

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Омский государственный технический университет»

М. Ф. Лучанова

История мировой литературы

Учебное пособие

Омск 2005

УДК 82(091+075)
ББК 83.3(0)я73
Л 87

Рецензенты:

Л. В. Деменкова, канд. филол. наук, доцент ОмГПУ;
Н. Н. Большаков, канд. философ. наук, доцент СибАДИ.

М. Ф. Лучанова

Л 87 **История мировой литературы**: Учеб. пособие. – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2005. – 128 с.

В пособии рассматривается проблематика специфической природы искусства слова, художественности, целостности литературного произведения, литературного процесса культурных эпох: романтизма, реализма, модернизма, постмодернизма.

Предназначено для студентов специальности 030602 – Связи с общественностью 1-3-го курсов дистанционной формы обучения.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Омского государственного технического университета

Содержание

Введение	4
Раздел I	5
Глава 1. Художественный образ. Художественность	5
Задания к Главе 1	14
Глава 2. Художественное произведение как целостность. Целостный анализ текста	17
Задания к Главе 2	22
Глава 3. Романтизм	24
3. 1. Немецкий романтизм	27
3. 2. Английский романтизм	29
Глава 4. Реализм	30
Глава 5. Модернизм	38
Глава 6. Постмодернизм	42
Раздел II. Хрестоматийный	50
Глава 7. Тексты для самостоятельного анализа	50
7. 1. А. Зверев. Homo historicus	50
7. 2. А. Дорошевич. Миф в литературе	56
7. 3. С. Беккет. Act with out words	72
7. 4. Л. Петрушевская. Изолированный бокс	75
7. 5. Р. Сабуров. Прошло сто лет, и юный град.....	80
Раздел III. Контрольно-проверочные задания: тесты, реферативные вопросы, контрольные вопросы. Список произведений для самостоятельного чтения	113
Библиографический список	122
Приложение	125

Введение

Данное учебное пособие – вторая часть к курсу «История мировой литературы». Оно предназначается студентам дистанционно-заочного обучения на гуманитарном факультете (специальность «Связи с общественностью», «Издательское дело и редактирование»).

Первый раздел книги состоит из двух теоретико-литературных глав: «Художественный образ. Художественность», «Художественное произведение как целостность. Целостный анализ текста» и трех историко-литературных глав: «Романтизм», «Реализм», «Модернизм», завершающих изложение всего курса истории мировой литературы.

Второй раздел носит хрестоматийный характер, включает художественные и исследовательские тексты, предлагаемые студентам для самостоятельного анализа и осмысления.

В третьем разделе помещаются контрольно-проверочные задания (тесты, реферативные вопросы, контрольные вопросы, список произведений для самостоятельного чтения, библиографический список).

Изложение материала, как и в первой части учебного пособия, разработано на основе современных исследований истории мировой литературы.

Теория художественного образа и целостность анализа предваряет историко-литературный раздел, чтобы акцентировать внимание студентов на условной форме искусства, специфике художественного мира как целостности и читательского восприятия, которое функционирует по законам художественного творчества, обуславливает творческий характер осмысления текста.

Организация самостоятельной деятельности студентов направлена на развитие интереса к чтению, совершенствование культуры эстетического труда, осознание места культуры, искусства слова в современном мире и жизни человека.

Значительное внимание уделяется в пособии организации самостоятельной деятельности студентов, ее формам и видам. Предлагаются разнообразные вариативные вопросы и задания, активизирующие работу, вызывающие личностный интерес к чтению и воспитывающие эстетический вкус, читательскую культуру, понимание искусства слова как одной из форм художественной жизнедеятельности человека.

Раздел I
Глава 1
Художественный образ. Художественность

Легкость, с которой широко употребляется категория «художественный образ», исчезает, как только становится необходимым сказать, объяснить другому человеку, что же это такое.

Поэтому естественны затруднения, с которыми встречается студент, осознающий теоретический аспект этой категории, сущность художественного образа.

При осмыслении любого теоретического термина всегда полезно помнить, что он называет, обозначает прежде всего сущностное явление жизни, деятельности, т. е. в нем важнее всего «живое» содержание действительности.

«Художественный образ» относится к тем универсальным общеэтическим категориям, которые «закрепляют» в сознании, мышлении людей явления необычайно многосторонней сложной емкости. Этим понятием обозначен в искусстве как форме человеческой жизнедеятельности важнейший его смысл. Хотя на рубеже XIX-XX века существовали теории «безобразного» искусства (Б. Христиансен, Вельфлин, русские формалисты), это означало, что «образ ушел» в другие понятия. В этих теориях произошло отождествление содержания с материалом искусства, понятие образа «растворилось» в понятии формы (конструкции произведения, художественных приемах).

Были в это время и другие теории, в которых универсальность художественного образа «замещалась»: в позитивистских представлениях, например, «интеллектуалистов» эстетическое наслаждение замыкалось в интеллектуальном акте воздействия искусства.

Овсяннико-Куликовский делил искусство на образные и эмоциональные, «безобразные», в зависимости от того, какую деятельность осуществляет человек, творящий и воспринимающий произведение определенного вида искусства. Считается, что категория «художественный образ» введена в теоретическое употребление Гегелем, поставившим вопрос об отличии понятийного и художественного мышления, о двух способах, формах отражения действительности человеком: «образ ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность».

В древней Греции было понятие образа в смысле изображения, статуи, т. е. обозначалась прежде всего визуальная, зрительная, наглядно-воспринимаемая форма. Но это непосредственное содержание понятия «художественный образ» расширялось в своем значении, когда, например, шло, разворачивалось рассуждение о природе прекрасного, о том, как оно отражается в произведении, каков смысл отражения прекрасного художником. Хотя, к примеру, в платоновских диалогах Сократа и не используется понятие «художественный образ», но все содержание диалогов с художниками – это его смысл:

В другой раз Аристид спросил его,
знает ли он что-нибудь прекрасное.

– Даже много таких вещей, – отвечал Сократ.

– Все они похожи одна на другую?

– Нет, так непохожи некоторые, как только возможно...

– Так как же непохожее на прекрасное может быть прекрасным?

– А вот как... На человека прекрасного в беге, клянусь Зевсом, непохож другой, прекрасный в борьбе; щит, прекрасный для защиты, как нельзя более не похож на метательное копьё, прекрасное для того, чтобы с силой быстро летать.

Из другого диалога:

– Кто же, по-твоему, заслуживает большего восхищения, – тот ли, кто делает изображение, лишённое разума и движения, или тот, кто творит живые существа, разумные и самостоятельные?

– Клянусь Зевсом, гораздо больше тот, кто творит живые существа, если они получают бытие не по какой-то случайности, но благодаря разуму.

И еще:

– Не правда ли, Паррасий, живопись есть изображение ... того, что мы видим?

– Верно.

– Так как нелегко встретить человека, у которого одного было бы все безупречно, то, рисуя красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете вместе?...

– Да, мы так делаем...

– А изображаете вы то, что в человеке всего более располагает к себе, что в нем всего приятнее, что возбуждает любовь и страсть, что полно прелести, – я разумею духовные свойства? Или этого и изобразить нельзя?

– Как же можно изобразить то, что не имеет ни пропорции, ни цвета и вообще ничего такого, о чем ты сейчас говорил, и даже совершенно невидимо.

– Но разве не бывает, что человек смотрит на кого-нибудь ласково или враждебно?

– Думаю, что бывает.

– Так это-то можно изобразить в глазах?

– Конечно...

Художественная деятельность была загадкой, тайной с тех пор, как она стала самостоятельной формой труда. Пока люди эстетически выражали себя в коллективной, синкретической форме творчества, – вопрос о специфике образного отражения жизни «отпадал» сам собой. Сосредоточение художественного труда в индивидуальности человека обособило его, «замкнуло», образное сознание, мышление стало «недоступным» актом. С. С. Аверинцев в «Похвальном слове филологии» (Юность. № 1. 1969) приводит античный анекдот: в одном греческом городке надо было поставить статую. Спорили два скульптора. Народное собрание должно было решить спор, кому создавать статую. Первый скульптор рассказывал собранию подробно, как должна выглядеть статуя. А второй коротко сказал: «Граждане! То, что вот этот наговорил, я берусь сделать». В этой истории отражена тайна художественного творчества, рождающего образ. Художник не умеет теоретически рассказывать, но он умеет мыслить таким образом. Окружающий мир пересоздается в его воображении, фантазии в новом образе, конкретно-чувственном, выражающем

его мысль о мире. Мысль живет в том, как видит мир художник, как он его чувствует, переживает, что считает важным для людей, истинным. Художественный образ, который воспринимается в созданном произведении, – это результат, способ, форма жизни художественного сознания. Образ – высший смысл созидательного бытия этого сознания, бытия в самом полном и сущностном смысле.

Природный дар, на который «обречен» художник, с далеких времен был предметом осознания теории и практики искусства. Высказывались о нем сами художники, носители дара, живущие потребностью осуществить образное выражение мира. В. А. Жуковский в эпоху романтического взлета поэзии писал в «Письме к Филалету» (или: «О нравственной пользе поэзии»): «Стихотворческое дарование заключается в превосходстве эстетических качеств души человеческой. Способностью передавать живо отсутственные предметы, давать им посредством воображения бытия, совокуплять несходные, часто далекие одна от другой идеи, сильнее других трогаться тем, что может быть согласно с естественными склонностями человеческого сердца, дар воображать, остроумие, тонкая чувствительность – вот истинные качества стихотворца. Красоты, которые производит гений, одаренный сими необыкновенными силами, не может иметь влияние на читателя, если в душе его не будут пробуждены ими те же самые силы» (В. А. Жуковский. Соч. Изд. 7-е, испр. и доп. / Под ред П. А. Ефремова. Т. 5. СПб.: Изд-во И. И. Глазунова, 1878. С. 318).

Природный дар, талант, гений (по самому высокому критерию истинные произведения искусства создают ГЕНИИ – так считали всегда) – условие и источник искусства, поскольку искусство создается «деятельностью художника» (Гегель). Но и этого недостаточно, чтобы сказать об источнике искусства. Искусства нет до тех пор, пока художественная идея (задача, цель) не воплощена в материале искусства, т. е. не определена, пока материально не выражен художественный образ. Дар художника – еще не гарантия искусства. Искусство создается великой созидательной силой художника, страстью творческого труда. Он может быть развернут во времени, может быть, напротив, стяжен, сконцентрирован; может быть непрерывным, упорным и импульсивным, неровным, «нервным». Но всегда начинается движение к образу художника с напряженного «предчувствия» произведения. Состояние «предчувствия» иногда заменяется психологически точным и понятным термином «рождение замысла», или короче: «замысел». Понятие замысла, безусловно, отражает формальную суть творческого процесса, его исходного звена. Но оно не передает психологическое состояние художника, «заболевшего» произведением. С понятием замысла связывается изучение предмета, волнующего художника, сбор материала, его осмысление, компоновка и т. д. Но сам процесс, даже когда он внешне протекает в определенных этапах, не передает внутреннего содержания собственно художественного состояния.

Как бы тщательно ни была восстановлена история создания «Капитанской дочки», как бы ни наполнялось наше представление о замысле повести, само творческое состояние А. С. Пушкина в процессе «подступа» к произведению будет для нас тайной, которую разгадать почти или совсем невозможно. По

материалам, которые оставили сами художники, по черновикам прорисованных есть некоторая возможность постичь тайну замысла уже на стадии начала или развертывания процесса создания произведения.

Замысел зарождается и «прорастает» в образ. Художественная мысль и образ сразу живут целостно, неразрывно. Этим образное мышление художника отличается от образного мышления не художника. Человек наделен от природы, по закону отражения способностью образно мыслить. Даже самые отвлеченные мысли, понятия мы в какой-то степени пытаемся «нарисовать» в воображении, представить если не отчетливо, то хотя бы в минимальной степени образно-конкретно.

Художник отличается тем, что его образное представление сразу же наполняется мыслью о человеческой сущности, истине, переживанием истины, волнением от ее открытия, постижения, «догадки», что истина «далась в руки».

Этот момент – самый значительный в создании образа. Он и подвигает художника к творческому акту. Страстное желание открытую истину, идею, переживаемую как высший смысл, передать другим людям, выразить, воплотить – непосредственно приводит художника к материалу искусства. Здесь начинается мучительно-сладостный процесс преобразования материала, в котором художник перевоплощается в образ произведения, начинает жить интенсивной жизнью мира, который создается не воображением, не фантазией, а всем существом, всей жизнью человека-творца. Ни один другой труд созидания новой ценности не включает в творческий процесс человеческую целостность в такой мере, как художественный труд. Все произведение можно назвать образом. В процессе создания произведения художник преодолевает сопротивление материала (в литературе – слово), ищет самое адекватное (из возможных) выражение образа, соответствие чувству, представлению, мысли, которые художник открыл в жизни, продолжает постигать, создавая произведение, преодолевая материал искусства.

В этом моменте – принципиальное отличие образного мышления художника и других людей. Наше образное мышление останавливается на этапе непосредственного отражения окружающего мира и его осмысления. Художественное мышление продолжается в творческом процессе создания произведения, задачей которого, по мысли Гегеля, является осуществление высшей цели искусства – раскрытие «истины в чувственной форме» (Эстетика. Т. 1. С. 61). Вот почему правильнее было бы говорить не об образном мышлении (или мышлении образами) художника, а о художественном, которое отличается от образного как на стадии мировосприятия, так и на стадии творческого процесса.

Создать произведение, художественный образ – это для художника значит «вывести» вовне свою субъективность в самом сущностном смысле: субъективно объять весь мир и высказать слово о мире, которое выражает боль и восторг от постижения жизни, овладение жизнью по высшему закону – Красоты.

В рабочих записях 1918 – 1919 года М. Цветаева пометила: «Творению я несомненно предпочитаю творца. Возьмем Джоконду и Леонардо. Джоконда – абсолют, Леонардо, нам Джоконду давший, – великий вопросительный знак. Но,

может быть, Джоконда есть ответ на Леонардо? Да, но не исчерпывающий. За пределами творения (явленного!) еще целая бездна – творец: весь творческий хаос, все небо, все недра, все завтра, все звезды, – все обрываемое здесь земною смертью... Произведение искусства отвечает, живая судьба спрашивает... Произведение искусства, как совершенное, приказует, живая судьба, как несовершенное, просит». В этой записи напряженно, открыто, нервно передано поэтом ощущение художественной субъективности как безмерной, бесконечной действительности, из которой «выходит» произведение как некая высшая мера творца, побуждающая (приказывающая) соизмерить с истиной «сотворенной» (познанной художником) «неизвестность» реальной жизни. А субъективность творца после создания произведения остается бесконечностью, способной открыться людям новой неожиданностью, новым творением, образом.

Очевидно, полнее всего субъективность творца может объективироваться в музыке, поскольку ее «материал» самый «податливый», естественно преодолеваемый, наиболее непосредственно переводящий чувственное состояние художника в звуковую строй произведения, в музыкальный образ.

В материале литературы самая трудоемкая «сопротивляемость», поскольку слово в движении языка теряет свою «первозданность», образную выразительность, закрепляясь в понятийном содержании. Поэтому расширяется значение слова «образ» в литературе. В. Я. Брюсов размышлял (Цит. по кн.: Сила русского глагола. Сер.: Писатели о творчестве. М., 1973): «Поэт, по свойству своего искусства, должен заставить читателя воспринимать свои слова не как понятия, а как что-то непосредственно действующее на чувство. Поэт должен вернуть слову его первоначальное эмоциональное значение... Возникает вопрос: не суждено ли всем вообще образам ветшать, как обветшал «дым столетий», и не правы ли наши имажинисты и другие «крайние левые» в поэзии, ища все новых и новых сочетаний слов, – пусть самых странных, – чтобы хоть как-нибудь принудить читателей почувствовать слово... Но почему тогда мы утверждаем, что стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова – живы и прекрасны поныне...

Первое, на что должно обратить внимание: образ сам по себе не может быть ни хорош, ни плох или по крайней мере, что не это важно в поэзии... Обособленно взятый образ это – игрушка или техническое средство, не более...

Значение образа в поэтическом произведении определяется его соответствием, во-первых, общему замыслу стихотворения, во-вторых, его общему стилю... Поскольку образ содействует выявлению общей мысли – он хорош... Чем своеобразнее образ, тем он будет нестерпимее, если стоит не на месте... Сила и неумирание, очарование стихов Пушкина и стихов всех вообще великих поэтов (особенно античных) в том и состоит, что в их произведениях достигнута полная гармония между его общим замыслом, стилем и отдельными образами (добавим еще – и звуковым построением стихотворения). Образы Пушкина могут казаться бледными, но невозможно было бы найти другие, которые вернее достигли бы цели, поставленной себе поэтом. Достаточно напомнить хотя бы хрестоматийное стихотворение: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя: то как зверь она завоет, то заплачет как дитя...». Никакое

самое имажинистическое описание зимней вьюги над домиком с соломенной крышей, где со старухой няней коротает вечер ссыльный поэт, не заменит слов Пушкина... Измените образы, и вы разрушите всю картину, отнимете от нее дух местности и эпохи, уничтожите ее стиль».

Слово «образ» с этим размышлении употреблено в непосредственном смысле: всякий значащий элемент произведения, в котором ярко, зрительно отражено видение поэта, вызывающее работу читательского воображения.

В этом смысле почти каждое значащее поэтическое слово, выражение, средство (эпитет, метафору, олицетворение, сравнение и т. д.) можно назвать образом.

Образы как общий строй произведения сливаются в целостный образ, выражающий художественную идею автора. Здесь и рождается самое широкое значение образа: произведение – образ. Создание произведения литературы, преодоление слова, – в то же время и созидание образа, т. к. материал начинает участвовать в творческом процессе как «соавтор»: естественное «течение» замысла в слове – одновременно и «самодвижение» слова (стихия художественного сознания здесь сливается со стихией материала – языка, слово «ведет» художника: «...бумага тянется к перу, перо к бумаге. Минута – и стихи свободно потекут...» – Пушкин).

Истинный, большой художник живет в состоянии творчества, в ожидании его, когда «свободен» от творческого процесса и когда находится в постоянном творческом процессе («ни дня без строчки»). Состояние творчества приближает (бывает, очень медленно, «дьявольски» медленно) вдохновение – высший взлет творческого состояния, акт окрыления и возвышения художника до способности «всевидения» и «всеслышания» («И внял я неба содроганье и горний ангелов полет...» – А. С. Пушкин).

Недаром сами поэты, художники так много писали, говорили о вдохновении как единственном источнике творчества и условии создания истинного произведения. Например, Д. Самойлов «Вдохновение»:

Жду, как заваленный в забое,
Что стих пробьется в жизнь мою.
Бью в это темное, рябое,
В слепое, в каменное бью.
Прислушиваюсь: не слышать ли,
Что пробивается ко мне.
Но это только капли, капли
Скользят по каменной стене.
Жду, как заваленный в забое,
Долблю железную руду,
Не пробивается ль живое
Навстречу моему труду?...
Жду исступленно и устало,
Бью в камень медленно и зло...
О, только бы оно пришло!
О, только бы не опоздало!

В состоянии вдохновения творческий процесс разворачивается в интуитивном чувстве меры, истины; художник легко перевоплощается в образы, погружается в психологические ситуации художественного события, живет во всем, что «льется из-под пера».

Сами художники, часто не умея, не находя слов, чтобы объяснить силу, власть и труд вдохновения, все-таки «остались на земле», пытались объяснить земную, природно-человеческую суть таланта, творчества. «Божественной» тайной и силой они себя наделяли тогда, когда противостояли посягавшему на них враждебному обществу, миру, когда эпатаж доходил до крайностей.

И сегодня физиологические основы художественной жизнедеятельности, таланта, гениальности остаются в очень многом не познанными. Но это – особый план рассуждения. Главное же в сказанном состоит в том, что художественный образ – это реализованный замысел, это бытие художественного сознания, форма его жизни.

Рождение образа в сознании художника – условие и источник начала творческого процесса. А творческий процесс – это развертывание образа в картине жизни, переживания. Огромную роль и важный смысл в процессе создания произведения несет в себе его формоорганизация как «преодоление материала» (М. Бахтин).

В художественной природе образа сосуществуют, взаимодействуют его основные содержательные аспекты: онтологический, гносеологический, семиотический, эстетический.

В онтологическом аспекте образа в искусстве отражен факт идеального бытия, бытия художественного сознания.

Гносеологический аспект образа проявляется в том, что он есть отражение познающего действительность специфического сознания, образ есть вымысел, допущение, которое внушается силой чувств, эмоциональной убедительностью образа, побуждающей к познанию, открытию мира вероятного, не существующего, но участвующего в перестройке, пересоздании, переосмыслении действительности через субъективное переживание и постижение художественного образа воспринимающим его субъектом.

В семиотическом смысле художественный образ – знак, средство смысловой коммуникации. Он как факт воображаемого бытия всякий раз реализуется в воображении адресата.

Эстетический аспект художественного образа широк и многообразен. В истинном художественном образе исключено случайное, он – обобщение высочайшей творческой силы, прекрасен по своему совершенству, органичному единству всех его частей, элементов.

Как всякое обобщение, он не до конца конкретен, а поэтому и безграничен в своем эстетическом значении. Правда его относительна, но непреходяща [см. об этом подробнее: *Философская энциклопедия*, т. 5].

В многозначности художественного образа, определяемого часто как «конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи вымысла» (Л. И. Тимофеев), заключена возможность и причина его понимания как образа человека, вещи, природы, явления, переживания и т. д.

Наряду с категорией «художественный образ» в литературоведении и эстетике существуют понятия: тип, характер, личность, персонаж. Б. И. Бурсов в романе-исследовании «Личность Достоевского» предлагает своеобразные определения личности, характера, типа: «По внутренней своей природе тип является более созданием внешних условий, выглядит чистым продуктом и произведением среды. Характер отличается от типа большей самоуглубленностью. В характере резко выделяется индивидуальное начало, опирающееся более на систему выработанных этим же характером взглядов... О личности можно сказать, что, отличаясь динамичностью своей внутренней жизни, она, прежде всего отыскивает побуждения и мыслям и деянием своим... Личность не столько себя меряет внешними условиями, сколько собою измеряет...»

Конечно, это – во многом абстрагированные, условные определения, возможно, спорные, если их соотносить с живым содержанием произведения, с образами. Но сама попытка определения стоит того, чтобы думать о сущностном отличии именно живой содержательности художественного образа человека, тяготеющей к одному из этих явлений и понятий, их отражающих. В самой же жизни художественного образа человека или «очеловечиваемого» персонажа типическое, характерное и личностное слиты, взаимодействуют, выражая конкретность, индивидуальность, эмоциональную силу образа. Образ может тяготеть к одному из этих видов. Один может преобладать, другой обогащать и дополнять первый.

Но в чистом виде тип, характер и личность не создаются и не воспринимаются.

Типизация является природным свойством искусства. Аристотель в подражании (мимесисе) осознавал избирательность художника в отношении к действительности: подражание лучшему, худшему, чем мы, или такому, как мы. То есть поэт (в широком смысле) осознает предмет как явление всеобщего характера.

У Буало мысль о глубоком познании и обобщении выступала как неперемнное качество произведения:

Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Сумеет их для нас на сцене сотворить...

Лессинг назначение искусства понимал как «сосредоточение внимания»: «искусство представляет нам предмет или сочетание предметов в такой ясности и связанности, какие только и допускают возможность ощущения, которое и должно быть ими вызвано».

В. Г. Белинский, осмысляя Гоголя, писал, что его искусство есть воспроизведение действительности во всей ее истине. Тут все дело в типах, а идеал тут «понимается не как украшение (следовательно, ложь), а как отношение, в которые автор ставит друг к другу созданные им типы, сообразно с мыслию, которую он хочет развить своим произведением».

Еще более предметно об обобщении, типизации рассуждал А. М. Горький: «... если писатель сумеет отвлечь от каждого из 20-ти, из 50-ти, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты,

привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д. – отвлечь и объединить их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, этим приемом писатель создает «тип» – это будет искусство» [«О том, как я учился писать»].

Типическое не отделимо от народного, национального. Поэтому Белинский со свойственной ему страстностью убеждал, что «жизнь всякого народа проявляется в своих ей одной свойственных формах, следовательно, если изображение жизни верно, то и народно».

Типическое способно передать историческое состояние и движение жизни, выразить отношение к формам их социальной значимости и исторической перспективы типических явлений.

Типическое измеряется эстетическим идеалом художника. И в этом измерении выражена мировоззренческая позиция автора, его побуждение утвердить или опровергнуть обобщаемое явление, «убить красотой» или возвысить как смысл, к которому художник привлекает внимание адресата.

Наряду с понятием тип, характер, личность используются другие: персонаж, герой, действующее лицо. Под персонажем иногда подразумевают образ в расширенном значении, чаще всего – каждый из объектов художественного изображения, значимый в системе произведения. В таком же смысле понимается действующее лицо.

С понятием «герой» связывается дополнительное значение: один из основных персонажей, действующих лиц.

Но нельзя сказать о последовательном различении этих понятий в современном литературоведении. Стремление к нему (различению) необходимо, но важнее понимание того значения, которое вкладывается в то или иное слово-термин.

Именно значение и переводит термин в ранг понятия и категории.

Для восприятия и эстетической оценки искусства существенным является понятие художественности. Л. И. Тимофеев, например, определяет его как родовое понятие, отличающее искусство от других видов идеологической деятельности (Основы теории литературы. С. 11).

В этом широком значении художественность совпадает с категорией образности. В эстетической оценке произведения искусства используются понятия: художественное, нехудожественное, малохудожественное. Образность исходна в самой природе искусства. Очевидно, самым существенным в проблеме художественности выступает качество произведения как явления искусства. Кроме того, важно, чтобы чувство качества было воспитано у воспринимающих искусство. Художественность – категория и оценочного характера, входящая в ценностный аспект искусства. Само же искусство, высшие его образцы воспитывают это чувство качества произведения, выполняя одну из важнейших эстетических функций.

Категория художественности, таким образом, включает в себя специфику и качество явления искусства.

Но главным является качество, поскольку образность уже достаточно отражает специфику искусства. В содержание художественности включаются все стороны художественного образа, где высшим критерием является истина, правда жизни, уровень и характер художественного обобщения литературы проявляется на первом

из уровней, в материале искусства, – в языке, языковом строе, т. е. в том, каков художественный текст, его структура, система. Через этот уровень, стилевой строй произведения мы «поднимаемся» к художественному образу, входим в движение авторской идеи, воспринимаем произведение как единство, целостность содержания и формы. В этом процессе рождается сначала чувство, а затем представление о природе, истине, отрываемой художником. То есть мы преодолеваем форму, язык, материал, его строй и сквозь это включаемся в идею, «оформленное содержание». Таким образом, от развитого чувства формы, склонности, привычки, труда в преодолении ее зависит развитие чувства художественности, способности ее осмыслить, оценить, соотнести с рядом художественных явлений (не только внутри одного вида искусства) и в конце концов стать эстетически верно улавливающим и понимающим место и значимость произведения в мире искусства и в человеческой жизни. Развитое чувство художественности делает нас способными мыслить об искусстве в соответствии с его природой и законами, осознавать актуальность эстетических проблем, рассматривать произведение в системе устремлений времени, в «картине мира».

Задания к главе 1

1. Произведите систематизацию основных теоретических категорий раздела «Художественный образ. Художественность». Дополните их определения, пользуясь различными источниками и словарями. Осмыслите, как взаимодействуют, взаимосвязаны эти категории.

2. Для каждого из основных понятий подберите из истории литературы и современного литературного процесса «иллюстрации», доказательства, т. е. покажите живое содержание понятий.

3. Соотнесите категории: тип, характер, личность, персонаж с творчеством писателей-классиков и покажите, к какому из художественных обобщений и индивидуализации образов тяготеет тот или иной художник (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Чернышевский, Толстой, Достоевский, Чехов). Старайтесь быть конкретными в своих рассуждениях.

4. Чем отличается образ и символ в искусстве? (В помощь можно взять книгу А.Ф. Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство»). Осмыслите ряд:

- ПОНЯТИЕ /смысл/;
- ЗНАЧЕНИЕ/движение смысла, многозначность/;
- ЗНАК /непосредственное воспроизведение предмета, явления в его обозначении/;
- СИМВОЛ /ассоциативное движение значения/.

5. Осмыслите, прокомментируйте суждение эстетика М. С. Кагана (Человеческая деятельность. М., 1974):

– «Художественность есть качество интегративное, в оценке которого учитываются все моменты: познавательный, система оценок, конструктивная «сделанность», коммуникативные качества» явления искусства.

– «Искусство... сопоставимо со знанием в целом, со всем миром ценностей, с обобщением как таковым, ибо оно есть продукт художественного творчества как вида деятельности, такого ее вида, в котором органически слиты все другие».

6. О какой стороне искусства размышляет Н. Асеев: «А что такое искусство, как не искусственность, то есть опытность, в словесном ли, музыкальном ли, красочном ли материале? Но в словарном искусстве объединяются и смысл, и звук, и рисунок, и краска, – все это служит для передачи мыслей, чувств, опыта. Поэтому я считаю поэзию высшей формой искусства». (Жизнь слова. Сер. Писатели о творчестве. М., 1967. С. 15).

7. Прокомментируйте суждение Г. Гачева: «...образная форма сознания древнее логической... Вот почему древнейшая история сознания есть история образного мышления». «Учитывая, что художественный образ есть комплекс: мысль – предмет – действие – мы можем рассматривать становление этих моментов по отдельности». «Художественная деятельность есть непрерывное оборачивание вещей друг к другу неожиданными сторонами». «Категория прекрасного лежит в самой сущности человеческого труда, в природе которого заключено эстетическое начало». «Рубеж XVIII – XIX века – возникновение категорий художественного образа, художественной идеи, поэтического замысла. Они рождаются только тогда, когда искусство становится познанием, отражением по преимуществу... Проблема художественного образа приходит на смену проблем создания художественного предмета, произведения, особой структуры». (Гачев Г. Жизнь художественного сознания. М., 1972).

«В сравнении с классической русской литературой XIX-го века, которая отличалась ярко выраженной духовностью образа, его музыкальностью (если речь идет о поэзии), его филологической разомкнутостью в бесконечность (если речь идет о прозе, романе), литературный образ XVIII-го века ослепляет своей предметностью, вещностью, пластичностью, живостью».

Попытайтесь следующее суждение рассмотреть применительно к конкретным произведениям и образам:

«В XIX веке... нужен был симфинизм мышления». «Вся композиция «Героя нашего времени»... есть словно отвердевший процесс перехода от старого, пластического типа повествования к повествованию, строящемуся как диалектика души». «...в 50-е годы художественный образ обретает форму русского романа». «Ситуация русской жизни (60-х годов и далее – М. Л.) потребовала от литературного образа одного предмета одновременного с разных точек зрения... От русского писателя потребовалась способность перевоплощаться не только в другие жизни и характеры, но и в другие сознания, мировоззрения». (Цит. по кн. Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. М., 1981).

Сопоставьте последнее суждение с пониманием М. Бахтиным полифонизма Ф. М. Достоевского. Чем дополняет Г. Гачев мысли М. Бахтина? («Проблемы поэтики Ф. М. Достоевского»).

8. Поясните свое понимание объективации, «отделения» образа от автора (процессе, особенно важном в реалистическом искусстве) на основе замечаний писателей о творческом процессе.

А. П. Чехов (из письма брату Александру): «Субъективность ужасная вещь... Людям давай людей, а не самого себя».

Л. Н. Толстой: «Художник только потому и художник, что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть». «Если же воспринимающий чувствует, что то, что ему показывает художник, могло бы быть и иначе, видит художника, видит произвол его, тогда уже нет искусства». (Дневниковая запись от 14 октября 1909 г.).

9. В каком смысле используется понятие «образ» в следующем фрагменте из книги Н. Н. Петруниной и Г. М. Фридендера «Над страницами Пушкина» (Л., 1974) – стихотворение «Элегия».

«Один образ, как бы произвольно всплывший из глубины сознания поэта, невольно в ассоциации вызывает другой, контрастный или, наоборот, внутренне связанный с первым»?

10. Г. М. Фридендер замечает об образе поэта в романтической элегии: она «нередко рисовала образ поэта в определенной, более или менее конкретной и в то же время условной, полусимволической ситуации, психологически мотивировавшей его настроение». (Над страницами Пушкина. С. 57 – 58).

Сравните романтическую и реалистическую элегию и покажите отличие их, беря за исходную посылку суждение литературоведа.

11. Говорят о «цвете» поэта. Исследуют цветовые доминанты и гаммы поэтов. Даже введено «цветовое число»: отношение числа упомянутых в произведении цветов к числу печатных листов текста.

Например, подсчитано, что в «Сказках» Пушкина «цветовое число» большое – 74, у Гоголя в «Вечере накануне Ивана Купалы» – 85, лирике Державина – 98.

Произведите «цветовое» изучение одного стихотворения (например, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Тютчева, Блока, Есенина) и осмыслите цвета в структуре образа произведения.

12. Подумайте над спецификой образа в стихотворении, состоящем из одной строки (моностихи) у древнегреческих поэтов (например, Архилоха), двустрочнике (дистихе) в русской поэзии: С. Полоцкий, М. В. Ломоносов, трехстишии (например, хокку в японской поэзии).

13. Как возникает и воссоздается образ в слове? Рассмотрите этот процесс, например, в автобиографических записях и размышлениях художников (в статье В. В. Маяковского «Как делать стихи?»).

14. Прокомментируйте мысли Л. Н. Толстого: искусство выражает «мысль – чувство», «мысль, пронизанную всей силой чувства, и чувство, вызванное и освещенное мыслью». «Писание мое есть весь я». «Искусство есть взаимодействие людей... Это самое простое определение искусства».

15. Современный колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес говорит: «Любой персонаж есть исповедь самого писателя». Как соотносится это суждение с дневниковой записью Л. Н. Толстого (от 21 марта 1898г.): «Как бы хорошо было написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо?»

Глава 2

Художественное произведение как целостность. Целостный анализ текста

Восприятие и осмысление произведения искусства как целостности в наше время стало особенно значимым. Отношение современного человека к миру как целостности имеет ценностный, жизненный смысл. Для людей в наш XXI век важно осознавать взаимосвязь и взаимообусловленность явлений действительности потому, что люди остро почувствовали свою собственную зависимость от целостности мира. Оказалось, что от людей требуется много усилий, чтобы сохранить единство как источник и условие существования человечества.

Искусство с самого своего начала было направлено на эмоциональное ощущение и воспроизведение целостности жизни. Поэтому «... именно в произведении отчетливо реализуется всеобщий принцип искусства: воссоздание целостности мира человеческой жизнедеятельности как бесконечного и незавершенного «социального организма» в конечном и завершенном эстетическом единстве художественного целого» (Б. О. Корман. О целостности художественного произведения. Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1977, № 6).

