УДК 130.2:8 + 821.134.2 + 821.134.3

Е. С. Тейтельбаум

МНОЖЕСТВЕННАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ И ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ, ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СТАТУС АПОКРИФОВ И ГЕТЕРОНИМОВ В ТВОРЧЕСТВЕ МИГЕЛЯ УНАМУНО, АНТОНИО МАЧАДО И ФЕРНАНДО ПЕССОА

В статье рассматривается проблема множественной субъективности как ключевой аспект отношения философии и литературы в творчестве Антонио Мачадо, Мигеля Унамуно и Фернандо Пессоа.

К л ю ч е в ы е с л о в а: множественная субъективность, Другой, гетеронимия.

Проблема идентичности, инаковости и множественности является одной из центральных в философии XX в. В испанской и португальской традиции, для которой характерно глубокое взаимопроникновение, фактически слияние, литературы и философии эта тема получила более глубокое осмысление именно в литературе.

Исторические условия становления испанской и португальской цивилизации: сосуществование на территории Пиренейского полуострова различных культур, многовековое арабское влияние и освобождение от него, проблема определения национальной идентичности и отношения к «чужой» культуре, к Другому, а также антропологическая направленность философии на Пиренейском полуострове — привели к тому, что проблема отношения «своего» и «чужого», Я и Другого в испанской и португальской культуре стояла и стоит особенно остро.

Испанский историк философии Пабло Хавьер Перес Лопес связывает интерес испанской и португальской философии к гетерологической проблематике с особым отношением философии и литературы в испанской и португальской культуре. Свойственная испанцам и португальцам поэтичность мысли заключает в себе неоднородность мировосприятия как отражение «сущностной неоднородности бытия» (по выражению Абеля Мартина) и «трагическое чувство жизни» (термин М. Унамуно), а «одним из онтологических измерений сущности трагического является изначальная внутренняя борьба Единства и Множественности, желания привести к однородности, являющегося основой стремления к философскому знанию, и стремления к неоднородности, являющегося основой литературного творчества, которое привносит в реальность другое, другость, инаковость» [18, *53–54*]. Этот способ философствования ведет мыслителя к путешествию по Другости, которое он совершает с той же страстью, с какой «системный» философ ищет Единство: «великая битва человеческой души происходит теперь не только между Гомером и Платоном, но также и между Парменидом и Гераклитом. Между одним и другим. Между другими и Я» [Там же, *54*].

© Тейтельбаум Е. С., 2014

В творчестве поэтов-философов Антонио Мачадо (1875–1939), Фернандо Пессоа (1888–1935) и философа-поэта Мигеля Унамуно (1864–1936) тема идентичности, отношения Я — Другой рассматривалась в трех основных аспектах.

Во-первых, это аспект временно́й множественности Я, т. е. неоднородности Я, существовавших в разные периоды времени; поиск среди всех «Я», которыми мы были и продолжаем быть, единого, истинного «Я». «В нашем теле друг за другом проживают свою жизнь разные люди, дети каждого нового дня, и сегодняшний пожирает вчерашнего так же, как завтрашний поглотит сегодняшнего, оставив себе какие-то его воспоминания, и наше тело — это кладбище душ», — писал Мигель Унамуно [8, *281*]. Бытие Я единично в своей множественности и множественно в своем единстве. Это «открытая артикуляция», которую «невозможно замкнуть на некоторой идентичности» [3, *66*].

Из этой множественности проистекает второй аспект — аспект несбывшегося, невоплощенного Я — того Я, которого никогда не было, «мертвого» Я, невозможность которого причиняет нестерпимую боль. Это пути, которые никогда не будут пройдены, потенции, которые никогда не будут реализованы, это то Я, которое мы носим в себе как возможность. Эта тема занимает важное место в творчестве всех трех поэтов-философов. «На каждом распутье, на котором мы оказываемся по воле судьбы, когда мы вынуждены выбирать, принимать решение, которое повлияет на все наше будущее, мы отказываемся от одного, чтобы стать другим. У нас внутри — несколько возможных человек, множество судеб, и, совершая что-то, мы теряем возможности», — писал Унамуно [8, *288*]. Фернандо Пессоа посвятил этой теме одно из лучших своих стихотворений:

> Безвозвратность моего прошлого — вот настоящий мертвец!
> Все остальные мертвецы, возможно, лишь иллюзия.
> Все умершие, возможно, живы где-то в другом месте.
> Все моменты моего собственного прошлого, возможно, где-то существуют,
> В иллюзии пространства и времени,
> В лживости становления.
> То, чем я не был, что я не сделал, о чем даже не мечтал,
> То, что я только сейчас вижу, я должен был сделать,
> То, чем я только сейчас вижу, я должен был быть.
> Это мертво для всех Богов,
> Это — а это было лучшим во мне — не воскресят даже Боги.
> ...То, что я действительно не смог сделать, абсолютно безнадежно,
> Во всех метафизических системах.
> Может быть, я смогу унести в другой мир то, о чем мечтал,
> Но смогу ли я забрать с собой в другой мир то, о чем я забыл помечтать?
>
> [19, *171–172*].

Мигель Унамуно называет эти безвозвратно утерянные возможности прошлыми-будущими-Я («yos ex-futuros»), и многие его персонажи рождаются из стремления «оживить» Я, которыми автор не был и не будет.

Третий из упомянутых выше аспектов отношения Я — Другой представляет собой своего рода путь преодоления этой «невозможности», посредством создания «множественности Я» в настоящем через актуализацию потенций

Другого-во-мне — сотворение вымышленных персонажей — апокрифов и гетеронимов, которые, обладая автономностью и собственной идентичностью, являются своеобразным воплощением Другого-существующего-во-мне. Стремление к инаковости, таким образом, воплощается в третьей теме — в гетеронимии, в онтической неоднородности, находящей себя в литературе.

