неудовлетворенный» [Фрейд 1995 (1906): 130]. Детские мечты Мисти отражаются в сверкающих стразах и получают свое законченное выражение в образе ее дочери Табби. Образ девочки, «идеального ребенка острова», воспитанного для совершения ужасного ритуала, символически связан с розовым цветом: розовая помада и розовый лак для ногтей; розовый ночник, расписанный цветочками; розовый спортивный свитер; кольцо из розовых стразов, которое Питер подарил Мисти, а оно оказалось у Табби [Паланик 2006: 77, 109, 135, 203, 210]. Примечательно, что розового цвета и пластиковая униформа Мисти, и здоровенный ластик библиотекаря, стирающего послания в книгах, и рвота, и сморщенный лоб Питера [там же: 77, 109, 135, 203, 210].

Главный тезис «теории самовыражения» Питера: «Нужно страдать, чтобы создать настоящее искусство (*You'll need to suffer to make any real art*) <...> Чтобы каждый день снова чувствовать боль (*It's so every day I feel new pain*)» [Паланик 2006: 62, 63]. Тема страдания и боли лейтмотивом проходит через весь роман: «Может быть, люди должны пережить трагедию, чтобы начать делать то, что любят (*Maybe people have to really suffer before they can risk doing what they love*)» [там же: 83] («Может, люди должны понастоящему страдать перед тем, как они смогут

рискнуть делать то, что они любят» – перевод наш – Н.С.). Герой пытается ответить на вопрос: «Почему кошмарная батальная сцена “Герники” Пикассо может быть прекрасной, тогда как картина, где два единорога целуются в цветнике, может выглядеть как дерьмо? <...> Кто знает, почему нам нравится то, что нам нравится? (*Who knows why we like what we like?*)» [Паланик 2006: 62, 63].

Тема страданий (боли, болезни) многократно варьируется в романе. Прежде всего, речь идет об «источниках вдохновения»: (1) болезнь от природы («Эль Греко знаменит только из-за своего астигматизма. Вот почему он искажал человеческие тела – потому что видел их неправильно: он растягивал всем руки и ноги и прославился этим драматичным эффектом» [Паланик 2006: 31]); (2) сознательное причинение себе боли («Чтобы запечатлеть боль достоверно <...> скульптор Бернини сделал набросок собственного лица, пока жег свою ногу над свечкой» [там же: 76]); (3) наблюдение над болью других («Когда Жерико писал “Плот Медузы”, он отправился в госпиталь, чтобы сделать наброски лиц умирающих. Он принес их отрезанные головы и руки в свою мастерскую, чтобы исследовать, как кожа меняет цвет по мере гниения» [там же]).

В романе приводится длинный перечень знаменитых художников, музыкантов, писателей, мыслителей, чья болезнь рассматривается как причина их творческого гения: «...Микеланджело страдал маниакально-депрессивным психозом и изображал себя на своих полотнах мучеником, с которого сдирают кожу. Анри Матисс завязал с юриспруденцией из-за аппендицита. Роберт Шуман начал сочинять только после того, как его правую руку парализовало, что покончило с его карьерой концертирующего пианиста» [Паланик 2006: 84]. Паганини «мучили туберкулез, сифилис, челюстной остеомиелит, диарея, геморрой и камни в почках <...> Ртутью, которую доктора прописали ему от сифилиса, он отравился настолько, что у него выпали все зубы. Его кожа стала пепельно-белой. Паганини был ходячим мертвецом, но, играя на скрипке, он становился бессмертным. Он страдал от синдрома Эхлерса-Данлоса, врожденного заболевания, от которого его суставы стали такими гибкими, что он мог отогнуть большой палец назад настолько, что тот прикасался к запястью <...> то, что терзало Паганини, сделало его гением» [там же: 156]. Питер «говорил о Ницше и его третичном сифилисе. Моцарте и его уремии. Пауле Клее и склеродерме, от которой его суставы и мускулы съежились так, что он умер. Фриде Кало и межпозвоноковой грыже, усеявшей ее ноги кровотокающими язвами.

Лорде Байроне и его косолапости. Сестрах Бронте и их туберкулезе. Марке Ротко и его самоубийстве. Фланнери О’Коннор и ее волчанке» [там же: 84]. «Иммануил Кант и его подагра. Карен Бликсен и ее сифилис <...> страдание – путь к вдохновению» [там же: 178]. «Вдохновению нужны болезнь, увечье, безумие. По словам Томаса Манна <...> “Великие художники – великие инвалиды”» [там же: 84].