Литература в своем развитии, временном движении, т. е. литературном процессе, отразила поступательный ход художественного сознания, стремящегося отразить овладение людьми целостностью жизни и сопутствующее этому движению разрушение целостности мира и человека.

Литературе принадлежит особое место в сохранении образа действительности. Этот образ дает возможность сменяющим друг друга поколениям представить непрерывную историю человечества. Искусство слова оказывается «стойким» во времени, наиболее прочно осуществляющим связь времен в силу особой специфики материала – слова – и произведения слова.

Если смысл всемирной истории – «развитие понятия свобода» (Гегель), то именно литературный процесс (как своеобразная целостность движущегося художественного сознания) отразила *человеческое* содержание понятия *свобода* в его непрерывном историческом развитии.

Поэтому так важно, чтобы воспринимающие явления искусства осознавали смысл целостности, соотносили его с конкретными произведениями, чтобы и в восприятии искусства, и в его осмыслении формировалось «чувство целостности» как один из высших критериев художественности.

Теория искусства, литературы помогает в этом сложном процессе. Понятие о целостности художественного произведения, можно сказать, развивается во всей истории эстетической мысли. Особенно активным, действенным, т. е. направленным к воспринимающим и создающим искусство, оно стало в исторической критике.

Эстетическая мысль, литературная наука в XIX столетии и первой половине XX века прошли сложный, чрезвычайно противоречивый путь развития (школы XIX века, направления в искусстве, опять школы и течения в искусстве и литературоведении XX века). Разные подходы к содержанию, к форме

произведений то «раздробляли» целостность явлений искусства, то «воссоздавали» её. Этому были серьезные причины в развитии художественного сознания, эстетической мысли.

И вот вторая половина XX века вновь остро выдвинула вопрос о художественной целостности. Причина этого, как сказано в начале раздела, лежит в самой действительности современного мира.

Нам, кто занимается изучением искусства и обучением его пониманию, разобраться в проблеме целостности произведения – значит постичь глубочайшую природу искусства.

Источником самостоятельной деятельности могут быть труды современных литературоведов, занимающихся проблемами целостности: Б. О. Кормана, Л. И. Тимофеева, М. М. Гиршмана и др.

Чтобы успешно осваивать теорию целостности произведения, необходимо представлять себе содержание системы категорий – носителей проблематики целостности.

Прежде всего должно быть усвоено понятие *художественного текста и контекста*.

Определением и описанием текста в большей степени, чем литературоведение, с 40-х годов занималась лингвистическая наука. Возможно, по этой причине в «Словаре литературоведческих терминов» (М., 1974) термина «текст» вообще нет. Он появился в Литературном энциклопедическом словаре (М., 1987).

Общее понятие текста в современной лингвистике (от латинского – ткань, связь слов) имеет такое определение: «...некоторая законченная последовательность предложений, связанных по смыслу друг с другом в рамках общего замысла автора». (А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова *Интерпретация художественного текста*. М., 1983).

Художественное произведение как авторское единство все целиком может быть названо текстом и осмысливается как текст. Хотя он может быть далеко не однородным по способу высказывания, по элементам, приемам организации, он тем не менее представляет собой монолитное единство, осуществленное как движущаяся мысль автора.

Художественный текст отличается от других видов текста прежде всего тем, что имеет эстетический смысл, несет эстетическую информацию. Художественный текст содержит эмоциональный заряд, оказывающий воздействие на читателей.

Лингвисты отмечают и такое свойство художественного текста как единицы информации: его «абсолютную антропоцентричность», т. е. сосредоточенность на изображении и выражении *человека*. Слово в художественном тексте полисемично (многозначно), что является источником неоднозначного его осмысления.

Вместе с пониманием художественного текста для анализа, осмысления целостности произведения обязательным является представление о контексте (от латинского – тесная связь, соединение). В «Словаре литературных терминов» (М., 1974) контекст определяется как «относительно законченная часть (фраза,

период, строфа и т. д.) текста, в котором отдельное слово получает точный смысл и выражение, отвечающее именно данному тексту в целом. Контекст придает речи законченную смысловую окраску, определяет художественное единство текста. Поэтому оценить фразу или слово можно только в контексте. В более широком смысле контекстом можно считать произведение в целом».

Помимо этих значений контекста используется и самый его широкий смысл – особенность и признаки, свойства, черты, содержание явления. Так, мы говорим: контекст творчества, контекст времени.

Для анализа, осознания текста используется понятие компонент (латинское – составляющий) – составная часть, элемент, единица композиции, отрезок произведения, в котором сохраняется один способ изображения (например, диалог, описание и т. д.) или единая точка зрения (автора, рассказчика, героя) на то, что изображается.

Взаиморасположение, взаимодействие этих единиц текста образует композиционное единство, целостность произведения в его составляющих.

В теоретическом освоении произведения, в литературном анализе часто и закономерно используется понятие «система». Произведение рассматривают как системное единство. Систему в эстетике и литературной науке понимают как внутренне организованную совокупность взаимосвязанных и взаимообусловленных компонентов, т. е. некое множество в их связях и отношениях.

Наряду с понятием системы часто употребляется понятие структуры, которое определяется как взаимоотношения между элементами системы или как устойчивое повторяющееся единство отношений, взаимосвязей элементов.

Художественное произведение литературы – сложное структурное образование. Число элементов структуры в сегодняшней науке не определено. Бесспорными считаются четыре основных структурных элемента: идейное (или идейно-тематическое) содержание, образная система, композиция, язык [см. «Интерпретация художественного текста», с. 27-34]. Часто к этим элементам относят род, вид (жанр) произведения и художественный метод.

Произведение есть единство формы и содержания (по Гегелю: содержание формально, форма содержательна).

Выражением полной завершенности, цельности оформленного содержания выступает композиция произведения (от латинского – составление, соединение, связь, расположение). Согласно исследованиям, например, Е. В. Волковой («Произведение искусства – предмет эстетического анализа», МГУ, 1976»), понятие композиции пришло в литературную науку из теории изобразительных искусств и архитектуры. Композиция – общеэстетическая категория, поскольку в ней отражены существенные особенности строения художественного произведения во всех видах искусства.

Композиция – не только упорядоченность формы, но, прежде всего – упорядоченность содержания. Композицию в разное время определяли по-разному.

В словаре Брокгауз и Ефрон композицией называлась категория, относящаяся к музыке и начертательным искусствам. В словаре Гранат говорилось, что композиция обозначает творческий процесс в музыке; композиция – составление

целого (в живости, пластике). В «Литературной энциклопедии» первого выпуска (т. 5, 1931 г.) композицией уже называлось строение целого, а в Большой Советской энциклопедии (т. 33, 1938 г.) композиция определялась как построение литературного произведения. В 20-е годы композиция широко исследовалась как закон строения литературного произведения (Л. Выготский, В. Жирмунский, М. Бахтин, А. Скафтымов, Б. Томашевский, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум). Но, например, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский понимали композицию как «каталог» приемов, с помощью которых в произведение «вводится» материал действительности. М. Бахтин, А. Скафтымов, исследовавшие функциональную поэтику, композицию рассматривали как системно-содержательный уровень произведения.

Композиция относится к сфере внутренней упорядоченности произведения.

Художественная целостность – органическое единство, взаимопроникновение, взаимодействие всех содержательно-формальных элементов произведения. Условно, для удобства осмысления произведений, можно выделить уровни содержания и формы. Но это не будет значить, что в произведении они существуют сами по себе. Ни один уровень, как и элемент, невозможен вне системы.

К уровням содержания относятся: тема, идея, проблема, фабула, образы произведения. От этих понятий образуется широкий круг производных:

Тема – тематика, тематическое единство, тематическая содержательность, тематическое своеобразие, многообразие и т. д.

Идея – идейность, идейное содержание, идейное своеобразие, идейное единство и т. д.

Проблема – проблематика, проблемность, проблемное содержание, единство и т. д.

Производные понятия, как видим, обнаруживают и обнажают неразделенность содержания и формы. Если иметь в виду, как изменялось, к примеру, понятие фабулы (то как равное сюжету, то как непосредственная событийность реальности, отражаемой в произведении – сравнить, например, фабулу в понимании В. Шкловского и В. Кожина), то станет очевидно: в произведении каждый уровень существует именно в силу того, что он сконструирован, создан, оформлен, а оформленность, конструкция – есть форма в широком смысле: содержание, осуществленное в материале данного искусства, которое «преодолено» посредством определенных приемов конструирования произведения. То же самое противоречие обнаруживается и при выделении уровней формы: ритмического, звукоорганизации, морфологического, лексического, синтаксического, сюжетного, жанрового, опять же – системно-образного, композиционного, изобразительно-выразительных средств языка.

Уже в понимании и определении каждого из центральных понятий этого ряда выявляется неразрывная связь содержания и формы. Например, ритмическое движение картины жизни в произведении создается автором, исходя из ритма как свойства жизни, всех ее форм. Ритм в художественном явлении выступает как универсальная художественная закономерность.

Общеэстетическое понимание ритма выводится из того, что ритм – это периодическая повторяемость малых и более значительных частей объекта. Ритм

может выявляться на всех уровнях: интанационно-синтаксическом, сюжетно-образном, композиционном и т. д.

В современной науке есть утверждение, что ритм – явление и понятие более широкое и древнее, чем поэзия и музыка.

Основываясь на понимании целостности произведения как создаваемой автором конструкции, выражающей мысль художника о человеческой действительности, М. М. Гришман выделяет три ступени системы отношений процессов художественного творчества:

1. Возникновение целостности как первоэлемента, исходной точки и одновременно организующего принципа произведения, источника последующего его развертывания.

2. Становление целостности в системе соотношений и взаимодействующих друг с другом составных элементов произведения.

3. Завершение целостности в законченном и цельном единстве произведения (См.: М. М. Гиршман. Целостность литературного произведения. // Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. 2, М., 1997).

Становление и развертывание произведения – это «саморазвитие создаваемого художественного мира» (М. Гиршман).

Очень важно отметить, что целостность произведения хотя и конструируется, как кажется, из элементов, известных из практики искусства, т. е. будто бы «готовых» деталей, но эти элементы в данном произведении настолько обновляются в своем содержании и функциях, что всякий раз являются новыми, неповторимыми моментами неповторимого художественного мира. Контекст произведения, движущаяся художественная идея наполняет средства, приемы содержательностью только данной органической целостности.

Воспринимая, осознавая конкретное художественное произведение, важно почувствовать его как созидательную систему, « в каждом моменте которой обнаруживается присутствие творца, создающего мир субъекта» (М. Гиршман).

Это позволяет произвести целостный анализ произведения. Следует обратить особое внимание на «предостережение» М. Гиршмана: целостный анализ – не способ изучения (по ходу ли развертывания деятельности или «вслед за автором», по ходу ли читательского восприятия и т. п.). Речь идет о методологическом принципе анализа, который предполагает, что каждый выделенный элемент литературного произведения рассматривается, как определенный момент становления и развертывания художественного целого, как выражение внутреннего единства, общей идеи и организующих принципов произведения. Целостный анализ – единство анализа и синтеза. Он преодолевает механическое выделение и подведение элементов под общий смысл, обособленное рассмотрение различных элементов целого (М. Гиршман. Еще о целостности литературного произведения. / Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 38. 1979, № 5).

Принципы целостного анализа отличаются от механического аналитического подхода к произведению. Понимание целостности заставляет изучающих, интерпретирующих литературу осторожнее, тоньше подходить к произведениям, чувствовать глубже и более «осязаемо» «ткань» произведения, «словесную вязь»,

выделять естественно «узлы» этой вязи, ощущать стилистику произведения как общий речевой строй и стремиться созвучно произведению толковать его идею, движущуюся в каждом элементе-моменте структуры.

Целостный анализ может быть осуществлен на любом уровне содержания и формы, поскольку проникновение в один из уровней позволяет выявить связь его, взаимодействие с другими. Недаром с юмором (но серьезно) говорят, что целостность произведения можно открыть, осознать на уровне характерного для произведения знака препинания.

Задания к главе 2

1. Прокомментируйте содержание высказываний Ю. М. Лотмана:

«Язык – материал литературы... Однако сам характер материальности языка и материалов других искусств различен. Краска, камень и т. д. до того, как они попали в руки художника, социально индифферентны, стоят вне отношений к познанию деятельности...»

Язык в этом смысле представляет собой материал, отмеченный высокой социальной активностью еще до того, как к нему прикоснулась рука художника».

«Язык – структура иерархическая. Он распадается на элементы разных уровней. Лингвистика, в частности, различает уровни фонем, морфем, лексики, словосочетаний, предложения, сверхфразовых единств... Каждый из уровней организован по определенной, имманентной ему присущей системе правил... Всякий языковой текст упорядочен по парадигматической и синтагматической осям».

«Идея не содержится во всей художественной структуре».

«Стихотворение – сложно составленный смысл. Все его элементы – суть элементы смысловые, являются обозначениями определенного содержания... Это значит, что, входя в состав единой целостной структуры стихотворения, значащие элементы языка оказываются связанными сложной системой соотношений... Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве – она требует постоянного возврата, казалось бы, к уже выполнившему информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом... Универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения». (Анализ поэтического текста. Л., 1972).

2. Рассмотрите анализ конкретного стихотворения в указанной книге Ю. М. Лотмана (часть 2) и соотнесите его с высказываниями, осмысленными Вами в первом задании.

3. Как Вы понимаете суждение А. С. Бушмина: «Художественный образ нельзя свести к логическим понятиям, но его можно перевести на язык логических понятий» (Об аналитическом рассмотрении художественного произведения. // Анализ литературного произведения. Л., 1976).

4. Попытайтесь осмыслить и передать своими словами суждения М. М. Бахтина:

«Мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и заверченный помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение: мы видим, как вокруг него становятся художественно

значимыми предметные моменты и все отношения, пространственные, временные и смысловые».

«Эстетическая реальность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире... эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес».

«Автор направлен на содержание (жизненную, т. е. познавательно-этическую направленность героя), его он формирует и завершает, используя для этого определенный материал,.. подчиняя этот материал своему художественному заданию, т. е. заданию завершить данное познавательно-этическое напряжение. Исходя из этого, можно различить в художественном задании три момента: содержание, материал, форму... Чисто материальное художественное задание – технический эксперимент. Художественный приемом не может быть только прием обработки словесного материала..., он должен быть, прежде всего, приемом обработки определенного содержания, но при этом – с помощью определенного материала...»

«... художник с помощью слова отрабатывает мир»...

«... художественный стиль работает не словами, а моментами мира, ценностями мира и жизни, его можно определить как совокупность приемов формирования и завершения человека и его мира, и этот стиль определяет собой и отношение к материалу, слову...» (Эстетика словесного творчества. М., 1979).

4. Письменно прокомментируйте суждение о композиции теоретика литературы П. Палиевского: «Композиция – это дисциплинирующая сила и организатор произведения... она контролирует художественность во всех сочленениях в общем плане... ее цель – расположить все куски так, чтобы замыкать в полное выражение идеи».

5. Сопоставьте несколько определений темы, идеи, проблемы, сюжета, фабулы художественного произведения и соотнесите их с пониманием целостности.

6. Выберите, обоснуйте уровень целостного анализа и проанализируйте стихотворение И.А. Бунина «Ритм» (1912 г.).

Часы, шипя, двенадцать пробили
В соседней зале, темной и пустой,
Мгновения, бегущие чредой
К неизвестности, к забвению, к могиле,

На кратный срок свой бег остановили
И вновь узор чеканят золотой:
Заворожен ритмической мечтой,
Вновь отдаюсь меня стремящей силе.

Раскрыв глаза, гляжу на яркий свет
И этих строк размеренное пенье,
И мыслимую музыку планет.

И ритм и бег. Бесцельное стремленье!
Но страшен миг, когда стремленье нет.

7. Рассмотрите один из разборов в книге «Анализ одного стихотворения» (Л., 1985) и покажите принципы, на которых он строится.

8. Попробуйте выбрать уровень целостного анализа и осуществить его, осмысливая короткий рассказ, новеллу (Чехова, Бунина, Куприна).

9. Как вы считаете, возможен целостный анализ романа, драматического произведения? Всякий ли анализ может и должен быть целостным?

10. Обратившись к тексту поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души», ответьте на вопрос, содержащийся в книге Е. А. Маймина и Э. В. Петруниной «Теория и практика литературного анализа» (М, 1984): «В чем же причина однообразия в обрисовке персонажей у Гоголя? Какую идейно-художественную функцию несет это однообразие гоголевских приемов?»

11. Осмыслите принципы и ход анализа одного из произведений, его обусловленность в книге Е. А. Маймина и Э. В. Петруниной «Теория и практика литературного анализа» (на выбор). Подготовьте критическую аннотацию к избранной Вами статье. Можете использовать другие источники.

12. Автор продумывает содержательность каждого элемента произведения. Выясните, что значат в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» имена и фамилии основных героев, обратите внимание на числа в романе. Какова их содержательная функция?

13. Прочтите в Литературном энциклопедическом словаре (М., 1987) статью о композиции, составьте ее план и подготовьте по ней рассуждение.

14. Систематизируйте основные понятия раздела, дополните его содержание материалом различных источников.

Глава 3 Романтизм

Этимологический корень слова «романтизм» ученые видят в испанском **romance**, очевидно, поэтому французское понятие **romantique** и английское **romantic** связаны с восприятием «странного», необычного, фантастического, с которым человек встречается не в действительности, а в основном в искусстве, книгах.

Именованное романтизмом искусство конца XVIII-го – начала (первой половины) XIX-го века связано с острым ощущением изменившегося взгляда людей на мир и человека.

Мощные эпохи Классицизма и Просвещения, прочно связанные с реальной действительностью и жизнедеятельностью людей в свете созидательных гражданских идеалов, сменялись резко противоположным мировидением о осознанием человеческой индивидуальности.

Разочарование в реальной действительности, не способной дать человеку возможность раскрыть внутренние устремления, свободу личности и ее

необъятный мир, творчество, – все это вызвано абсолютизацией личного начала и обусловило формирование нового взгляда на мир человека.

Историческим событием, обусловившая это изменение, стала Великая Французская революция конца XVIII-го века, завершившая время Классицизма и Просвещения, вызвавшая стремительное «преображение мира» (по А. С. Пушкину) и «преображение» искусства.

Рождается новое ощущение времени: его «вихревое» движение пронизывает и историю, и человека. В современных исследованиях романтизма внимание сосредоточено на «границе» века Просвещения и 19-го столетия.

Например, в статье В. М. Толмачева (в кн.: Зарубежная литература второго тысячелетия... М.: Выс. шк., 2001, с. 117) «Где искать XIX век?» акцентируется вопрос о «художественном достоинстве новой эпохи, ее границах, о том, что есть «традиция» и «новаторство».

Романтизм как филозофия свободы личного творчества, безусловно, имеет огромное значение для дальнейшего движения художественного сознания во времени.

Но ни одно новое явление не проявляется, не существует, не развивается, не движется вне предшествующих явлений и тенденций устремления к будущему.

Поэтому романтизм, преодолевая Классицизм и Просвещение, вновь обратился к более удаленному прошлому: античности, средневековью, Возрождению.

В Просвещении «заимствован» был антропологизм с культом чувства и природы, с идеей «естественного» человека. Руссо и Дидро, Вико и Гердер многое открыли романтикам.

Романтические «признаки», «тенденции» ощущались в искусстве уже с середины XVIII века.

Теория романтизма начинается прежде всего с типологии его. Категорическое деление на революционный и реакционный, прогрессивный и консервативный, активный и пассивный, социологический и психологический романтизм остались позади. Но это не значит, что таких аспектов вовсе не существует. «Отношенческий» план искусства к действительности снять невозможно. Это – безусловно – план дискуссионный, но и интересный. Ведь романтики «не отрывались» от жизни, они хотели быть объективными в отношении к ней. Шеллингианская философия становится теоретической (и в определенной мере эмоциональной) основой романтизма (философия тождества духа и природы, субъекта и объекта) оказала удивительное влияние на сознание художников. Чего стоит убеждение молодого Шеллинга: «Абсолютная объективность дается в удел единственно искусству. Искусство же позволяет целостному человеку добраться до этих высот, до познания высшего...!» С этим связана идея универсального искусства романтиков, в котором синтезируется художественное и философское познание. В этой идее корни другой: идеи гармонической формы искусства.

А. С. Пушкин как поэт «гармонической точности» состоялся в романтический период творчества и завершился в реализме.

Мысль Кольриджа о поэзии как «словах в лучшем порядке» является формулой идеи «гармонической точности».

Идея «природности» поэзии, любимая М. Цветаевой – романтиком XX века – восходит к данному ощущению истоков смысла поэзии.

Романтическая эстетика корнями уходит глубоко в мифологическую природу символа. Обобщающие символы образов романтизма – одна из его сильных, мощных сторон.

Известно, что Шеллинг разрабатывал теорию литературного мифотворчества. Даже некоторые мифологические образы романтиков (Манфред, Корсар, Моби Дик, Квазимодо) – достаточный аргумент для рассмотрения мифологизма художественного сознания романтиков. Убеждены Новалиса, что роман как свободная форма является мифологией истории, заслуживает и сегодня «доосмысления» и разработки.

Романтики остро ощутили, как, насколько мир, судьба бурны. Отразить это можно в «гиганских», мощных образах, в емких символах.

«Преувеличенный» масштаб событий, явлений – характерный знак произведений, образов романтизма («Девятый вал» Айвазовского, «Автопортрет в красном плаще» А. Орловского, «Справедливость и Божественное Возмездие, преследующие Преступление» П. Прюдона, «Грот» Ю. Робера, «Лесной пейзаж с тремя философами» С. Роза и др).

Имя Фр. Гойи (1746 – 1828) само становится для художников-романтиков символом духа времени. Картины его: «Заколдованный. Лампа дьявола», «Разбойник, убивающий женщину», «Колосс», «Антония Зарате», «Собака, затаенная песками» – передают мироощущение эпохи, состояние «внутреннего человека».

Сама «биография», «жизнь» Гойи символичны в ракурсе эпохи. Начиная работать под впечатлением итальянского барокко, он овладел мастерством передачи насыщенных тонов, богатства красок, цветовых контрастов.

В таинственности его портретов, утонченном стиле обстановки передается «ускользающая» действительность, «условность» реального мира, аристократизм и грациозность элитарности. Контраст «природности» художника и тем его произведений с резким и острым ощущением внешних свойств парадности на фоне истинной жизни двора: лицемерия, жестокости, праздности – одна из главных черт «парадных» портретов Гойи.

Известная серия офортов Гойи конца 90-х годов XVIII века («Капричос») была поворотным этапом в его творчестве и европейской графике. Аллегорическое, фантазмагорическое, гротеск в мироощущении Гойи переданы так причудливо и «эпотажно», что создается впечатление творчества позднейших эпох, например, 20 века.

В 10-х годах XIX века Гойя пишет серию гравюр «Бедствие войны», которая подтверждает «внесовременность», «всесовершенство» истинного художника. «Боль мира» – острейшее чувство Гойи. Наверное, это и острейшее чувство романтиков. Завершающий период творчества в «Доме глухого» (Гойя оглох и погрузился в одиночество) стал полным выражением романтической природы его творчества. Мифологический мир, трагический и ужасающий, изменяет мазок художника: он становится «широким», «размашистым», «распространенным» в преобладающей цветовой гамме черного, белого, желтого, красного цвета

(вспомним поздних Эль Греко, Тициана – возрожденцев, завершивших свою эпоху).

Картины: «Юдифь», «Сатурн, пожирающий своих детей» – передают устрашающие настроения, нагнетения переживаний нарастающего трагизма, угнетение духовности человека.

Знаменательно такое эстетическое движение романтизма, как «узнавание себя в другом»: де Сталь – в германском духе, Шлегели – в испанском духе и английском (Шекспир).

«Иная» культура влекла романтиков, очевидно, потому, что «со стороны» отчетливее предстает целостный образ и его символический смысл. Культурные эпохи также обостряли ощущения романтической природы искусства (Античность, Средневековье, Возрождение). Романтики помогли поставить вопросы: почему прошлое уходит? Как человечество «прощается» с эпохой? – и попытаться задуматься над этими вопросами, возможно – и ответить на них. Акцентация Гете «духовного и нравственного ядра» истории как главного аспекта смены эпох и сегодня, наверное, должна быть в центре внимания при осмыслении состояния мира и человека.

Историческое повествование заняло в литературе романтизма одно из существенных мест.

Творчество В. Скотта (и сегодня активно читаемого молодежью) утверждало жанр исторического романа. Тип героя и образа создается В. Скоттом на основе глубокой психологической разработки социальной обусловленности поступков и отношений. Даже формальное влияние повествования Скотта оказалось плодотворным в развитии исторического романа.

Основной знак романтического искусства – сосредоточенность на личности. Это жаждущая личность: в познании природы, общества.

3. 1. Немецкий романтизм

Современный гуманитарий, читатель, совершенствующий художественный вкус, историко-культурное образование, творческий потенциал, расширяя представления о романтизме как эстетической системе, эпохе в искусстве, смыслах и формах художественного их воплощения, может в немецком романтизме выделить основной ряд авторов и произведений, которые сыграли ведущую роль в рождении, становлении, развитии этого направления.

Немецких романтиков считают стоящими у истоков романтизма.

Новалис (лит. имя), Фридрих фон Гарденберг (1772 – 1801) – выдающийся писатель, проживший, как видим, короткую жизнь (это случается часто с очень талантливыми художниками). Он по-возрожденчески был разносторонне одаренным и пытливым человеком: изучал геологию, горное дело, работал в горно-промышленном ведомстве. Философия природы постигалась им и эмпирическим путем. Следом за Шеллингом он был убежден, что иррациональное познание преобладает над рациональным («Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого»). Больше других Новалиса волновала

область этики, а главный смысл, который он постигал в действительности, – это универсальность мира.

В истории немецкой литературы Новалис утвердился как автор «Гимнов к ночи», «Духовных песен» и незавершенного романа «Генрих фон Офтердинген». Это не историческое произведение, хотя в нем явно показан XIII век, средневековье. Условность временной парадигмы отражается в мифологическом образе времени.

Символика голубого цвета, девичьего лика, пригрезившихся во сне, – знаки мечты, тоски по идеалу. В двух частях романа – «Ожидание» и «Совершение» – рассказывается о страданиях героя, встречах с разными людьми, с восточной пленницей (мотив пленника – западного на востоке и наоборот – один из характерных для романтизма).

События и связи западной и восточной культур – увлекательны для современного читателя Новалиса.

Фридрих Гёльдерлин (1770 – 1843) – художник трагической судьбы, о котором М. Цветаева сказала: «Шел назад, а смотрел вперед». Творчество его замкнулось между 1792 и 1804 годами (прервано психическим расстройством).

Культ античности у Гельдерлина освещен гуманистическим смыслом. «Гимны» свободе, человечеству, дружбе Гельдерлин наполнил оптимистическим революционным смыслом.

Природа была для поэта космосом, из которого человек то выпадал, то в который возвращался. Удивительной силой наполнялся его идеал гармонической личности, но глубоко и осознание трудной или вообще невозможной достижимости этого идеала.

Полное творческое воплощение Гельдерлина состоялось в его романе «Гиперион».

Идеальное стремление Гипериона к свободе, гуманности, братству, равенству ассоциируется с этическими нормами античных полисов. Идеал противостоит общему строю мира, поэтому любовь Гипериона и Диотимы обречена. Личность в ее полноте не может состояться.

Хотелось бы, чтобы студенты прочитали Гельдерлина, очень созвучного нашему времени.

Фридрих Шиллер представляет немецкую драматургию, поскольку драма стала в его творчестве формой воплощения его художественного сознания как целостного феномена.

«Мессианская невеста», «Орлеанская дева», «Вильгельм Тель» – трагедии, остающиеся на сценах театров до наших дней.

Античное введение хора, трагедия судьбы, рока, изображение мощного народного движения сделала драму Шиллера почти образцом драматургического искусства в новое время. Вероятно, по тому таким сильным было его влияние на общественное сознание людей разных стран (подобно греческому театру).

Э. Т. А. Гофман, новеллист и сказочник, романист течения гейдельбергского романтизма, существенно обновил поэтологию и смыслы романтических исканий. Он изменил существо романтической иронии, введя кукол (людей – автоматов), музыкантов (энтузиастов).

Гофман обратился к двоemiрию, приблизил к нам проблему «ночной» стороны души человека.

Всемирно читаемые новеллы и сказки Гофмана: «Кавалер Глюк», «Золотой горшок», «Щелкунчик», «Крошка Цахес по прозвию Циннобер», роман «Житейские воззрения кота Мурра» – сделали писателя «эмблемой» немецкого романтизма.

3. 2. Английский романтизм

Обращаем внимание студентов на основные имена и произведения, которые представляют современному читателю романтические искания, идеи творчества, позволяют ассоциировать английских романтиков в их эпохе и в дальнейшем литературном процессе.

У. Блейк («Песни невинности», «Песни опыта»); «Озерные» романтики: С. Т. Кольридж («Сказание о Старом Мореходе»); В. Вордсворт («Лирические баллады», «Прелюдия», «Прогулка»); Дж. Байрон («Еврейские мелодии», «Паломничество Чайльд-Гарольда», «Шильонский узник», «Манфред», «Каин», «Ирландская аватара») – студенты могут расширить этот круг своего чтения.

Англию называют «прародиной» романтизма.

Ранний романтик У. Блейк был необычайным человеком с детства. Одаренный рисовальщик, он создавал свой мир, утверждая, что наяву видел Данте, Христа, Сократа. Он создавал свою мифологию, из компонентов разных источников (языческой и христианской религии, мифологии неба и земли, учений мистиков). Идеалом соединения неба и земли у Блейка был божественный человек.

Поэзия его – поле контрастов, диалог жанров, символов, гиперболизированных героев.

Мотив тайны был основным в творчестве Т. Кольриджа. Она врывается в жизнь неожиданно (это выражено в способе повествования в «Сказании о Старом Мореходе»: «дискретном» построении произведения).

Метафизика зла, скрытая в стихийных явлениях, раскрывается в «Старом Мореходе» как неизбежная кара за неосмысленное поведение, поступки людей.

«Роковая разобщенность», «некоммуникабельность» людей, одиночество и т. д. – глубокие трагические мотивы поэзии Кольриджа.

У. Вордсворт «заговорил стихами», что казалось «странным просторечием». Он, как наш Пушкин, прост и искусен, естественен и элитарно эстетичен. Вордсворт изящен в своей антибуржуазности, в своих гармонических благотворных чувствах. Он обозначил в английской поэзии ту грань, которая стала критерием истинной поэтичности, художественности стиля и вкуса.

Дж. Г. Байрон – «гордости поэт» – чувствовал себя избранником и отверженным, богатым и бедным. Этим объясняется и основной мотив его творчества – пограничное достоинство, изуродованная красота, одиночество среди многолюдия...

В «Часах досуга» – движение романтической тоски по ушедшим временам.

Личное путешествие на Восток утвердило за ним звание «реального» романтика, живущего поэтически.

Гордое осознание своей знаменитости Байрон пережил с появлением «Поломничества Чайльд Горольда»: дневника «в двух лицах» – героя и автора. Произведение Байрона отличала энергия, страстность, «ярость» героев, отстаивающих свободу чувств, создавая «собирательное состояние» – «байронического героя».

Байрон необычайно плодovit как творец своего поэтического мира.

Оценка Гете – своеобразный «нерукотворный» памятник Байрону: «Англичане могут думать о Байроне все, что им угодно, однако другого такого поэта они не произвели». Это – и мировое признание великого английского романтика.

«Начитывание» романтической литературы Франции, Америки предполагает свободный выбор студентов.

Для этого они должны познакомиться со статьей «Романтизм» в «Литературном энциклопедическом словаре» (М.: Сов. Энци., 1987, с. 334 – 337) и составить конспективные записи, ориентирующие на осмысление понятия «романтизм», течения романтизма, особенности романтизма в национальных литературах.

Глава 4 **Реализм**

В настоящее время в размышлении о реализме, реалистической литературе XIX века, о становлении и развитии реалистической тенденции в искусстве и художественной словесности самым уязвимым местом оказалось само понятие, слово «реализм», его дефиниция и отнесение к реалистическим того ряда произведений, которые традиционно рассматривались в системе метода реализма. Устойчивая традиция определения и описания реализма отражена в академическом издании «История всемирной литературы» (М.: Наука, 1989, т. 6) – в статье Д. В. Затонского.

В начале ее автор замечает: «Если романтизм начинался с теории, с самоопределения, с создания школ... и превратился в широкое общеевропейское движение» (с. 27), то становление реализма было «существенно иным».

По убеждению Д. В. Затонского, история реализма как метода начинается в эпоху Возрождения. Но метод не осознавал себя до второй половины 19 века ввиду «отсутствия... четко сформулированной единой эстетической программы». Реализм эпохи Просвещения, по мнению ученого, объективно связан с реализмом первой половины XIX века.

Верно замечено, что в это время понятие о реализме чаще связывается не с новым эстетическим движением, а с конкретным творчеством: Стендаля, Бальзака, Диккенса и т. д.

Естественно, что реалистические тенденции предшествующих эпох (от античности до Просвещения), коренящиеся в самой природе искусства (мимесисе, как точно назвал это свойство Аристотель), в век Просвещения проявились уже определенно, поскольку исследовался и воссоздавался в

искусстве «естественный человек» («природный») в его социальном статусе и осуществлении.

Классицистическая установка на граждански и реально живущего в обществе человека и просветительская «любопытность» в отношении природы и права человека жить в обществе в соответствии со своим богатством личности, должно осуществиться полностью и равно подобным себе – эти тенденции познания человека привели к реализму, т. е. к «подробностям» жизни, среды, раскрытию «внешнего» и «внутреннего» человека в их сложных взаимоотношениях.

Все дело заключалось в том, чтобы этот способ высказывания, исследования и отображения «правильно» назвать.

Сегодня мы и оказались перед вопросом – проблемой: что значит слово «реализм»?

Как пишет Т. Д. Венедиктова (Секрет срединного мира. Культурная функция реализма 19 века // Зарубежная литература второго тысячелетия... М.: Высш. шк., 2001. С. 186-220), «первоназватели» этого термина и реалистического движения Э. Шанфлер и Ж. Дюранти определили «реализм» как «ужасное слово». Оно употребляется наряду с «правдивостью» «в самом различном и неясном смысле». Верно замечено, что реализм в самом широком значении слова предполагает «точку зрения на мир как данный человеку объективно, раскрывающийся постепенно в познавательном опыте и объемлемый в идеале единой теорией» (с. 186). Эта отвлеченная академическая дефиниция реализма не раскрывает само понятие. Очевидно, что термин образован от слова «реальность».

Что такое «real» (настоящий, подлинный), размышляли английские лингвисты и философы. Например, Дж. Л. Остин говорил, что от обычных слов – (например, «желтый») оно отличается отсутствием определенного значения. Что значит: это настоящее, реальное, подлинное? Множественность значений может быть в этом слове, когда мы говорим о конкретном предмете, явлении.