По мнению португальского исследователя Антонио Аполинарио Лоренсо, из рассматриваемых нами трех поэтов-философов первым прибегнул к приему литературной маски для выражения философской позиции Фернандо Пессоа. Впоследствии с феноменом гетеронимии познакомился Мигель Унамуно, увлекавшийся культурой Португалии и лично знакомый с Фернандо Пессоа, который к тому же отсылал ему некоторые свои тексты. Вероятно, считает А. А. Лоренсо, Антонио Мачадо проникся идеями Пессоа через своего учителя — Мигеля Унамуно [16, *27*].

Однако в настоящей статье мы будем анализировать вымышленных авторов не в хронологическом порядке их появления, а в порядке возрастания онтологической самостоятельности этих «персонажей» и их системности.

Собственно феномен литературной маски — далеко не новый в литературе и философии, самые известные примеры ее использования — Заратустра и Дионис Ф. Ницше, месье Тэст Поля Валери, Господин К. Бертольда Брехта, Иоганн Климакус и другие «псевдонимы» Серена Кьеркегора. Это расщепление автора является утверждением фрагментарной природы литературного творчества, которое, по выражению Гёте, является «фрагментом фрагментов» («Literatur ist das Fragment der Fragmente» [24, *34*]), утверждением неоднородности и полиморфности человеческой личности. В комментарии к текстам Пруста Антонио Мачадо писал: «Не стоит забывать, что наш дух содержит элементы для создания нескольких личностей, каждая из которых может быть такой же богатой, логичной и законченной, что и та — выбранная или навязанная, которую обычно называют нашим характером. То, что принято понимать под личностью, не что иное, как просто предполагаемый персонаж, который в течение длительного времени является главным героем. Но всегда ли этого персонажа играет один и тот же актер?» [11, *25–26*].

Так же и М. Унамуно полагал, что внутри каждого человека живет несколько разных Я, и именно этой внутренней множественностью Унамуно объясняет способность писателя создавать литературные персонажи. Автор как бы проецирует себя в персонажах, выходит за пределы своего Я и, становясь Другим, объективируется. Персонажи становятся своего рода зеркалами, отражающими Другое Я автора и тем самым помогающими ему выйти за пределы своей субъективности.

При анализе идентичности в творчестве Унамуно и Мачадо эти вымышленные персонажи-авторы обычно называют апокрифами и гетеронимами, в исследованиях, посвященных Фернандо Пессоа, — гетеронимами. Некоторые авторы (например, Аврора де Альборнос, Антонио Фернандес Феррер) отождествляют эти понятия.

Согласно определению, приведенному в «Толковом словаре» Ушакова, апокриф (от греч. Ἀπόκρυφος — скрытый) — произведение с библейским

сюжетом, отвергаемое церковью, а потому не вошедшее в состав Священного писания [4]. Под апокрифами также часто понимают произведения сомнительного происхождения или произведения, приписываемые автору ложно или ошибочно. Апокрифичное — значит скрытое, вымышленное, философия апокрифичного — это философия, вскрывающая скрытое посредством воображения. Воображение и вера являются ключевыми понятиями философских размышлений Антонио Мачадо, и своих вымышленных персонажей он называет апокрифами.

Термин «гетероним» в значении «вымышленного персонажа» впервые был использован самим Фернандо Пессоа, который таким образом называл выдуманных им поэтов. В словарях, изданных в Португалии до появления феномена Фернандо Пессоа, а также в словарях, изданных в других странах, понятие «гетероним» толкуется как «разноименность» [5]. В «Большом словаре португальского языка», изданном в 1873 г., встречается такое определение: «Автор-гетероним — автор, публикующий книгу под настоящим именем другого человека» [16]. Похожее определение дается в «Словаре португальского языка» под ред. Кандидо Фигейреду: «Так называют автора, публикующего книгу под реальным именем другого человека. Также используется для обозначения книги, которая публикуется под именем человека, не являющегося его автором» [10]. Фернандо Пессоа фактически придал понятию «разноименность» новый смысл, чтобы, используя его вместо понятия «псевдоним», подчеркнуть онтологический статус созданных им персонажей, которые, превращаясь таким образом в реальных людей, становятся ответственными за содержание произведений, снимая эту ответственность с истинного автора. Для самого Пессоа гетеронимы — это «персонажи, отличные от него, над которыми он практически не властен и которые существуют помимо его воли» [16, *36*].

При этом сущностное различие между понятиями «псевдоним» и «гетероним» заключается в том, что в случае псевдонима произведение создано автором «в лице самого себя», не принадлежит автору фактически только имя, которым это произведение подписывается, а в случае с гетеронимией произведения принадлежат абсолютно иной личности, являющейся плодом фантазии автора.

С появлением вымышленного автора между реальным автором и читателем происходит так называемая «непрямая коммуникация». Джан Э. Эванс в работе, посвященной проблеме идентичности в творчестве Унамуно и Кьеркегора, отмечает, что при такой «непрямой коммуникации» экзистенциальная истина получает «двойное отражение» в субъективности автора, когда он впервые знакомится с ней как со «всеобщей» истиной, а потом «присваивает ее» в ее сущности. Знакомство с истиной не может быть сдержано каким бы то ни было образом, оно должно производиться втайне, т. е. результат не должен быть известен автору-коммуникатору, иначе это присвоение нельзя назвать настоящим, поэтому такая коммуникация истины должна быть непрямой. Экзистенциальная истина должна передаваться именно так, по-сократовски, — без уверенности в том, что она изменит получателя. Бесконечно важной при этом является форма коммуникации, и художественная форма дарит

неисчерпаемость — ту неисчерпаемость, которая присуща экзистенциальной истине [15, *15*].