В некоторых случаях бывает трудно отделить болезнь как причину творчества и как следствие последнего. Так, в справочниках, которые Мисти наугад раскрывает в библиотеке, «говорится о художнике Шарле Мерионе, великольном французском гравере, что стал шизофреником и умер в доме для умалишенных. Одна из его гравюр, “Министерство морского флота Франции” – классическое каменное здание за частоколом высоченных колонн с каннелюрами, – кажется совершенной, пока ты не замечаешь, что с неба спускается целый рой чудовищ <...> Вот он, Франсиско Гойя, отравленный свинцом, что сохранился в его ярких красках. В цветах, которые он выскребал из чанов и наносил на холст пальцами, пока не заболел свинцовой энцефалопатией, ведущей к глухоте, депрессии и сумасшествию. Вот его картина: Сатурн пожирает собственных детей. Мутное черное месиво вокруг пучеглазого гиганта, откусывающего руки у безголового трупа <...> В следующей книге французский живописец Ватто изображает себя бледным, тщедушным гитаристом, умирающим от туберкулеза, как сам Ватто в реальной жизни <...> Это книга о Джонатане Свифте, о том, как у него развился синдром Меньера и как его жизнь погубили головокружение и глухота. От горечи он написал свои мрачные сатиры “Путешествие Гулливера” и “Скромное предложение”, в которой подсказывал, что британцы могут выжить, поедая неудержимо растущие толпы детей-ирландцев. Его лучшее творение» [Паланик 2006: 89-91]. «В художественном колледже тебе постоянно твердят о Винсенте Ван Гоге и Тулуз-Лотреке. Обо всех этих художниках, которые спятили, чья нервная система понесла такой ущерб, что они писали картины, привязав кисточку к парализованной руке. Токсичные краски, абсент, сифилис» [там же: 195]. Заметим, что кисточку к руке привязывал сохранивший рассудок Огюст Ренуар.

К художникам доктор Туше присоединяет джайнистов, христианских мучеников (св. Екатерина, св.Симеон), ессеев. «Сытым-пресытым голосом» он предлагает Мисти «взглянуть на боль как на духовный инструмент», сравнивая аскетизм и просветление буддистских монахов с постом св.Вероники, Моисея и Илии, восточных

дервишей, английских ведьм и лорда Байрона, странствующих американцев и набожных американок... [Паланик 2006: 229-234].

По словам Гарри Хэрроу, отца и убийцы Питера, Мисти «просто не может не стать великой художницей. Она обречена на известность, Проклята талантом. Жизнь за жизнью. Она была Джотто ди Бондоне, потом Микеланджело, потом Яном Вермеером. А может <...> Яном ван Эйком, Леонардо да Винчи и Диего Веласкесом. Потом – Морой Кинкейд и Констанс Бертон <...> цель всей жизни – обнаружить, кем ты уже была» [Паланик 2006: 294-295]. И Мисти кричит, чтобы привлечь толпу: «Я величайший художник всех времен и народов. Реинкарнация Томаса Гейнсборо, Клода Моне и Мэри Кассат. Моя душа жила в телах Микеланджело, Леонардо да Винчи и Рембрандта» [там же: 302-303]. Кроме огромного количества уже упомянутых нами художников, автор устами героев называет в разных контекстах англичанина Тернера и американца Уистлера.

В соответствии с постмодернистской эстетикой Паланик соединяет в концепции творчества бессознательное и физиологическое (ср. с романом П.Зюскинда «Парфюмер»). Творческий процесс начинается с приобретения кисточек, красок, бумаги и других материалов. Живопись непосредственно связывается с «геометрией, химией и анатомией». Традиционный конфликт врача и художника, символически выражающий конфликт жизни и искусства, уже у Гете в романе «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или отречающиеся» (посл. ред. 1829) разрешался тем, что художник создавал анатомические муляжи [Гете 1979: 284-293]. Романтики, а вслед за ними символисты и сюрреалисты акцентировали бессознательное в творческом процессе (Мисти рисует с закрытыми глазами в состоянии разрушенного сознания в соответствии с «теорией ясновидения» А.Рембо, «автоматическим письмом» А.Бретона).