«Эта птица настоящая». Не чучело? Не игрушка? Не картина? Живая? Не мертвая?...

Художники начала XIX века как будто с подозрением отнеслись к художественной условности в искусстве.

«Усталость» от игры в условность накопилась в восприятии произведений предшествующих эпох, и появилось острое желание показать жизнь как таковую, какой «она есть на самом деле».

Именно это и хотели сказать Флобер и Стендаль в своих романах, в своих намерениях, которые они излагали как новый способ образного отражения действительности, человека в литературе. Писатели полагали, что читателя, реального человека, не удовлетворяет то, что он в произведении видит не то, что видит, а то, что желает видеть, а может, за него желает художник, чтобы он так видел нечто.

Воображение художников было «отягощено» грузом «чужих образов», усвоенных через искусство, в ассоциациях, «условностями восприятия». Поэтому, наверное, «реалисты» с такой настойчивостью противостояли романтической субъективности. Они стремились «отречься от себя» и с

возможной полнотой погрузиться в «реальность», которая безгранична, многообразна, многогранна, многоуровнева. Искусство будто хотело «преодолеть собственную природу». С древних времен художники пытались это делать. В XVIII веке сентиментализм использовал включение читателя в повествование как адресата, а не как сотворца. Сотворцом блистательно сделал читателя А. С. Пушкин в «Евгении Онегине». Проблема «писатель-читатель» в романе А. С. Пушкина помогает нам отчетливее представить, что же такое «реализм».

Непосредственное внимание автора к читателю придает произведению особую окрашенность: мы воспринимаем «Онегина» как рассказ, задушевную исповедь поэта, когда предполагается молчаливое восприятие читателя-слушателя, готового принять все самые неожиданные повороты поэтической памяти («Ах, ножки, ножки! Где вы ныне?..»). Жанр в своей исповедальности и лирической эпичности, при широте ассоциативных разворотов, приобретает оттенок камерности.

Камерность и симфонизм сливаются в органической ритмике «Евгения Онегина». Пушкин безошибочно почувствовал ритм «дали свободного романа», в котором слились в цельную картину жизни мира героев, автора и читателя. Источником этой ритмики явился поэт, проживший всех в себе и свободный от всех настолько, что способен шагнуть из мира художественной условности в мир непосредственной реальности, просто на мгновение заговорив с читателем.

Доверительно нежные, искренние и содержательные обращения автора к читателям чем-то близки к обращениям Пушкина к Татьяне («Татьяна, милая Татьяна! С тобой теперь я слезы лью» гл. 3, строфа 15). Но если отношение к героине содержит в себе некую дистанцию художественной условности, то обращения к читателю непосредственно открыты как к реальному собеседнику, другу.

Неисчерпаемо богатство тональных оттенков в обращениях Пушкина к читателю. В этом богатстве – эмоциональные состояния автора, совмещение в «двух жизнях» поэта: в процессе творчества и реальном существовании. И та, и другая жизнь открыты друг другу, точнее – это единая и единственная жизнь художника, эмоционально открытая в своей сверхчувствительности всему живому и значительному в общечеловеческом бытии.

Все сферы существования автора находят выражение в «Евгении Онегине». Их непреходящая ценность закрепляется в индивидуальной конкретности человеческого опыта. Автор и читатель – общность художественно-жизненного содержания. Читатель – реальность, включенная в художественную условность и дающая возможность автору преодолеть эту условность через непосредственную соотнесенность авторского «я» и читателя. От этого роман оказывается открытым реальному бытию. В этом и состоит преодоление условности художественного времени и пространства. Тон задушевного разговора исходит из исповедальности воспоминаний. Искренность и глубина исповеди окрашивается грустью, юмором, легкой иронией. Ушедшее, утраченное не приобретает у Пушкина тяжелых трагических тонов, несмотря на незаменимость бывшего. Замены нет ничему в жизни. Есть смена обстоятельств, интересов, увлечений и т. д. Но смена есть круговорот бытия, его новизна и неисчерпаемость.

Принятие бытия в его полном проявлении – в этом диалектика самого поэтического чувства Пушкина. Обращения к читателю реализуют диалектическое мироощущение автора, потому что именно после обращений к читателям создаются ситуации ассоциативного переключения с одного момента жизни на другой. Возникает цепь ассоциаций, в которой читатель находит близкое для себя, имеющее значительный след и в его жизни. Создается особое свойство эпичность «Евгения Онегина», в которой передается драматическое движение судеб человеческих, общественно-историческое состояние.

Отношение к читателю для Пушкина является способом выражения его отношения со всеми людьми. Но оно, пушкинское отношение с людьми, принципиально отличается от отношения с людьми каждого обывателя эпохи (будь то царь или кто-либо высокопоставленный другой и пр.). Дело ведь в том, что это естественно необходимое отношение с людьми было отношением гения. Поэтому в его отношении к людям эпохальное и гуманистическое начало не противостоят, а взаимодействуют. Это и есть диалектика отношения Эпохи и Времени.

По существу обращения Пушкина к читателю – это обращения поэта к самому себе так, как если бы он был всегда во Времени. Ведь это обращение его к совести, мудрости, чести, состраданию и т. д. Когда конкретный человек, даже если это гений, Пушкин, обращается к человеку другому, он советуется с собой. Мы уже отметили, что выбор Пушкиным способа включения читателя в художественный мир «Евгения Онегина» позволяет автору обрести действительную свободу включения собственного мира в событийный ход романа. И от этого рождается событийность нового свойства – не непосредственная событийность жизнеотношений героев, а внутренняя событийность авторского «я», которая не является неким лирическим дополнением к художественному миру романа, а выступает и как собственный, и как художественный мир, включающий событийность непосредственного сюжета. И если сюжетная событийность героев заключена в определенные жизненные рамки, то внутренняя событийность автора является нам как событийность общевременная, т. е. каждый человек в прошлом, настоящем и будущем проживает в основе коллизии пушкинского бытия (если он человек).

Авторское «я» в «Евгении Онегине» не сводится к лирическому герою, каким бы широким ни представлялось литературоведам содержание этого понятия. «Я» автора романа включает в себя и лирического героя, и непосредственно поэта. Но и за пределами этой емкости остается еще некое значительное содержание, которое вместе с первой составляет новую поэтическую емкость. Этой новой емкостью является всеобщий опыт бытия, освоенный личностью Пушкина и представленный в «Онегине» как опыт, открытый движущемуся, дальнейшему бытию.

Личность Пушкина предстает в романе как завершившая уже определенный цикл бытийности, остановившаяся перед ним (условно) с оглядкой назад (именно это мгновение меры прошлого включается в мир «Онегина» в связи с обращениями к читателям) и прозревающая общие законы дальнейшего движения человеческой драмы. Поэтому обращенность Пушкина к читателю

чаще выражается в общенарицательной неопределенной форме, т. е. как обращение вообще к людям (как к каждому человеку отдельно).

Некоторая конкретизация читателя происходит в немногих случаях и чаще всего (если не вообще) при обращении к непосредственно данному, в определенной степени ограниченному, замкнутому жизненному опыту («маменьки» и т. п.). В этих случаях тональность обращений легко-ироническая в отличие от богатства тональных оттенков в случаях всеобщего наполнения содержательности «образа» читателя. Иными словами, обращения к читателю носят бытийный и бытийственный (обыденно-замкнутый) характер, но и тот и другой составляют содержание авторского «я».

В своем обращении к ограниченному кругу читателей, с их пространственно-временной определенностью, их социально-исторической ограниченностью и категоричностью, Пушкин ироничен, поскольку измеряет их масштабом условно-узкого образа жизни. Когда же он обращается к читателю в бытийном, непреходящем плане, он отбрасывает (снимает) узкие социально временные рамки существования, преодолевая замкнуто-эпохальный предел человеческой жизни.

Роман А. С. Пушкина – «переходное» произведение, рождающееся из всех течений XVIII века: классицизма, сентиментализма, рубежа XVIII-XIX веков (романтизма), устремленное к «реализму» как свободе жанровых и стилевых взаимопроникновений и диалогичности, как «царству эпичности» и «эпопейности», «жанровых» (романных и драматических) полотен («Человеческая комедия» Бальзака, «романная галерея» Диккенса, Золя, Гонкуров и т. д.), «эпизированная» («философизированная» и «бытоориентированная») поэзия.

«Романизация» художественного сознания XIX века была естественным результатом «реализма»: погружение автора в «океан бытия», в его бесконечность всеземного пространства (круглая земля – шар), то замкнутого до предела, то открытого в космос и микрокосм человека. Именно роман «сумел уловить «знаки времени» («демографическую подвижность» 19 века, урбанизацию и «технизацию» жизни, конкретику и «открытость» времени).

Герой романического мира – человек «среднего класса» и «молодой человек», «маленький человек» и «сверхчеловек» – «болен» великими ожиданиями, надеждами, терпением и нетерпением, идеями и теориями, исканиями и разочарованиями.

Реализм «стремится «объять необъятное», реальность осознается тождественной бытию.

Поэтому высший романный уровень – романы Ф. М. Достоевского (как развитие романа А. С. Пушкина) – полифоническое повествование о «необъятности человека», его сознания, романы «фантастического реализма».

Обратимся к тексту романа Ф. М. Достоевского «Подросток»: «Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без того. Одно знаю наверно: никогда уже более не сяду писать мою автобиографию, даже если проживу до ста лет. Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе. Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал

читателя. Если вдруг я вздумал записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем совершившимся... С досадой, однако, предчувствую, что, кажется, нельзя обойтись совершенно без чувств и без размышлений /может быть даже пошлых/: до того развратительно действует на человека всякое литературное занятие, хотя и предпринимаемое единственно для себя. Размышления же могут быть даже очень пошлы, потому что то, что сам ценишь, очень возможно, не имеет никакой цены на посторонний взгляд».

В «Подростке» с очевидностью выражена природа диалогического состояния, поскольку герой в силу своего возраста постигает тайну социальности человека, совершающей над ним загадочный психологический эксперимент. Вдруг окружающие начинают называть подростка князем, в то время как он просто Долгорукий. И «это просто стало сводить с ума». Социальность неизбежно включает в сознание «события» создавая «событие» человека, в котором сознание одного становится совмещающим тайны, загадки сознания другого, т. е. складывается в одном сознании диалог, который «ведет» «разгадывающее» сознание, становясь многозвучным. В начале «Подростка» зарисован как раз начальный момент проникновения события социальности личности в сознание героя, момент психологической «адаптации» инородности вторжения. Сначала адаптирующее сознание «расставляет» вехи / задания / на своем пути и движется к другому сознанию, ища в нем возможность диалога. Но наталкивается на «код», который не дает возможности открыть это сознание как способное гармонизировать с сознанием, ищущим «контакты»: «Я хочу сказать, что никогда не мог знать и удовлетворительно догадаться, с чего именно началось у него с моей матерью. Я вполне готов верить, как уверял он меня с прошлого года сам, с краской в лице, несмотря на то, что рассказывал про все это с самым непринужденным и «остроумным» видом, будто романа никакого не было вовсе и что все вышло так».

Неуловимость иносказания объясняется тем, что в социальном опыте человека происходит вытеснение из сознания» гармонических ходов», т. е. установки на полифонический диалог. Поэтому сознание неизбежно «наталкивается» на рассудочные изощрения, «уловки» иносказания, расставленные как бы специально для того, чтобы полифония не состоялась.

Сознание, таким образом, является диалогом ума, рассудка и высшего смысла / Слова Божьего /. В уме заключена потенция гармонизации сознания. Социальный опыт провоцирует в сознании активность рассудка, разрушая его диалогическую природу, абсолютизируя Социальность, делая ее претендующей на исключительную ценность для человека.

Именно в рассудочной деятельности сознания Достоевский видел самую страшную беду, опасность для судеб человечества, России.

Гармонизирующая природа человеческого сознания реализуется в диалоге ума и Слова Божьего. Ум через интуитивную деятельность лучше / «умное сердце» / движется к Истине, данной в Слове Божьем, постигает глубину его и становится способным «выправить», осветить рассудок, лишая его претензии на абсолютность.

Здесь нам необходимо была бы объемная ссылка на текст «Подростка». Не имея возможности воспроизвести его, даем общий смысл разговоров Аркадия Долгорукова и Версилова. Проясняя свою идею, молодой человек ищет у отца поддержки и пытается в его сознании найти опору для своего, полагая, что материальная / сугубо социальная / жизнь современного общества, идущего к кризису, не может быть первичной причиной гибели нынешнего мира. Версиров, подтверждая догадку сына, что материальность – лишь один «уголок картины», связанный со всем «неразрывными узами», говорит на вопрос: «Что же делать?» - «Ах, боже мой, да ты не торопись: это не все так скоро. Вообще же, ничего не делать всего лучше; по крайней мере спокоен совестью, что ни в чем не участвовал... Будь честен, никогда не лги, не пожелай дому ближнего своего, одним словом, прочти десять заповедей: там все это написано».

Но Аркадий не может удовлетвориться «старым», ему «нужно дело». «Одни слова не убеждают». Социальность требует от человека «дела». «Ум сердца» подсказывает, что не всякое дело то, необходимое, истинное.

Рассудок же нетерпелив, подталкивает к самоутверждению: «...ничего нет выше, как быть полезным... Ну, в чем же мысль?» – «Ну, собрать камни в хлебы – вот великая мысль... Но не самая...» Как будто появился момент завершения пути сознания к истине: «Друг мой, любить людей так, как они есть, невозможно. И однако же должно. И поэтому делай им добро, скрепя свои чувства, зажимая нос и закрывая глаза / последнее необходимо /. Переноси от них зло, не сердясь на них по возможности, «памятуя, что и ты человек». Разумеется, ты поставлен быть с ними строгим, если дано тебе быть хоть чуть-чуть поумнее середины. Люди по природе своей низки и любят любить из страха; не поддавайся на такую любовь и не переставай презирать». Вот и опять круг замкнулся на рассудке. Он завершил версировский путь сознания. Аркадий почувствовал «обрыв», разрушение общего хода мысли, но он не в состоянии дойти самостоятельно до той «свободной глубины», которая открыта в Слове Божьем и которую рассудок стремится ограничить, замкнуть, усложнить по-своему, запутать.

Достоевский, создавая ситуацию диалога сознаний, все время углубляет диалогический подтекст: диалог должен завершиться в одном сознании. Суть его состоит в том, что индивидуальное, самостоятельное сознание, продолжает диалог, довершает движение, соединяя «ум сердца» и Слово Божье. Оно-то и производит главную работу в сознании. Интенсивность ее сосредоточивается в сердце человека. Сердце находит путь к другому сердцу, и это – труд «молчания» / о котором говорит Версиров /, «тихого» диалога. Антиномичность полифонии и диалогизма – в снятии противоречия между внешним диалогом сознаний и внутренним диалогом множественности сознаний в одном, в поиске гармонии сердца, которая и определяет истинный смысл выстраивания внутреннего мира человека. Иначе говоря, антиномичность полифонии во всякой идее, как правило, замыкается на непосредственной социальности человека, природной предназначенности сознания гармонизировать индивидуальное чувство истины в Слове Божьем.

Внутренний диалогизм сознания совершается в целостной природе человека, которая наполнена «вихрем чувств». «Версиров в те мгновения, то есть в тот весь

последний день и накануне, не мог иметь ровно никакой твердой цели и даже, я думаю, совсем тут и не рассуждал, а был под влиянием какого-то вихря чувств. Впрочем, недостающего сумасшествия я не допускаю вовсе, тем более, что он – и теперь вовсе не сумасшедший. Но «двойника» допускаю, несомненно... двойник – это есть не что иное, как первая ступень некоторого серьезного уже расстройства души, которое может повести к довольно худшему концу» – «Подросток» (13, с. 445). Раздвоение сознания, т. е. утрата диалогической целостности, способности к гармонизации – свидетельство того, что рассудочность привела в тупик, не справившись с эмоциональной нагрузкой бытия человека, или к нерешению противоречия между умом и наступающей на сознание социальностью. Это – одна из страшных сторон жизни человека, обнажавшая слабость и силу человеческой природы.

Вот почему мир Достоевского ценен и необходим реальным людям: он дает возможность прожить опыт диалогической природы сознания, его антиномическую сущность, проникающую в тайну той внутренней духовной борьбы, которую человек неизменно переживает в своем конкретном опыте бытия.

Т. Д. Венедиктова справедливо акцентирует факт: поэтика реализма XIX века предполагала «самоограничение» «срединным» миром, миром относительного. Но идея движения от широкой типизации реального к индивидуальности личности, к нюансам характеристики персонажа, культ правдоподобия, стремящийся преодолеть романтическую условность, продвигал «от героя к человеку», к детализации его мира, к «полутонам».

Пройти сквозь них и выйти к «законосообразному целому» – одна из сложнейших задач реализма.

Труд и путь, например, в романе Элиот «Мидлмарч» переживаются как «общительный труд и совместное путешествие». Необходимо пройти к диалогу и возродиться в диалоге, т. е. непременно быть услышанным.

Реализм «добивался» правдоподобия, преодоления «буквализма» реальности.

Мопассан называл критерием правдивости (реализма) «объективную логику фактов», логику соответствия человеческому сердцу, душе и сознанию в их нормальном состоянии». Но что такое «нормальное состояние»? Что такое «жизнь среднего мира»? Какими критериями правдивости они измеряются?

Наверное, на эти вопросы отвечал А. С. Пушкин всем своим опытом художника-реалиста, в частности романом (повестью?) «Капитанская дочка».

Томас Карлайл называл XIX век временем, лишившимся веры, но страшась скептицизма.

Теккерей нашел точную метафору XIX-XX вв. – «Ярмарка тщеславия»: все становится предметом покупки и продажи, но все «ненадежно». Хочется, чтобы бытие было «гарантированным», упорядоченным, надежным, осмысленным.

Надежда на это связывается с наукой, которая все больше осознается как ключевой цивилизационный и культурный фактор, становится «мифологией» среднего класса, веры. Р. У. Эмерсон в лекциях середины XIX века говорил о возникновении новой церкви, основанной на науке и морали. Наука, пророчил

Эмерсон, станет символом и украшением новой церкви людей. Оправдалось его предвидение?..

В познании мира роль реализма сложна. П. Рикер замечал: «Познать мир – значит не только зафиксировать то, что есть, но также выявить или обнаружить то, что возможно».

Реалистический роман функционирует в качестве зеркала, в котором объективно запечатлевается жизнь, но в которое смотрится и читатель, сличающий изображенное со своим личным представлением о жизни.

«Нам только кажется, что мы видим мир, в действительности мы видим себя в мире, – отражение столько же нам является, сколько нас выявляет и подчас неожиданным образом» (Т. Д. Венедиктова, указанная выше статья, с. 207).

Глава 5 **Модернизм**

Андрей Белый в книге «На рубеже столетий» (М.: Худ. лит., 1989, с. 35-36) написал: «На рубеже двух столетий» – заглавие книги моей, предваряет заглавие другой – «Начало века». Но имею ли право начать воспоминание о «начале», не предварив «рубежом» его? Мы – дети того и другого века, мы – поколение рубежа: я в начале столетия – сформировавшийся юноша, уже студент с идеями, весьма знающий, куда чалить, – знающий, может быть, слишком твердо, «ненужно» твердо, именно в теме твердости испытывал я в начале столетия удары судеб... «Мы» – сверстники, некогда одинаково противопоставленные «концу века»; наше «нет» брошено на рубеже двух столетий – отцам; гипотетичны и зыблемы оказались прогнозы о будущем, нам предстоящем, в линии выявления его: от 1901 года до нынешних дней...»

Эпический, а не поэтический взгляд символиста А. Белого, модерниста и «преобразователя» языка и формы поэзии, – взгляд, оценивающий «азартный» и острый поиск «нового» искусства рубежа веков, высвечивает, как луч прожектора, основную проблему модернизма – разрыв традиции, отталкивания опыта «отцов», категорическое «нет» – отцам, чрезмерную смелость и «ошибки молодого искусства в прогнозах будущего, а значит, – и в самих формах выражения этих прогнозов.

Вирджиния Вулф в 1924 году сформулировала причину модернистских исканий: «Где-то в декабре 1910 года человеческая природа изменилась». В чем же выразалось изменение человеческой природы? Действительно ли это возможно и случилось ли это на рубеже XIX и XX веков?

Модернизм, обновление языка искусства, начался с экспериментов в области формы. Истоки поисков нового языка и новых форм искусства лежат в философии Ф. Ницше и психоанализе З. Фрейда.

Как пишет О. Ю. Сурова (мы подробно изложим содержание ее статьи), человек модернистский – это Homo Sapiens – особый «подвид». «Гениальная провокация» Ницше состояла в том, что он «предложил» заглянуть в те бездны и те вершины, в которые до этого человек не заглядывал. Весть о том, что «Бог

умер», снимает проблему двоемирия, человек остается в «горизонтальной» реальности, в «сем мире», в эмпиризме реальности.

Романтизм (познание человека всегда романтично) и позитивизм синтезировались в мировоззрении Ницше – «принципе «чертова колеса». Понятие «раса», «среда», «история» стали ключевыми.

Жизнедеятельность человека, по Ницше, протекает в материальной и духовной сферах, духовная – производное от материальной, средство приспособления к выживанию.

«Биологический», «физиологический», «инстинктивный» человек – первичен. «Дух... подобен желудку» (Ницше. По ту сторону добра и зла. Соч. в 2 т., т. 2, с. 351).

Духу свойственна «воля к власти», «энергия жизни». Возвышение человека – и благо, и «ужас». Разум восполняет физическую слабость человека. Но, благодаря разуму, человек знает свою судьбу. Об этом нам «шепчет» миф. Знание о том, что человек лишь прах, «персть земная» – есть абсурд, который лежит в основе нашего бытия. Этот абсурд – «роковая», «дионисийская» мудрость («невыносимая» мудрость). От нее человеку надо защищаться, чтобы выжить. Культура и помогает это делать. Она – плотина на пути дионисийской стихии, хаоса природного бытия. Это и показала нам античность. Культура («золотой сон человека») «снимает боль», «искажает» реальность (т. е. идеализирует ее), чтобы сделать ее приемлемой для человека.

Ницше не принимает «ratio», уничтожающего древнюю (здоровую) культуру.

Оптимизм «теоретического» человека Ницше связывает с «разложением мифа», «смертью трагедии», «закатом Европы». Но когда он претендует на всеислие, – он чувствителен. Ницше – в определенном смысле критик сциентизма, его утопии. Необходим баланс разумного и инстинктивного. Категорическое неприятие Ницше религии обусловлено его сопротивлением чувству вины человека перед Богом (как он говорил, «задолженности божеству») и ослаблением «земной» позиции человека.

Формула Ницше, принятая на вооружение культурой модернизма («Бог умер»), рождена философом в его отрицании мифологического мира богов.

Бога Ницше понимает как «трансцендирование человеком самого себя, своих лучших духовных качеств» (О. Ю. Сурова. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. М.: Высш. шк., 2001, с.227). Человек, по Ницше, – достаточен, чтобы самому реализовать свою духовность.

Это убеждение философа усилило релятивизм, т. е. относительность всех ценностей. Нет Бога – значит, нет морали, нет добра и зла, вечных ценностей, есть только представление о природной целесообразности.

Искусство – «живая стена, воздвигнутая вокруг себя, чтобы... замкнуться от мира действительности: сохранить идеальную почву и свою политическую свободу» (Ф. Ницше. Рождение трагедии из духа музыки. М, 1990. Т. 1. С. 81)

Человек, утративший Бога, не верит в бессмертие души, примиряется со своей участью смертного существа, «любит судьбу», живет без иллюзий, героическим усилием духа познавая ужасы существования, продолжает жить и

творить, т. е. гуманизм Ницше – атеистический гуманизм, от которого в сторону добра и зла человек может шагнуть, не сдерживая себя «страхом Божьим».

В искусстве рубежа веков, особенно в первой половине XX века идеи Ницше воплотились в модернистских опытах множества талантливейших художников: интеллектуальном английском романе (Р. Олдингтон. Смерть героя; О. Хаксли «Желтый Кром»), романе потока сознания (Дж. Джойс. Улисс, У. Фолкнер. Авессалом, Авессалом! и др.), экзистенциальном повествовании (романы Ф. Кафки, А. Камю, Ж.-П. Сартра), «мифологическом» романе (Джойса, Апдайка, Маркеса).

Все эти романские формы, способы структурирования и движения повествования, так или иначе были осуществлены под воздействием идей Ницше и Фрейда.

Но, безусловно, самым важным, «естественным», источником и причиной обновления языка и форм литературы, искусства было «распадение» целостности человека, его мира, мироощущения, мировосприятия (как «распад» ядра атома), дискретность состояния, утрата целостного источника Бытия – Бога, Творца, акцентация наукотворчества человека, утверждение возможности Сверхчеловека.

Но гениальные эстетические (по законам Высшей Красоты, Божественной целостности мира) прозрения литературы XIX века, прежде всего нашей, отечественной, русской, осуществившиеся в художественном сознании А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского, остались высшими прозрениями человеческого духа, которые не могут опровергнуть никакие новые идеи, теории модернистского направления.

Погружения в глубочайшие тайны интуиций, подсознания в лучших произведениях модернистов созвучны открытиям наших гениев – Пушкина и Достоевского.

Подытоживая исследовательские точки зрения на культуру, искусство, литературу рубежа XIX-XX веков, первой половины XX столетия (работы В. М. Толмачева, Т. Д. Венедиктовой, О. Ю. Суровой, Л. Г. Андреева), отметим следующее.

«Символический образ человечества» создавался романом XX века от Кафки до экзистенциализма и «абсурдизма».

Дж. Джойс, задался целью использовать миф... как способ «контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которые представляет собой современная история» (Т. Элиот). В сущности Джойс обозначил цель модернизма и создал «роман века», выразивший цель и смысл обновления языка и формы повествования.

В XX веке сложились 2 направления мифотворчества:

1. Модернистский миф – форма отражения и способ организации хаоса. Кафка, например, имел в виду перевод «внутренних фантазий и случайностей «неоправданных преступлений экзистенциалистских героев на уровень законности, придание им культурного статуса». Поскольку исходной для модернизма «является идея «абсурдного мира», мира без Бога, без смысла, искусство модернизма не конкретно-историческое по методологии; реальность модернизма мифологична, какой бы житейской она ни представлялась, как бы ни питалась трагичностью человеческого существования. Абсурд замыкает миф на самом себе.

2. Немодернистское искусство отличается тем, что миф в нем является не способом организации распада, а способом его преодоления. Здесь мифотворчество решает «проблему гуманизма», т. е. целого. Источник этого преодоления – возможности человека.

«Выстоять посреди хаоса» (Г. Гессе) – задача исследования жизни и человека. «Игра в бисер» – «выражение духа сопротивления варварству». Гессе не принимал в Кафке «отчаянное одиночество», утрату «веры в самого себя».

Фолкнер целью творчества считал создание в художественном произведении «фундамента, столпа, поддерживающего человека, помогающего ему выстоять и победить». Кафкинское превращение человека в жука («Превращение»), без вины виноватого подсудимого («Процесс») имеют одну перспективу – «распад личности».

Атеистический экзистенциализм по факту «изгнания Бога» и обретения человеком абсолютной свободы не давал человеку никакой надежды.

Если «камень – достояние Сизифа» (по Камю), то утопическая экзистенциальная идея (образ Мерсо) превращается в «жизнеподобного» персонажа, существующего в жизненных обстоятельствах. Он обществу может противопоставить только «немотивированное преступление», свою готовность расстаться с жизнью. Вопрос стоит не о противопоставлении реализма модернизму, а о том, что реализм XX века существенно изменялся.

И речь шла не о форме. Реализм «экспериментировал» в области формы. Например, брал особенный «внутренний монолог» Джойса, его «перемену стиля», «диссоциации» элементов, отчуждения (Кафка), создавая «универсальный синтез» (Брект). На основе «открытого реализма», «реализма без берегов» (Роже Гароди) родился неоромантизм с его «двоемирием», хранением вечных ценностей добра, любви, творчества (творчество Сент-Экзюпери).

Свою философию Сартр называет «пережитым», ее признак – тотальность, целостность. В «Критике диалектического разума» (1960) Сартр возвестил о создании всеохватывающего современного знания, некоего синтеза, составными частями которого должны быть экзистенциализм, марксизм, фрейдизм. Он призвал отказаться от «наивного» романа. Адекватным задаче должен стать «роман реальной личности». Образцом такого романа становится его гигантская трехтомная монография о Флобере «Гадкий утенок. Гюстав Флобер с 1821 по 1857 г.» (1971-1972). «Сюжет книги, – так определил Сартр, – что можно знать о человеке сегодня... То есть синтез, Всё». В книге, действительно, есть все: психоанализ, марксизм («типичная» личность эпохи), экзистенциализм. Основа этого – образец европейского интеллектуализма, всякого познания.

Американский вариант синтеза – Уильям Фолкнер. Цельность всего человеческого опыта, «цельность души». Фолкнеру удалось это выразить потому, что он испытал воздействие всех писателей прошлого.

«Символист и реалист», Фолкнер отошел от дегуманизирующих тенденций, от «чистого искусства» и стал «пищей для умов» (Карпентьер). Как показал художественный опыт великих писателей XX века, эстетическая, культурная традиция не умирает, а вступает в диалог с новым искусством, если идеи обновления искусства рождаются в гениальных художественных сознаниях.

Глава 6 Постмодернизм

Постмодернизм – совокупное обозначение наметившихся в последние 25–30 лет тенденций в культурном самосознании развитых стран Запада. Постмодернизм (или «постмодерн») буквально означает то, что после «модерна», или современности.

Однако понятие «современность» не имеет сколько-нибудь строгого общепризнанного определения. Исток «современности» усматривают то в рационализме Нового времени, то в Просвещении с его верой в прогресс и опорой на научное знание, то в литературных экспериментах второй половины XIX в., то в авангарде 10–20-х гг. XX в. – соответственно ведется и отсчет «постсовременности».

Задача усложняется тем, что термином Postmodern обозначаются две различные тенденции нынешней культуры. Чтобы их не спутать, приходится воспользоваться двумя возможностями русского перевода – «постмодернизм» и «постсовременность».

Генеалогия термина «постмодерн» восходит к 1917 г. Впервые его употребил немецкий философ Рудольф Панвиц в работе «Кризис европейской культуры». Речь шла о новом человеке, призванном преодолеть упадок. Это был всего лишь парафраз ницшеанской идеи «сверхчеловека».

Если отвлечься от дальнейших спорадических употреблений термина, то следующей вехой, непосредственно ведущей к современным спорам, была литературоведческая дискуссия шестидесятых годов в США.

Первоначально в ходе ее «постмодерн» указывал на кризисное состояние авангардистской литературы. Затем в термин вложили положительный смысл, обозначив им надежды на преодоление кризиса, в частности, разрыва между элитарной и массовой культурой.

Этот термин все чаще применяется для характеристики новаций в литературе и искусстве, а также трансформации в социально-экономической, технологической и социально-политической сфере.

Статус понятия постмодернизм получает в 80-е гг., прежде всего благодаря работам Лиотара, распространившего дискуссию о постмодернизме на область философии.

Философии постмодернизма как таковой не существует – не только по причине отсутствия единства взглядов между относимыми к постмодернизму мыслителями, но и, главным образом, по той причине, что постмодернизм в философии возник как раз из радикального сомнения в возможности последней как некоего мировоззренческо-теоретического и жанрового единства.

Уместно вести речь не о «философии постмодернизма», а о «ситуации постмодернизма» в философии, сопоставимой с «ситуацией постмодернизма» в культуре вообще.

Культура постмодернизма имеет онтологические, гносеологические, историко-культурные и эстетические параметры. В онтологическом плане феномен постмодернизма связан с осмыслением того обстоятельства, что

предмет противится человеческому воздействию, отвечая на него противодействием: что порядок вещей «мстит» нашим попыткам его переделать, обрекая на неизбежный крах любые преобразовательские проекты.

Постмодернизм возникает как осознание исчерпанности онтологии, в рамках которой реальность могла подвергаться насильственному преобразению, переводу из «неразумного» состояния в «разумное». Квалификация такой онтологии как «модернистской» и исторически исчерпавшей себя есть вместе с тем провозглашение новой эпохи – постмодернизма.

Скептическое отстранение от установки на преобразование мира влечет за собой отказ от попыток его систематизации: мир не только не поддается человеческим усилиям его переделать, но и не уместается ни в какие теоретические схемы. Событие всегда опережает теорию (Бодрийар).

Антисистематичность как характерная черта постмодернизма не сводится к простому отказу от притязаний на целостность и полноту теоретического охвата реальности – она связана с формированием неклассической «онтологии ума». Дело заключается в объективной невозможности зафиксировать наличие жестких, замкнутых систем, будь то в сфере экономики, или политики, или искусства.

В процессе интеллектуального освоения этой трансформации возникает мышление вне традиционных понятийных оппозиций (субъект – объект, целое – часть, внутреннее – внешнее, реальное – воображаемое), мышление, не оперирующее какими-либо устойчивыми целостностями (Восток-Запад, капитализм – социализм, мужское – женское).

Возникновение постмодернизма вызвано также и изменением эпистемологической ситуации, связанной с критикой классической философской парадигмы неклассической философией (марксизм, психоанализ, структурализм). Результатом этой критики был распад субъекта как центра системы представлений (репрезентаций), постмодернизм не только фиксирует, но и максимально заостряет эту ситуацию, создавая «скандальный», с точки зрения классических мыслительных навыков, тип философствования – философствование без субъекта.

Место категорий «субъективности», «интенциональности», «рефлексивности» занимают безличные «потoki Желания», имперсональные «скорости», неконцептуализируемые «интенсивности».

Непосредственным источником постмодернистского сдвига в гносеологической плоскости была «деконструкция», в которой классическая философия дезавуируется как «метафизика присутствия». Основной интуицией последней является абсолютная полнота смысла, его тотального, не знающего пустот и разрывов присутствия (presence).

Классический дискурс неизбежно выступает поэтому как дискурс репрезентации (representation) – представления некоего изначального, первичного смыслового содержания в производных, вторичных, деривативных формах. Всякое отдельное событие получает здесь смысл лишь благодаря причастности абсолютной полноте изначального смысла; оно истинно лишь постольку, поскольку может быть возведено к первосмыслу как своему истоку.

В классической парадигме все содержания мысли суть лишь репрезентации смысла как первоосновы – субстанции и истока. Все знаки культуры значимы здесь лишь за счет проступающего сквозь них первосмысла – «трансцендентального означаемого». Отказать этой интуиции в праве на универсальность и сосредоточить внимание на проблематике дисконтинуума и отсутствия – значит перестать смотреть на события как на отблеск истины бытия, обратиться к ним в их самодостаточности.

Тем самым осуществляется выход из лингвистической плоскости в плоскость «событийности» и «телесности». Это происходит в форме «философии сингулярностей» (Вир Илио) и «мышления соблазна» (Бодрийар), «мышления интенсивностей» (Лиотар) и «философии Желания» (Делез и Ф. Гваттари).