Вымышленный автор как носитель определенной истины превращается в своего рода философему и приобретает статус делезовского концептуального персонажа — персонажа, «желающего мыслить и мыслящего самостоятельно» [2, *27*], являющегося олицетворением определенной идеи или философской позиции. Появление таких персонажей в постидеалистической философии может быть интерпретировано как утверждение взаимной свободы мышления и существования. Идея несводимости мышления к существованию реализуется через своего рода «постидеалистическую и постэкзистенциальную игру их взаимных потенций» [6, *96*]. Мыслящий персонаж не имеет смысла в философии идеализма, где монизм мышления фактически растворяет в себе бытие, или же в экзистенциализме, когда бытие растворяет в себе мышление. Появление «мыслящих персонажей» оказывается не просто «расщеплением субъекта», как было отмечено выше, — оно становится утверждением плюралистичности мысли и бытия, утверждением «напряженной раздвоенности бытия и мышления» [Там же, *97*].

Эти авторы-двойники выступают не просто в качестве посредников в «непрямой коммуникации», они становятся своеобразными посредниками между бытием и мышлением. Причастные локальному бытию, они могут быть изображены как некоторые фигуры, обладающие полом, возрастом, профессией, привычками, чертами характера, определенной биографией. Они «пребывают в некоем пространственно-временном континууме — и одновременно как мыслители разрывают его» [Там же, *99*]. Автор облекает свою мысль в форму мыслящего персонажа и как бы «вбрасывает» ее в бытие, при этом он сам остается за пределами локального бытия.

Эти «мыслящие персонажи» (термин М. Эпштейна) могут быть представлены как персонажи литературных произведений — как, например, у М. Унамуно или любимого им Ф. М. Достоевского, особенностью романов которого являются «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов» [1, *12*]. По мнению большинства исследователей проблемы множественного Я в творчестве Мигеля Унамуно, произведения Достоевского оказали существенное влияние на формирование системы апокрифов у испанского философа-поэта.

Апокрифы Унамуно — это герои его романов: Фульхенсио Энтрамбосмарес («Любовь и педагогика»), Рафаэль («Тереса»), Виктор Готи и Аугусто Перес («Туман»). Пытаясь выйти за рамки реализма, Унамуно создает «творческий реализм» и новую литературную форму — так называемый «руман» (исп. nivola), герои которого — «живые персонажи, настолько живые, что могут иметь жизнь, независимую от воли автора» [12, *167*]. «Мыслящие персонажи» для Унамуно — это своего рода игра с реальностью. Реальность для него — понятие субъективное, обусловленное отношением и восприятием, чувством (sentimiento) субъекта. Вещи и их сущность суть реальности, которые появляются и утрачиваются, которые приобретают значение для нас только в их отношении к нашей жизни. Поэтому, полагает Унамуно, границы реаль-

ности субъективны и могут с легкостью преодолеваться. Он превращает самого себя в персонажа своих произведений и создает героев, которые, по его замыслу, онтологически равны автору. Унамуно преодолевает, таким образом, границу между реальностью и фикцией, балансируя на ней.

Кроме того, литературное творчество для Унамуно — это возможность реализации альтернативных сценариев реальности, возможность выразить то, что он сам — реальный Мигель Унамуно — сказать не осмеливается. В уста Фульхенсио Энтрамбосмареса Унамуно вкладывает некоторые идеи, которые позже будут высказаны им — уже от собственного лица, без «посредника» — в философской работе «О трагическом чувстве жизни». Кроме того, позднее этот апокриф появляется снова, уже как своеобразный гетероним Унамуно — автор «Трактата о кокотологии» и «Ars magna combinatoria». Дон Фульхенсио родился из желания «раздвоиться» и стал настолько реальным, что смог творить сам — писать то, что Унамуно на тот момент не осмеливался публиковать от своего имени. Апокриф превращается в своего рода щит, за которым прячется реальный автор.

У Антонио Мачадо апокриф как вымышленный автор, «мыслящий персонаж» — лишь часть выработанной им системы «апокрифического». С одной стороны, так же как и М. Унамуно, вымышленный автор является попыткой актуализации альтернативных сценариев.

В 1923 г. Антонио Мачадо выпускает сборник стихотворений 12 поэтов-апокрифов «Песенник апокрифов — двенадцати поэтов, которые могли бы существовать» с указанием краткой биографии каждого поэта. Среди этих поэтов есть и Антонио Мачадо. Составитель сборника, однако, отмечает, что этого Антонио Мачадо не стоит путать с известным поэтом — автором «Одиночеств» и «Полей Кастилии». Биография апокрифа Антонио Мачадо, приведенная в сборнике, в точности повторяет биографию реального Антонио Мачадо: он также родился в Севилье в 1875 г., работал учителем в Сории, Баэсе и Сеговии. Однако с определенного момента (с будущего?) биография раздваивается, и Мачадо-апокриф проживает собственную судьбу, отличную от судьбы реального Антонио Мачадо, воплощая таким образом его прошлое-будущее-Я.