Физиогномика, психологически интерпретирующая анатомию лица, сопоставляется в романе Паланика с графологией, изучающей почерк, и системой Станиславского, разработавшего «метод физических действий» (или жестов). По словам Энджела, «"психоанализ" по почерку и метод Станиславского <...> стали популярны в одно и то же время <...> Все пытались связать физическое с эмоциональным. Тело с разумом. Мир с воображением. Этот мир с миром иным <...> Если эмоция может создать физическое действие, то воспроизведение физического действия может воссоздать эмоцию. Станиславский, Сеченов, [Эдгар] По – все искали некий научный метод производить чудеса по первому требованию

<...> Способ бесконечно повторять случайное. Конвейер, чтобы проектировать и штамповать спонтанное» [Паланик 2006: 70-71]. Так мистика встречается с Промышленной Революцией.

Тема театра присутствует в романе не только благодаря методу Станиславского. Одним из наиболее часто повторяющихся мотивов становится мотив «поднятия театрального занавеса», приобретающий метафорический смысл разоблачения (*an unveiling*) и связанный в большинстве случаев с образом Питера, а также Грейс, Табби [Паланик 2006: 10, 63, 121, 198, 225] и, наконец, Мисти. Питер, который сам нашел Мисти, призывает «уничтожить всю ее живопись», «не показывать людям работу Дьявола» (*Don't unveil the devil's work*)» [там же: 282]. Несколько раз упоминаемый занавес на финальной фреске Мисти (*the drop, the curtain*) [там же: 282, 302], в конце концов, раздвигается полностью (*the mural was unveiled*) [там же: 311]. Но проблема «дьявольского» и «божественного» в творении художника, известная в русской литературе по «Портрету» Гоголя, а в англоязычной культуре восходящая к Мильтону и Блейку, в литературе рубежа XX-XXI вв. и в романе Паланика, на наш взгляд, скорее пародируется, чем решается однозначно.

Питер и Энджел мечтали стать актерами, но их творческий дуэт реализуется в другой сфере: Питер оставляет на стенах письма (мотив послания – *message* – тоже связан с темой искусства и образами художниц), а Энджел интерпретирует по почерку его характер. Экфрасис посланий Питера напоминает одновременно описание произведения искусства и ритуального действия: «Написанная круг за кругом вдоль по стенам (*Written around and around the walls*), это всегда одна и та же гневная тирада. Во всех этих курортных домиках. Написанная по большой спирали (*Written in a big spiral*), что стартует с потолка и штопором спускается к полу, оборот за оборотом (*around and around*), так что приходится встать в центре комнаты (*in the center of the room*) и вращаться на месте, чтобы прочесть ее, вращаться, пока не закружится голова. Пока не станет дурно <...> Эта Питерова черная краска из баллончика, обломки предложений и закрючки. Загогулины. Краска петлей захлестывает (*loops across*) вставленные в рамы (*framed*) живописные полотна, кружевные подушки, сиденья-скамейки из желтого винила. На полу – пустые баллончики с черными отпечатками пальцев Питера на них; спирали отпечатков, каждый баллончик все еще в их цепкой хватке. Написанные краской слова петлей захлестывают (*loops across*) маленькие, в рамочках (*framed*), изображения птичек и цветочков. Черные фразы воло-

чатся по малюсеньким кружевным накидным подушечкам. Слова обегают всю комнату во всех направлениях, поперек кафельного пола, вдоль по потолку» [Паланик 2006: 35, 69]. Отрывистые, рубленые фразы, повтор слов, словосочетаний, предложений, синтаксических конструкций и звукосочетаний во всем тексте и во фрагментах придают стилю романа сходство с обрядовыми и пророческими текстами<sup>4</sup>.

Связь с магическим ритуалом подчеркивается темой бессмертия, связанной в романе в том числе с посланиями Питера: «Вольные каменщики Средневековья замуровывали в стенах нового здания живую кошку, чтобы она принесла удачу. Или живую женщину. Чтобы вдохнуть в здание душу» [Паланик 2006: 32]. Аллюзия к рассказу Эдгара По «Черный кот» подчеркивает ужас жертвоприношения, с которым гротескно соотносится «милая непритязательная разновидность бессмертия» – невинная подпись творца (имя и дата): «От знаменитых художников до строительных подрядчиков, мы все хотим оставить свою подпись. Свое вечное влияние. Свою жизнь после смерти <...> рисунки, молитвы, фамилии» [там же: 31-32]. «Капсулы времени», «бомбы замедленного действия» как «дар будущему». Мисти утверждает: «Мы все бессмертны», – и решает «спрятать свою историю у всех на виду», чтобы предупредить юных художниц и чтобы этой доступной всем информацией впредь не смогли воспользоваться жители острова в своих корыстных целях. На наш взгляд, именно здесь выражено эстетическое кредо самого автора.