Противостояние постсовременности и постмодернизма (как жизни и смерти культуры) особенно заметно в философии, где оно возникло в самое последнее время. Первыми «э» сказали французы. Франсуа Лиотар выступил с концепцией постмодернистского знания. В двух словах ее суть – «война целому» (именно так заканчивается его статья «Ответ на вопрос, что такое постмодернизм»).

Гегель когда-то провозгласил: истина – это целое. Для постмодернистов дело обстоит наоборот: целое – опасное заблуждение мысли, идея тотальности ведет к тоталитаризму, а там и до террора рукой подать. Истина плюралистична.

Французы дали только имя тому, что немцам в ФРГ давно было известно. Одо Марквард назвал одну из своих книг «Апология случайного». Здесь опять-таки эскапада против Гегеля: великий диалектик считал, что философия должна устранить все случайное. Это значит, – восклицает Марквард, – философия без философов, без живых людей! Он считает себя «гожуалистом» (от английского слова usual – обычный), философом обыденной жизни, которая полна случайностей.

Человек – чаще случай, чем выбор. Тут уже выпад против тех разновидностей индивидуализма, которые делают ставку на свободную личность, сознательно избирающую свою судьбу. В постмодернизме исчезает понятие субъекта, наделенного сознательными целеполаганием и волей. На первый план выходят бессознательные компоненты духовной жизни. Отсюда живой интерес к мифу как панацее от рационалистических бед нашего времени. Но миф опять-таки рассматривается как форма утверждения неповторимого, не как способ объединить людей: мономифологизм, по Маркварду, столь же вреден, как и монотеизм. «Хвала политеизму», – провозглашает Марквард (так озаглавлена его статья в сборнике под выразительным названием «Прощание с принципиальным»).

Когда-то Лютер сказал: я здесь стою и не могу иначе. Марквард: я здесь стою, а могу, как угодно. Конечно, все это утверждается «со щепоткой соли». Но нет шутки, за которой не скрывалась бы позиция.

В постмодернистской философии остается без внимания важнейшая категория нового мышления – время. Именно поэтому неудачной выглядит попытка постмодернистов опереться на Хайдеггера – «последнего из могикан» великой немецкой философии. Он велик как философ культуры, предчувствовавший тот рубеж, которого культура ныне достигла. Стрелка на

циферблате истории подошла к цифре 12, как бы отодвинуть ее назад! Этот образ владеет ныне умами ученых и политиков. А философ давно говорил о времени как об исполненном, как о некоей целостности, в которой будущее, настоящее и прошлое сливаются воедино,

Вот знаменитое место из книги «Бытие и время» Хайдеггера, шокирующее рационалистически-механическое мышление: «Времяпроявление не означает «смены» экстатических состояний. Будущее не позднее бывшего, а последнее не ранее настоящего. Времяположенность обнаруживает себя как будущее, пребывающее в прошлом и настоящем».

Интересно, что к такому же пониманию времени как исполненного, завершенного целого пришел Павел Флоренский. Для него это была очевидность, овладевшая им еще в детские годы: «Четвертая координата – времени – стала настолько живой, что время утратило свой характер дурной бесконечности, сделалось уютным и замкнутым, приблизилось к вечности. Я привык видеть корни вещей. Эта привычка зрения проросла потом все мышление и определила основной характер его – стремление двигаться по вертикали и малую заинтересованность в горизонтали».

Речь, разумеется, идет не о физическом, а о социально-культурном времени, о том времени. Это время, подобно пространству, можно охватить единым взором, в нем можно «передвигаться», используя тот или иной накопленный человечеством опыт. Здесь возможно осуществить мечту Фауста – остановить мгновение и мечту Н. Федорова – вернуть исчезнувшее.

Споры идут вокруг нового отношения к прошлому, к истории.

Постмодернизм, выступая против идеи целого, разрывая «связь времен», не в состоянии проникнуть в суть проблемы, он просто игнорирует ее. Решить проблему призвана концепция постсовременности как высшего типа современности. Современность означает противостояние несовременному, устаревшему. Прошлое при этом рассматривается как предпосылка настоящего, как низшая ступень, «снятая» последующим развитием. Постсовременность отличается от современности тем, что видит в прошлом не просто предпосылку, а свою неотъемлемую составную часть; это слияние того, что есть, и того, что было. И другой важный момент – поиск в прошлом того, что утеряно в настоящем.

Речь, разумеется, идет о культурных достижениях. Постсовременность сводит их воедино. Понятие современности – завоевание Нового времени как эпохи, противопоставившей себя предшествующим периодам развития общества. Именно тогда возник историзм – требование рассматривать явления в конкретных условиях его возникновения и в свете общего движения вперед. Осознание настоящего как постсовременности возникло в наши дни, оно предполагает не отмену, а углубление принципа историзма. Причинное объяснение остается, но оно дополняется непосредственным соотношением достигнутого в прошлом результата с нынешней ситуацией, признанием эталонного, образцового характера этого результата.

Идея постсовременности как сверхсовременности особенно важна для нового политического мышления. Человечество подошло к опасному рубежу, за

которым ничего нет, «конец истории» – ядерная вспышка и самоистребление. Единственно возможный разумный путь – назад, к «нулевому варианту», к уничтожению и запрещению атомного оружия. Идеальное состояние – в прошлом, когда мир не знал средств самоубийства, будущее возможно только как прошлое. Конечно же, это не будет простое его повторение, будут свои модификации, прежде всего новое понимание опасности бесконтрольного движения вперед, новый уровень науки и техники, целиком обращенных на благо людей.

В культурно-эстетическом плане постмодернизм выступает как освоение опыта художественного авангарда («модернизма» как эстетического феномена). Однако в отличие от авангарда, ряд течений которого не порывал с характерным для классики дидактически-профетическим пониманием искусства, постмодернизм полностью стирает грань между прежде самостоятельными сферами духовной культуры и уровнями сознания – между «научным» и «обыденным» сознанием, «высоким искусством» и «китчем».

Постмодернизм окончательно зацепляет переход от «произведения» к «конструкции», от искусства как деятельности по созданию произведений к деятельности по поводу этой деятельности. Постмодернизм в этой связи есть реакция на изменение места культуры в обществе.

Постмодернистская установка по отношению к культуре возникает как результат нарушения «чистоты» такого феномена, как искусство. Условием его возможности выступает изначальное смыслопорождение, восходящее к созидающему началу (субъекту), оригинальному творческому деянию.

Если же эти условия нарушены – а именно это и происходит в постиндустриальном обществе с его бесконечными возможностями технического воспроизведения – то существование искусства в его прежних (классических или модернистских) формах оказывается под вопросом.

Другой стороной изменения статуса культуры является то, что сегодняшний художник никогда не имеет дело с «чистым» материалом – последний всегда тем или иным образом культурно освоен. Его «произведение» никогда не является первичным, существуя лишь как сеть аллюзий на другие произведения, а значит, как совокупность цитат.

Постмодернизм сознательно переориентирует эстетическую активность с «творчества» на компиляцию и цитирование, с создания «оригинальных произведений» на коллаж.

При этом стратегия постмодернизма состоит не в утверждении деструкции в противовес творчеству, манипуляции и игры с цитатами – серьезному созиданию, а в дистанцировании от самих оппозиций «разрушение – созидание», «серьезность – игра».

Приметой выражаемой культурной ситуации становятся кавычки, то и дело расставляемые как указание на безусловность любых сигнификаций.

Постмодернизм обязан своей популярностью не столько авторам, действительно инспирировавшим соответствующий сдвиг в культуре, сколько лавинообразной критической литературе, сформировавшей нечто вроде идеологии постмодернизма.

В семидесятые годы появились новые веяния в архитектуре. Называют даже точную дату – 15 июля 1973 г. В этот день в американском городе Сент-Луисе был взорван квартал новых благоустроенных домов, отмеченный в пятидесятые годы премией как образец воплощения самых прогрессивных строительных идеалов, в котором теперь никто не хотел жить: слишком стерильно и монотонно выглядело все. В опустевших домах стал гнездиться преступный элемент, и от «образцового» квартала решили избавиться.

Образец новейшей архитектуры – здание художественной галереи в Штуттгарте, выстроенное по проекту английского архитектора Дж. Стерлинга. Здесь сочетаются элементы самых различных архитектурных стилей и эпох. Фасад украшен разноцветными светильниками в виде длинных труб, идущих по всему контуру здания, – возникает ассоциация с промышленным строительством, где раскраска труб преследует сугубо утилитарные цели. Внутри здания светлые залы, стекло и сталь, и вдруг наталкиваешься на колонны, как бы заимствованные из египетского храма. Внутренний дворик выполнен под «античные руины», увитые плющом; здесь древние статуи, а несколько плит навалены друг на друга – как бы «археологические раскопки».

Подобную архитектуру, в которой отразились недовольство безликой рациональностью и тяга к прошлому, к традиции, у нас принято называть постмодернизмом. В данном случае перевод термина неточен, ибо под стилем «модерн» мы привыкли понимать архитектурные принципы конца прошлого – начала нынешнего века, когда господствовала избыточная вычурность форм.

Эти принципы преодолела «современная», функционалистская архитектура, обнажившая конструкции, устранившая «излишества», подчинившая форму функции.

Поэтому новейшую архитектуру, пришедшую ей на смену, призванную удовлетворить тягу человека к зрелищности, уместнее именовать «постсовременной».

В книге английского архитектора Чарльза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма», содержится программа нового зодчества:

«Времена радикальной перестройки городских структур канули в прошлое, жилищные потребности населения полностью удовлетворены, отвечающий нуждам автотранспорта город давно перестал быть главной целью градостроителей. Начался период переоценки ценностей: новая городская архитектура перестает черпать творческие силы в футуристических видениях. Напротив, в своих помыслах она обращается к непреходящему – к истории».

А. В. Гулыга по этому поводу пишет:

«Оставив на совести Дженкса утверждение, что «жилищные потребности населения полностью удовлетворены» (эта проблема не столько архитектурная, сколько социальная), мы должны вместе с тем признать, что архитектура действительно обращается к истории. Хорошо или плохо – это другое дело. Иногда – удачно, иногда – эклектично, порой – безвкусно. Всегда ли серьезно? На первых порах, как бы смеясь над собой, архитекторы позволяли себе пародировать формы прошлого. Но утверждает себя серьезное отношение к традиции. При том, что все достижения функционализма – новые строительные

материалы, обилие света и воздуха в постсовременной архитектуре остаются незыблемыми».

В новейшей западной живописи и скульптуре также возникло ощущение тупика (из которого путь один – назад), но в отличие от архитектуры ситуация здесь безрадостная.

«Впервые понятие авангарда стало бесполезным», – констатировал бюллетень «Dokumenta-Press», выходящий на международной выставке изобразительного искусства в Касселе (август 1987 г.).

Философия постмодернизма призвана обосновать постмодернистские новации в искусстве, оправдать его самоистребление, но неспособна истолковать более серьезные позитивные явления нынешней духовной жизни, хотя бы ту же архитектуру. Постмодернизм ведет борьбу с целым, а для зодчего его творение всегда выступает как целое. Плюрализм, за который ратует постмодернизм, хорош, но в меру.

Вот комплексная характеристика постмодернизма, данная И. Хассаном:

1. Неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков.
2. Фрагментарность и принцип монтажа.
3. «Деканонизация», борьба с традиционными ценностными центрами: сакральное в культуре, человек, этнос, логос, авторский приоритет.
4. «Все происходит на поверхности» – без психологических и символических глубин, «мы остаемся с игрой языка, без Эго».
5. Молчание, отказ от мимесиса и от изобразительного начала.
6. Ирония, причем положительная, утверждающая плюралистическую вселенную.
7. Смещение жанров, высокого и низкого, стилевой синкретизм.
8. Театральность современной культуры, работа на публику, обязательный учет аудитории.
9. Имманентность – срастание сознания со средствами коммуникации, способность приспособливаться к их обновлению и рефлексировать над ними.

Несмотря на эклектизм и схематичность данного перечня, он как-то передает напряженный, противоречивый дух культуры постмодернизма, ее апокалиптические настроения, пафос веселого разрушения, эпатажный характер, ироничность.

Впрочем, понятие постмодернизма в последнее время толкуется столь широко, что границы его стали крайне расплывчаты. Достаточно вспомнить музыку Шенберга, абстрактные картины Джексона Поллока, романы Клода Симона, чтобы ощутить, что в культуре нашего века теряют силу традиционные представления о гармонии, художественной иллюзии, целостности, органичности и понятности произведения.

Дело не сводится к тотальному отрицанию – наше время утверждает необходимость более сложных форм гармонии и мышления, учитывающих нарастание энтропии. И художники, и критики озабочены провалами в коммуникации, размышляют о хрупкости и ненадежности ее средств.

Классический случай: картина Рене Магрита с изображением курительной трубки и подписью «Это не трубка» иллюстрирует расхождение зрительного и

словесного ряда и призывает не верить или изображению, или подписи. Тем самым задается иронический настрой, воспитывается чувство дистанции у зрителя.

Мы живем в эпоху сосуществования различных политических, экономических, культурных систем, образов мысли и жизни, но ощущаем себя единым целым – человечеством, решающим общую для всех задачу выживания.

Раздел II. Хрестоматийный
Глава 7
Тексты для самостоятельного анализа

12.1. А. Зверев.
Homo historicus

Где-то к концу 50-х годов один молодой преподаватель провинциального британского университета ощутил неудовлетворенность своей прекрасно складывающейся филологической карьерой. Удивив коллег, он напечатал роман, затем другой, хотя, кажется, следовало бы поспешить с какой-нибудь монографией, которая обещала солидную научную репутацию и вождеденное для всех звание professor emeritus, т. Е. бессмертного при жизни. Его вхождение в литературу, разумеется, состоялось не совсем так, как оно описано в рассказе о двух аспирантах, которые решили покорить Олимп, пользуясь нехитрыми рецептами изготовления то «крутых», то чувствительных рассказов, как стряпают быстрый завтрак из полуфабрикатов. Какая жалость, аспиранты проворонили звонок из журнала «Тайм», о чем и мечтать не смеют начинающие поденщики. Брэдбери не дожидался звонков, его не била дрожь при виде пакетов от издателей – как знать, вдруг не с отказом? Уже первый его литературный опыт, роман с бурлескным заглавием «Кушать людей нехорошо», получил некоторый резонанс, а дальше успех сделался стабильным. Самому ему казалось, что даже слишком.

В свой час были написаны и монографии. Дощечка, на которой стояло «emeritus», тоже украсила двери служебного кабинета. Однако романы за подписью Малькольм Брэдбери и после этого не исчезли с книжного рынка. Два лучших – «Сокращения» и «Профессор Криминале» (ИЛ, 1995, № 1) – появились, когда реноме их автора как крупного современного литературоведа уже не требовало подтверждений.

Пример оказался заразительным, и другие английские профессора тоже принялись писать прозу. Возник целый жанр, который критика окрестила университетским романом. Прекрасно изучив все, что из года в год происходит и на кампусе, и на кафедрах, и на попечительских советах, авторы таких книг рисовали довольно унылую картину пресной и благообразной академической жизни: обязательная политкорректность, процветание ничтожеств, мелкие, а то и крупные интриги. Птичий язык симпозиумов с непременно гимнами деконструктивизму и феминизму. Скандалы, когда выплывали на поверхность напрасно маскируемые профессорские вождедения, объектом которых оказывалась жена ближнего или студентка из собственного семинара.

На nive этой литературы особенно блистал Дэвид Лодж, ведавший кафедрой английской словесности в Бирмингеме, интеллектуал того же поколения, что и Брэдбери. В сознании рецензентов эти два имени настолько отождествились, что возник мифический Бродж, своего рода подпоручик Кижее, фантом, символизирующий, как и в повести Юрия Тынянова, некое реальное явление. Достаточно было упомянуть Броджа в аннотации, и читатель уже примерно знал, *какую* историю ему расскажет сочинитель очередного «университетского

романа». И *как* он ее расскажет: обстоятельно, с обилием достоверных подробностей, с изрядной наблюдательностью, с долей сарказма.

Но после того, как в 1975 году Брэдбери напечатал книгу, называвшуюся «History Man», Бродж в откликах на его романы более не упоминался. Недавно вышедший перевод издан под заглавием «Историческая личность» – не вполне точным, как и другие, мелькавшие в русских статьях о Брэдбери: «Человек в истории», «Социолог». Герой этой книги Говард Кэрк по специальности действительно социолог, причем быстро идущий в гору, хотя ему, провинциалу, еще только предстоит покорение Оксбриджа (неологизм, соединивший в себе Оксфорд и Кембридж, два британских символа научного престижа, вошел в употребление еще раньше, чем Бродж). И в определенном смысле этот Кэрк, действительно, персонаж не просто типичный, а знаковый для воссозданного времени, для известного момента истории, когда все пути были открыты перед теми, кто выучился бравировать вычитанной из книжек левизной, интеллектуальной свободой, антибуржуазностью, оставаясь агрессивным мещанином по жизненным приоритетам и поставленным перед собой реальным целям.

Но для автора все это были в общем-то частности. А о том, что его интересовало по-настоящему, он сам четыре года спустя написал в эссе «Собака, затаенная песками» (ИЛ, 1980, № 1). Там, используя метафору Гойи, у которого есть так же называющееся панно из серии «Дома глухого», Брэдбери достаточно жестко отозвался о некоторых преобладающих веяниях в новейшей литературе. Она, по мнению Брэдбери, увлечена «конструкцией», но не только равнодушна к человеку, а даже боится его опознаваемого присутствия. Она создает не произведения, а тексты, представляющие «игрой с бесчисленным количеством вариантов». Хотя было бы трудно ожидать от нее другого: исчезновение скольконибудь яркой личности стало метой времени, и «мы существуем в мире абстракции, где все подчинено механическому процессу».

Беда, однако, в том, что писатели, даже крупные, зачастую ограничиваются просто «констатацией такого мира». А значит, его оправданием, даже прославлением – пусть косвенным образом. Старый роман, который был весь заполнен сопереживанием герою и умел возбуждать такое же чувство в читателе, – конечно, не вернется, но будет печально, если текст окажется только такой же абстракцией, как современная обезличенная жизнь. В этом смысле Гойя – истинный провидец, он раньше всех почувствовал и неизбежность абстракции, постепенно вытесняющей в искусстве любые романтические порывы, и опасности, подстерегающие художника, который пойдет по этому пути слишком далеко. Наперекор тогда еще модным концепциям, которые трактуют реальность как феномен языка, и не больше, Брэдбери, не страшась упреков в консервативности, твердо заявил, что для него неприемлема литература, превращенная в «лингвистический или структурный шифр», – пусть ее представляет хоть сам Борхес. Впоследствии это неприятие и структурализма, и всех выросших на его почве школ становилось у Брэдбери все более упорным. По мере того как подобные подходы – «метаязык», «метаписьмо» – переставали быть только феноменом эстетики и философии, но приобретали статус канона, обязательного для любых видов интеллектуальной деятельности, ирония

Брэдбери становилась все язвительнее. В итоге был написан памфлет о новейших разновидностях новояза, по-своему таких же уродливых, как те идеолекты, которыми в романе Оруэлла должны пользоваться, забыв о человеческой речи, подданные несчастной Океании. Памфлет печатается в этом номере «ИЛ»; он входил в сборник «Неотправленные письма» (1988), который когда-то спровоцировал бурные возмущения слишком безоглядных приверженцев Ролана Барта и Мишеля Фуко.

Меж тем «Неотправленные письма», по сути, лишь заостряли, переводили в сатирический регистр те мысли о современной культуре, которые почти десятью годами раньше Брэдбери высказал в своем эссе, навеянном размышлениями над уроками Гойи. Его картина, писал Брэдбери, «утверждает идею чистой формы и в то же время отрицает ее», внося неподдельный человеческий смысл в мрачную фантазию, которая навеяна чувством невосполнимых утрат и краха всех иллюзий. Гойе «удалось выразить «гуманистическое содержание» и в то же время занять позицию отстраненности» – идеал, на взгляд Брэдбери, недостижимый даже для лучших современных художников.

Действительно ли это идеал, остается проблематичным, но свою приверженность именно такой позиции Брэдбери декларировал открыто. И объяснил почему. Проще всего, разумеется, было бы принять как аксиому, что мир, «где все подчинено механическому процессу», – наша единственная реальность, какие бы чувства она ни вызывала, и постараться достоверно его изобразить: в бесстрастной, фактографической тональности или, наоборот, посредством гротеска, доносящего отвращение. Но ведь тогда художник, собственно, неотличим от социолога Кэрка, который убежден, что он всегда умеет «держаться вровень с таким множеством аспектов и контекстов непрерывно изменяющейся жизни».

Этот Кэрк, понятно, не вызовет и тени сопереживания. Он фразер и карьерист, вся его декламация, обличающая расизм, сексизм, империализм и прочее – просто дань переменчивой интеллектуальной моде, от его радикальных теорий не сохранится и следа, стоит подуть другим ветрам. Подобный тип манипуляторов и циников, комфортабельно устроившихся там, где производится культура, а верней, ее суррогаты, очень занимал Брэдбери: достаточно прочесть его маленький роман, публикуемый в этом номере нашем «Литературном гиде». Писал он о них зло, иногда на грани шаржа, однако даже «Сокращения» вряд ли можно признать сатирой в беспримесном виде.

Все дело в том, что по примеру испанского гения Брэдбери хотел, помимо отстраненности, нужной сатирику, сохранить «гуманистическое содержание». В эссе, навеянном картиной Гойи, он говорит о своем социологе прежде всего как о продукте «гнетущей атмосферы, которую мы сами себе создали». Это атмосфера многоярусных гаражей, торговых центров, «бетонных коробок для мысли, именуемых школами и университетами» и внедряющих в сознание как раз идею необратимости порядка вещей, отличающую культурную эпоху, которая нам досталась. Что же удивительного, если в представлении Кэрка «человек – всего лишь актер на зыбкой социальной сцене, исполнитель ролей, недолговечный лицедей, чья игра лишена глубины и богатого содержания». Кэрк, разумеется,

никак не «историческая личность», если говорить не о типажах, а о значительности, однако он вправду личность, без остатка принадлежащая истории в ее современной ипостаси, вылепленная этой историей и с восторгом ей отдающаяся. Он истинный *homo historicus*, как и чем-то с ним схожий профессор Криминале – сгусток самых важных для Брэдбери философских и художественных идей.

Читавшие «Профессора Криминале» наверняка помнят сцены на конгрессе «Литература и власть», происходящем в неслыханной роскоши старинной виллы среди итальянского озера, овеянного поэтическими реминисценциями от Вергилия до Байрона. Конгресс, собравший крупных политиков и литературных звезд первой величины, превращается в мрачную комедию цветистого пустословия, которое служит прикрытием для интересов вполне меркантильного свойства. Сложные интриги плетутся вокруг главного оратора, который признан величайшим мыслителем современности, причем повсюду в мире, хотя мир разделен шатающимися, но еще не рухнувшими идеологическими перегородками. Только что миновал 1989 год, истекают тютчевские «минуты роковые»: демонтаж берлинской стены, бархатные революции в бывшем соцлагере, апогей гласности в СССР, который доживает свои последние сроки. Европа объединяется и обесцвечивается, а нефтяные шейхи уже осознали себя ее новыми хозяевами. И вот в этой атмосфере тотального передела, порождающей растерянность и страхи пополам с дерзкими упованиями, философ, а впрочем, скорее социолог или, может быть, писатель Криминале произносит краткую речь о конце истории, верней, о «конце *homo historicus*, индивидуума, усматривающего смысл или цель в истории». Исчезла, разумеется, не история как таковая, исчезла идея, которая могла каким-то образом объяснить ее непрерывающийся ход. Не так важно, какая именно идея: марксизм, либерализм, экзистенциализм, что-то еще, – существенно исчезновение любых идей, способных стать духовным ориентиром и опорой. Отныне «мы обречены жить вечно в настоящем», как живет, вовсе не чувствуя обреченности, социолог Кэрк. «Мы ничего не знаем, ничего не помним, – вещает Криминале. – И поэтому не можем отличить добро от зла, реальность от иллюзии. Кто может вывести нас на иной путь?» Сам он вроде бы пытался это сделать – оттого и снискал авторитет по обе стороны политических рубежей. Болгарин по происхождению, венгр, но одновременно американец по паспорту и гражданин вселенной по самоощущению, Криминале просто идеальная фигура культуртрегера в эпоху, когда взбаламученные воды истории несут сплошные обломки идейных и национальных барьеров. Его философия, определившаяся в принципиальной полемике со столпом экзистенциализма Мартином Хайдеггером, исключительно созвучна нынешним временам, которые в той своей речи на итальянском конгрессе Криминале уподобил плаванию по Атлантике без карты: остаться бы в живых, «а уж попасть в порт назначения и не мечтай». Хайдеггер был из тех, кто неуклонно привержен Абсолютной Идее (в данном случае – собственного изготовления) и считает: если действительность не ладит с этой Идеей, тем хуже для действительности. При нацизме он остался официально признанным светочем мысли, сохранил пост ректора университета и ни слова не произнес в

осуждение режима. Ни слова не произнес он и после 1945 года: наступило знаменитое «молчание Хайдеггера», которое Криминале толкует не как результат личной драмы философа, а как знак банкротства претензий на владение Абсолютной Идеей, от кого бы они ни исходили.

Теперь иные времена, они насаждают плюрализм и требуют не абсолютов, но иронии – всеобъемлющей, втягивающей в свое могучее магнитное поле и саму философию, которая не может быть ничем иным, кроме демонстрации лишь относительной верности любых постулатов. Постмодернизм, который посвященные фамиллярно именуют По-Мо, совершенно законное порождение времени, сплавившего по Дунаю в некую смутно различимую вечность обвалившиеся теории соотечественника и старшего современника Криминале – Дёрдя Лукача. Тот был твердокаменным марксистом и свято верил, что идея создает политику, политика конструирует реальность, а искусство ее отражает. Но больше нет ни сконструированной реальности, ни искусства, которое способно отразить что-то помимо конца гуманизма, смерти автора, засилья симулякров, то есть подделок, принимаемых за подлинные явления, и агрессии поп-культуры. Есть лишь благословенная теория хаоса, объясняющая все, что ни происходит на свете «в эпоху, когда вокруг всего полно и в то же время удивительно пусто». Политика в это изящное построение не уместилась – по самой простой причине, заключающейся в том, что политика его и опровергла. Насаждая иронию и релятивизм, Криминале сам ощутил необходимость «молчания», как только стали выплывать на поверхность неприятные факты его биографии, – например, предательство по отношению к возлюбленной, попавшей под жернова репрессий после подавления венгерской революции 1956 года. Чтобы остаться последовательным, надо было сохранить иронию и перед лицом таких обстоятельств, а власти не ошиблись, считая, что их очень устраивает подобная позиция. Поэтому и позволяли Криминале колесить по Европе и Америке, публиковаться на Западе, писать о чем угодно, даже и с оттенками фрондерства, а при случае указывать – под чужим именем – на допущенные им ошибки, если прежние высказывания перестали соответствовать сегодняшней линии. Все это благоденствие пришлось оплатить только одной мелкой услугой, обеспечив своим громким именем безопасность счетов в швейцарских банках, куда бонзы из Будапешта перекачивали партийную кассу. Если кругом одни симулякры и все в нашем мире относительно, о каких моральных табу можно всерьез говорить?

Профессор Криминале станет добычей проходимцев, понятия не имеющих, что такое По-Мо и отчего распавшаяся референциальность есть знамение нашего времени, но на практике осуществляющих как раз эти, пользуясь ходовым словом, «стратегии». Отношение Брэдбери к своему герою не поддается простым толкованиям. И не только оттого, что этот герой – и виновник и жертва. Самое существенное, что, взяв на себя роль идеолога человечества, которое «впервые... устремляется по дорогам истории, не вооружившись генеральной идеей», и тем самым теряет само ощущение жизни в истории, профессор Криминале, вопреки собственным декларациям на конгрессах, остается законченным *homo historicus*. И таковым себя неизменно ощущает. В точности

как профессор Брэдбери, никогда не разделявший иллюзий изоляции от истории, но не соглашавшийся и с тем, что история автоматически формирует сознание, не оставляя ни выбора, ни свободы, хотя бы интеллектуальной. Однажды Криминале заговорил откровенно, выбрав собеседником английского журналиста, который по самонадеянности взялся сделать о нем телепередачу, – правда, она так и не вышла в эфир. И в этом разговоре, словно позабыв про свои отречения от Лукача и философов той же формации, признался, что для него идея, притязающая на статус фундаментальной, все-таки никогда не теряла притягательности и смысла. Он только затруднился бы ее сформулировать в терминах строгой науки, но речь, в общем, идет о том, что «нам нужны мораль, политика, история, чувство собственного «я», чувство инакости, чувство человеческой значительности в некотором роде». На его языке это называется «философией *после* философии». Или же «чувством вечности», без которого все превращается в абсурд. Собственно, Брэдбери тоже всю жизнь создавал свою «философию *после*» (или, скажем точнее, философию литературы). Самая известная из его монографий посвящена десяти великим модернистам; в их число входит и Вирджиния Вулф – эссе о ней публикуется в этой книжке «ИЛ». Каждый, кто погружался в изучение модернизма, знает, что ему придется проштудировать горы ученых трудов, но среди них сборник Брэдбери не затеряется. Это не исследование, а скорее портреты – слегка ироничные, как все, что он пишет, но достаточно строго подчиненные единой концепции.

Модернизм был для Брэдбери воплощением «императива новизны» и «азартной игрой с будущим литературы». Многие в этой игре было потеряно, если сравнивать – по творческому результату – достигнутое модернистами и сделанное XIX веком, который опирался на еще очень стойкую художественную традицию. Книги модернистов стали опытом разрыва с нею, преодоления ее инерции, а значит, и преобразования самой природы искусства. Оно свершилось, это преобразование, его нельзя отменить. Оценки случившегося могут быть какими угодно, но за модернистами, по убеждению Брэдбери, останется одна бесспорная заслуга. Да, они «развоплощали», уже не доверяя реальности, и, может быть, слишком увлеклись природой сознания в ущерб полноте изображения. Да, начав с бунта против литературного истеблишмента, они сами сделались истеблишментом, и достаточно нетерпимым к чужакам. Но они сохранили стремление к «трансцендентному», без чего не бывает творчества. И не отрелись от «необходимого чувства беспокойства», которое внушают судьбы мира. Поэтому их «трагическая ирония» осталась достоянием культуры, когда угрозы существованию культуры обозначились более чем наглядно.

Эпоха этих писателей подошла к концу, когда Брэдбери писал свои первые книги. Затем, следуя мнению профессора Криминале, «культура превратилась в шоу, дизайн, непреходящий шоппинг». Как это происходит, очень выразительно показывают «Сокращения». Да и «Профессор Криминале», если перечитать хотя бы первую главу, где описана церемония вручения Букеровских премий.

Брэдбери воспринял эту трансформацию не так, как другие. В ней видели или прорыв к истинной свободе, когда можно всласть натешиться деконструкцией и крушить любые авторитеты, или какое-то временное помрачение умов, Брэдбери

увидел в ней катастрофу. Что-то зловещее для культуры таили в себе эти самозабвенные занятия «хаосом знака» и «пародийной интертекстуальностью», которая с насмешкой отвергает любую попытку мыслить как homo historicus. Брэдбери пробовал противодействовать повальной моде на такие занятия, высмеивал их, писал книги, подчеркнуто чужеродные возобладавшим настроениям. Разумеется, в этом конфликте он не одержал победы. Но ведь его профессор, заплутавший на причудливых тропинках современной истории, был все-таки прав, утверждая, что философии и вообще культуре не по силам переломить ход вещей, а тем не менее задача всегда одна: «Все время заново изобретать задачу философии, подчинять нашу эпоху и наш мир идее».

Иностранная литература. – 2002. – №12.

12.2. А. Дорошевич Миф в литературе XX века

Миф в литературе. Литература как миф. Мы сталкиваемся с этими понятиями и когда писатель подчеркивает в своих книгах сходство изображаемых им ситуаций с уже известными мифологическими сюжетами, и когда он создает в них мало напоминающую привычную нам жизнь, какую-то свою, фантастическую реальность.

В первом случае изображаемые события и персонажи как бы теряют свою индивидуальность и исторически преходящий характер, оказавшись лишь одним из вариантов вечно повторяющейся, изначально данной схемы бытия, зафиксированной в древних мифах. Во втором – писатель строит в своем произведении воображаемую действительность не по законам правдоподобия, а по устанавливаемым им самим правилам, которые он считает законами не только художественной правды, но и правды вообще.

И там и здесь мы имеем дело с конкретно-чувственным философствованием, обращение к которому не ограничивается рамками художественных направлений. Оно в свою очередь определяет само появление этих направлений, по-разному решающих имеющую много конкретных выражений одну и ту же проблему: взаимоотношения сознания и бытия, субъекта и объекта, воображения и реальности, искусства и действительности.

В этой перспективе миф, выходящий за пределы частного художественного приема, можно широко понимать как некое идеальное образование, продукт воображения, который принимается сознанием за что-то реальное. Мифы первобытной эпохи, мифы античности, христианский миф, мифы нового времени – все это результат деятельности особой структуры сознания, обусловленной в каждое время различными социальными причинами, которые вызывают не критическое эмоциональное отношение к этим идеальным образованиям и делают возможной веру в их реальное существование.

В основе мифа лежит метафора, воспринимаемая как действительность, и как метафора миф оказался ближе всего к искусству. Но мифом метафора становится лишь тогда, когда она претендует на всеобщность и истинность.

Особенностью мифа является его претензия на абсолютное значение, когда в центре внимания оказываются связи человека с миром в целом как универсумом, а не связи его с историей, ибо в этом последнем случае миф осознается лишь как метафора, имеющая преходящее значение. Возможность или невозможность возникновения мифов определяется, следовательно, реальным взаимодействием человека и истории, степенью его сознательного участия в ней.

Исторически мифология была продуктом общинно-родового строя, когда первобытное сознание, не способное дифференцировать и абстрагировать, воспринимало мир природы тождественным миру людей, а отдельного человека – равным всему коллективу. Вот как формулирует исходные положения мифологического мышления А. Лосев, крупнейший специалист в области античной мифологии: «...Первобытный человек не выделяет себя из природы, для него все является таким же чувственным, каким является он сам, поэтому вся действительность, отраженная в мифологии, чувственна. И если, далее, человек на самом деле ничем существенным не отличается от окружающей его природы, то он не противопоставляет свою мысль окружающей его природе. Это – самая начальная и самая основная позиция мифологического мышления. В результате мифической интерпретации всей действительности как безусловно чувственной появляется идея о тождестве целого и части или убеждение в том, что все находится решительно во всем и в соответствии с этим принципом дифференцируется и организуется вся мифическая действительность. Наконец, если человек чувствует себя живым и одушевленным существом, то в условиях отождествления себя с природой он всегда одушевляет эту последнюю, населяя ее вымышленными живыми существами»¹. Мифологический образ поэтому представляет собой метафору, обладающую для людей самым реальным существованием, а метафора как таковая остается по своей структуре мифом, то есть «непосредственным, вещественным тождеством идеи и образа»².