Мачадо считал себя прежде всего поэтом и не раз подчеркивал маргинальность своих философских размышлений. Поэтому свои философские идеи он выражает через посредничество вымышленных персонажей — Абеля Мартина и Хуана Майрены, и можно утверждать, что «непрямая коммуникация» для него — способ отстраниться от собственно философских идей: «Хуан де Майрена — это мое философское Я, — писал Мачадо. — Ему нравилось разговаривать со мной наедине, в тишине моего рабочего кабинета и рассказывать мне о своих впечатлениях. Эти впечатления я записывал день за днем, но не собирался публиковать. До того дня, когда они выпрыгнули из моего кабинета в колонки газет. С тех пор Хуан де Майрена, иногда вспоминающий своего учителя Абеля Мартина, делится с читателями размышлениями на разные темы» [16, *35*].

С другой стороны, апокрифы являются воплощением литературного творчества и философской позиции Мачадо. Это не просто псевдонимы, не просто

маски — это результат исканий, поэтических и философских одновременно, и их появление неразрывно связано с гносеологической концепцией испанского поэта, которую он сам, устами Майрены, определял как «солипсизм». Единственная субъективность, о которой мы имеем какое-то знание и которую осознаем, — это наша субъективность. Другой («ближний») предстает перед нашим сознанием лишь как объект. Результатом такого восприятия является сомнение в реальности Другого. «Если все является лишь мной самим, — говорит Майрена своим ученикам, — как можно не утверждать абсолютную ирреальность нашего ближнего? Мое мышление стирает и выдворяет их за пределы существования» [17, *253*].

Познание, считает Мачадо, является не интеллектуальным «схватыванием» реальности, а феноменом сознания, который проявляется, когда когнитивные импульсы терпят неудачу. При этом происходит то, что Абель Мартин называет «формами объективности», а Хуан де Майрена — «обратной стороной бытия». Объективность для Мачадо не является чем-то позитивным, это лишь «стертая и выцветшая сторона бытия» [7, *78*]. «В реальности существуют лишь индивидуальные сознания — разнообразные и уникальные, целостные и несоизмеримые одно с другим. Единственным общим для всех сознаний является работа по десубъективации, приведению к однородности, созданию этих двух отрицаний, к которым приходят все сознания: времени и пространства, основ языка и рационального мышления», — цитирует Мачадо испанский историк философии Хосе Луис Абельян [Там же]. Пространство и время, таким образом, конституируются a posteriori, в результате абстракции, «очищения» от вещей (пространство) и событий (время). «Время и пространство, будучи очищенными от вещей и событий, имеют негативное или ограничивающее значение. Они суть необходимое для мысли усреднение, приведение к однородности того, что в реальности многообразно» [Там же].

Однако интенциональность сознания не сводится лишь к познавательному импульсу, она стимулируется также желанием инаковости, причиной которого, по мнению Мачадо, является любовь, понимаемая не как созерцание прекрасного, а как «метафизическая жажда сущностно другого» [Там же]. Эта жажда неутолима и обречена. Так же как неудачный познавательный порыв влечет за собой приведение мысли к однородности под маской объективности, неудачный любовный порыв обнажает «непреодолимую другость субъекта» [Там же], становится признанием сущностной неоднородности бытия. Эта неоднородность является выражением богатства бытия — богатства, скрытого для разума и доступного только для поэтического чувства. И если приведение к однородности есть представление вещей такими, какими они не являются, неоднородность становится попыткой вернуть вещам «нереализованное».

Персонажи-апокрифы у Мачадо лишь часть его теории «апокрифичного». Сам мир, в котором живет человек, апокрифичен, по мнению испанского поэта-философа, потому что место реальности в этом мире занимают разум и логика, которые выстраивают свою собственную истину — измышляют ее. «Апокрифичность нашего мира доказывается существованием логики, необходимостью согласовать мышление с самим собой, заставить его определен-

ным образом видеть только то, что предполагается или полагается им самим, исключая все остальное. И сам факт того, что наш мир основан на предположении, которое может быть ложным, ужасает или утешает. Это как посмотреть» [17, *301*]. И Мачадо создает еще один вымышленный мир — мир учителей-поэтов, поэтов-философов и учителей-философов — всего пятнадцать апокрифов. Мир человека для него — фикция, вымысел, в котором одни сны рождаются из других. Жизнь отражается в литературе, литература переплетается с жизнью настолько тесно, что становится сложно различить, где то, что мы называем реальностью, а где то, что считается вымыслом.

В то же время появление апокрифов явилось также и результатом того, что литературное творчество воспринималось Мачадо как творчество второго порядка. «Все стихотворения пишутся в логике апокрифичного», ведь «прежде чем написать стихотворение, нужно представить себе поэта, способного написать его», — писал Мачадо [9, *94*]. Этот поэт (которого в литературной критике называют лирическим героем) часто остается неизвестным публике, и мы не замечаем его присутствия и того, что стихотворение — это творение второго порядка. При этом, отмечает Мачадо, «полезно где-нибудь сохранять этого вымышленного персонажа для последующего литературного творчества» [Там же, *96*].

В качестве первых авторов-апокрифов Мачадо приводит Платона и Шекспира. Один из главных апокрифов Мачадо — Хуан Майрена — писал: «Когда несколько человек собираются и думают вместе, появляется невидимый орангутанг, который думает за всех» [17, *283*]. В диалогах Платона, говорит Майрена, в роли такого «орангутанга» выступает Сократ или «божественный Платон» [Там же, *285*]. Анализируя этот тезис-шутку вымышленного преподавателя риторики, испанский исследователь Эвстахио Бархау заключает: «Когда человек — видимый орангутанг? — начинает думать, появляются несколько человек — невидимых, скрытых: апокрифов, которые думают за него» [9, *99*]. Иными словами, любое истинное мышление, по Мачадо, это более или менее видимая или скрытая сцена для диалога.