В именах Питера и Энджела можно обнаружить символический смысл (конечно, пародируемый в постмодернистском ключе): как и св. Петр, Питер становится «каменщиком» (вспомните первый роман Г.Гессе «Петер Каменцид»), а Энджел (Angel – ангел) пытается спасти сначала Питера, а потом Мисти, но сам становится жертвой жителей острова.

Тема спасения интерпретируется в романе через пародирование (испытание) идеи Достоевского «Красота спасет мир» и «синдрома Стендаля». Средство эстетического наслаждения и нравственного спасения превращается в орудие убийства: «Синдром Стендаля, продолжает Энджел, это медицинский термин. Он описывает случаи, когда картина, да любое произведение искусства, столь красива, что ошеломляет зрителя. Разновидность шока. В 1817 году, когда Стендаль посетил церковь Санта-Кроче во Флоренции, он записал в дневник, что чуть не потерял сознание от радости. С людьми случаются приступы бешеного сердцебиения. У них кружится голова. Когда ты смотришь на великое искусство, ты забываешь, как тебя зовут, ты за-

бываешь даже, где ты и зачем туда пришел. Великое искусство может вогнать в депрессию и вызвать истощение организма. Амнезию. Панику. Инфаркт. Клиническую смерть» [Паланик 2006: 132]. Однако автор не утверждает одну точку зрения. Непосредственной причиной ритуального убийства становится не фреска Мисти, а поджег, хладнокровно совершенный Табби и спланированный ее бабушкой и дедушкой. О работах Моры Кинкейд, «вызывавших что-то вроде массовой истерии», Энджел отзывается как о «просто очень милых пейзажиках» [там же]. Впрочем, «дьявольские» (или «божественные») картины мистиной предшественницы тоже могли быть уничтожены.

Проблема полного или частичного исчезновения великих творений рассматривается в романе с нескольких сторон: «В художественном колледже ты узнаешь, что полотно Леонардо да Винчи, та самая Мона Лиза – у нее потому нет бровей, что это была последняя деталь, которую добавил художник. Он написал их влажной краской поверх сухой. В семнадцатом веке реставратор использовал не тот растворитель и стер их навсегда <...> Папа Пий V попросил Эль Греко закрасить несколько обнаженных фигур, написанных Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы. Эль Греко согласился, но только при условии, что ему дадут расписать весь потолок» [Паланик 2006: 30-31]. Оценка произведения искусства во многом зависит от точки зрения: «Леонардовская Мона Лиза – просто тысяча тысяч разноцветных мазков. Микеланджеловский Давид – всего-навсего миллион ударов молотком. Каждый из нас – миллиард кусочков, сложившихся правильно <...> Когда люди смотрят на потолок Сикстинской капеллы, им стоит знать, что “сажа газовая” делается из сажи, образующейся при сгорании природного газа. “Марена розовая” – из растертого в порошок корня марены. Что “изумрудная зеленая” состоит из ацетарсенита меди, что ее называют также “парижской зеленой” и используют как инсектицид. Яд. А “финикийская пурпурная” делается их съедобных моллюсков <...> когда мы смотрим на Мону Лизу, нам стоит помнить, что “жженная охра” – просто глина, подкрашенная железом и марганцем и обожженная в печи. “Коричневая сепия” – чернильные мешки каракатиц. “Голландская розовая” – давленные ягоды крушины» [там же: 237, 240]. Примечательно, что во всех примерах снижения ценности произведения речь идет о шедеврах Микеланджело и Леонардо да Винчи. Им противопоставляются живое тело и живые чувства (тщеславие, любовь).

В приписываемом Дидро эссе «Парадокс об актере» (1830), мастерство последнего связыва-

ется с отсутствием у него индивидуальности, способностью легко заполнять пустоту чужими характерами: «Случается часто, что актеры, обязанные своей профессией изображать на сцене всякого рода чувства, не сохраняют ни одного своего...» [Дидро 1938: 20]. Этот парадокс отражает общий конфликт искусства и жизни и находит свое отражение, в частности, в романе П.Акройда «Последнее завещание Оскара Уайльда» [см. подробнее: Бочкарева 2004: 21-28]. В анализируемом нами произведении Ч.Паланика парадоксальная ситуация усугубляется тем, что не только индивидуальная судьба Мисти приносится в жертву искусству, но и искусство, становясь орудием убийства, приносится в жертву ради материального благосостояния, оправдываемого мифом о возрождении.