В дальнейшем миф становится символом, который, будучи сам по себе элементом действительности, имеет репрезентативную функцию. Античность знала лишь разную пропорцию соотношения идеального и реального, но единство это, сохраняющее сущность мифологии, сохранялось на всем ее протяжении.

Антропоморфный космологический миф, как и всякая метафора, с самого начала был поэзией, космология была эстетикой, а проблема ценности, то есть вопрос о значении объекта для человека, решалась как бы сама собой. В классической Греции «прекрасное» обязательно было «добрым», а «доброе» – «прекрасным» (каллокагатия), эстетическое переживание (трагическое очищение – катарсис) служило нравственным целям. Причем нравственный эффект искусства, в отличие от его нередкого для нового времени толкования как своего рода дидактического поучения, исходящего от одного человека — автора, состоял в эмоциональном приобщении к внеличным, вечным и уже потому справедливым законам космоса и богов. Ощущение исторической несправедливости страдания героя трагедией снималось, а связанные с этим

¹ А. Ф. Лосев, Мифология. / Философская энциклопедия, т. 3, с. 458.

² Там же. С. 459.

ощущением чувства³ очищались эстетическим переживанием гармонии (в том числе гармонии самой формы искусства) и надысторической справедливости всего космоса.

Возрождение было эпохой появления самостоятельной независимой личности, и это положило начало буржуазному гуманизму. Каждое явление, как оказалось, можно объяснить и проследить в развитии, то есть во взаимодействии со средой, протекающим во времени. Это понятие социального движения или истории было чуждо сознанию предыдущих эпох.

Естественно, что художественное мышление использовало этот интерес к единичному, из которого конституируется целое. К середине XIX века господствующим принципом в литературе стал принцип психологизма, когда одной из первостепенных забот писателя стало объяснение нюансов чувств и поведения героя фактами изображаемой действительности и, наоборот, соответствие изображаемых событий характерам героев.

При зарождении литературных форм сюжет произведения был лишь развертыванием во времени мифологической или обрядовой метафоры⁴. Каждая метафора в качестве мотива могла быть по-разному и многократно преобразована в эпизод и ситуацию, поэтому напрасно было бы искать внутреннюю обусловленность и логику в мифологическом сюжете. В новое время событийная последовательность строго измерялась масштабами реального времени, а сама созданная в произведении воображаемая действительность – причинными зависимостями реальной жизни.

Временная протяженность фактически не принадлежит субъекту. Фиксируемая классическим романом XIX века последовательность моментов – это последовательность разных, часто противоречивых реакций на каждый из этих моментов. Это крайняя точка того «эмпиризма», воспроизведения социально раздробленного бытия, против которого выступали еще немецкие романтики Иенской школы. Искусству характеров, воспроизводящему отдельные единичные явления, они противопоставляли целостную интерпретацию природы, идеалистически понимая ее как органическое одухотворенное всеединство, и подобное совокупное представление называли мифологией, «иероглифическим выражением окружающей природы в освещении фантазии и любви» (Ф. Шлегель).

Романтики рассматривали мифологию как средство преодолеть болезненно переживаемую ими дифференциацию сознания и бытия, субъекта и объекта, ставшую социально ощутимой в результате отчуждения. Если в древности космология по необходимости была эстетикой как продукт художественно-мифологического сознания, то романтизм подходил к этому единству с другого конца: эстетическое отношение к действительности должно было как бы само собой реконструировать утерянную с «детством человечества» целостность мира, понимаемую идеалистически.

³ «Сострадание» и «страх» у Аристотеля. «Сострадание» к самому герою и «страх», возникающий из того, что оказывается поколебленной вера в благостный порядок и гармонию космоса.

⁴ Это очень важное положение о разворачивании метафоры в сюжет раскрыто в работе О. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра», ГИХЛ, Л. 1936.

Основной целью романтиков был синтез, стремление к которому по-разному преломлялось в их эстетических требованиях. Синтез понимался как единство человека и мира, как ощущение вечной неизменности и одновременно изменчивости мира, как синтез разных искусств, как единство прошлого, настоящего и будущего во время мгновенного интуитивного озарения, путем которого приходит высшее «поэтическое знание».

Признание детерминизма равносильно для романтика признанию рабства, а между тем классический европейский роман XIX века – это почти сплошь история «утраченных иллюзий», ломка характера в нем происходит уже без трагических взрывов. История героя – это уже не история его деяний в борьбе с обстоятельствами, а история приспособления к ним и использования в своих целях. И это не только потому, что был открыт детерминизм, – законы природы и общества существовали и до их открытия, – человек сильнее ощутил их действие, оказавшись лишь атомом во всеобщей борьбе интересов.

Ощущение зависимости как социально обусловленный факт психологии личности буржуазной эпохи могло компенсироваться лишь интенсификацией единственного, что остается принадлежащим индивиду, – момента настоящего. Только в границах данного момента оказывается возможным перебросить мост от человека к отчужденной действительности. Импрессионистское искусство становится точкой перелома, выражая максимальное ощущение зависимости человека от действительности и от своих чувств и в то же время предельно интенсифицируя полноту данного момента восприятия. «Не плоды жизненного опыта, а сам он является целью», – учил У. Пейтер, английский эстетик, значительно повлиявший на поколение Джойса.

Абсолютизация этой полноты ощущения момента в конечном итоге приводит к превращению его в рамках сознания во вторую, более близкую сознанию реальность, художественному переживанию которой посвятил себя эстетизм «конца столетия». Однако содержащийся в ранних манифестах символистов программный лозунг «объективизировать субъективное» был лишь доведением до предела анализа собственного «я». Для того, чтобы такая сугубо индивидуальная действительность искусства приобрела неоспоримость абсолютной правды, необходимо в нее уверовать. Романтизм в свое время решал эту проблему попыткой возродить народные верования средневековья и опираясь на христианскую традицию. Другой намеченный романтизмом путь лежал в обращении к коренящейся где-то в глубине души интуиции, которая должна открыть Истину в творческом озарении. Так, в переживании вечного и неизменного должен был быть достигнут уход из-под власти времени и Истории, где господствуют враждебные человеку силы. Но инстинктивность как потеря способности к рефлексии может в наше время лишь имитироваться. В рамках буржуазного общества реальное господство над общественными формами недостижимо, и эта скованность поведения индивида в обществе может вызвать сознательное желание ограничения рефлексии за счет фантазии, коль скоро рефлексия не может реализоваться в деятельности. Таким образом, когда искусственно устранены условия разграничения действительности сознания и

реальной действительности, утверждается принципиальная иллюзия – иррациональный миф.

Пришедшие на смену декадансу художественные течения начала XX века, отрекаясь как от главного греха буржуазности в искусстве – от субъективизма и как от его проявлений – от детерминизма и психологизма, во многом повторили романтический бунт против рационализма Просвещения. Независимыми от субъективного восприятия, вечно и изначально присущими жизни объявлялись идеальные в основе своей образования. Происходит своеобразный парадокс: то, что принадлежит субъективному опыту и является целиком продуктом сознания, своеобразно отчуждается от породившего его сознания и объявляется имманентной реальностью.

Художник-экспрессионист, например, стремится не к выражению собственного переживания своего объекта, но к тому, чтобы дать ему заговорить через себя. А такое стремление к устранению отдельно взятой эмпирической личности, вместо которой должен заговорить «голос бытия», есть не что иное, как не признающий своего происхождения антропоморфизм, рождавший мифы древности и аналогичным образом приводящий к своеобразно преломленному мифологизму, нередкому в современном искусстве.

Очищение, редукция, обращение к глубинным первоосновам, к сущностям характеризует содержание самых различных областей развития буржуазной мысли начала XX века. В целом это тот же романтизм, но уже нашедший достаточно научных аргументов для того, чтобы провозгласить субъективность принадлежащей реальности. Если попытаться в двух словах сформулировать основные принципы каждой системы, то можно увидеть, как всюду в основе лежит противопоставление неизменного и поэтому сущностного ядра подверженной изменению под влиянием среды и поэтому неистинной оболочки. В феноменологии Э. Гуссерля с помощью «эйдетической редукции», то есть вынесения за скобки конкретного содержания сознания, ищется сущность сознания, его «смысл». В аксиологии М. Шелера отделяемые от их носителей духовные ценности существуют независимо от субъекта, будучи даны ему в созерцании, в интуиции, как эмоционально окрашенные «факты». Метафизика Н. Гартмана возрождает мир платоновских идей и средневековых «универсалий». В «фундаментальной онтологии» М. Хайдеггера содержанием жизни, «экзистенцией» оказываются независимые от эмпирического опыта, взятые до него (в результате гуссерлианской редукции) ощущения «страха», «заботы», «ввергнутости» в мир, «бытия-к-смерти» (их переживание становится главным мотивом в литературе, посвященной «уделу человека», – у Кафки, Беккета, в «театре абсурда» и др.). В философии К. Ясперса от поверхностного, повседневного, «неистинного» существования освобождает «экзистенциальное озарение», переживание «предельной ситуации». В психоанализе З. Фрейда неизменным и непреходящим оказывается бессознательное «Id» («оно»), противопоставленное обусловленному средой «Ego» («я»), а влияние его на человека проявляется в механизме извечно зафиксированных эротических комплексов. Отрывая эти комплексы от индивида и объявляя их принадлежностью «коллективного бессознательного», К. Юнг называет их «архетипами» (то есть

«первообразами»), хранящимися в памяти рас и поколений в виде мифов и сказаний.

Все эти разнообразные и в то же время очень похожие друг на друга по методологии направления делали объективной истиной непосредственно (или через символы) созерцаемые феномены сознания, повторяя тем самым механизм мифообразования. «А мифическое знание, – говорил Томас Манн в речи по случаю юбилея Фрейда, – покоится в созерцателе, а не в том, что он созерцает»⁵. Мифотворческое сознание, в соответствии с тем, что говорил Ницше, не ищет истину, но создает ее, а здесь вся надежда только на моральные качества и (особенно в искусстве) на талант творца. Понимание истины как состояния убежденности, интуитивного просветления оказывается принципиально безразличным к своему объекту. Легче всего состояние убежденности достигается в искусстве, ибо готовность воспринимать его как действительность заложена в нем с самого начала. К нему-то и оказались более всего применимы мифологические методы.

Их действие можно увидеть в разных областях: в живописи, в драме, в романе. Интенсификация восприятия зафиксированного момента, характерная для импрессионизма, в других направлениях отвлекается от самого этого момента, послужившего лишь поводом к художественному переживанию: «Пространство в кубизме, движение в футуризме — понимаются не как явление, но как бытие; взамен красочных ценностей сенсуализма выступает отвлеченность» (Ф. Гюбнер)⁶. Отвлеченными, лишенными конкретности становились персонажи экспрессионистской драмы, в самом общем виде обозначенные: Директор банка, Миллиардер, Отец, Дочь. Такая же отвлеченность видна и в сюжетах, представлявших собой лишь схемы, конструкции, построенные на чистом чувстве, ибо само это чувство, а не достоверность его воплощения важна для художника-экспрессиониста. Так, экспрессионизм сближался с лубком, примитивом, плакатом, гротеском. Экспрессионистское искусство будило эмоции не опосредствованно, через пример, а непосредственным воздействием идеи или эмоции, очищенной от наслоений каждодневного житейского содержания. Отсюда яркий метафоризм в поэзии имажинистов и экспрессионистов; метафора, представленная в качестве самой действительности, является главным литературным приемом сюрреалистов. А метафора или символ, развернутые во времени в качестве сюжета, повторяют путь литературного воплощения мифа. Правда, миф этот творится уже не первобытным неразвитым сознанием, а имитацией его, если используется подсознательное, «автоматическое» письмо, или же искусственной реконструкцией на основе данных антропологии, этнографии, истории культуры. В обоих случаях миф выражает немотивированную непреложность или освященную традицией всеобщность своего содержания.

Здесь мы возвращаемся к тесной связи проблемы мифа в литературе с проблемой времени. Время в качестве истории внешнего предметного мира,

⁵ См. сб. «Art and Psychoanalysis», N. Y. 1957. Поэтому «мифическое знание» самого Манна в тетралогии «Иосиф и его братья» прежде всего гуманистично, ибо он отдавал себе отчет в опасностях иррационального мифа.

⁶ Экспрессионизм: Сб. ст. / Под ред. Е. Браудо, Н. Радлова, ГИЗ, Пг. – М., 1923, с. 56.

лишенного для отчужденного индивида его человеческой сущности, воспринимается как нечто враждебное. Своеобразным пассивным бунтом против его разрушительной деятельности оказывается импрессионистское обостренное восприятие момента настоящего, очеловечивание его при помощи игры ассоциаций, хранящихся в памяти. Так делал еще сентименталист Стерн. Так поступает Марсель Пруст, отправляясь на «поиски утраченного времени» и вооружившись для этого методом «потока сознания». Случайное, чисто сенсорное (вкусное, зрительное, слуховое) впечатление, – и время застывает на месте, пока внезапно набежавшая волна памяти заставляет заново и еще более остро переживать уже пережитое, причем это второе, «утраченное время» объявляется более реальным, чем действительное.

А если это вновь переживаемое «утраченное время» принадлежит не единичному сознанию, а всему человечеству? Если это память не прошлых дней, а прошлых веков? И если память эта работает не только внутри сознания, но и вне его, в то время как люди послушно воспроизводят заложенный в их бессознательном код – «архетип», выраженный в мифе вечного возвращения и круговорота? Так был создан «Улисс» Джеймса Джойса, где один день дублинского обывателя оказался равным в своих элементах гомеровской «Одиссее» и благодаря этому стал просто Днем Человека, его жизнью.

То, с чего начинал Джойс, напоминает отправную точку Пруста. Уже в ранних произведениях Джойс сформулировал идею о моментах видения, когда все вещи становятся вдруг ясно осязаемыми, наполненными внутренним смыслом, явленными как бы в озарении. Эти моменты герой Джойса Стивен Дедалус называет «эпифанией» («эпифания» – термин, обозначающий богоявление): «Под эпифанией он подразумевал внезапное духовное проявление, будь то в банальности речи или жестов или в памятном моменте самого сознания. Он верил, что долгом литератора было фиксировать эти эпифании с чрезвычайным тщанием, чувствуя, что сами они являются наиболее хрупкими и преходящими минутами»⁷. В момент эпифании как бы перебрасывается мост между субъектом и объектом, предстающим в своей внутренней очевидности перед сознанием. Это озарение, подобное тому, как его понимали романтики, описывая творческое состояние, состояние внутренней убежденности. То, что на деле является проекцией субъективного состояния вовне, в результате чего оказывается эмоционально окрашенным независимый от сознания внешний мир, объявляется интуитивным постижением сущности вещей, созерцанием истины, понимаемой как самоочевидность. Путь Джойса от созерцания момента к созерцанию в нем вечности был путем к мифологизму «Улисса» и «Поминок по Финнегану».

Этот скачок от момента реального времени к вечности, укладывающейся в него, некоторые исследователи характеризуют как переход в литературе временных форм в пространственные⁸. Понятие относительности субъективного времени разрушает его непрерывную, общую для всех последовательность.

⁷ James Joys, Stephen Hero, L. 1944, p. 188.

⁸ J. Frank. Spatial Form in modern Literature // Criticism. The Foundation of Modern Literature Judgement. N. Y. 1948; A. Hauser. The Social History of Art. L. 1951, p. 939.

Воображение рвет связи с историчностью, так как отсутствие абсолютной точки отсчета уничтожает различия между прошлым и настоящим, оставляя одну мифическую вечность. Пространственная перспектива (космос у древних) становится единственной возможностью усвоения этой вечности сознанием.

С точки зрения общего замысла роман Джойса был попыткой уложить динамику (и, следовательно, историчность) современной жизни в статику (соответственно – вечность) мифологической концепции. На более конкретном уровне проблема статики и динамики решалась при помощи метода «потока сознания», когда из сцепления статических образов-впечатлений рождается динамика мысли персонажа. Взаимопроникновение временных и пространственных форм, динамики и статики происходит также и при манере письма, напоминающей киноmontаж⁹, когда реальная последовательность эпизодов должна воспроизвести лишь один временной отрезок. Так усиливается интенсивность восприятия этого отрезка, наполненного борением и взаимодействием самых различных сил, и из общей картины на вид не связанных фактов возникает образ сложной, многоликой, противоречивой, но все же единой действительности.

Однако единство это Джойс находит в сфере вымысла – в мифе – и, будучи полным хозяином над своим материалом, сплетает вневременной миф с конкретным миром (Дублин, 18 июня 1904 года) своего романа.

Социальная функция мифа у Джойса, следовательно, в главных чертах состоит в том же, что и в мифе древних, – в установлении «магической связи... между объектом мифа – прошлым – и социально-значимой актуальностью»¹⁰. Вот почему детально воспроизведенные события одного дня современного города оказываются лишь данным сейчас и здесь воплощением мотива, лежащего в основе вневременного мифа.

Действительность становится символом (это положение романтиков); будучи сама материальной, она начинает восприниматься в качестве знака. «Знаки всех вещей дано мне прочесть», – размышляет Стивен Дедалус в начале эпизода «Протей». Мифологизм «Улисса» проявляется не только во внешнем символическом совпадении деталей и мотивов с миром древних мифов (Блум – Одиссей – Вечный Жид – Любой Человек, эпизоды его дня – эпизоды возвращения Одиссея, взаимоотношения Блума и Стивена – взаимоотношения Одиссея и Телемаха и вообще Отца и Сына, Мэрион Блум – Пенелопа, олицетворение женского начала и т. Д.). Символика персонажей, вещей и элементов сюжета должна жить как бы помимо воли автора. Она, по замыслу Джойса, наполняет все, и следовательно сознание героев. В противном случае это выглядело бы как авторский произвол, что противоречит эстетике Джойса: «Художник, как бог творения, остается внутри, или позади, или вне, или над своим созданием, невидимый, утончившийся до небытия, безразличный, отделяющий свои ногти». Роман, в понимании Джойса, должен быть замкнутой структурой, микрокосмом. Поэтому миф у него вырастает и из сознания героев, то есть «изнутри» произведения.

⁹ Характерен взаимный творческий интерес, который питали друг к другу С. Эйзенштейн и Джойс

¹⁰ И. Тройский. Проблемы гомеровского эпоса. Вступ. ст. к изданию «Илиады». М. – Л.: Academia 1935, с. 26.

Игра свободных ассоциаций, возникающих у героев при восприятии пестрого мира, оказывается в целом соотносенной с мифом логической темой возвращения странника (Одиссея), существующей независимо от сознания, но тем не менее как бы изначально заложенной в него. Здесь Джойс максимально приближается к психоаналитическим теориям «комплекса» у Фрейда и «архетипа» у Юнга. Так, например, одним из важнейших мотивов «Улисса» является мотив сына и отца, вызывающий длинный ряд ассоциаций. Это Икар и Дедал, Телемах и Одиссей, бог-сын и бог-отец, блудный сын, Гамлет и его отец и т. Д. Отправная точка всего ряда – взаимоотношения мятежного интеллигента Стивена Дедалуса и заурядного буржуа Леопольда Блума, вначале незнакомых, по потом обретающих друг друга в сутолоке большого города, когда Блум оказывается как бы духовным отцом Стивена.

Тем не менее при всем интересе Джойса к психоанализу Фрейда и «глубинной психологии» Юнга вряд ли правильным было бы утверждение, что писатель лишь применяет их идеи на литературном материале. Скорее мы имеем дело не с заимствованием, а с параллельной разработкой идей, рожденных одним временем, одной атмосферой духовных исканий и потому оказавшихся столь близкими.

Основой мифологического равенства ассоциативной метафоры и действительности Джойс делает не положение Юнга, а теорию вечного круговорота жизни и истории, изложенную в «Основаниях новой науки об общей природе наций» (1725) Джанбаттисты Вико. Поскольку мифических и исторических героев Вико рассматривает как наиболее полное воплощение духа своего времени и народа, то со сменой повторяющихся исторических циклов повторяются и типы этих героев, принимая разное конкретное обличье. Нестор героической эпохи становится учителем эпохи человеческой, а волшебница Кирка, превращающая людей в животных, оказывается содержательницей борделя. Одно и то же содержание истории переливается в разные формы. Мотив метампсихозы становится одним из ведущих в системе лейтмотивов «Улисса», само слово возникает уже в начале книги при описании утра Блума.

Попытку осуществить идею Вико о написании идеальной вневременной истории, в которой отразились бы истории всех времен и народов, Джойс предпринимает в «Поминках по Финнегану», труде, занявшем семнадцать лет его жизни, с 1922 по 1939 год. Такую приверженность принципу цикличности можно объяснить и отчаянием, которое внушала Джойсу современность (хаос, царящий, по Вико, в конце цикла), и надеждой на обновление.

На сей раз объектом внимания становится не движение дня, а течение сна. Тем самым сузились реальные и расширились воображаемые рамки повествования, ибо оно передает смену картин спящего сознания. Все здесь непоследовательно, многозначно и мифично.

Отношение ко сну как к стихии, рождающей мифологию, весьма характерно для тех, кто в наше время обращается к мифологизированию: реальность содержания сна представляется такой же достоверной для спящего, не различающего сна и яви сознания, как реальность фантастического мифа для сознания первобытного, также не умеющего дифференцировать реальное и

идеальное. На основании этого внешнего сходства миф и сон сближаются и элементам сна приписывается та же символика, что и метафорам, лежащим в основе мифа. Поэтому именно во время сна выплывают наружу в «Поминках по Финнегану» мифологические мотивы, объединяющие прошлое и настоящее в один круговой цикл бытия.

Это видно даже в заглавии, где обыгрывается двойное значение слова «wake», которое можно перевести как «поминки» и как «пробуждение». (Часто встречается перевод заглавия: «Пробуждение Финнегана».) Так идея круговорота проявляется у Джонса повсюду, даже в одновременной игре двух противоположных, уничтожающих и сменяющих друг друга значений¹¹.

Джойс проделывает головоломные трюки с языком, переделывая и изменяя каждое слово так, чтобы в нем проявилось сразу несколько совершенно разных значений, подобно тому как все времена и эпохи в качестве одного мифа должны быть выражены романом в целом. В оправдание такой аморфности и нерасчлененности языка (на самом деле являющейся результатом титанической работы по уничтожению прямого и ясного смысла) выдвигается тезис о том, что в «Поминках по Финнегану» слово предоставлено спящему сознанию, где все, начиная от эпох и кончая словами, дается как бы одновременно, в едином круговом потоке: место обрыва последней фразы книги оказывается началом первой.

Мифическим материалом, на который проецируются взаимоотношения героев романа – трактирщика Хамфри Чимпдена Ирвикера, его жены Анны Ливии Плюрабель, дочери Изабеллы и сыновей Шема и Шона, являются кельтские сказания, послужившие основой позднейшего романа о Тристане и Изольде. Вечный любовный треугольник все время меняет точки соотнесения с членами семьи «Всякого человека» – Ирвикера и может рассматриваться как аналог юнговского «архетипа», который, выходя на поверхность во время сна, принимает самые различные, переходящие друг в друга конкретные мифологические воплощения, остающиеся тождественными в своей смысловой основе.

Джойса прежде всего интересуют сходные и тем самым доказывающие свою универсальность мотивы древних мифологий, религиозной символики, эзотерических учений. «Глубинная психология», возводящая это единство мотивов к ограниченному числу бессознательных, идущих из глубины веков первообразов – «архетипов», представляет возможность своего рода «научной. Легализации» поэтической фантазии писателя, которому миф нужен для придания значительности лишенному всяких корней в действительности «среднему человеку» буржуазной эпохи путем введения его в вечный круговорот бытия.

Ощущение единого ритма бытия, включающего в себя каждого человека, по утверждению интуитивистских критиков буржуазной цивилизации, может

¹¹ Само название соотносится с ирландской балладой о каменщике Тиме Финнегане, который разбился, упав с высоты, и поднялся из гроба, чтобы выпить на своих поминках. Другой ассоциативный ход должен напомнить о герое ирландских сказаний Финне Мак-Куле; тогда первое слово английского названия романа «Finnegans Wake» можно расшифровать как «Опять Фиц», то есть в духе идеи Вико о повторяющихся циклах. Другой вариант: «Опять конец», где первая часть слова «Finnegans» понимается как французское «конец».

принадлежать лишь мифу. Сводя существующее в буржуазном обществе отчуждение к отчуждению сознания от бытия, они находят их единство в иррациональной экстатичности, приносящей чувство воссоединения с миром природы и людей и присущей магическим ритуалам времен древних культур.

Редукция, очищение от всего исторически-конкретного как отказ от буржуазно-позитивистской рационализации действительности, беспомощной перед лицом «подавления индивидуальности случайностью», если она не обращается к нравственному ядру личности (так было у немецких экспрессионистов), ведет к вневременному мифу. Мифу темному, кровавому, ибо только так трактуют иррациональную стихию бессознательного, которую современное мифотворческое сознание проецирует на мир, вышедший из-под контроля усилий отдельных индивидов.

Характерно появление в это время гипотезы Юнга о «коллективном бессознательном» и обращение к ней; во фрейдовской концепции личности романтические критики буржуазной культуры находят слишком много психологического детерминизма. Темный миф, кровавый ритуал призваны воплотить враждебность и непознаваемость космического хаоса, которому принадлежат инстинкты, прорывающиеся в ритуальном экстазе.

В театре открыл дорогу мифу Антонен Арто (1896–1948) – французский поэт-сюрреалист, актер, режиссер, теоретик театра и визионер. Свою программу он высказал в книге «Театр и его двойник», которую составлял на протяжении 30-х годов и выпустил в 1938 году. Провозглашаемый им «театр жестокости» путем чисто эмоционального воздействия на зрителей подобно массовому сеансу психоанализа должен освобождать людей от темных инстинктов, как бы выводя их наружу и сублимируя в ритуале театрального действия. Этот эффект, согласно Арто, достигается тем, что «театр жестокости» призван обращаться к глубинной сущности каждого, роднящей его со всеми: «Отвергая психологического человека, с его хорошо расчлененными характером и чувствами, и социального человека, подчиненного законам и изуродованного религиями и предписаниями, «театр жестокости» будет обращен только к тотальному человеку»¹². («Тотальный человек» – это не что иное, как свободный от индивидуальных наслоений носитель юнговского «коллективного бессознательного», объективно выражающегося в мифах и ритуалах.)

Зрелище, которое хочет создать Арто, должно, используя особый театральный язык, во многом позаимствованный у восточного театра, эмоционально взбудоражить зрителя, вывести его из состояния покоя, приобщить к «тайнам вселенной». «Каждый спектакль будет содержать физический и объективный элемент, доходящий до всех. Крики, стоны, внезапно появляющиеся тени, всевозможная театральность, магическая красота костюмов, сделанных по каким-нибудь ритуальным образцам, великолепное освещение, завораживающие звуки голосов, обаяние гармонии, отдельные музыкальные ноты, окраска предметов, физический ритм движений, возрастание и убывание которого будет точно совпадать с пульсацией движений, знакомых всем,

¹² Antonin Artaud. Le Theatre et son double, Oeuvres Completes, t. IV, Paris, 1964, p. 147.

непосредственный показ новых и удивительных предметов, маски, громадные изображения, внезапные переключения света, световые эффекты, сообщающие физическое ощущение холода, тепла и т. Д.»¹³.

Своим «театром жестокости» Арто хочет заставить зрителей почувствовать мощь и таинственность враждебной людям вселенной, которой тем не менее человек бросает вызов. Кровь, эротика, всевозможные сценические эффекты, действующие непосредственно на эмоции, минуя вторую сигнальную систему, должны, по замыслу Арто, потрясти и взволновать зрителей, заставить их всех как бы физически ощутить жестокость и враждебность единого и непонятного закона вселенной. В своем театре Арто как бы служит богохульную и колдовскую Черную мессу, в которой бог косвенно утверждает тем, что ему бросается вызов.

Бунт против признания роли социальных обстоятельств, вытекающий из отрицания «неистинного» повседневного обывательского существования, является принципиальной иллюзией. Происходя в идеальной сфере, сфере вымысла и искусства, он парадоксальным образом приводит ко все тому же признанию зависимости. Делая вид, что он сбрасывает цепи социального детерминизма, такой бунтарь обрекает себя на положение раба космического хаоса. Он чувствует себя уже не жертвой презренных обстоятельств, – их он игнорирует, мысленно поставив себя в масштаб вселенной, – но трагическим страдальцем, претерпевающим ниспосланные судьбой неотвратимые несчастья «человеческого удела». Быть может, это для него почетнее, но рабское состояние не отменяется. Бунт оборачивается проповедью «*amor Fati*» («любви к судьбе», то есть фаталистического пессимизма), ницшеанским «трагическим дионисийством». В конечном итоге к такому же пониманию «театра жестокости» пришел в написанных позднее разделах своей книги и Арто, ставя знак равенства между жестокостью, жизнью и необходимостью. Жестокость он понимает как «аппетит к жизни», «усилие», «существование через усилие», «подчинение необходимости». Местом, где должно сообщаться подобное «трансцендентное ощущение жизни», Арто делает театр, считая, что только там можно изменить людей, а себя объявляет его пророком.

Арто, следовательно, пытается решить проблему современной трагедии, которая оказалась лишенной почвы в результате осознания полной зависимости человека от социальных обстоятельств. (Золотой век трагедии нового времени остался позади с эпохой Возрождения, когда герой, не признавая справедливости, занявшей место античного Рока Истории, мог еще вступить с ней в единоборство.) Адресуя свой «театр жестокости» свободному от социально-психологического детерминизма «тотальному человеку», Арто хочет заставить его путем эмоционального потрясения ощутить всевластие стоящей над Историей Судьбы.

Как и большинство эстетических экстремистов, Арто не увидел полного воплощения своих видений о театре. Оказавшись ко времени войны в сумасшедшем доме, не смог он увидеть и того, как откликались на «зов судьбы»,

¹³ Antonin Artaud. *Le Theatre et son double, Oeuvres Completes*, t. IV, Paris, 1964, p. 111.

который дано было услышать «вождю», миллионы немцев, для которых разрушение было не ритуалом, но выполнением приказа, а пролитие крови – не дионисийским экстазом, но ежедневной работой. Проповедью иррационализма, демагогически использованной для борьбы с буржуазной демократией, давно вступившей в эпоху кризиса, национал-социализм прикрыл крайние формы весьма рациональной авторитарно-бюрократической системы, порожденной империализмом. Миф, вместо истории и реальности, утверждающей вечное и неизменное, использовался как средство оболванивания масс, которым «вожди» и пророки тут же подсовывали реальность, выгодную им и творимую ими.

Дело здесь отнюдь не в самом мифе и, следовательно, не в искусстве, на которое иногда взваливают грехи общественного бытия. Миф лишь соответствует структуре сознания, принципиально нацеленного на всякую веру, структуре, обусловленной общественным бытием. В результате содержание сознания проецируется вовне и закрепляется в определенных вещах, знаках или символах, разумеется, при отсутствии контроля над тем, соответствуют ли эти знаки действительности. Именно при отсутствии такого соотнесения знаки и символы становятся замкнутой в себе системой, заменяющей действительность и образующей мифическую реальность, которая для мифотворческого сознания является единственной и истинной.

Искусство является сферой, где готовность принимать продукты воображения как действительность (точнее, как действительность искусства) присутствует в качестве необходимого условия его существования. Когда общественная практика в силах осуществлять контроль над степенью соответствия воображения и реальности, этой готовностью не злоупотребляют. Она приобретает все большее значение, когда индивиду остается лишь способность созерцания при отсутствии возможности действия.

Шарлатаны от политики вполне сознательно ориентируются на порождающую мифы структуру сознания. Факты они заменяют эмоциями, создавая коллективную иллюзию, сходную с эстетической, при помощи всяческой театрализации. Так, используя способность лишенного практического контроля над действительностью отчужденного сознания к мифотворчеству, нацистские лидеры создавали «Миф 20 столетия» (так назвал свою книгу А. Розенберг), прикрывая им действительные цели как свои, так и своих покровителей.

Истину, по совету Ницше, они не искали, а творили при помощи магического употребления слов, давно потерявших свой первоначальный смысл и получивших какое-то самостоятельное существование, гипостазировавшихся, подобно тому как это происходило при мифообразовании в первобытные времена¹⁴. Такое мифологическое словоупотребление присуще и современному политическому жаргону на Западе. Употребление слов «демократия», «свободный мир», «коммунистическая угроза» мало чем отличается от магического, связанного с комплексом эмоциональных представлений, а не с фактами.

¹⁴ Характерно, что многие немецкие эмигранты не могла понять некоторых приходивших из Германии текстов из-за этого специфически нацистского словоупотребления.

Упрощением картины было бы сводить миф в искусстве XX века лишь к иллюзорному преодолению пропасти между человеком и окружающим миром при помощи метафорического очеловечивания этого мира и превращения его в феномен сознания, данный во всей полноте своих воображаемых связей. Безжалостный негативный взгляд, отвергающий всякую иллюзию, эстетическую и рационалистическую, с порога прокламирует невозможность какой бы то ни было коммуникации человека с внешним миром, а произведения искусства с действительностью. Переживание этой ситуации ложится в основу уже не «компенсирующего», а как бы «страдательного» мифа отчужденного сознания, вынужденного замкнуться в самом себе и поэтому не имеющего в качестве материала ничего другого, кроме этого переживания, которое должно как-то материализоваться в произведении искусства. В результате в рамках все той же «мифопорождающей» ситуации творится «антимиф» и «антиискусство».

Если в первом случае продуктивная способность воображения должна компенсировать реальное отчуждение, используя мифологические связи для воссоздания какого-то эмоционального целостного единства, то «антимиф» при той же самой исходной точке выбирает другое направление: не к утверждению бытия нереальности, а к отрицанию бытия реальности. Противоположности, как известно, сходятся: мифологическая тотальность, выходящая за рамки жизненного опыта, в конечном итоге оказывается равной отказу от него. Это уже не романтическое единство «всего во всем», а всеобщая анонимность, как бы лежащая в основе жизни¹⁵. К двум, казалось бы, противоположным выводам ведет один и тот же путь: вынос за скобки «неистинного» повседневного бытия, редукция до «подлинного содержания» жизни. И если в одном случае такой путь приводит к фаталистическому утверждению вечного мифического круговорота или же к агрессивности и гигантомании иррационализма, в другом, – и это более частый вариант, – итогом оказывается анонимное «подполье», блестящий анализ которого дал Достоевский.

В «Записках из подполья» вполне определенно сказано, что человеку, не способному противопоставить свое «я» чуждому миру, остается лишь, «молча и бессильно скрежеща зубами, сладострастно замереть в инерции, мечтая о том, что даже и злиться, выходит, тебе не на кого; что предмета не находится, а может быть, и никогда не найдется, что тут подмен, подтасовка, шулерство, что тут просто бурда, – неизвестно что и неизвестно кто, но, несмотря на все эти неизвестности и подтасовки, у вас все-таки болит, и чем больше вам неизвестно, тем больше болит!»