Мачадо говорил, что человек всегда находится в сопровождении Другого, в постоянном диалоге с ним. В известном стихотворении «Портрет», которым открывается цикл «Поля Кастилии», поэт писал: «Я разговариваю с человеком, который всегда следует за мной» (в переводе В. Андреева: «Монолог у меня был всегда диалогом»). Этот человек, который следует за нами, отмечал Мачадо десятью годами позже, дополняет нас и противостоит нам. Мышление — это всегда диалог, и поскольку мы можем передать вовне лишь мысли одного из внутренних собеседников, этот диалог не поддается прямой передаче, он может быть понят только посредством того, что Мачадо называет «непониманием». Поэтому Хуан де Майрена советует своим ученикам: «Если вы вдруг поймете что-то из того, что я говорю, можете быть уверены, что я понимаю это совсем иначе» [17, *286*]. И далее: «Мы никогда не приближаемся к пониманию вещи больше, чем когда утверждаем ее обратное» [Там же]. При коммуникации мы слышим лишь слышимую часть мысли, внутренний же диалог нам недоступен, поэтому кажущееся понимание мысли Другого — на

самом деле непонимание, и дискурса, который мог бы выразить мысль в ее целостности, не существует. Хуан де Майрена говорит своим ученикам: не понимать — это мыслить что-либо противоречащее тому, что говорится, и «почти всегда это единственный способ помыслить что-либо» [17, *288*]. Это значит, что для достижения понимания мы должны запустить в себе диалектический процесс, начатый говорящим. Это непрестанное непонимание, согласно Мачадо, и сделало возможной историю философии. Непонимание — ментальная процедура, представляющая собой своего рода «апокрифичное мышление». Любой великий мыслитель полон апокрифов, его мышление — открытый диалог нескольких собеседников. Не-понимать — значит слышать то, что диалектически дополняет сказанное.

Таким образом, апокрифическое у Мачадо выполняет несколько функций. С одной стороны, это эвристический и герменевтический способ познания себя. Как отмечал Хосе Луис Абельян, вымышленные поэты играют роль своеобразного зеркала: Абель Мартин превращается в своего рода super-ego поэта, Хуан де Майрена — в его alter-ego, раскрывая множественную субъективность Мачадо [7, *84*], как бы отражая ее во множестве зеркал авторов-апокрифов. С другой стороны, создание апокрифов, по мнению Мачадо, это самый верный способ приблизиться к пониманию Другого — через процедуру «не-понимания».

Кроме того, апокрифическое у Мачадо имеет еще одну функцию — функцию утопического характера: оно является инструментом трансформации реальности. Мир, по мнению Мачадо, апокрифичен в своей сущности, но логичному, рациональному и бесчеловечному апокрифичному миру Мачадо противопоставляет апокрифичный поэтический мир — христианский и гуманный. В этом смысле, полагает Х. Л. Абельян, апокрифичное у Мачадо — это попытка критической реконструкции истории [Там же, *83*].

Однако, апокрифы у Мачадо, несмотря на то, что все они имеет свою биографию и даже библиографию, сохраняют ту изначальную связь-пуповину, которая связывает их с эмпирическим автором. Они фактически не являются реальными авторами: тексты Абеля Мартина и Хуана Майрены, с первой их публикации в «Ревиста де Оксиденте», были подписаны именем Мачадо. Когда же в журнале «Орфей» появились первые публикации гетеронима Пессоа Алвару де Кампуша, никто и не подозревал, что он не является самостоятельным автором — таким, например, как Марио де Са Карнейру или Фернандо Пессоа.

Гетеронимы Фернандо Пессоа, так же как и апокрифы Мачадо, имеют своей целью поиск смысла Я, однако они отражают стремление найти множество путей к бытию и расширить диалог поэта с миром. Это тем не менее не означает, что Мачадо, как Фернандо Пессоа-ортоним, устремлен внутрь себя, потому что не только ищет себя в Другом («Ищи в ближнем зеркало, / но не чтобы побриться / или покрасить волосы» [16, *33*]) — он ищет Другого в себе: «Не фундаментальное Я / ищет поэт, / а сущностное Ты» [Там же]. По мнению исследователя феномена инаковости у Пессоа и Мачадо Антонио Аполинарио Лоренсо, Мачадо не удалось создать систему гетеронимов, подобную той, что

создал Фернандо Пессоа, потому что «система зеркал», через которую он воспринимал мир, отражала отдельные аспекты реальности, изменчивой и ускользающей, но одинаковой для всех зеркал. У Фернандо Пессоа дело обстояло иначе: «Я — как комната с бесконечными фантастическими зеркалами, которые превращают в искаженные отражения единственную существующую реальность, которая не отражается ни в одном зеркале и отражается во всех» [22, *56*].

Появление гетеронимов у Фернандо Пессоа, с одной стороны, связано с особенностями его личности. Так, сам Пессоа обращался к психиатрам для прояснения своего «случая» и, как следует из письма, датированного 1935 г., четко осознавал границы психиатрии в изучении феномена гетеронимии. Во многих письмах и заметках Пессоа говорит о наличии Другого в его сознании.

Официальная дата рождения гетеронимов — 8 марта 1914 г. Именно этот день в письме к своему другу Марио де Са Карнейру Пессоа отмечает как момент, когда в его сознании четко оформились три первых гетеронима: Альберто Каэйро, Альваро де Кампуш и Рикардо Рейс. При этом Пессоа отмечает, что три этих персонажа одновременно являются и не являются им самим: они суть искажение его собственной личности, своего рода воплощение части личности, обретшее самостоятельность. В 1907 г. поэт писал: «Есть вещи во мне, которые мне бы хотелось превратить в людей, чтобы встретиться с ними лицом к лицу, противостоять им» [23, *117*]. И в тексте (предположительно 1928 г.) встречаем: «У меня нет личности. Все, что есть во мне человеческого, я разделил между несколькими авторами, исполнителем творчества которых я являюсь. Я — лишь место встречи небольшого человечества, человечества, которое принадлежит только мне. Как медиум самого себя я существую. Однако я менее реален, чем остальные, менее целен и неизбежно нахожусь под влиянием их всех» [Там же, *231*].