Таким образом, роман о художнике превращается у Паланика в антиутопический роман в его постмодернистской интерпретации: «Прокатившийся <...> по Европе и США молодежный бунт против по-своему “репрессивного” общества потребления и последующее разочарование в утопической составляющей этого бунта повлекли точно такое же недоверие к “великим рассказам” и “прямому высказыванию”, расчистив там дорогу для постмодернизма прежде, чем он осознал себя у нас» [Роднянская 2010]. В интервью для российского читателя Паланик объясняет: «...мои книги о разрушении одной формы идентичности – основанной на комфорте или внешности или образовании – и создании другой <...> В моих книгах всегда понятно, что нет абсолютного добра и зла. Добродетель и грех существуют в каждом. К концу каждой книги мои герои понимают, что они одновременно и преступник и жертва» [Паланик 2005].

Утопическое мышление интерпретируется в романе «Дневник» как плод одновременно индивидуального (мечты Мисти) и коллективного (традиции острова) бессознательного. Р.Барт, анализируя природу современной мифологии, приходит к заключению: «К принципу удовольствия фрейдовского человека можно добавить принцип ясности мифологического человечества. В этом заключена вся двойственность мифа: его ясность носит эйфорический характер» [Барт 1989 (1956): 112]. В цитируемом выше интервью Паланик на вопрос: «Ваши книги полны протеста и эпатажа. Создается впечатление, что вы бросаете вызов обществу», – признается: «Мои книги всегда высмеивают и оспаривают мои собственные фальшивые мечтания. Я всегда смеюсь над собой. В своих книгах я исследую свою жизнь, ищу свои ошибки» [Паланик 2005].

<sup>1</sup> Исследование выполняется при поддержке Министерства образования и науки РФ, ЕЗН № 1.2.10. 2010 г. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков».

<sup>2</sup> Сравнительный анализ повести Г.Гессе и романа Ч.Паланика, как и в целом творчества этих писателей, на наш взгляд, заслуживает особого исследования. Здесь отметим только, что первая повесть трехчастного цикла, в который входит «Последнее лето Клигзора», носит название «Душа ребенка», а вторая – «Кляйн и Вагнер».

<sup>3</sup> В 1961 г. Манцони собственноручно закрыл 90 банок с этикетками «Merda d'Artista». Автор уверил прессу и критиков, что в каждой банке находятся 30 граммов его экскрементов. В 2000 г. Лондонская галерея Tate заплатила 22300 фунтов стерлингов (около 37 тысяч долларов) за банку №4. Банка №18 была продана на миланском аукционе за 124 тысячи евро в мае 2007 г. Несколько банок являются частью экспозиций таких уважаемых собраний, как Центр Помпиду в Париже и Музей современного искусства в Нью-Йорке. Провокация Манцони была нацелена на демонстрацию легковерия и всеядности публики, интересующейся искусством. «Если коллекционер хочет получить что-то по-настоящему личное от художника, то это – дерьмо», – писал Манцони одному из своих друзей незадолго до смерти. Агостино Боналуми, работавший вместе с Манцони в Милане в начале 1960-х гг., утверждает, что во всех банках с самого начала был только гипс [<http://www.lenta.ru/news/2007/06/12/manzoni>].

<sup>4</sup> Сам Паланик обозначает свой подход как «минималистический» (*minimalistic*), так как использует ограниченный запас слов и короткие предложения, стилизуя речь своих героев и предпочитая глаголы – прилагательным. Повествовательные повторы (важнейшую составляющую своего стиля) Паланик называет «рефренами» (*choruses*) [Chuck Palahniuk 2010].

### Список литературы

*Барт Р.* Миф сегодня (1956) / пер. Б.П.Нарумова; *Смерть автора* (1968) / пер. С.Н.Зенкина // *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика* / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вст. ст. Г.К.Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 72-130; 384-392.

*Бочкарева Н.С.* «Парадокс об актере» в романе П.Акройда «Последнее завещание Оскара Уайльда» // *Проблемы творческого освоения действительности в литературе Великобритании: статьи участников XIII Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы*. М., 2004. С. 21-28.

*Бочкарева Н.С.* Роман о художнике как «роман творения» в литературах Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв.: генезис и поэтика: дис. ... докт. филол. наук. Пермь, 2001. 390 с.

*Бретон А.* Манифест сюрреализма (1824) / пер. с фр. Л.Андреева, Г.Косикова // *Называть вещи своими именами: Программные выступления*

ния мастеров западно-европейской литературы XX в. М.: Прогресс, 1986. С. 40-72.