Эту боль, которая не прекращается и после того, как все конкретное выносятся за скобки и остается за пределами «подполья», Самюел Беккет, ирландский писатель, живущий во Франции, в своем очерке о Прусте называет «мукой бытия», противопоставляя ее «скуке жизни», то есть привычному, каждодневному существованию. Своих воображаемых мифических героев (ибо они нужны ему для воплощения «очищенного» чувства и абстрактной идеи)

¹⁵ Миф подобного рода мы видим у Кафки; анонимный герой его романов испытывает на себе враждебные действия внешнего мира, но не может сам пробиться к нему: Йозеф К. так и не узнал, в чем состоит его вина, за которую его судят («Процесс»), землемер К. так и не смог попасть в Замок («Замок»).

Беккет с самого начала уводит от «скуки жизни», имея конечной целью Ничто, остающееся после выноса за скобки и оказывающееся сущностью человека. Аналогичный вывод делает и Сартр: «Человек есть бытие, посредством которого Ничто приходит в мир». Но если Сартр, исходя из этого, понимает существование как постоянное становление, выбор и действие, то для Беккета это Ничто, полное выключение из времени и пространства, недостижимо, и чем ближе к нему, тем сильнее «мука бытия».

Свою задачу Беккет видит в том, чтобы заставить говорить эту зону молчания в романах и сценически изобразить разные степени приближения к ней в драматургии.

Методом приближения к Ничто Беккет делает картезианское сомнение. Обращение к Декарту характерно не для него одного. Феноменологическая редукция Гуссерля, стоящего у истоков современного экзистенциализма, тоже восходит к декартовскому скептицизму. (Сам Гуссерль называл себя неокartesизмом.) Универсальному сомнению Декарта не поддавалось лишь одно положение; «Я мыслю – следовательно, я существую»; что же касается Беккета, то он, применив этот метод не только к человеческому познанию, но ко всему существованию, демонстрируя распад тела и деградацию духа на пути к недостижимому пределу полного небытия, оставляет в качестве основы истину о страдании как о признаке жизни. «Я знаю, что мои глаза открыты, так как из них все время текут слезы», – говорит повествователь в романе «Неназываемый», Литературное существование такого сведенного к минимуму сознания обуславливается фантастическим антуражем беккетовских романов. Герой его прозы от романа к роману постепенно отчуждается от социальной и бытовой реальности и оказывается помещенным в вымышленный абсурдный мир. «Главной целью литературного творчества Беккета, – пишет один из многочисленных его исследователей, – является создание вымышленного существа, которое может существовать совершенно отдельно от физической реальности тела, существа, которое может функционировать вне пределов человеческого знания в качестве сознания, изобретающего свое собственное вымышленное окружение»¹⁶.

Такой иррациональный (вследствие своей полной изолированности от реальности) герой-повествователь оказывается в центре наиболее известных романов Беккета 50-х годов: трилогии «Моллой», «Малон умирает» и «Неназываемый». Путь к этим романам был начат еще в довоенных произведениях. Белаква, герой рассказов из сборника «Больше тычков, чем толчков» (1934), и Мэрфи, центральный персонаж романа «Мэрфи» (1938), с их гротескным пренебрежением к окружающему миру и вообще телесному началу жизни могут рассматриваться как первая ступень отчуждения героев Беккета от действительности. Они все еще связаны с физическим миром, хотя и стараются всячески ограничить свою причастность к нему. Здесь уже в полной мере проявляется картезианский дуализм Беккета, легший в основу его абстрактных интеллектуальных построений, над которыми он одновременно иронизирует.

¹⁶ R. Federman. Journey to Chaos. Berkley. Los Angeles, 1965, p. 76.

«Уот» (роман, законченный в 1945 году, опубликованный в 1953) – следующий шаг на пути отказа от реальности. В центре романа – обреченная на неудачу попытка героя рациональным образом постичь иррациональное. Иронически обыгрываемой философской подкладкой становится здесь логический позитивизм, утверждающий, что для человека пределы мира ограничены пределами его языка. Уот, проведя некоторое время в качестве слуги в доме мистера Нота, так и остался в полном неведении относительно своего хозяина и его дома, подобно тому как герой Кафки так и не смог проникнуть в Замок.

Собственно, само искусство для Беккета – невыполнимая попытка средствами разума проникнуть в область иррационального, а предмет его исследования, тоже самым автором обреченного на неудачу, – иррациональная чистая сущность человеческого существования, которому, как считает Беккет, нельзя найти рационального оправдания, так как сущность эта, по логике, является Ничем.

Но как бы опровержением этому является фигура фантастического героя-повествователя последних романов, физически деградировавшего изгоя, который как бы одновременно существует и не существует, ибо все упоминавшиеся в трилогии его ипостаси: Моллой, Моран, Малон, Макманн, Махуд и другие – оказываются лишь плодом фантазии этого чисто картезианского страдающего сознания, которое в финале трилогии, в романе «Невызываемый», выступает как нечто не имеющее определенного телесного оформления: то это какое-то яйцеобразное тело, то голова, торчащая из урны (символ бытия между рождением и смертью).

Герой этот неуклонно деградирует: он теряет свой велосипед¹⁷, ему отказывают ноги, под конец ему приходится ползти («Моллой»), он лежит и умирает («Малон умирает»), голос его продолжает звучать в темноте и за гранью смерти («Неназываемый»). Больные и калеки в романах Беккета обязаны своим плачевным состоянием не какому-то мифическому «антигуманизму» автора, а метафорически воплощенному утверждению Декарта о делимости тела и неделимости сознания. Тело распадается, а поток слов, которые служат для доказательства тождественности личности самой себе, не иссякает. Личность становится чем-то вроде иррациональной десятичной дроби, стремящейся к недостижимому пределу. Пределом этим является Ничто, но он недостижим, подобно пределу бесконечной математической функции. Остается вечное ожидание, заполненное словами, когда существует уже только один голос, повествующий о «мукe быть».

Если, с одной стороны, в мире Беккета господствует неодолимое тяготение к полной неподвижности, небытию и молчанию (на языке науки это называется энтропией), то, с другой, – все-таки существует нечто (в романе «Моллой» мы встречаем пародирующий Канта термин «гипотетический императив») заставляющее продолжать существовать, несмотря на постоянное приближение к полному исчезновению. Таким «гипотетическим императивом» оказывается так и не приходящий Годо, который заставлял двух бродяг, Владимира и Эстрагона,

¹⁷ Велосипед — один из частых мотивов у Беккета. Велосипед — машина (и, по Декарту, тело — машина), подчиняющаяся непосредственно разуму, человек на велосипеде — это «картезианский кентавр», как пишет один из исследователей Беккета, символ совершенства.

терпеливо дожидаться его (пьеса «В ожидании Годо»). Только он, этот «гипотетический императив», нечто вроде надежды на несуществующего бога, является для Беккета единственным объяснением того, что в лишенной всякого другого смысла абсурдной вселенной может продолжаться жизнь.

Беккет создает в романах фантастическую картину фантазирующего «подпольного» сознания, своего рода миф о создании мифа. И с каждым новым произведением он все глубже уходит в намеренно избранный им тупик, ибо сам закрывает себе путь к действительности, солидаризуясь с выводом безымянного русского «парадоксалиста»: «Конец концов, господа: лучше ничего не делать! Лучше сознательная инерция! Итак, да здравствует подполье! Я хоть и сказал, что завидую нормальному человеку до последней желчи, но на таких условиях, в каких я вижу его, не хочу им быть».

* * *

Но можно не соблазниться редукцией до абстрактных первооснов «человека вообще». Закономерности времени, оказывается, тоже можно воплотить в метафоре; это чувствовал еще Шеллинг, говоря о мифологичности Гете, Сервантеса, Шекспира и Данте. И если метафора не затемняет, относя к вечности, а проясняет смысл вещей, то доверие сознания к восприятию действительности искусства как реальности не оказывается обманутым.

В этом случае развертывание метафоры в сюжет выступает уже не как претендующий на абсолютное значение миф, а в открыто условной форме, в форме притчи. Так делал, например, Брехт, сосредоточив свой анализ на механизме социальных законов и концентрируя свое понимание их в поэтической метафоре, лежащей в основе сюжета.

Вопрос о правдоподобию и возможной вероятности изображаемых: событий уже не ставится. Интересующие писателей проблемы они предпочитают представлять в более или менее обнаженном виде, обращаясь к традиции «философской повести» XVIII века и следуя примеру современных фантастов, занимающихся, вслед за Уэллсом, культивированием реальных конфликтов и тенденций в искусственно созданной воображаемой среде.

Метафорическое обобщение, лежащее в основе такого рода литературы, может использовать образы мифологии (как, например, в «Кентавре» Дж. Апдайка) или отдельные ее мотивы («Homo Faber» М. Фриша), но делается это не только без всякого ущерба для ясного суждения о действительности, но и углубляет ее художественное постижение.

12.3. С. Беккет

Act with out words

Сцена без слов

Мим для одного актера

На музыку Джона Беккета

Пустыня. Слепящий свет.

Из-за правой кулисы на сцену вышвыривают человека. Он падает, но тут же встает, отряхивается, озирается, задумывается.

Свисток со стороны правой кулисы.

Подумав, человек идет направо.

Его тут же вышвыривают на сцену, он падает, но тут же встает, отряхивается, озирается, задумывается.

Свисток со стороны левой кулисы.

Подумав, человек идет налево.

Его тут же вышвыривают на сцену, он падает, но тут же встает, отряхивается, озирается, задумывается.

Свисток со стороны левой кулисы.

Подумав, человек идет к левой кулисе, замедляет шаг, хорошенько задумывается, останавливается, озирается, думает.

Сверху на сцену опускается деревце. На нем единственный сучок примерно в трех ярдах над основанием, а на макушке – жидкий венчик пальмовых листьев, отбрасывающий округлую тень.

Человек продолжает думать.

Свисток сверху.

Человек оборачивается, замечает дерево, задумывается, подходит к нему, садится в тени и рассматривает кисти рук.

Сверху опускаются портновские ножницы, повисают у дерева на высоте одного ярда.

Человек продолжает рассматривать кисти рук.

Свисток сверху.

Человек смотрит вверх, замечает ножницы, берет их и начинает подстригать ногти.

Пальмовые листья складываются словно зонтик, и тень исчезает.

Человек бросает ножницы, задумывается.

Сверху опускается маленький графин, к которому приклеен огромный ярлык с надписью ВОДА. Графин повисает на высоте примерно трех ярдов.

Человек продолжает думать.

Свисток сверху.

Человек смотрит вверх, замечает графин, задумывается, встает, идет и становится под графином, напрасно пробует достать его, бросает попытки, озирается, думает.

Сверху на сцену опускается большой куб.

Человек продолжает думать.

Свисток сверху.

Человек оборачивается, замечает куб, смотрит на него, потом на графин, задумывается, идет к кубу, поднимает его и ставит точно под графином, испытывает на устойчивость, встает на куб, напрасно пробует достать графин, оставляет попытки, слезает, относит куб на прежнее место, озирается, думает.

Сверху на сцену опускается второй куб, поменьше.

Человек продолжает думать.

Свисток сверху.

Человек оборачивается, замечает второй куб, смотрит на него, потом на графин, идет ко второму кубу, поднимает его и ставит точно под графином,

испытывает на устойчивость, встает на него, напрасно пробует достать графин, оставляет попытки, слезает, поднимает второй куб и хочет нести его на прежнее место, но медлит, основательно задумывается, ставит малый куб, идет к большому кубу, поднимает его и устанавливает на малый, испытывает на устойчивость, влезает на кубы, сооружение разваливается, человек падает, но тут же поднимается, отряхивается, думает.

Человек берет малый куб, ставит на большой, испытывает на прочность, влезает на кубы и почти достает до графина, но тот рывком поднимается чуть выше и повисает за пределом досягаемости.

Человек слезает, задумывается, относит кубы на место, ставит рядом, озирается, думает.

Сверху на сцену опускается третий куб, самый маленький.

Человек продолжает думать.

Свисток сверху.

Человек оборачивается, замечает третий куб, смотрит на него, задумывается, озирается, думает.

Третий куб рывком поднимается и исчезает.

Сверху рядом с графином опускается веревка с узлами, облегчающими подъем.

Человек продолжает думать.

Свисток сверху.

Человек оборачивается, замечает веревку, задумывается, идет к веревке, карабкается по ней и почти достает до графина, но веревка освобождается и доставляет человека на землю.

Человек думает, озирается в поисках ножниц, замечает их, идет к ножницам, поднимает их, возвращается к веревке и хочет перерезать ее.

Веревка рывком поднимается, увлекая за собой человека, он висит над землей, наконец перерезает веревку, падает, но тут же встает, отряхивается, думает.

Веревка стремительно поднимается и исчезает.

Человек озирается, думает.

Из оставшегося куска веревки человек сооружает лассо и этим лассо пробует поймать графин.

Графин стремительно поднимается и исчезает.

Человек озирается, думает.

Не выпуская лассо из рук, он идет к дереву, смотрит на сучок, оборачивается, смотрит на кубы, потом опять на сучок, роняет лассо, идет к кубам, поднимает малый куб и ставит его точно под сучком, возвращается к большому кубу, поднимает его и хочет поставить на малый, медлит, основательно задумывается, ставит куб, поднимает малый куб и ставит его на большой, испытывает на прочность, озирается, наклоняется, поднимает лассо.

Сучок, как складной, опадает вдоль ствола.

Человек выпрямляется, держа в руках лассо, оборачивается и замечает, что произошло.

Он выпускает лассо из рук, озирается, задумывается.

Человек относит кубы на место, ставит рядом, возвращается за лассо, несет его к кубам и складывает в аккуратный моток на малом кубе.

Человек озирается, думает.

Свисток со стороны правой кулисы.

Подумав, человек идет направо.

Его тут же вышвыривают на сцену, он падает, но тут же поднимается, отряхивается, озирается, думает.

Свисток со стороны левой кулисы.

Человек недвижим.

Он рассматривает кисти рук, озирается в поисках ножниц, замечает их, идет, берет их и начинает подстригать ногти, прекращает, задумывается, проводит пальцем по лезвию ножниц, идет и кладет их на малый куб, озирается, расстегивает воротник, освобождает шею и ощупывает ее.

Малый куб стремительно поднимается и исчезает вместе с веревкой и ножницами.

Человек оборачивается, хочет взять ножницы и замечает, что произошло.

Он озирается, думает.

Он идет к большому кубу и садится на него.

Большой куб уходит из-под человека, тот падает.

Большой куб стремительно поднимается и исчезает.

Человек остается лежать на боку, его лицо обращено к зрительному залу.

Сверху опускается графин и повисает в нескольких футах от человека.

Человек недвижим. Свисток сверху. Человек недвижим.

Графин опускается еще ниже, покачивается прямо перед лицом человека.

Человек недвижим.

Графин стремительно поднимается и исчезает.

Сучок возвращается в горизонтальное положение, пальмовые листья раскрываются, появляется тень.

Свисток сверху.

Человек недвижим.

Дерево стремительно поднимается и исчезает.

Человек рассматривает кисти рук.

Занавес.

Перевод с английского О. Мейер и А. Куприна.

12.4. Л. Петрушевская Изолированный бокс

Диалог

Для удобства читателей обозначим беседующих как А. и Б.,

А.— 43 года. Б.— 60.

А. А мне как сказали, я пошла на утренний сеанс в кино. Прихожу, там полтора человека, все бабуси, один молодой человек, одна я.

Б. А я в кино уже не хожу никогда.

А. Я думаю, бедные вы люди, ходят на утренний сеанс в кино, совсем некуда податься людям. Ладно хоть я, меня только что приговорили, я пришла развлечься.

Б. А я совсем не могу развлекаться. Маруся старается, ходит в гости, по знакомым, туда, сюда, молодого человека привела еще. Курил.

А. А этот молодой человек, он в кино в буфете стоит, пиво пьет. Кино начинается, а он еще две бутылки взял. А это он, оказывается, пришел пиво пить. Правильно, так в зал и не пришел. Сидело десятка полтора бабусь и я. Билет на утренний сеанс стоит копейки, он купил билет выпить в кино пива. А в зал не показывался.

Б. Этот молодой человек, правильно, пришел к нам посидеть, да недолго выдержал. Ирочкина карточка на стенке висит с черным бантом. Конечно, оно ему нужно. И он ушел. Маруся в слезы. Никому мы не понадобились. Зачем ты, мама, про Ирочку рассказала? Я виновата. Ирочка виновата.

А. А в кино, как сейчас помню, какую-то чепуху показывали, про пионеров. Кому нашли показывать. Все пионеры в школе давно, только если прогуляют, в кино забредут. А остальное – взрослый состав. Но делать нечего. Совсем край света пришел, вот и про пионеров посмотреть пришли. Я-то думаю, ну хорошо я, приговоренная к смерти. Хорошо я, я куда хочешь зайду, только чтобы было тихо и на меня не глазели. А Ваня мой ничего не знал, я ему ничего не сказала. Ваню бы еще поддержать, поднять бы два годочка! Ну? Два годочка. Ему исполнится шестнадцать лет. Все-таки уже работать пойдет.

Б. Мне два года дают.

А. Мне десять лет дают при благоприятном течении. Ремиссий если много будет, тогда. Я постараюсь. Десять да четырнадцать – ему будет двадцать четыре.

Б. А мне зачем эти два года?

А. А тут, говорят, один фанатик лечил вытяжкой из акулы. Фанатик, денег не берет, ему важен метод. Вылечил почти одного старика семидесяти пяти лет. Нашел кого. Тут молодежь с копыт валится. А он чтобы риска меньше было. Так я бы пошла на риск. А кто за меня похлопочет? Ваня бы пошел хлопотать, но адрес не дают. Но ему некогда. Он в интернате имеет полную загрузку, его и ко мне отпускают через пень-колоду, в будние дни приемов.

Б. А зачем мне хоть день, хоть два – Марусе я не нужна, я уберусь, Маруся будет свободно водить кого надо. Заведет себе новую жизнь, родит ребеночка. Вот тогда обо мне совсем забудет, нас с Иришкой забросит, а мы вместе пролежим, нам мало надо. Тридцать пять лет пролежим и Марусю дождемся, глубокую старуху.

А. Ему будет, Ване, уже двадцать четыре года, он женится, я так мечтаю. Женившись, я ему опять буду не нужна.

Б. Тридцать пять лет только дают на кладбище, потом ликвидируют. Только Марусю к нам вложат, опять перетасовка. Бульдозером сровняют с лицом земли. Новостройку построят, храм Спаса на костях. А нам с Ирочкой будет не все ли равно. Я своего мужа могилку с одна тысяча девятьсот тридцать восьмого года забросила. Ходить слезы лить. Мертвые беспокоятся. Как сейчас Ирочка беспокоится: ну что ты, бабушка, по мне плачешь? Живи, пока живется, придешь

ко мне, успокойсь. Живи, живи, бабушка, живи, бабуленька, приказала долго жить. Долго не выйдет, сколько дадут проживем. Может, и десять лет, зачем только.

А. Мне дают десять лет, вчера Лагутин дал, меня везут сюда на каталке, историю болезни положили на грудь. Я посмотрела, стоит: еще десять лет.

Б. Лагутин?

А. Санитары у лифта ждали, пошли выяснять. Я и посмотрела, своим глазам не верю; написано: еще 10 л. Зачем, почему, обычно доктора не пишут срок жизни. А на меня написали. Редкая вещь. 10 л.

Б. Десять литров, что ли?

А. Лет, лет. Каких литров? Пьяные тут, что ли?

Б. Мне десять лет, так Маруся за эти десять лет таких делов наворочает, может двойню родить, троих мужей притаранить. А я с Ирочкой останусь, кто о ней подумает. Ну, не буду, не буду. Бабуля, не плачь. Бабуля, не ходи ко мне часто, не плачь. Деточка, как же часто, когда я прикована уже месяц. Все там у тебя быльем заросло. Маруся ведь работает, в семь кончает, в субботу ко мне ходит, в воскресенье ей же надо обстираться, вздохнуть. Она не может к тебе ходить, у мамы сердечко болит, головка разламывается. А я к тебе приду, приду, моя травочка. Бабуля, не приходи, пока не поправишься.

А. При чем здесь литры? Десять лет. Первые три года нам школу кончить, это раз. Ванечка отлично учится, золотую медаль. И без золотой медали тоже в институт ходят. Можно вечером. В армию его не возьмут, я инвалидка, он будет единственный кормилец, так? Вечером и будет учиться. Как раз в двадцать четыре года он закончит, и я закончу. Я ему открою все дороги, у него будет своя комната, мальчик будет большой, взрослый. Как хорошо все-таки, что я инвалид! Я в любой момент к людям брошусь на колени: возьмите моего Ванечку, у меня рак, рак, я недолго проживу, а он один. И справку с диагнозом, Нина Ивановна обещала дать на руки.

Б. Тебе Нина Ивановна сказала?

А. Нет, мне в консультации доктор Гогоберидзе. Тогда, когда я в кино ходила. А вам?

Б. А я сама догадалась, зачем сюда кладут. Нина Ивановна только Марусе сказала, Маруся начала трястись, заплакала, только еще этого не хватало, говорит: что же мне теперь, еще, что ли, хоронить? Только похоронила, опять новости. Я же, кричит, хватит того, что дочь похоронила. Кричит, с ума они там посходили, что ли? Не слишком ли много на одного человека? А я лежала в реанимации как раз, все слышно.

А. А мне доктор Гогоберидзе сразу сказала, говорит, тащите себя за уши, держись сама, никакие силы не укрепят. Если хочешь вырастить сына, мужайся. Вот я после этого и пошла в кино на пионеров смотреть. Не могу я на детей смотреть; так их жалко, маленьких ведь в детские дома берут, из города усылают. Там хлеб счетом дают, по два кусочка, я ездила с шефской помощью от предприятия, слезами умылась. Но Ваню уже не возьмут, он большой. Они в наш автобус двое забрались, колбасу развернули. Шофер погнал: детдомовские всю колбасу нанюхали. Не ели, правда. Но Ваню туда не возьмут, он большой,

четырнадцать лет. Двадцать четыре года, куда ему в детский дом! Пока еще четырнадцать. Но мне лично все равно что уже двадцать четыре, годы летят как птицы, и не заметишь. А ему у меня много не надо. Моя пенсия, а я по больницам постараюсь. Чтобы я ушла, а ему было уже не в новинку. Не было, не было, а вдруг ушла совсем. Ну и одно и то же получается. А деньги все ему. Пусть тренируется жить самостоятельно. Он и сейчас уже самостоятельный, на субботу вечер и воскресенье ходит сам домой, сам варит, мне передачи носит, все самостоятельно, Зачем, сынок, тратишь денежку? Мне не надо ничего, тут кормят. Надо, надо, мама. У него деньги сейчас есть. За месяц моя пенсия да в интернате бесплатное питание.

Б. У Маруси тоже моя пенсия да ее зарплата, а куда она деньгами кидается? Ничего у ней не остается. Как меня нет, она опять швырнулась. То она в Таллин, то она в Прибалтику завьется. На месте не сидит. Ходит, где ее не знают. Где ее знают, там шарахаются. Ищет, видно, где подцепить мужа. А как ни скрывай, ведь муж придет все равно в твой дом, увидит всю подноготную, Иришку-то не скроешь, ведь выболтаешь сама! Через каждые два слова у нее Иришка выскакивает. А люди пугаются. Люди, конечно, не хотят слушать. Их с души воротит. Маруся, говорю, не суйся к людям. А куда же ей соваться? Ко мне соваться тот же результат, что сама с собой. Она к другим. Везде один позор.

А, А я не стыжусь рака. Пусть другие стыдятся. А я не стыжусь. Я знаю свою ситуацию, а другие же не знают! Не знают, на мне не написано. Я ведь напрасно не размахиваю, я только из-за Вани. Мне из-за Вани надо долго жить. Моя задача всех растолкать, да. А у них свои дети, конечно, они за своих борются. А мне плевать на их детей, у меня свой есть. Так и боремся, кто кого. Называется жизненная борьба.

Б. А мне ничего не надо. В очередях я не стою. Маруся тем более. Нам ничего не надо. Она только за билетами стоит на самолет. Живет-живет, накопит – и бряк на самолет. Летает «Аэрофлотом».

Стук в стену.

А. и Б. Кого? Меня? Вас. Меня?

Б. Меня. Ой, что это? Ох, халатик. Ой, я же не встаю. Маруся пришла, моя деточка. Не плачь, бабушка. Не плачу, ангел мой, нет.

Выходит. А. сидит, закрыв лицо руками.

Б. входит с пакетами, сумками. А. сидит, закрыв лицо руками. Б. раскладывает принесенное.

Б. Вот так, не ходит, не ходит, потом всего накупит. Куда столько, куда? А она улетала в Прибалтику, там она купила. Чувствует мое сердце, что она скоро мне внучонка займет из Прибалтики. Там ее не знали, там ее не боялись. А нам не все равно кого, нам не все равно откуда? Бабушка, не мучай мое сердце, не ходи ко мне часто. Где часто, деточка, я же прикована к больнице. Скоро к тебе мамочка навернется, чувствует мое сердце, скоро она успокоится и придет к тебе, всю травку выполет, цветочки польет. Бабушка, мне и так неплохо под травкой.

А. С ума сошла, что ли. С ума сошла. Бабка наша рехнулась совсем.

Б. Вот сколько всего нанесла, радость хочет мне доставить и доставила. Мама, говорит, тут мне премию выдали. Тут тебе чулочки теплые венгерские. Тут тебе чистый лифчик. Это яблочки. Это варенье.

А. Ваня мальчик, я его в такие вещи не ввожу: лифчик. Он стесняется. Он учится на отлично. *(Закрывает лицо руками.)*

Б. А к тебе придут, придут еще, не беспокойся, мамка. Ты у сына одна, он к тебе прибежит, в магазинах суета, ведь суббота.

А. А он еще только из школы пришел. Я и не беспокоюсь. Ты ведь не знаешь, а он ко мне все время бегаёт. Ты ведь не знаешь, я ведь тебя первый раз в глаза вижу. Меня привезли в твою палату, и я села, и все. Ваня еще не знает, где я. Это выздоравливающая палата. Я и Ване ничего не говорю про болезнь, пусть не знает этого.

Б. Прямо! Выздоровливающая. Кто до тебя здесь был, за тем все утро сегодня мыли.

А. Ты откуда знаешь?

Б. Я тут живу.

А. Давно?

Б. Да уж месяц.

А. Ну и выздоравливающая.

Б. Прямо! Это заканчивающая палата.

А. Заканчивающая лечение палата. Мне вчера перестали давать таблетки, назначили уколы.

Б. Ну.

А. Нина Ивановна сказала выздоравливающая.

Б. Та до тебя тоже все выздоравливала. До сего утра. Теперь увезли с полотенцем на глазах.

А. Мне дали срок десять лет.

Б. Десять лет? Десять литров.

А. Пьяница, что ли? Литры мерещатся.

Б. Десять литров из тебя спустили жидкости.

А. Вчера, что ли?

Б. Значит, вчера.

А. А как же Ваня?

Б. Он придет сегодня?

А. Он-то да. Он да.

Б. Придет, все ему скажи. Все распорядись. Все. Напиши, вызови тетку. Бабку. Мужа какой есть. Всех зови.

А. А сколько дней?

Б. Да пиши сразу сейчас. Я ведь тоже ждала на днях, а все еще тут.

А. Нет. Выздоровливающая. Нина Ивановна сказала.

Б. Это бокс!

А. Что?

Б. Ну, это бокс. Изолированный бокс для нас. Чтобы их не пугать. Мы в хорошей больнице. Не пугать же людей.

А. А как же Ваня?

Б. А как Маруся? Ты что, мать не хоронила?

А. Нет.

Б. Тогда ее и зови. Твое счастье.

А. А я вообще без отца и без матери. Отец бросил их, а мать уехала вообще. Погибла, что ли.

Б. Ну вот, а они переживут нас. Вместе с нами не умрут. Пиши, пиши кому попало. Они остаются жить. Ну ты дура. Ну ты подумай, ты бы пережила Ваню. Похоронила бы Ваню. Ну? Что лучше? Маруся похоронила Ирочку, теперь меня. Ну-у, я ей не завидую. Нет. Как у нас в доме в одной комнатке умирали мать и сын, оба Сатановские, в однокомнатной квартире. Так спасибо она умерла днем раньше, как и полагалось матери раньше ребенка. Ему двадцать семь, ей пятьдесят, вот так.

А. Зачем это мне, у меня своя жизнь, у них своя.

Б. Нет. Я тебя слушала, теперь терпение лопнуло. Он у тебя самостоятельный, хвала Господу. Напиши на предприятие свое, пусть его берут учеником. Какие люди из учеников выходят! Ты что! А мы как росли? Чего ты опасешься?

А.. Пусть образование получит, я так мечтаю.

Б. Опять еще! Родные есть?

А. Есть сестра в деревне.

Б. Выпиши сестру.

А. Выпишешь. У нее дом, хата, корова. У нее дети. Выпишешь ее.

Б. Пусть тогда его заберет.

А. А комната наша пропадет?

Б. Ну ты переборчивая. Все не по тебе. Комната в крайнем случае не пропадет. Здесь есть юрист, вызови к постели юриста.

Стук.

А. Кого? Кого, меня? Иду! Иду. Слава Богу, слава Богу. Он, он пришел. Он-то жив, а ты говорила, бабка. Жив.

Уходит. Б. закрывает лицо руками.

Б. Не надо, бабушка, не надо, миленькая. Не буду, детка. Мамочка у нас есть. Мамочка нам родит братика... а хоть бы и сестренку...

12.5. Е. Сабуров

Прошло сто лет, и юный град...

Когда Андрей Белый начал писать роман «Петербург»? Загадка. Расплываются годы от 1906-го до 1912-го. Дай в «Симфониях» уже есть не только темы, но и эпизоды «Петербурга». Когда закончил? Тут споры кипят нешуточные. В 1913-м? В 1922-м? А может, в 1928-м? Что такое первая, что такое вторая редакции, когда сам Белый их насчитывал чуть ли не восемь? Писатель считал, что он так и не поставил последнюю точку в «Петербурге». Авторитетнейшие исследователи сетуют: почему автор ее не поставил раньше лет на пятнадцать? Только портил! Вот тут и рассуди, когда нам праздновать столетие лучшего русского романа.

За почти сто лет можно было бы спроецировать «Петербург» на политическую плоскость – роман это допускает, можно – на психологическую, недаром Мандельштам с неудовольствием называл «Петербург» вершиной русского психологического романа. В силу особенностей биографии А. Белого в «Петербурге» пытаются найти некую «мистику» в духе голливудских фильмов – можно и так. Роман крепко сшит. Особенно вторая редакция. Даже пытаюсь рассмотреть структуру романа, приходится сразу же оговориться: структура «Петербурга» многомерна, и все зависит оттого, с какой точки на нее смотреть, какой делать срез.

И не скажешь, что мало у нас написано о «Петербурге». Много. И у нас, и за рубежом. Есть изумительные исследования. Но разве можно все это сравнить с джойсианой, кафкианой, прустоведением? «Петербург» не занял того места в мировой и отечественной культуре, которое ему по праву принадлежит. И сетования на непереваемость языка «Петербурга» не оправдываются. А «Улисс» переводим? Дело и не в популярности. Дело в эффекте соотношения. Литературный критик или филолог, говоря, например, о каком-нибудь конкретном английском романе, не может не соотносить его, пусть даже подсознательно, с Джойсом. За любыми писаниями французских структуралистов и постструктуралистов маячит, принимаемая или отвергаемая, тень Пруста. А уж о том, как Кафка пронзил всю немецкую мысль, и говорить нечего.

Эффект соотношения этих трех гигантов давно перерос не только рамки отечественных литератур, но и литературы вообще. Джойс, Пруст и Кафка – культурные герои XX века. Или, как теперь говорят, культовые фигуры. Я согласен с Владимиром Набоковым, что и Андрей Белый является такой же культовой фигурой. Так почему же мы не смогли ввести его в Пантеон? Не умеем? Но удалось лее сделать такими фигурами XIX века Льва Толстого и Федора Достоевского.

В своих размышлениях о «Петербурге» я ни в коем случае не ставлю задачу исправить положение. Я не литературовед и даже не эссеист, мне просто хотелось высказаться.

Как-то, еще в 60-е годы прошлого столетия, мы с Леной Иоффе по вежливому приглашению оказались в гостях, где любили читать. После ужина-обеда хозяева приступили к закуске. Этой закуской были мы. Свои стихи мы **не читали**, что было приятно. Нам. Что же касается пригласившей стороны, то их радовала возможность высказать свое мнение.

– Мне больше нравятся ваши стихи, – сказала мадам Лене.

– Значит, поперло, – меланхолично протянул Леня.

– А мне больше ваши! – запальчиво возразил ее муж, тыкая пальцем в меня.

– Значит, не поперло, – удовлетворенно констатировал Иоффе. Мне с «Петербургом» «поперло».

А раз так, то попробую, во-первых, порезать его политической плоскостью, спроецировать роман на историко-политическое поле, посмотреть, какие там актанты бродят, а какие нет.

Во-вторых, если уж «Петербург» завершает блистательную эпоху русского психологического романа, то где траектории душевной логики, где движители, где диалог личных правд и, кстати, где «любовь-морковь»?

В-третьих, Андрей Белый – это, так сказать, антропософия, теософия, вообще софийность. Храм со Штайнером строил. За всей социально-политической и психологической тематикой или над ней ведь что-то эдакое наверняка есть. Не знаю «за» или «над», а вот то, что измерение тайной мудрости, сокровенного знания в «Петербурге» есть, – это точно.

В-четвертых, существует мнение, что «Петербург» явился в русскую литературу неизвестно откуда, прогремел и теперь лежит себе нечитанный и неосвоенный, а поезд пронесся мимо, и пассажиры с трудом припоминают, что были там какие-то красоты. Так ли?

Повторяю: это не исследование. Вот Белый написал о мастерстве Гоголя – это да, исследование! Одна трехчастная форма построения предложения чего стоит. Может быть, когда-нибудь появятся литературоведы, которые прочтут «Петербург» так, как Годунов-Чердынцев мечтал, чтобы прочли его сочинение. Кроме того, уверен, что в этом направлении много чего сделано. И теории представлены, и доказательства. А я вот ничего не доказываю. Думаю, что написанное можно назвать конспектом, обзором прочитанного. «Обзор», если перевести с русского, – это и есть конспект.

Сома

«Петербург» – политический роман. Смее утверждать, что «Петербург» – вершина русского политического романа. В сущности, в России все романы политические, но «Петербург» здесь особо выделяется. Оставаясь глубоко укорененным в традиции, писатель даже самому определению «политический роман» дает новую, а вернее, самую-самую древнюю интерпретацию. Это городской роман, как бывают городские романсы в отличие от сельских песен.