В то же время гетеронимия — центр творчества Пессоа, «точка сборки», средоточие, к которому все устремлено. Как отмечал итальянский исследователь творчества Пессоа Антонио Табукки, гетеронимия — своего рода способ раскрытия философских проблем, волновавших Пессоа: сознания, Я, одиночества. Каждый из упомянутых выше четырех поэтов дает свое особое осмысление основных вопросов философии и поэтики XX в.: ортоним Фернандо Пессоа — эзотерик и мистик; автор герметических стихотворений и сборника «Послание»; эстет; авангардист, создающий новые концепции пространства и времени, которые впоследствии будут развиты модернистами, пишущий о метафизическом ужасе, страхе человека перед вещами и болезнями, о самопознании; Алваро де Кампуш — полный мучительных противоречий, увлеченный футурист, снедаемый страстью к познанию и отчаивающийся перед лицом очевидности реальности; Алберту Каэйро — феноменолог, воплощение «божественного и в то же время угрюмого взгляда на мир» [25, *42*]; Рикардо Рейс — монархист в изгнании; поклонник Горация; своеобразный продолжатель традиций классицизма, иронически утверждавший непознаваемость и неизменность мира. Все четверо суть воплощения сложных и противоречивых культурных традиций — целые вселенные. И помимо этих четырех вселенных есть

другие «туманные системы, далекие звезды, отправляющие на Землю лишь слабый свет, маленькие спутники, метеориты, появляющиеся на мгновение и исчезающие во мраке» [25, *42*]: пациент психиатрической клиники философ Антонио Мора — основатель неоязычества; Рафаэль Балдайя — нигилист и мыслитель парадокса, автор «Трактата об отрицании»; полугетероним Бернардо Соареш, автор знаменитой «биографии без фактов» — «Книги беспокойства», а также другие многочисленные фигуры, именуемые исследователями «суб-гетеронимы» — всего более сотни вымышленных авторов.

Появление гетеронимов происходило в соответствии с определенной логикой. Особое место в «созвездии поэтов» Ф. Пессоа занимает Алберто Каэйро, это самый «чистый», «самый абсолютный гетероним, в котором меньше всего притворства и фабульности» [14, *10*], которые являются сущностной характеристикой гетеронимии вообще. Сам Фернандо Пессоа называет Каэйро своим учителем [23, *232*], и все остальные гетеронимы, главным образом Алваро де Кампуш и Рикардо Рейс, появляются из него в результате сложных психоэстетико-лингвистических процедур [13, *37*]. Его стиль, «способ чувствования», видения природы и мира создают независимую самодостаточную систему, включающую в себя всех поэтов, которые будут созданы «из него». Превосходство Каэйро над другими заключается в способности «видеть и чувствовать», при этом уметь видеть и уметь чувствовать — значит видеть и чувствовать без метафизики: «Чтобы воспринять цветок или бабочку в ее абсолютной объективности, мы должны перестать проецировать наш разум на природу. <...> У меня нет философии, у меня есть ощущения», — писал Каэйро [14, *13*].

Каэйро — создатель литературно-философского направления, известного как сенсасионизм (от порт. *Sensação* — ощущение) и базирующегося на трех основных принципах: 1. Все объекты суть наши ощущения. 2. Искусство есть превращение ощущения в объект. 3. Таким образом, искусство есть превращение одного ощущения в другое ощущение. Из этих принципов следует, что ощущения являются единственной реальностью [22, *168*]. При этом очевидно существование различных видов ощущений. Исследователь творчества Пессоа философ Жозе Жиль выделяет три типа: «ощущения, приходящие извне», «ощущения, приходящие изнутри», в результате внутренней работы, и «ощущения абстрактного» [13, *42*]. Организацией «внешних» ощущений занимается наука, организацией «внутренних» — философия. Реальность же — всего лишь «искусственно упорядоченные ощущения» [22, *191*] с различным онтологическим статусом.

Сенсасионизм (равно как и неоязычество другого гетеронима Пессоа — Антонио Моры) утверждает, что искусство в процессе выработки «ощущений абстрактного» наиболее близко подходит к последней онтологической реальности, потому что его способ «обработки» ощущений более естествен. В искусстве же фигурой, воплощающей идеал творения абстрактного поэтического объекта, является Алберто Каэйро — именно поэтому Пессоа называет его своим учителем и наставником всех других гетеронимов.