*Воннегут К.* Синяя борода / пер. с англ. Л.Дубинской, А.Зверева // Воннегут К. Рецидивист. Синяя борода. М.: СПТО «Старт», АО «Экран», СП «Контакт», 1993. С.221-414.

*Гессе Г.* Последнее лето Клингзора / пер. с нем. С Апта // Гессе Г. Собр. соч.: В 4 т. Т.1. СПб.: Северо-Запад, 1994. С.540-593.

*Гете И.В.* Собр. соч.: В 10 т. Т.8. Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся / пер. с нем. С.Ошерова. М.: Художественная литература, 1979. 462 с.

*Дали С.* Дневник одного гения / пер. с фр. Н.О.Захаровой, предисл. А.К.Якимовича. М.: Искусство, 1991. 271 с.

*Дидро Д.* Парадокс об актере (1830) / пер. и прим. К.Державина. Л., 1938.

*Паланик Ч.* Дневник / пер. с англ. Д.С.Борисова. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2006. 316 с. (Альтернатива).

*Паланик Ч.* «Я действительно ходил в группы поддержки для неизлечимо больных»: Интервью Н.Кочетковой // Известия. 29.04.2005. <http://www.izvestia.ru/culture/article1703451/>

*Рембо А.* Одно лето в аду / пер. с фр. М.П.Кудинова // Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / отв. ред. Н.И.Балашов. М.: Наука, 1982. С.150-182.

*Роб-Грийе А.* Один из путей для будущего романа (1956) / пер. с фр. Л.Г.Ларионовой // Роб-Грийе А. Романески. М.: Ладомир, 2005. С.533-538.

*Роднянская И.* Пророки конца эона: Инволюционные модели культуры как актуальный сим-

птом // Вопросы литературы, 2010. №1. <http://magazines.russ.ru/voplit/2010/1/ro1-pr.html>

*Суслова И.В.* Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х гг. XX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 22 с.

*Фрейд З.* Художник и фантазирование (1906) / пер. с нем. Р.Ф.Додельцева // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С.129-134.

*Хедегаард Э.* Текст // Чак Паланик. 13.12.2005. <http://www.drugs.com.ru/node/1112>

*Чавчанидзе Д.Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М.: Изд-во МГУ, 1997. 296 с.

*Kellman S.G.* The Self-Begetting Novel. N.Y.: Columbia Univ. Press, 1980. 159 p.

*Kleffel R.* Review: Chuck Palahniuk. Diary: a novel. Doubleday / Random House. 2003. <http://www.trashotron.com/agonny/reviews/2003/palahniuk-diary.htm>

*McGowin K.* Review: Chuck Palahniuk. Diary: a novel. Doubleday (2003). [http://www.eclectica.org/v7n3/mcgowin\\_palahniuk.html](http://www.eclectica.org/v7n3/mcgowin_palahniuk.html)

*Palahniuk Ch.* Diary: a Novel. N.Y.: Doubleday, Random House, 2003. Копия на сайте: [http://www.altbook.ru/index.php/site/en\\_diary/](http://www.altbook.ru/index.php/site/en_diary/)  
Chuck Palahniuk. 23.07.2010 [http://en.wikipedia.org/wiki/Chuck\\_Palahniuk#Writing\\_style](http://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Palahniuk#Writing_style)

*Serret R.* Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman. N.Y., San Francisco, Bern, Baltimore, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Paris: Peter Lang, 1992. 170 p.

## PARADOX OF AN ARTIST IN THE NOVEL "DIARY" BY CHUCK PALAHNIUK

**Nina S. Bochkareva**

**Professor of World Literature and Culture Department  
Perm State University**

In the article the novel "Diary" (2003) by the American contemporary writer Chuck Palahniuk is analyzed in the context of Künstlerroman (a novel about an artist) evolution from Romanticism to Postmodernism. Spiritual and artistic crisis on the verge of the XX-XXI centuries is researched. Several theories of creative process parodied in the novel are compared. Ekphrasis of imagine works by the main character, describing of their creation process, interpretation, perception and influence are analyzed. The conflicts between a man and an artist, life and art, classical and contemporary arts, etc. which discover different sides of "paradox of an artist" are accentuated. Palahniuk transforms Künstlerroman into antiutopia novel.

**Key words:** Künstlerroman (a novel about an artist); creation process; ekphrasis; paradox of an artist; spiritual and artistic crisis; the verge of the XX-XXI centuries; antiutopia novel; Chuck Palahniuk.