Допустим, есть у нас политический роман «Война и мир». Политики там хоть отбавляй: и война, и государи-императоры переговариваются, и рыцари благородствуют, и масонствуют, и о судьбах России туда-сюда толкуют, и народ – пейзажи то есть – проявляет свой национальный менталитет. Политика «Войны и мира», по сути, не отличается от политики «Трех мушкетеров». Если бы не война. Война – это, оказывается, серьезно. Там умирают. И политикой, оказывается, надо серьезно заниматься, потому что из-за нее бывает война.

Лев Толстой – москвич, да еще и похожий в молодости на Лермонтова. Для обоих болезнен вопрос о патриотизме да и вообще о том, что есть Россия. Они здешние. Они живут в «стране рабов, стране господ». Они въявь видят и ежедневно чувствуют, что такое «вы, мундиры голубые, и ты, им преданный народ».

Петербуржец – всегда пришлый человек. Политический ландшафт России, по Гоголю, – это петербургские чиновники и деревня. А в деревне Болконских нет. Кто у него за Болконского: Плюшкин, Собакевич или Ноздрев? Вот оно, столь благородное у Толстого русское провинциальное дворянство.

Гоголь, который, по собственному утверждению, стал дышать, только когда уехал за границу, весьма и весьма положительно относится к государственной машине. А что еще с этим быдлом сможет справиться? Возможность самостоятельной жизни, личного, частного существования, возможность общества и общения без надзора «голубых мундиров», столь дорогая москвичам, не понимается петербуржцами.

У Достоевского, всю жизнь нервно переживавшего свое польское происхождение, в политический ландшафт России, кстати, очень традиционный и традиционно разорванный в петербургском духе на чиновничество и народ, вторгаются уже нормативные, рекомендуемые потоки авторской мысли. Провинциальное общество – это бесы. Чего они там сами варганят? Почему губернатора не слушают? Ишь, Раскольников, свободный человек, Наполеоном захотел стать! На каждого Наполеона найдутся у нас спецслужбы.

В Петербурге не может быть общественности. В Москве ничего кроме нее нет. Про начало XX века Белый пишет: «Так возникал салон московский, где из далекой мне земли Ключевский, Брюсов, Мережковский...» и т. Д. Нет, салон московский не тогда возникал, он уже на балу у Ростовых возникал. Уже там происходило становление городского, гражданского общества. Толстому это не очень нравилось. Конечно, московское ополчение замечательно, но оторваться от своей деревни, признать самостоятельное существование города Толстому было трудно. Он в этом видел что-то петербургское.

С какой плохо скрываемой брезгливостью слепил Лев Толстой Каренина, это воплощение питерца. И Анна, оторвавшаяся от Москвы, мила, конечно, но никуда не годится. В страхе перед питерским вариантом развития Толстой не поверил в общественную городскую жизнь, в гражданское общество и тоже допустил потокам авторской мысли залить рекомендательной влагой страницы романа. Возникла утопия Левина как противостояние утопии Достоевского.

Надо ли говорить о том, что авторы питерских политических романов радости от своих убеждений не испытывали? Даже лермонтовское общество на кавказских минеральных водах симпатичней гоголевского Невского проспекта или Достоевских истерических общений.

«Петербург» написан москвичом, и это очень важно. Город для Белого – уже не место съезда сельского дворянства и не чиновничий центр, а семьи Соловьевых, Метнеров, Мережковских. Это прежде всего Московский университет, «где строгой физикой мой ум переполнял профессор Умов». Достаточно прочесть «Первое свидание», чтобы понять существование независимого гражданского общества в Москве и существование в нем Белого. «Политическое», собственно, и переводится на русский язык, как «городское».

Восприятие Белым политики – это восприятие человека XX века. Прежде всего это столкновение частных интересов, и это для Белого нормально. Стремление думать за других, выпускать обязательный «циркуляр» – с его точки зрения смешная нелепица. Петербург – место, где эти циркуляры пишутся, это выколотая точка на карте России. С точки зрения чиновничества даже частная мысль без соответствующего разрешения властей предержавших есть штука не

просто предосудительная, но даже и невозможная вовсе. Вспомним объявление сумасшедшим «басманного» философа П. Я. Чаадаева.

Какая тривиальность, скажете вы. Неужели в статье с претензией на оригинальность можно упоминать историю Чаадаева? А история эта не так проста, как кажется.

Дело в том, что мы все живем в тени. Россия – теневая страна. Мы судили и рядили о политике на кухне. В грибоедовские времена это происходило в Английском клубе. В России принято брать европейские термины и играть с ними, с нервным ожесточением закрывая глаза на собственную жизнь. Нет у нас никакой политики! Страна живет своей жизнью. Кучка «государственных мужей» и интересующихся ими журналистов – своей. Но на самом деле это не так. Никто не живет той жизнью, которой считает, что живет. Даже российское воровство – это не воровство. Власти предержавшие не воруют. Они живут, как и мы все, двойной жизнью. Одной – декларируемой, другой – теневой. Я не берусь сказать, какая подлинная. Подлинная жизнь – сосуществование обеих. Нераздельно и неслиянно.

Неприличие Чаадаева состоит не в том, *что* он сказал, а в том, что он *сказал*.

В математике есть понятие – элементарная катастрофа. Это функция, которая при плавном изменении ее параметров вдруг делает качественный скачок. Вспомните брежневские времена. Ничто, казалось бы, не предвещало будущих перемен. А вот и нет. Предвещало. Говорили на кухнях. Жили в тени. «Они» жили двойной жизнью, и «мы» жили двойной. Гладко и плавно. Сумасшедшими объявляли не тех, кто говорил, а тех, кто смешивал две жизни, переносил непубличную жизнь в публичность.

Продолжая вспоминать математику, которой Белый был совсем не чужд, мы можем сказать, что точка бифуркации, точка, где дальнейшее поведение элементарной катастрофы предсказать невозможно, характеризуется тем, что обнуляются скорость, ускорение, скорость ускорения, скорость скорости ускорения и т. Д.

Может быть, эту ситуацию и удастся уловить заранее, по крайней мере ее опасность, если заметить, что «теневая» жизнь и жизнь «на солнце» становятся равнозначимы. Рассматривая элементарные катастрофы, математик оперирует самым загадочным понятием – понятием скорости. Скорость – это то, что делает предмет заметным. Остановка, незаметность опасны – «мы» в раздумье. «Мы» выбираем. Но государственным мужам приятен застой. Ну какой политолог может хоть приблизиться к Андрею Белому в его понимании застоя и катастрофы, которая и есть суть застоя!

Забуть бы «острова»! Не видеть бы их! «Островная беднота» воспринимается Аполлоном Аполлоновичем, как досадный мусор, застревающий в государственной машине. Нет-нет! Как досадный мусор, носящийся в его личной мыслительной пучимости.

«Издавека-далека, будто дальше, чем следует, опустили испуганно и принизились острова; и принизились здания, казалось – опустятся воды, и хлынет на них в этот миг».

Что противостоит приземленным, растекающимся, бесформенным островам? Геометрия кубов. Зримость и определенность. Аполлон Аполлонович «отдался любимому созерцанию кубов, чтоб дать себе в происшедшем спокойный отчет».

Предмет, лишенный динамики, не изменяющийся, не имеющий скорости, – невидим. «Острова» задвигались. Но выпускается «циркуляр», не замечающий их шевеленья. Страна, естественно, не реагирует.

Само по себе это русское явление известно. Щедрин об этом писал. Отставного вице-губернатора это возмущало донельзя. Он жаждал действительности «циркуляра». Он считал, что если добиться действительности, то можно добиться его разумности. Нормативный тон Щедрина убивает, но это в природе русской литературы, в природе «властителей дум».

Политический расклад Белого весьма экзотичен для русской литературы. Летящий из Петербурга «циркуляр» никуда не доходит. Россия живет своей собственной жизнью. Новый настоящий чиновник из Петербурга не придет. Просто, кроме Хлестаковых, никого и нет. Могут сменить губернатора, но ведь губернатор ничего не решает – «на местах» и о губернаторе-то не имеют представления. Государственные люди не ужасны – они просто трогательно смешны. Аполлон Аполлонович поумнее Каренина. И он, и его политический противник граф Дубльве – настоящие государственные люди. Их жизнь – подвиг, в котором есть место интриге.

До тривиальности великолепны ключевые моменты политической истории России: попытка Витте – будем уж так его называть – переговорить с Аполлоном Аполлоновичем после своей отставки и откуп, данный Аполлоном Аполлоновичем Струве – будем его так называть, – который попытался завязать диалог гражданского общества с властью.

Белый внушает читателю доверие, он создает впечатление достоверности, когда запускает очередную «штучку» о мыслительной деятельности государственного человека. И надо сказать, это очень ловко сделано. Возражений нет. Хмыкаешь, но соглашаешься. А из этого следует политический вывод.

Нормативно-рекомендательный тон Толстого, Достоевского и тем более публицистики Гоголя бессмыслен. Россия неравновесна. Управление с целью достижения равновесия бесполезно. Политтехнология – миф. Достоевского называют христианским социалистом. Мне это кажется неверным, и я еще об этом скажу, однако здесь важно то, что у Достоевского действительно есть вера в социалистический миф. Но ведь социализм невозможен без эффективного управления. Где оно в России Андрея Белого? Лев Толстой в истории анархизма назван одним из пяти столпов-основателей. И он им, безусловно, является. Но анархизм требует разумности и взаимопонимания. Где оно в России Андрея Белого?

Можно сказать, что с современной точки зрения, когда в политической жизни противостоят и сменяют друг друга у руля сторонники дирижизма и сильного государства – социалисты и сторонники анархического устройства и минимизации государства – либералы, так вот с этой точки зрения Достоевский и Толстой так же противостоят друг другу. Но ради чего ратуют за сильное государство Достоевский и за слабое государство Толстой? – ради одного и того

же, ради равновесия, баланса в общественной жизни. Но разве возможен баланс у Андрея Белого?

Равновесие в общественной жизни – это наличие общепризнанных, разделяемых обществом ценностей. Какие-то качества ценят больше, какие-то меньше. Это понятно. Но по поводу каждого качества у общества есть мнение – ценность его такова.

Дело не в том, что Россия Белого неуправляема, не в том, что в ней никто никого не понимает и не договаривается. Дело в том, что политические персонажи Белого не знают, что такое адаптация. Так как баланса нет, а жизнь устойчива, то перед ними и задачи такой не стоит.

Политический персонаж под лейблом «государственный муж» у Белого, конечно же, не только Аполлон Аполлонович Аблеухов. Это и Победоносцев, и Витте, и тень Плеве; и повсюду витающий дух Столыпина – ах, как замечательно вернуть про американские сноповязалки, ну чем не «нам нужна великая Россия, а им великие потрясения»; и масса златогрудых старичков, и, безусловно, толстовский Каренин.

Не менее многолик политический персонаж, который стоит именовать гражданским обществом. Здесь и ученый Николай Аполлонович, не без политических убеждений читающий то Канта, а то Сковороду и дающий опаснейшие обещания некоей «партии». Здесь к святой террорист Дудкин, угрюмо мающийся животом от непереваренного Ницше. Ну чисто горысовский Данко! Тут лее, а как же без этого, и профессор «умеренной государственной измены» Струве, согласный на участие в Гражданском форуме. Но разве может обойтись русское гражданское общество без Суворина? Ведь обязательно же кто-то должен разоблачать жидомасонский заговор против России! Несравненный вкус Белого в качестве «затравки» выбирает не «Протоколы сионских мудрецов», до сих пор весьма популярные в России, по другую фальшивку, впрочем, также французского происхождения, – книжку Лео Таксиля.

Особую роль в политической жизни Петербурга отводит писатель питерским спецслужбам. Вся фабульная конструкция романа строится на их провокации. Собственно, никаких террористов в России, кроме этих спецслужб, и нет. Дудкин – милейший интеллигент. А вот Липпанченко и Морковин – это да! Это фрукты еще те. Задолго до Березовского Андрей Белый обвиняет в террористических провокациях питерские спецслужбы. Конечно, писателя потрясло убийство Столыпина агентом охраны, но еще большее впечатление на него произвели такие личности, как Азеф и Гапон. И Богров, и Азеф были евреями, но Белый, несмотря на собственный антисемитизм, делает Липпанченко хохлом и совершенно гоголевским персонажем. Видимо, дело в том, что в спецслужбах нет ни эллина, ни иудея. «Дело в том, что паршивенький господинчик был необходимой фигурой переходного времени, существование которой Аполлон Аполлонович в принципе порицал, но... что поделаете? Раз фигура – существовала, с ней приходилось мириться». И, пока он мирился с Морковиным, тот вместе с Липпанченко готовился Аполлона Аполлоновича ухлопать.

И «острова», «островная беднота» – очень серьезные персонажи. Это вам не «русский бунт, бессмысленный и беспощадный». В «островах» смысла не

меньше, чем в прорывающемся сквозь них в персональном автомобиле – извините, карете – Аполлоне Аполлоновиче с его «циркуляром». Да еще среди «островов» всюду русские солдаты, вернувшиеся после очередного неудачного исполнения интернационального долга, – маньчжурские шапки. Рвет и колотит Россию. И Петербург, между прочим, уже не выдумка, не фантом, из которого летит «циркуляр». Возникли «острова» и своего требуют. И к Дудкину прислушиваются. И за Липпанченко идут. И что от этого происходит, уму непостижимо. Роман, можно сказать, о первой русской революции 1905 года. А какая же в России революция без заговора? Заговор должен быть. Даже как-то неприлично без него. Что ж, будет вам заговор, дорогой читатель, вздыхает Белый. Только уж, простите, не жидомасонский, надоело. И не западный вовсе. А вот не подойдут ли... младоперсы, например? То есть как? – хватается за голову читатель. А «над Россией тайный враг – чума, монголы, эфиопы». Чем плохи в этом качестве «младоперсы»? Да таких и нет вовсе! Нет? Так будут! Аятолла Шишнарфнэ – то ли бред Дудкина, то ли прозрение Андрея Белого, во всяком случае, ислам, что не лишено определенной пикантности.

Но чего нет в политическом раскладе «Петербурга», так это русского бизнеса. Белый считает, что для питерской бюрократии неприемлем, невозможен независимый бизнес. И его действительно не было. Бизнес по-питерски – это Липпанченко и Зоя Захаровна, которые только отчасти гоголевские персонажи, а вообще-то герои А. Н. Островского. В Петербурге они кормятся около спецслужб. Тяжелое обвинение.

И еще одного персонажа нет в «Петербурге». Царя. Он Андрею Белому, мягко говоря, неинтересен. Он никто. Писатель даже брезгует обвинениями в убийстве Столыпина, травле Витте. При чем тут царь? Он безволен и недейственен.

Знаковое отсутствие. Это художественный прием, или такова структура русского политического ландшафта?

Тут-то мы подошли к серьезной проблеме, которая выходит за рамки рассмотрения «Петербурга» как политического романа. Мы к ней еще вернемся.

Важными политическими персонажами в русской литературе всегда были религиозные диссиденты. Это соответствовало действительности. Освоение Сибири, становление русского купечества, различные энтузиастические движения теснейшим образом связаны с духовными народными метаниями от старообрядцев до скопцов. Очень часто сами русские писатели были духовными энтузиастами. Хрестоматиен пример Толстого. Однако и Достоевский, не выходящий за рамки официальной церковности, выбирает в качестве образцов христианского поведения и мысли то опального и заштатного Тихона Задонского, то весьма долго ходивших в подозрительных оптинских старцев. Зачастую писатели, касавшиеся этой запретной темы, из цензурных соображений смазывали ее. Так было с А. Н. Островским. Из стороны в сторону метался и Н. Лесков.

Во времена написания «Петербурга» эта тема уже не была опасной. Напротив, она стала чрезвычайно модной. Трагическая история А. М. Добролюбова подтолкнула Белого к написанию романа «Серебряный голубь». Но,

перестав быть опасной, тема перестала быть политической. Появление в «Петербурге» и Петербурге Степки в данном смысле ничего не дает. В политической России «голубей» не существует. Они страдательная, а не силовая часть общества.

Это очень важный и, смею думать, горький политический вывод Андрея Белого. Да, сам по себе протестный религиозный энтузиазм может быть весьма активным и продуктивным. Религиозные диссиденты построили США. И до сих пор эта страна в значительной степени существует за счет религиозного пафоса очень и очень даже нутряных народных форм. Казалось бы, на Руси, где, куда ни плюнь, то тебе скопцы, то хлысты, то кержаки, то какие другие «голуби», они должны сыграть в политической игре. Но нет... не получается. Большевики тоже очень внимательно присматривались к сектантам. А вывод – отрицательный.

Любой русский политический роман тревожно напоминает, что в России не все благополучно. Не находится Россия в равновесии и никогда не находилась. Были некие мыслители, которые придумывали допетровскую эпоху. И вот в эту эпоху все у них было в равновесии. Что можно сказать? У них, может, и было, а вот если протопопа Аввакума почитать или вспомнить Грозного царя, то как-то не вяжется. В отличие от мыслителей русские писатели умны, наблюдательны и менее склонны к иллюзиям.

Но, признавая неравновесное состояние русской жизни, они по-разному на него реагируют. Достоевский и Толстой изыскивают свои рецепты создания равновесия. Лермонтов, погруженный в бессмысленную реальность кавказской войны, может только недоумевать: зачем все это? «Под небом места хватит всем». Конечно, Грушницкий не полковник Буданов, но от окружающих его бравых товарищей Печорина откровенно тошнит. Гоголя тоже тошнит, но он выдумывает *deus ex machina*, который, вдруг взявшись ниоткуда, то Чичикова остановит, то Сквозник-Дмухановского напугает. Впрочем, дальше этого пуганья Гоголь не идет. Совесть не позволяет.

У Белого, как ни странно, русская жизнь поразительно устойчива. В самом неравновесии сил, в отсутствии системы сдержек и противовесов, в невозможности в России управляемой демократии, да и вообще какого-нибудь эффективного управления устойчивость сохраняется. Пошевели Россию так и эдак, сделай в России даже революцию, а глядишь – через некоторое время все опять там же, где было.

Анатолий Иванович Лукьянов, последний председатель Верховного Совета СССР, рассказывал мне, как еще молодым человеком сопровождал Никиту Сергеевича Хрущева в прогулке по кремлевскому двору. Беседовали, конечно, на вечную российскую тему: как провести административную реформу, разграничить полномочия и обуздать бюрократию. Хрущев схватил камень и запустил в деревья. Вороны, которых всегда в Кремле в изобилии, всполошились и поднялись в небо. «Смотрите, куда сядут!» – возопил первый секретарь, и кремлевское руководство обреченно наблюдало, как вороны опустились каждая на то же самое место.

Русский политический роман редко ограничивается российскими рамками. Кого же тогда не волновали судьбы Европы! Не так прост поселившийся в мозгах

Николая Аполлоновича и Дудкина Шишнарфнэ, коллективное бессознательное Европы.

Персомонголы Андрея Белого – это персомонголы Владимира Соловьева. Это миллионы «желтолицых позитивистов» из соловьевской статьи «Китай и Япония», идущие на Европу. Это те «монголы с Востока», которых позже – и не без влияния Соловьева и Белого – призывал для наказания России Максимилиан Волошин. Их же, судя по эпиграфу и «азиатам», имел в виду Александр Блок, лишь по пророческой малограмотности переименовавший монголов в дагестанцев-скифов. Это воплощение империи рабов, которую разбил Александр Македонский, персонаж весьма популярный у старших товарищей Белого – Валерия Брюсова и Михаила Кузмина. Александр Македонский – первый экуменист, эллинист, изобретатель плова, Европейского союза и Всемирной торговой организации.

Шишнарфнэ говорит, что если Европа будет делать то, что она сейчас делает, то персомонгольская империя победит Европу. Я не понимаю, почему эти слова трактуются как антибуржуазные убеждения писателя. Разве Европа нормально буржуазно развивалась? Да ничего подобного. Златомундирные старички разных стран пыжились, играли во всезнаек, плевались друг в друга, подзуживали своих, мягко говоря, недалеких суверенов изображать средневековых властительных рыцарей. Дело Александра Македонского было предано.

Дряхлость Европы, о которой так много говорилось тогда, заключается в том, что дряхлые актанты-власти, которые не поняли XIX века и жили в каком-то выдуманном стилизованном царстве-государстве, вели ее, Европу, к смерти. Эта смерть на полях первой, а потом второй мировой войн, эта смерть в русском, а потом немецком кошмаре была естественной, но от этого не менее трагичной.

Когда русский и германский государи брезгливо повелевали буржуазии делать то или иное, считая буржуа людьми второго сорта, когда «презренные потомки известной подлостью прославленных отцов» то создавали, то разоряли местных олигархов, – это было еще полбеда. Беда в том, что буржуазия не противостояла, а соглашалась на такое положение и через какого-нибудь Распутина отхватывала себе «сладкие кусочки»; беда в том, что она присоединилась к «жадной толпе стоящих у трона». Это-то и создало ситуацию, при которой в политическом раскладе России Белого буржуазии нет. Какой уж там антибуржуазный пафос писателя! Вот Медный всадник – это сила. Пока Медные всадники местного отлива будут скакать по Европе, Шишнарфнэ может удовлетворенно потирать руки. Он побеждает Александра Македонского. И сохраняется устойчивое неравновесие.

В предыдущих рассуждениях нам пришлось отойти от политического ландшафта «Петербурга» и невольно заняться политической позицией автора. И тут мы наталкиваемся на непреодолимые трудности, если будем ее вычленять так, как это привыкли делать с писателями XIX века. В этом отношении конец русского психологического романа качественно отличается от времен его начала и от его классической эпохи. Проблема прежде всего в том, что литературоцентричность стала исчезать. Политическая цель, которую ставила себе русская литература – а она, безусловно, ее ставила, – не была достигнута.

Как жить русскому литератору, который по самой своей природе озадачен тем, чтобы переделать мир, в условиях, когда стало ясно, что это не получается? Более того, на рубеже веков обнажилась горькая правда: литературоцентричность российской общественной жизни – это временная аномалия, вызванная разными, зачастую глубокими причинами, но сходящая на нет при появлении на Руси философов, политиков, журналистов и прочих персонажей нормального гражданского общества.

Вообще-то говоря, ничего горького в этой правде нет. Дело нормальное. Но ведь русский литератор привык быть властителем дум.

Я столкнулся со странным феноменом. Феноменом отношения к Чехову. Те, кто пишет о Чехове, в упор не приемлют литературу XX века, даже не упоминают о ней. Те, кто занят литературой XX века, пишут о ком угодно, только не о Чехове.

Чехов выбрал двусмысленную маску отстраненного от общества наблюдателя. Иногда благожелательного, иногда не очень, но всегда «другого». Ясно, что у таких персонажей есть свои симпатии и антипатии, однако не позиции в политическом сюжете, поскольку они его наблюдают, расследуют, но не участвуют в нем. Позиция Чехова – честная позиция, но... не участвовать невозможно.

И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
– Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Непадежном году, и столетья
Окружают меня огнем.

А вот это совершенно новая для русской литературы политическая позиция. Не над схваткой, не вне схватки, а внутри.

Литератор спустился с небес и вышел из зрительного зала на сцену. Его позиция – это ваша позиция. Его убеждения меняются. А у вас не меняются? «Петербург» переписывается. А вас жизнь не переписывает?

В романе «Петербург» происходит первая русская революция, и в романе «Петербург» ничего не происходит. Особенно потрясает в этом отношении эпилог, но здесь мы опять выходим из политической плоскости и попадаем в ее пересечение с плоскостью, которую для простоты назовем психологической.

Психэ

Все персонажи «Петербурга» – люди «мыслительные». Только тем и занимаются, что мыслят. Но как-то странно. Русский психологический роман вообще пестрит заявлениями: он подумал, он почувствовал. Все мыслят и чувствуют. Есть герой Андрей Болконский, он мыслит и чувствует. Есть Пьер Безухов – он думает. У Достоевского люди проводят в жизнь свои мысли. Грех Ставрогина ведь сначала появляется в мысли как теоретическая установка, а потом «внедряется» на практике.

У Андрея Белого все происходит несколько иначе. Персонажи не «думают свою мысль», а включаются в странную, чудовищную зачастую, мыслительную деятельность. Эта мыслительная деятельность подчиняется своим законам. Персонаж вовсе и не хочет «мыслить эту мысль», а поделать ничего не может. Его захватила мыслительная деятельность.

Виды этой мыслительной деятельности, ее характер и содержание в прозе Белого существуют не в виде абстракций и неизвестностей типа: он думал, он чувствовал. Скорее автор использует возможности языка, отработанные на описании физических действий. Нет разницы между пучимым газом животом и пучимой мыслью головой. Более того, можно сказать, что все это сходно с действием «сардиницы ужасного содержания».

Какой же возникает соблазн, вооружившись биографией писателя, приплести к анализу Блаватскую со Штейнером! Ведь сами посудите, если мыслительная деятельность неподвластна человеку и сама что-то этакое творит прямо-таки как физическая, извините за выражение, акциденция, то не гностический ли это «нус»? Один на всех гнус, и мы в нем плаваем мозгами.

Психологики нет в персонажах «Петербурга». Не выводится их поведение ни из прошлого, ни из намысленного. То, что называется чертами характера, сжато до простейших симпатических реакций: не любил этого, боялся того, стенку кареты считал отгородкой, каламбурил, да, а Николай Аполлонович в чем-то имел сходные с папашей ирибамбасы, в чем-то свои. Так характер не делается!

Вот у Достоевского и Толстого характеры как характеры. Этот человек может это сделать, а этот не может. Отличительные черты психологии персонажа налицо.

А у Белого все время человека куда-то тащат, какой-то грязный тип целоваться лезет, до дому дойти по делу не дают и совсем по другой причине, чем логика подсказывает. Человек все время попадает в ситуацию, где ни его прошлая жизнь, ни мыслительные способности не могут помочь адаптироваться. Равновесия нет, логики, которую надо освоить, нет, а все устойчиво донельзя.

Провокатор убит – поделом. Очень симпатичный террорист – но террорист – сошел с ума. Дурак, честно служащий неправедным властям, тронулся, однако жена с ним осталась. Анна вовсе не под поезд бросилась, а вернулась к Каренину, и зажили два старичка душа в душу. Аполлон Аполлонович остроумнейшие мемуары выпустил. С радостью следили они за научными успехами сына. Николай Аполлонович и в Египте исследовал, и в Палестину отпаломничал, и в Россию к корням вернулся. Революция вроде была, а вроде и не было.

Это же диккенсовская концовка! Кто там говорит, что не понимает эпилога «Петербурга»? Да все дело в том, что существует Россия. Очень устойчивая. Равновесия нет, творится Бог знает что, а она существует очень устойчиво. Не понимаете, как она существует? А кто понимает? Логики ищете? А ее нет.

Весь фабульный ход романа порождается ослышкой Дудкина: вместо «право» ему послышалось «прово» и дописалось «провокация». Особенно вкусно то, что в момент зарождения будущей интриги романа, когда еще вокруг волнуется словесная каша, Дудкин еще не Дудкин, а так, незнакомец.

Зачастую у Белого герой становится героем в момент порождения чего-либо. Так, Софья Петровна появляется с порождением ею газетной чепухи. Ей же принадлежит и перевод происшествия в мистическую плоскость. Она ведь породила «красного шута». Конечно, по глупости и в качестве оговорки.

Для персонажей Андрея Белого ужасным открытием, психическим шоком является существование рожденных ими персонажей до их порождения. Аполлон Аполлонович породил Дудкина, а когда понял, что Дудкин и до того существовал, пришел к выводу, что сын его Николай Аполлонович – негодяй. Вот это да! Ничего себе логика! И веришь. Более того – это восхитительно.

Белого вообще интересует рождение до рождения. Это не просто независимое существование. Такого для писателя, похоже, нет. «Этот центр – умозаключал». «Он чувствовал тело свое пролитым во все». Что же это такое: не непрерывное существование, а именно рождение до рождения. Белый специально останавливается на слове «вдруг». Сначала он дает психологическое описание, а потом пример, из которого понятно, что, собственно, имеется в виду. Я думаю, что биологи назвали бы это преадаптационной мутацией. Явления еще нет, но сознательная и душевная реакция на него уже выработаны. В этом случае, когда явление происходит, оно «вдруг» логично укладывается на заранее подготовленное ложе.

Порождение чревато исчезновением. «Строилась иллюзия комнаты: и потом разлеталась бесследно; когда же захлопнулись двери из гулкового коридорчика, это только стучало в висках».

Нельзя забывать, о чем роман. Роман о Петербурге. Петербург – порождение сознания и воли Петра, безбожного капитана Летучего Голландца. Он неорганичен. А потом «за Петербургом – ничего нет».

Насмешка Белого над доморощенным солипсизмом своих персонажей вовсе не аллегория выморочности Петербурга. Аллегория – рабский способ письма, присущий Щедрина и его времени. Белому аллегория уже не нужна. Он с ней даже борется, чтобы читатель, не дай Бог, его в ней не заподозрил. Здесь связь положения Петербурга и психики обитателей романа «Петербург» более тесная, а потому и более трагикомическая.

«Петербургские улицы обладают одним несомненным свойством: превращают в тени прохожих».

Дудкин порождает Шишнарфнэ совершенно необычно для русского психологического романа. Белый пользуется здесь технологией английского интеллектуального детектива. Ох, недаром промелькнуло в «Петербурге» имя Артура Конан Дойля! Сначала в алкогольном бреду маячит дурацкое слово «енфраншиш», потом всплывает Гельсингфорс. На желтых обоях обозначается лицо монгола. И все это существует во время разговора с Николаем Аполлоновичем. Затем резко обрывается. Намеки выскакивают то тут, то там. У читателя происходит преадаптационная мутация, и, когда вылезает персомонгол Шишнарфнэ, мы уже готовенькие, нас можно брать голыми руками. Читатель, ты тоже психологический персонаж «Петербурга», и автор тебя знает!

В психологическом романе не может отсутствовать тема двойничества, хотя бы в форме двойственности героя. Конечно, Белый наделяет этим качеством всех без разбору. Надо – значит надо.

Аполлон Аполлонович – немощный старик. Когда он Дудкина увидел у себя в доме, так только что на грудь ему не кинулся. Нужда – не порок, а «глаза»? Так это померещилось. Он безумно любит бросившую его жену и чурающегося его сына. Он «рожден для одиночного заключения». Он умный, жесткий и пекущийся об общем благе государственный муж. Но для русского литературоведения он – злобный дурак, ведущий страну к катастрофе, доведший до ужаса родного сына и т. Д., и т. П. И это правда. У героя Белого есть и то, и то. И так можно сказать о каждом персонаже.

При этом двойственность Николая Аполлоновича – особая. Именно его двойственность озвучивается писателем. Николай Аполлонович красив, бледен, строен. Когда серьезен. Но когда смеется – лягушонок. Вся отвратительная линия Эдгара По – красный шут – порождение смеха Николая Аполлоновича. Софья Петровна прогнала Николая Аполлоновича, когда он с ужимками полез на нее, – смех связан с сексом; но когда, отвергнутый, он стал холоден и неприступен, забила на полу в истерике: «Вернись!».

Непотребство смеха, его причастность смерти и сексу выпирают из «Петербурга». Отвратителен шутящий Липпанченко, запредельно глупы «фифки» Софьи Петровны, омерзителен ухмыляющийся Морковин, усмешки собеседников говорят Дудкину об их провокационной ненадежности, каламбурчики Аполлона Аполлоновича вызывают у нас презрительное чувство превосходства над ним. И уж чем-то совсем бесовским отдает шутовство Николая Аполлоновича – красное шутовство.

Гоголь хотел представить беса смешным. Белый хотел сказать, что смешной – это еще не бес. Пускай смеющийся Николай Аполлонович – лягушонок. Ну и что? Липпанченко отвратителен, но Дудкин, взрезывающий Липпанченко, делает картину его уничтожения отвратительней вдвойне. До такой степени, что она переходит барьер приемлемого психологического восприятия. Она перестает быть фарсом и становится абсурдом. Точно так же абсурдом становится одиночество красного шута на балу у Цукатовых.

Казалось бы, Белый мог повернуть дело и очень приятное русло. Да, мы смешны. Но смешны мы все. Так будем любить друг друга несмотря на это. А куда нам деваться?

Стал либерал такого сорта я,
Таким широким стал мой взгляд,
Что снять ответственность и с черта я,
Ей-Богу, был бы очень рад,

– как сказал Владимир Соловьев, почитаемый Белым. И, конечно, этот мотив у Андрея Белого есть. Это пронзительный мотив, и он нам очень нужен. Он просто необходим нам. Психология приятия друг друга – высокая психология, высокий призыв. Только Белый на этом не останавливается. Он выходит в сферы ненависти. А это уже не психология.

Как это далеко от напыщенных рассуждений Михаила Бахтина о материально-телесном низе и природе смеха!

Вертикаль, проведенная Бахтиным снизу вверх или сверху вниз, оказалась слишком длинной. Ее концы сошлись, но не на психологической плоскости, а уже, с точки зрения психологии, в бесконечности, как это и принято в проективной геометрии. Баланс, естественно, нарушен, но устойчивость сохранена.

Люди обескуражены нелогичностью реальной жизни. Мы ее переживаем трагически. От литературы мы хотели бы логики. Так повелось со времен греческого театра, задача которого – убедить людей, что жизнь не так страшна и бессмысленна, потому что есть божественный порядок. Он трагичен, но в нем есть логика и смысл. Вот греческий театр и литература, в том числе русский психологический роман, эту логику и смысл представляют.

Популярность русского психологического романа XIX века объясняется не пресловутой реалистичностью персонажей, а нашим острейшим желанием видеть людскую психику непрерывной, распознаваемой, обусловленной, хоть с какой-то стороны логичной в конце концов.

У Андрея Белого все разрывны. А впечатление психологической достоверности очень сильное. В чем дело? Мы ли согласились, что человек сложен? Тютчев ли нам это навязал? Приелась ли нам гладкопись XIX пека или, вернее, гладкие непрерывные характеры? Очень трудно ответить на этот вопрос. Пожалуй, одним из ответов может быть следующий: цельный человек, цельный характер дискредитируется в реальной жизни. Цельность приобретает оттенок дуболомства. Кто это выдумал, откуда это пошло?

Толстой упивается цельностью. Его романы иногда называют монолитными.

Роман Достоевского называют диалогичным, потому что столкновения непрерывных траекторий цельных персонажей для него важнее самих траекторий. У Белого цельные персонажи – это совсем периферийные знаки вроде Маврушки или барона Оммау-Омергау. Даже Липпанченко, не говоря уж о Зое Захаровне, не целен со своей скрипочкой и не вытекает плавно из себя двадцатипятилетнего. Мотором, ведущим повествование, становится даже не столкновение персонажей, но единое слово, которое у Белого – жест и поступок. Столкновение, конечно, есть, как же без него, однако внутри одного столкновения, например, в сцене приволакивания Сергеем Сергеевичем Николая Аполлоновича к себе в квартиру, существуют десяток Сергей Сергеевичей и десяток Николай Аполлоновичей. Причем и роли у них по отношению друг к другу все время разные, и логика характеров разная, и диалога потому никакого нет – так, реплики.