Этот статус Каэйро, собственно как и само появление гетеронимов у Фернандо Пессоа, является закономерным следствием поэтических и философ-

ских исканий Пессоа, сенсасионистской эстетики различия, воплощением его «теории ощущений» — теории, без которой невозможно адекватное понимание своеобразия системы гетеронимов. Творческий процесс, считал Пессоа, это процесс трансформации ощущений. На первом этапе простое ощущение превращается в поэтическое ощущение. Эту операцию Пессоа называет интеллектуализацией. Придать ощущению выразительность — значит интеллектуализировать его, т. е. осознать осознание ощущения. Интеллектуализируя ощущение, мы выделяем его из других, изолируем его, делаем его более интенсивным, ведь, как неоднократно отмечал Пессоа, осознание ощущения влияет на субъект гораздо больше, чем само ощущение: так, от осознания страдания мы страдаем больше, чем просто от ощущения боли. Такое «интеллектуализированное» ощущение имеет определенное отношение к субъекту, становится «моим» ощущением и тем самым приобретает значимость, превращается в «протоэстетическое» ощущение (термин Жозе Жиля) и подготавливается к «получению» поэтической выразительности. Выразительность, полагает Пессоа, является следствием интеллектуализации интеллектуализации, осознания осознания ощущения. При этом Пессоа подчеркивает сложную структуру ощущения, которая включает в себя наслоение образов, идей, воспоминаний; он сравнивает ощущение с луковицей, в центре которой — Бог. Задача поэта, считает Пессоа, абстрагироваться от наслоений, «разобрать» эту луковицу. Каждое ощущение — это бесконечная смесь из других ощущений, идей, образов и смыслов.

Следующим этапом «обработки ощущений» являются абстракция и анализ, которые позволят из плана протоэстетики выйти в план эстетики. Осознание ощущения — это своего рода инструмент абстрагирования, при помощи которого мы можем выбирать и извлекать элементы, из которых состоит ощущение: отделить идеи от эмоций, осознание себя — от осознания вселенной; идеи, имеющие отношение к объекту, — от субъективных образов и воспоминаний. Посредством такого отслоения и «перегруппировки» элементов и происходит реорганизация ощущений, при этом на данном этапе возможно появление-подстановка чуждых элементов, превращение одних ощущений в другие. Так, ощущение скуки от монотонной работы героя «Книги беспокойства» трансформируется в тоску по детству, физическая боль — в экзистенциальный ужас. Таким образом создаются фабульность, фикция, притворство, и «благодаря актуализации выразительности ощущения искусство становится онтологической виртуальностью жизни» [13, *47*].

Следующим этапом «обработки» ощущений является организация ощущений таким образом, чтобы стало возможным с наибольшей силой выразить наибольшее многообразие ощущений: «чувствовать все всеми способами; думать эмоциями и чувствовать мыслью... видеть ясно, чтобы излагать четко» [20, *238*]. Каэйро стремится «разобрать» ощущения на слои, позволить им свободно «плавать» в сознании и потом сгруппировать их в новые совокупности — стихотворения. Элементы ощущений при этом оказываются открытыми для бесконечного количества связей. Организация проанализированных ощущений не закрывает их в законченные целокупности, но оставляет пространство

для бесконечности других целокупностей. Из этих целокупностей и формируются гетеронимы; образованный из множественности, каждый из них есть множественность: Кампуш, Рейс, Фернандо Пессоа-ортоним, Бернардо Соареш — все они неоднократно утверждают, что они суть постоянно множащиеся множественности, части бесконечной сложности — настолько бесконечной, что ее невозможно помыслить. Эта множественность — как сама Природа, которая, по выражению Каэйро, представляет собой «части без целого» [19].

Возникает парадокс: если, как утверждал Ф. Пессоа, гетероним есть способ чувствования и каждый гетероним множествен, т. е. содержит в себе все остальные гетеронимы, в чем заключается смысл создания нескольких гетеронимов? Есть ли что-то, что их разделяет? По мнению Жозе Жиля, критерием разделения является непреодолимое различие между актуальностью и виртуальностью, которое кроется в каждом гетерониме, — различие между теоретической возможностью гетеронима виртуально содержать в себе всех остальных и невозможностью реализации этой виртуальности. Алберто Каэйро является воплощением «объективности ощущений», и другие гетеронимы постоянно сравнивают себя с ним, оценивают себя по степени своей «приближенности» к объективности учителя. Это онтологическое различие между возможностью объективности ощущений и их множественности и реализацией этой возможности — различие, основанное на конечности и на смерти, обосновывает поэтические различия между гетеронимами. Именно поэтому Алберто Каэйро — единственный гетероним, который, по замыслу Пессоа, умирает: исчезая навсегда, он онтологически фундирует различия между гетеронимами — своими учениками и делает гетеронимию возможной.

Философию Фернандо Пессоа нельзя назвать системной — если понимать систему в общепринятом в западной культуре смысле. Сам поэт не раз заявлял о своем праве «менять философию как рубашки». Системность и последовательность его философии лежат совсем в другом поле. Различие между Каэйро и его учениками — это различие между онтологией и метафизикой. Мысль Каэйро основана на принципах онтологии различия, в то время как другие гетеронимы — каждый по-своему — руководствуются метафизическими принципами, при этом пытаясь вырваться из-под их власти. Система гетеронимов, созданная Фернандо Пессоа, и является воплощением системности его философии, в основе которой лежит онтология различия, противопоставляемая метафизике Единого, утверждение множественности, противопоставляемой бинарным оппозициям.

В заметке, датированной 1930 г., Пессоа описывает процесс появления гетеронимов — процесс «деперсонализации» автора. Этот процесс представляет собой движение от лирической поэзии к поэзии драматической и имеет три ступени [21, *67*].

На первой ступени в лирической поэзии одно или несколько чувств выражаются таким образом, как если бы они представляли собой «множество персонажей, объединенных темпераментом или стилем» [Там же]. При этом множественность персонажей существует во множественности чувств.

На второй ступени доминирующую роль играют разум и воображение. Поэт также выражает себя как «множественность персонажей», но сейчас они уже объединены стилем, в силу того, что чувство и темперамент здесь «замещаются» воображением и разумом, выводя творческий процесс на иной уровень абстракции: «поэт настолько глубоко проникается каждым своим ментальным состоянием, что деперсонализируется и, аналитически проживая определенное состояние души, превращает это состояние как будто в выражение другого персонажа, при этом иногда меняя даже стиль. Последним шагом является превращение поэта в нескольких поэтов, при котором драматический поэт пишет лирические стихотворения» [21, *67*].

На третьей ступени поэт деперсонализируется окончательно, становясь частью каждого из своих душевных состояний, которые он проживает «аналитически», т. е. изолируя их после анализа, но сохраняя единство своей личности — уже довольно слабое, с одинаковым стилем, который, однако, стремится к изменению.

На четвертой ступени, считает Пессоа, возникает гетеронимия: «каждая группа наиболее близких душевных состояний превращается в персонажа, с его собственным стилем, с чувствами, которые отличаются от чувств реального поэта, подчас являясь их противоположностью» [Там же].

Процесс гетеронимизации, таким образом, это процесс абстрагирования, интеллектуализации ощущений, при котором Я становится Другим, процесс раскрытия и актуализации множественности.

Если мы попытаемся соотнести анализируемых нами авторов с предложенной Ф. Пессоа классификацией, Мигелю Унамуно будет соответствовать вторая ступень деперсонализации. Вымышленные авторы у него остаются персонажами произведений, подчас являясь своего рода замещением личности реального автора: актуализируя его нереализованные потенции, являясь «маской», за которой прячется автор; при этом, хотя «герои» произведений и имеют самостоятельные голоса, а иногда даже пытаются «восстать» против автора, они остаются лишь героями произведений, в существовании автора которых у читателя сомнений не возникает.

Антонио Мачадо удается подняться на ступень выше. Его вымышленные персонажи уже не просто герои произведений. Являясь, так же как и персонажи Унамуно, замещением личности автора и реализуя альтернативные сценарии его жизни, они представляют собой воплощение определенной гносеологической концепции и обладают большей самостоятельностью, хотя все еще зависимы от фигуры реального автора и не имеют своего определенного стиля.

Фернандо Пессоа находится на самой высокой ступени деперсонализации. Процесс создания персонажей-поэтов полностью «опустошил» его личность, и, как уже упоминалось выше, вымышленные персонажи у него становятся реальнее и целостнее своего создателя. Пессоа превращается в драматического поэта, создателя «драмы в людях» — драмы, в которой вместо актов — люди, вымышленные персонажи без произведения, своего рода целокупности ощущений, аналитические монологи. Получившиеся в результате имплозии,

направленного внутрь взрыва, фигуры уже не являются масками, ведь маска предполагает наличие реального лица, прячущегося за ней, а здесь «это лицо не появляется и не может появиться, потому что это лицо есть недостижимое Я, присутствующее и скрытое во всех Я, которые появляются в текстах» [23, *28*]. Пессоа (от порт. *pessoa* — человек, от лат. *persona* — личина, маска) сливается с маской, «Я» превращается в Другого — как результат игры, являющейся своего рода кульминацией множественной субъективности.

---

1. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского // Собр. соч. : в 7 т. М., 2000. Т. 2.
2. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? = Qu'est-ce que la philosophie? / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М. ; СПб., 1998.
3. *Нанси Ж. Л.* Бытие единичное множественное. Минск, 2004.
4. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. М., 2007.
5. Толковый словарь иностранных слов Л. П. Крысина. М., 1998.
6. *Эпштейн М. Н.* Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб., 2001.
7. *Abellán José Luí*s. La Filosofia de Antonio Machado y Su Teoría de los Apocrifos. EL BASILISCO, número 7, mayo-junio 1979.
8. *Albornoz de Aurora.* La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado. Madrid, 1968.
9. *Barjau E.* Antonio Machado, teoría y práctica del apócrifo. Tres ensayos de lectura. Editorial Ariel, 1975.
10. Dicionário da Lingua Portuguesa de Cándido Figueiredo. Vol. 2. Lisboa. Livraria Bertand, 1949.
11. *Fernández Ferrer A.* El recurso de lo apócrifo. En: Antonio Machado. Juan de Mairena. Vol. 1. Ed. Cátedra, 2009.
12. *Fernández Turienzo F.* Unamuno: Ansia de Dios y Creación Literaria. Madrid, 1966.
13. *Gil J.* Cansaço, Tédio, Desassossego. Relógio d'Agua Editores, 2013.
14. *Gil J.* Metafisica das Sensações.
15. *Jan E.* Evans. Unamuno and Kirkegaard. Paths to Selfhood in Fiction. Lanham, MD : Lexington Books, 2005.
16. *Lourenço António Apolinário*. Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado: Alvaro de Campos e Juan de Mairena. Braga : Angelus Novus, 1995.
17. *Machado A.* Juan de Mairena. Vol. 1. Ed. Cátedra, 2009.
18. *Pérez López Pablo Javier.* Poesía, ontología y tragedia en Fernando Pessoa. Editorial Manuscritos, 2012.
19. *Pessoa F.* Antologia Poética. RBA-Editores, 1994.
20. *Pessoa F.* Livro do Desassossego. São Paulo : Editora Schwarz, 2008.
21. Páginas de Estética e de Teoria Literárias. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa : Ática, 1966.
22. *Pessoa F.* Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Lisboa : Ática, s/d. P. 56.
23. *Pessoa F.* Teoria da Heteronímia. Porto Editora, 2012.
24. *Schröder W.* Die Unverfügbarkeit der Poesie: Poetologische Reflexionen. Hamburg, 2011.
25. *Tabucchi Antonio.* Wer war Fernando Pessoa? München ; Wien, 1992.

Рукопись поступила в редакцию 15 июня 2014 г.