Связный разговор в «Петербурге» трудно найти. Только слова-жесты, реплики и даже «молчание, выражавшее жест». Герои «выходят из себя» кто во сне, кто наяву, сознание расщепляется. Александр Введенский хорошо сформулировал подобную структурно-психологическую особенность: «Человек из человека наклоняется ко мне, на меня смотрит как эхо он с медалью на спине». Все-таки это посложней, чем у Фрейда. У Фрейда есть простой мотор – либидо,

есть даже не структура сознания, а просто организация его: я и оно, я и не-я, ты и т. П. У Белого «вышедший из себя» человек не является судящей цельной инстанцией. Второе пространство такое же нелогичное, как и первое. Сон – путешествие с претензией на зашифрованную логику, но логики там нет.

Белый отказался не от роли держателя Логоса, а от роли вычленителя сущностей. «Петербург» – экзистенциальный роман. Существование важнее сущности. Для писателя мыслительный процесс – это способ существования, а не присвоения сущностей.

Интересно, что из пространства психологической нецельности «Петербурга» выпадают два персонажа: Варвара Евграфовна и Морковин. Они и впрямь представляются неподвижными точками, выполняющими организационную роль. Находясь в противоположных лагерях и по политической принадлежности, и по человеческому отношению к Николаю Аполлоновичу, они в силу своей цельности равновесны и адаптивны, и, однако, именно они «раскачивают лодку», подводят Николая Аполлоновича к ужаснейшему поступку. Они подталкиватели, и они «массы». Они пришли откуда-то из Чехова, а может, даже и из Чернышевского. Стишки и чистота Варвары Евграфовны, ужимки и гримасы Морковина в психологическом поле «Петербурга» неподвижны и неотвратимы, как столбы.

Есть все-таки в нас, сколько бы мы ни хорохорились, детское, наивное восприятие: персонажи романа не только ощущаются нами как структурные составляющие и их композиции как актанты, но и живыми людьми мы их чувствуем. Для меня вот пара Липпанченко и Зоя Захаровна – умилительна. Где Липпанченко был подлинным? В мыслях и чувствах своей Сольвейг – Зои Захаровны. Но не Ибсена вспоминаю я, читая их домик, а А. Н. Островского. До чего же много Островского в «Петербурге»! Какой там Пер Гюнт с его романтической приблизительностью! Одна, для примера ну совершенно островская фраза: «Не господа, а... хамлеты какие-то».

А. Белого модно сравнивать с Дж. Джойсом. Мне даже встречалось выражение «русский Джойс». Не без злобной национальной гордости хотелось бы заметить, что «Петербург» написан раньше «Улисса». Думаю, этим сравнением хотели обратить внимание на то, что оба писателя пристально и детально осматривали и ошупывали свой родной язык, не поддаваясь соблазну излагать готовые мысли на общесъедобном канцелярите.

Если же от этого сходства отвлечься и обратить внимание на психологическую составляющую романов, то «Петербург» ближе «Портрету художника в юности», чем «Ушсу». Впрочем, Стивен Дедалус в более юном возрасте, чем Николай Аполлонович, преодолевает спую «проповедь об аде» и взрослеет довольно-таки вовремя. Они оба ощущают психологическое давление и «не свое» свое существование, но освобождаются очень по-разному или, вернее, в очень разных направлениях. Как раз психологическая технология весьма сходна. Словажесты и у одного, и у другого выполняют роль скачков-мутаций. Они освобождают от прошлого.

Но если у Джойса они освобождают от мира, то у Белого это не так. Персонажи Джойса и Пруста могут обособиться, Николай Аполлонович нет. Для

него очень важна связь (religio), и в этом Белый ближе к Кафке, для которого также не существует безрелигиозной психологии.

Когда я писал о политике – теле «Петербурга», – я упомянул проблему литературоцентричности русской общественной жизни XIX века и проблему утраты литературой своей всепоглощающей роли. Этот политический феномен, связанный с тоталитарным характером русской монархии, ее все более архаическим обликом по сравнению с республиками, конституционными монархиями или же монархиями частично политизирующимися, с одной стороны, а с другой – с высоким интеллектуальным потенциалом русской элиты, конечно же, не мог не сказаться на самосознании русских писателей и на отношении к ним и их продукции читателей, реципиентов посылаемых ими сигналов.

От этого явления невозможно отмахнуться. Как чувствует себя человек, готовившийся стать «властителем дум», человек, и по таланту, и по трудолюбию, и, что важнее всего, по настырности подготовленный к этой миссии не хуже своих предшественников и вдруг очутившийся в мире, где уже нет «властителей дум»? А что должен чувствовать человек, который с гимназической парты, с университета или даже со скамейки в церковноприходской школе привык считать, что Россия – это ее литература, человек, убежденный, что четырехстопный ямб «крепче всех твердынь России, славнее всех ее знамен», и вдруг – опять же «вдруг»! – потерявший возможность находить в книгах путеводную нить?

Разве это не психологический шок? Разве это не кризис сознания? Мы недооцениваем той ломки, которую вызывает в наших умах и душах процесс демократизации.

Когда Чехов принял мужественное политическое решение отказаться от призывов и нормативных указаний, он неожиданно выиграл и стал опять-таки «властителем дум». Читатель ругал безнадежно «усталую» чеховскую эпоху, которая на самом деле была эпохой динамичного и бодрого расцвета русской экономической и вообще общественной жизни.

Усадив читателя рядом с собой в зрительном зале, Чехов «на ушко» комментировал ему ход своих пьес, время от времени не без усмешки указывая своему соседу, как нелепо он ведет себя на сцене. Такая подставка нравилась доктору Ватсону, однако. Почему? Чеховский доктор Ватсон, как и конан-дойлевский, хоть и глуп на первый взгляд, но все-таки достаточно умен, чтобы с удовольствием посмеяться над собой, если никто не посягает на его цельность, значительность и безопасность.

Именно эти три качества, создававшие психологический комфорт читателю даже в меняющейся стране, отбирает у него Андрей Белый. Психологический катастрофизм Белого должен был вызвать и вызвал резкий отпор у чеховского читателя.

Чеховскому читателю и Бунин не нравился. Бунинский мир некомфортен прежде всего потому, что он меняется. Психологическая неуютность его мира заставляла наивного потребителя обзывать Бунина «злым и сухим» писателем. Тем не менее «властителем дум» он оставался. Потому что сам-то бунинский

персонаж по-прежнему целен и значителен. Он потерял безопасность, но в этом виноваты «окаянные дни».

А вот персонаж Белого и не целен, и не значителен, какую бы значительную должность он ни занимал. А уж о безопасности тут и речи нет. И даже «окаянные дни» тут ни при чем. Кстати, бунинские «окаянные дни» в «Петербурге» еще и не наступили. А психологический ужас гуляет по душам всюду.

Мне по-ленински ответят, что 1905 год был репетицией 1917-го. Да не был он никакой репетицией! И исторической закономерности никакой не было. В полном соответствии с исторической правдой Белый говорит о пучимом мыслями теле России.

Именно примат психологии над историко-политической картинкой и даже над структурными задачами вызвал и вызывает до сих пор такое грубое отторжение «Петербурга» от сознания массового читателя. С этим невозможно не согласиться, но как же жить, если он прав?

Пневма

Об историко-политической структуре «Петербурга» написано и зачастую интересно, о психологической структуре менее убедительно, однако также написано. Но вот о «мистической» структуре написаны горы макулатуры. Тут тебе и бес Шишнарфнэ, и длинный бледный персонаж насупротив, и всякие мороки вздыхающие, и забредший из другого романа Степка, и наконец Медный всадник.

Конечно, без Пушкина не обойтись; для понимания «Петербурга» «Медный всадник» крайне важен. В прекрасном исследовании Андрея Белого «Ритм как диалектика» сделано два никем не опровергнутых утверждения. Во-первых, любой стихотворный текст (настоящий) содержит основную внутреннюю оппозицию нерасторжимо ритмическую и смысловую; а во-вторых, одинаковые по степени ритмической экзотики места связаны между собой смысловым или, вернее, надсмысловым образом. Иными словами, слуховая инерция при чтении стихов не нейтральна над смысловой структурой, она с ней коррелирует. Целью всего исследования является надсмысловой, «софпйный» анализ «Медного всадника». Основной оппозицией поэмы Белый считает противопоставление государства и человека. Нева во все не противостоит творению Петра. Валы наводнения и «сиянье шапок этих медных, насквозь простреленных в бою» – это одно и то же античеловеческое лицо государства.

Медный всадник – воплощение бесчеловечности. Дело не в том, прав ли Белый в своем анализе поэмы Пушкина, а в том, что в «Петербурге» Медный всадник таков. И такой взгляд присущ лишь москвичу. Даже Иннокентий Анненский в своих жестких стихах о родном городе (москвич бы такого не сумел), где гадается: «сочинил ли нас царский указ, потопить ли нас шведы забыли», где выкрикивается: «ни кремлей, ни чудес, ни святынь!», где Петербург воспринимается как «нелепая ошибка», все-таки на Медного всадника не замахивался. Осторожно поэт замечает: «царь змеи раздавить не сумел и проклятая стала наш идол». Змея плохая. А царь вроде ничего.

У Пушкина Медный всадник – это кошмар. Он, правда, делает массу оговорок о замечательном Петре, просит о замирении, но... Печатать не решился. Мы часто забываем, что «Медный всадник» – это даже не самиздат. Это вещь, написанная в стол.

Новый мотив Медного всадника в «Петербурге» – это его неприкаянность; воплощение бесчеловечности и государственного кошмара мыкается по городу, тщетно стараясь на кого-нибудь наехать в прямом и переносном смысле. Он уже не гонится за новым Евгением – Дудкиным – он, рядясь в летучего голландца и кичась своей адской природой, прямо на стенку лезет, но это как-то не пугает. Белый над ним даже не смеется. Он ему в каком-то смысле сочувствует. Надо ли повторять, что царствующий государь поэта вовсе не интересуется. Вслед за Введенским можно только повторить: «на смерть, на смерть держи равнение, певец и всадник бедный».

Шишнарфнэ – это уж бес так бес. Он несравнимо смешней, чем гоголевский черт из «Сорочинской ярмарки». Происхождения он соловьевс-кого, конечно: «Каким же хочешь быть Востоком: Востоком Ксеркса или Христа»? Но противостоит он не Христу. Во-первых, как-то маловат для этого, а во-вторых – кто Христос в «Петербурге»?

Приходилось читать, что «печальный и длинный» – это Христос. Полноте! Это какой-то персонаж Леонида Андреева. Кто ж поверит, что Андрей Белый с его несравненным чувством слова скатится до уровня Леонида Андреева! Если это Христос, то какой-то опереточный. Да вот и Софья Петровна принимает его за своего мужа-идиота. Может, это князь Мышкин? Петербургское литературное представление о Христе? Похоже. Вряд ли Белый стал бы булгаковщиной заниматься, но как литературный персонаж – это нормально. Князь Мышкин наряду с Медным всадником. Это в строку.

Кому же Шишнарфнэ противостоит? У Соловьева «Ирана царь под Фермопилы нагнал стада своих рабов». Иран, который одновременно и монгол. А монголов Соловьев боялся. В Николае Аполлоновиче монгол сидит, и снится ему, что он монгол. Или младоперс. А с кем эти стада рабов борются? С Европой? Конечно, с Европой. Но здесь есть сложность. Струве обвинил Белого в антизападничестве, написал, что ненавидит «Петербург» за злость автора. Струве Россию любил ровно, как наши нынешние патриоты. Он, конечно, не мог понять, что Россию можно любить страстно, со злостью, как Чаадаев, Лермонтов, Белый.

Струве был либералом, вызывающим у меня большое уважение. Но слукавил Струве в своем обвинении. Любил Белый Европу так же страстно, с той же злостью, что и Россию.

Так с кем же борются стада персидских рабов? Конечно, с Европой. С Грецией.

Греция. Платон. Наш отечественный Платон – Сковорода! Весь восточный угол Средиземноморья, где отцы-каппадокийцы, где гностики-платоники – кстати, именно они, а не псевдоиндийская теософия по-настоящему близки Белому. Николай Аполлонович едет в Египет, чтобы припасть к истокам. Там герметизм, там Соловьев Софию встретил. Настоящую платоновскую, а не Софию Петровну. Чего уж тут Канта-то читать.

Вернемся к упомянутому в нашей «психологической» главке «нусу». В то время о христианском гностицизме твердил Мережковский, кокетничал с ним и Вячеслав Иванов. Символисты, борясь с аллегориями и образами, схватились за гнозис. За пределами русского церковного пространства «нус» докатился со временем до Юнга и обернулся коллективным бессознательным. Физик Шредингер и биолог Вернадский верили в него самозабвенно, как могут верить только позитивисты. Ноосфера (сфера «нуса») означала первоначально вовсе не то, что мы сейчас о ней думаем.

Мистика Белого – это не приобщение к «нусу». Казалось бы, зная биографию автора, мы могли чего-нибудь подобного ожидать, но нет... Да, Медный всадник существует и для Николая Аполлоновича, и для Дудкина. Так же как Шишнарфнэ. Однако это личные видения. Совпадающие или, вернее, схожие, да не во всем.

Липпанченко или Аполлон Аполлонович не видят Медного всадника не потому, что они профаны и не приобщены «нусу», но потому, что Медный всадник – не отдельная сущность нуса, а часть существования Николая Аполлоновича и часть существования Дудкина. Реальная часть и у одного, и у другого.

«Софийное» поле «Петербурга», мудрствующее поле, подвержено стуже. Холод пришел к Аполлону Аполлоновичу, Дудкину и другим из «Трех разговоров» Соловьева, из фразы его вечного врага Константина Леонтьева о том, что Россию надо бы подморозить. А к ним он проник из Федора Тютчева, который именно в дыхании зимы похоронил декабристов.

Климат – вообще очень серьезный мистический персонаж. В Евангелии, книге жарких стран, добродетель – это стакан воды, поданный путнику. В России добродетельно обогреть сиротку. Как в диккенсовской Англии. Пожалуй, единственный из русских писателей, кому нравилась зима, – это Пушкин. Он был, с одной стороны, человеком официально верующим, с другой – вольнодумцем. Это характерное для столичного бомонда сочетание подарил Белый Аполлону Аполлоновичу. Традиционную уверенность, что русскому народу нужна официальная государственная религия, сохранял не только бомонд, ее разделяли и Гоголь, и Достоевский. Для петербуржца православная церковь была государственным учреждением, выполнявшим важные и понятные функции: нравственность и духовность на службе государственности. Религиозность Гоголя мучительна. Он «запощеванец». Такие были в самой глубинной Руси, в самых медвежьих углах. И в то же время он государственный, считающий для себя невозможным конфликт с церковной администрацией.

Интуиции Достоевского значительно проще. Ни литургической христосоцентричности, ни испуга перед бесовскими мороками у него нет. Князь Мышкин как икона Христа или же знаменитое «Богородица – мать сыра земля» – это, конечно, далеко от гоголевской трагедии. Достоевского интересует не надмирная история, а задача вполне практическая: как бы обуздать гадостную и великую человеческую душу с помощью религиозных психологических установок. Вполне государственная задача. Его мало интересует онтология, его интересует практическая применимость. Даже «легенда о Великом инквизиторе»

– вполне политический памфлет, призванный показать недееспособность диктатуры, даже прикрывающейся христианскими словесами.

Когда говорят о Достоевском как о христианском социалисте, то невольно возникает ассоциация с таким мощным политическим явлением XX века, как христианская демократия, некоторые партии которой действительно носят названия христианско-социалистических. Не вдаваясь в подробности, следует обратить внимание, что христианско-демократическое движение – это политическое движение народа, стремившегося остаться христианским, но вытеснить из политической жизни официальную церковь, запятнавшую себя сотрудничеством с феодальными и диктаторскими режимами. Задача совершенно противоположная Достоевскому, который хочет выстроить социализм с помощью официальной церкви. Не чужд этому и Гоголь, но не в художественных произведениях. Вообще это соблазн столичный.

Москва всегда была ближе к народному брожению. То, что официальная церковь брезгливо называла «сектантством», со времен раскола, а может быть, и раньше поднимало русских людей на немыслимые, а иногда чудовищные деяния. На Руси летали «серебряные голуби» и бродили Степки.

Московская литература всегда была религиозной, но далекой от официальной церковной администрации с ее государственными задачами. Лермонтовские молитвенные стихи – это не ломоносовские или пушкинские попытки перевода готовых официальных молитв. Лев Толстой – настоящий христианский демократ или, вернее, христианский анархист. Московское религиозно-философское общество, выросшее из героической попытки Владимира Соловьева проповедовать на Руси Христа, который, по словам Лескова, еще не был на Руси проповедован, – это воля московских литераторов.

Это отступление было необходимо, потому что написанное коммунистами, буддистами и еще Бог знает кем о религиозности Белого вопиет! Белый укоренен в средиземноморской гностической традиции. «Умная молитва» св. Григория Паламы не пустой звук для него, как и для Сергея Булгакова. «Откровенные рассказы одинокого странника» дадут лучший ключ к пониманию «Петербурга», чем безграмотные отписки неофитов официального православия.

Слово произнесено. Православие. «Из всех искусств для нас важнейшим является кино, потому что народ наш безграмотен», – сказал великий В. И. Ленин. И погрузил народ еще глубже в пучину безграмотности. Если раньше замшелые попы вешали лапшу на уши населению, уверяя его, что православие – это «паки и паки» плюс крашеные яички и ненависть к полякам и евреям, то читающая публика вполне могла над этими попами либо посмеяться вместе с Лесковым, либо проигнорировать их вместе с Соловьевым, либо свысока умиляться кондовой мудрости «старцев» вместе с Достоевским. Но в советской России благодаря ленинской заботе был выращен целый корпус специалистов по атеизму, которые и буквы знали, и в слова их складывать могли, но читать не умели, как гоголевский Петрушка. Они с радостью подхватили «учение» замшелых попиков про «паки и паки» и про крашенки, а потом и про поляков с евреями. Сейчас эти две организованные преступные группировки слились в экстазе.

В чем всегда сходились и те и другие, так это в утверждении о неправославии Андрея Белого. Но Рачинский и Сергей Булгаков поддерживали «Петербург», хлопотали об его издании. А это, знаете, как табличка сапера: «Проверено. Мин нет». Откуда взялось «неправославие» Белого? Антропософия! Интерес к Индии! Ну к Индии интерес был скорее так, дань моде. Белый погружен в восточную неоплатоническую традицию, полностью находившуюся в христианском ареале. Ему не чужды и немецкие мистики, традиционно ориентированные на Восток в отличие от официальных немецких пастырей. А вот администрация русской православной церкви давно эти связи утратила. Думаю, что восточные святые отцы, особенно Василий Великий и Григорий Нисский, если бы на них не стоял полу-торатысячелетний знак качества, попали бы у наших семинарских богословов в еретики. вспомните, что было с «имябожцами», последователями св. Григория Паламы. И, кстати, эта фантастическая история гонений православного духовенства на православную мистику происходила на глазах Белого. Никто из представителей русской интеллигенции не мог тогда сдерживать своего возмущения позицией правящего Синода. А теперь это возможно. Дело Ленина живет и побеждает.

Однако, думаю, что и вполне православный христианский гнозис у Андрея Белого преувеличен. Представления о нем скорее основываются на высказываниях окружающих, в какой-то степени его собственных, но уж никак не на «Петербурге».

Мистические интуиции «Петербурга» крайне пронзительные, личные, их надо мерить на весах Иова, а не на весах неоплатоников. «Откровенные рассказы одинокого странника» остались в романе «Серебряный голубь». Здесь они существуют как отдаленные воспоминания о счастливом детстве. А на Петербург надвигается уже «не календарный, настоящий XX век».

Белый по-настоящему отказывается от Канта. Дух-душа-тело – эта гениальная трихотомия уже не работает. Все вместе сжато до маленького комочка, который называется «человек – человека», и внутри него тикает «сардинца ужаснейшего содержания» и пучит, пучит его чужими, издевательскими, смертоносными газами.

Это модернизм, это современность, это – то, что есть. Как у Данте. Даже месяц в надмирных высотах для Белого «одуванчик бурь». До модернизма в неизменной вечности застывшего мира-космоса можно было искать логику. Говорят, появилось сегодня что-то после модернизма. Опять провозглашается «конец истории», благостный баланс и растворение воздухов. Космос. А отсюда и вся человеческая деятельность – косметика.

Космос Белого взорван. Николай Аполлонович не согласится на меньшее, чем встреча с Христом, которого в романе нет. Такова его положительная мистическая программа.

Такова, если можно так выразиться, положительная религиозная программа Андрея Белого. А отрицательная? Ведь это только теоретически, то есть созерцательно, «дьявол – недостаток добра», как уговаривал русскую интеллигенцию С. Булгаков в начале XX века, а практически европейское сознание всегда врага конструирует.

Пьянство. Вот настоящий враг для Белого. В этом – фантастическое единение у всех московских писателей. Пьянство в московских литературных произведениях – это вам не дружеские пушкинские пирушки. Физический разврат претит Белому по другой причине, чем Толстому, но претит, а вот пьянство – разврат духовный – не претит, а просто ужас вызывает у обоих. Стихи Белого впору использовать в антиалкогольной пропаганде. Он и на Россию-то смотрит: «Туда, где мне светят из ночи, поднявшись над сетью бугров, жестокие желтые очи безумных твоих кабаков». Знали москвичи, о чем пишут!

Тема водки в «Петербурге» нуждается в особом исследовании и осмыслении. Липпанченко спаивает Дудкина, и все ницшеанское безумие террориста, его слизни на обоях и помрачение святости – отсюда. Морковин пытается спить Николая Аполлоновича. А где появляется в «Петербурге» Медный всадник? В кабаке.

Говоря о водке, обязательно надо вспомнить об Эдгаре По. Связь «Петербурга» с новеллами Эдгара По несомненна. Это уже неоднократно отмечалось, но, обратите внимание, эта связь выявляется именно в водочной стихии «Петербурга».

Эдгар По был в Петербурге. Говорят, он был настолько пьян, что не заметил города и в совершенно разобранном состоянии был погружен на корабль и отправлен обратно, в США. Тем не менее, не задержавшись в Петербурге, он навсегда остался в «Петербурге».

Алкогольная тема – а гоголевская «красная свитка», послужившая Белому символом революции, тоже из алкогольной серии – как-то стыдливо опускается русскими исследователями. Для Евангелия образ ада – геенна, свалка под Иерусалимом, где сжигали мусор. Для России образ ада – кабак. Нечего искать мистического врага там, где его нет. Посетите психушку, где лечатся алкоголики, и все станет ясно насчет черной магии и всего эдакого. Почему мы так невнимательно читаем Белого, Толстого, Островского и всех-всех-всех наших? Оставим в покое несчастного американца и пойдем, как русский должен «духов различать», посмотрим на «черную духовность», «мистическую грязь» хотя бы у Бунина и Набокова.

«Петербург» – самый рациональный, самый технологичный, самый сконструированный русский роман. Как в современной экономике больше всего ценится организационный капитал, а не природный, физический или даже человеческий, так и в поэзии организация – главное.

То, что получено на халяву, – земельные угодья, врожденный талант – значит очень мало. Землю можно в карты проиграть, а талант в эту землю зарыть. Более того – халява развращает.

То, что ты создал, не дает уверенности, что ты создашь еще что-то. Можно пережить свои создания. Как Вяземский. Самое блестящее образование и железное здоровье могут оставить тебя бесплодным.

А вот обладание организационным капиталом – это серьезно. Даже если наводнение или спецслужбы разорят тебя, ты сделаешь новое дело. «Главное – создать структуру», – в унисон твердили мне богачи. Я видел, как они тонули и всплывали снова, потому что обладали организационным капиталом.

Ходасевич мечтал даже свой «предсмертный стон облечь в отчетливую оду». У Белого наоборот. Он не портной. Ничей стон он ни во что не облакает. Он пишет отчетливую оду, а мы слышим мутный предсмертный стон. Другой класс.

«Петербург», как и любое другое литературное произведение, - это набор слов, определенным образом расставленных и отделенных кое-где друг от друга знаками препинания.

Расставляя слова, Белый поступает, как драматург, расставляющий персонажей. Неудовлетворенность Белого постановкой «Петербурга» Михаилом Чеховым не должна объясняться провалом Михаила Чехова или разгулом советской цензуры. Если бы Михаил Чехов сработал получше, а чекисты похуже, Белый все равно был бы недоволен: «Петербург» в значительной степени театральное представление, а театр ни тогда, ни сейчас ставить Белого не готов принципиально.

Современный театр не занимателен. Фундаментальная слабость современного театра состоит в непонимании им его религиозной функции.

Когда в XIX веке литература ушла из театра в роман, она продолжала работать персонажами – носителями психологии-кармы. Основными понятиями, вокруг которых структурировалось повествование, оставались «норма», «баланс», «адаптивность». Ясно, что время было не просто бесконечным, оно было цикличным. Для математика – а математика находилась в этой культуре – прямая замыкалась в круг выколотой точкой – бесконечностью.

Слово-жест Андрея Белого разрушает судьбу персонажей. Судьбы больше нет. В Евангелии больше всего, если, конечно, читать его непредвзято, поражает отсутствие баланса, равновесия, завышенные требования, неосуществимость. Кто имеет много – тому прибавится, кто мало – от того отнимется. Вторая реальность перестает быть воспитательной. Да ее и вообще больше нет. Реальность одна. Она случайна и бессмысленна. Ее рационализация невозможна. Все возможно только Ему. Но Он судить не будет. Он не судьба

Я не утверждаю, что Белый первый, кто принес абсурд в русскую литературу. В работах Е. Пенской показано, как христианство проникало в русскую литературу в произведениях А. К. Толстого, Салтыкова-Щедрина и, наконец, Сухово-Кобылина, пошедшего приступом на театр – цитадель судьбы.

Я не утверждаю, что только в русской литературе помнились абсурдность и неравновесие. Мне лишь хотелось акцентировать, что Андрей Белый – это здорово. И здорово. Здрово.

Театр не является синтетическим искусством. В театр не складываются другие самостоятельные искусства: литература, музыка, танец и т. Д. Наоборот: театр первичен, не он следствие синтеза искусств, но искусства следствие анализа театра, разложения его на составляющие. Настоящий, подлинный созидатель не может удовлетвориться одной составляющей, выделенной анализом из искусства. Поэтому мы говорим о драматургии музыки Баха, о голосах, находящихся в сложных взаимоотношениях, о балансах, гармонии и нарушении балансов. Приходится слышать, что наличие куплетов в водевиле или гоголевских постоянных реплик в сторону зала – это апелляция со сцены к зрителю. На мой взгляд это введение зрителя в спектакль в качестве персонажа.

«Лирические отступления» в прозе, обращения к «дорогому читателю» – это включение читателя в текст, возвращение его на сцену.

Романтизм сохраняет «четвертую стену». Для него читатель существует отдельно от произведения, и романтик Кафка хочет до него докричаться. Читатель Гоголя, Джойса, Белого находится внутри романа. Он учтен, он действует, он влияет. В «Процессе» или «Превращении» много самого Кафки, его личности. Так же много личности Достоевского в «Идиоте» или «Братьях Карамазовых». Авторы – персонажи своих книг, они говорят с читателями. Не так у Белого. Его нет в «Петербурге». Конечно же, он демиург.

Чего, собственно, добивались постструктуралисты, когда писали, что у произведения не должно быть демиурга? Они, сами того не желая, настаивали на уничтожении классического искусства и с оговорками снисходительно позволяли существовать романтике.

Андрей Белый – целиком классический писатель, демиург, миростроитель. Он выстраивает вертикаль. Сверху у него «проклятый Бог сухой и злой Эллады». Аполлон. Или Аполлон Аполлонович. Снизу у него «абсурд», хтоническое. Божество Енфраншиш, дионисийские игры с нашим отечественным «белым вином». Вертикаль сотрясается неправдой, отсутствием судьбы. Жажда платонического осмысления вертикали не удовлетворяется из-за прямо-таки Достоевского неприличия и анекдотичности человека, который, с одной стороны, конечно, Аполлонович, но с другой – «не оскудела Мирликия!» – Николай.

Вся в дырах растилаемая Белым горизонталь. В политическом плане зияют провалы на месте буржуа, царя, «духовных человеков». В психологическом плане невозможно провести ни одной непрерывной гладкой обоснованной кривой. Всюду разрывы. Вообще, рассматривая структуры Белого, часто понимаешь, что отсутствие чего-либо зачастую оправданной каких-то слов об этом явлении. Нет царя. А его и не было. Нет бизнесменов. А их и не было. Как так? А на чьи деньги Андрей Белый «Петербург» издал? На деньги Терещенко. Спасибо ему огромное. Честь и хвала. Но на политическом поле не было бизнеса. Особенно в Петербурге.

Вообще-то деньги в жизни Белого – отдельная тема. Он ведь жил, как Достоевский. Постоянно занимал, перезанимал. Выклянчивал авансы. Обижался. Иногда унижался. В письмах поливал всех подряд.

А в его произведениях ничего этого нет. Разве что проглядывает тяга к материально обеспеченным литераторам. Как будто Белый и так, и эдак осваивает какую-то манеру, какой-то даже прием, который вроде бы кому-то принес благополучие.

Постоянные денежные затруднения привлекают внимание писателя к талантливому пародисту Лермонтова – Некрасову. Однако, написав «Пепел» и «Урну», Белый заражается хроническим анапеститом (выражение, по-моему, Евгения Замятина). Некрасов оказывается не просто удачливым шоуменом, но и в каком-то смысле поэтом, чьи до неузнаваемости переделанные интонации возрождают в «Петербурге» Лермонтова. Это происходит за счет отказа от гражданственной тенденции Некрасова, пошловатой и ориентированной на

доходную популярность, щедринской фельетонной злободневности и возвращения через них к лермонтовской безысходности.

Сальто-мортале, таким образом совершенное Белым, приводит к весьма странным последствиям. Обратим внимание и на то, что связь с русским абсурдом у Белого тоже не непосредственная, но через Соловьева. Можно подумать, что только Пушкин и Гоголь напрямую связаны с Белым. Однако и это иллюзия. О родителях не пишут скрупулезных исследований. Их помнят и память лелеют. И вновь совершенно сальто-мортале, и Белый после кувырка приземляется в одиночестве. «Каково тебе там – в пустоте, в чистоте, – сироте!»

Одиночество Андрея Белого. Конечно, он брал «все, что плохо лежит». Тут никакой разницы с Пушкиным, Гоголем и Мандельштамом. Все годится. «Я брал даже у Бенедикта Лившица», – говорил Мандельштам.

Для поэта все сюжет: Пара жареных котлет, Сколопендра, острый нос И довременный хаос, И Гоморра, и Содом. Тили-тили-тили-доп.

И не только сюжет. И мысли. И чувства. И ритм. Ритм чрезвычайно важен в одиночестве. Белого принято привязывать к Гоголю. На мой взгляд здесь исследователи увлеклись. Не так уж сильно привязан Белый к Гоголю. Конечно, это две фигуры, стоящие на разломах России и эти разломы в себе осмыслившие. Так что мандельштамовская фраза на смерть Андрея Белого: «Что, говорят, какой-то Гоголь умер?» – совершенно верна в этом отношении, но поэтическая связь Белого и Гоголя явно преувеличена. Находясь на разломе страны и ее языка, великий писатель, несомненно, будет создавать новый язык и подвергать сомнению до него выработанную риторику. В этом они сходны. Но проблемы перед ними разные. И решают они их, естественно, по-разному. Первым в одиночестве рождается ритм.

Ритм Белого более моторен, чем ритм Гоголя. Он проще, и в нем действительно проглядывает некрасовский трехдольный метр. Белый не пользуется чудовищным гоголевским построением предложения, когда хвост существа становится значительно толще, мощнее и длиннее, чем голова вместе с туловищем. А ведь сам же восхищался этой особенностью. Пожалуй, нечто подобное можно усмотреть при вылепливании фактуры Аполлона Аполлоновича, самого наряду с Липпанченко фактурно-гоголевского героя.

Конечно, Белый не может отказать себе в удовольствии по-гоголевски выстроить трехчастную форму эпитета, но в целом «Петербург» суше и конструктивней. «Вкусности», разумеется, высказывают в диалогах и репликах. Вот уж тут Гоголь, да еще и отягощенный деревенским ржаньем А.К. Толстого и В. Соловьева. Правда, без их прозрачного матерного фона. Ближе к Гоголю.

Ритм – системное качество художественного произведения. Системное действие ритма в прозе – хорошей прозе – существует в двух видах. Поэты иногда называют это – не совсем правильно – коротким и длинным дыханием. Ритм действительно связан с дыханием. Думается, его физиологическое происхождение еще нуждается в прояснении. Однако не о том речь.

Ритм внутри фразы, даже внутри абзаца в прозе – это короткое дыхание. Когда мы говорим о трехдольниках в «Петербурге», о высказывании прямой речи из другой языковой реальности, о трехчастном гоголевском эпитете, мы имеем в

виду короткое дыхание. Если же мы переходим к производству как структуре, если мы говорим о зияниях, например, в политическом поле «Петербурга», о мелькании Эдгара По, то мы говорим о длинном дыхании.

В экономике различают короткие волны – они причудливы, трудно говорить об их периодичности, и их различают по кризисам; и о длинных «кондратьевских» волнах – они знаменуют смену технологий и глубинных законов экономического развития, у них есть необъяснимая периодичность в пятьдесят лет. Можно говорить, что различные фазы длинных волн разграничиваются системными операциями. Это и создает ритм длинного дыхания.

Именно длинное дыхание, его вдохи и выдохи превращают системы слов и знаков препинания между ними в структуру. Ритм длинного дыхания может замечаться читателем, как на уровне занимательности чтения, так и на более сознательном уровне.

Хорошие литературоведческие работы, те, что не сводятся к ответу на идиотический вопрос: «чего нам хотел сказать автор своим художественным произведением», – представляют собой, по сути, сообщения о наличии ритма длинного дыхания. Говорится, что красное домино проскользнуло в такой-то главе, и, смотрите, оно и через пару глав опять проскользнуло. Это бывает крайне интересно. На эффекте длинного дыхания основана завлекательность хороших «интеллектуальных» детективов. В первой главе сообщается, что топор лежал не так, а в последней выясняется, что именно это и указывает на очередного Раскольникова.

Ритм короткого дыхания является, в сущности, высшим классом поэтического мастерства. Обычным читателем его наличие воспринимается как досадная помеха жадному стремлению к развязке. Ж. Сименон честно рассказывает, как вытравливал из себя все намеки на «хорошую прозу» для того, чтобы обеспечить кассовый успех. Для подготовленного читателя наличие ритма короткого дыхания – это неосмысленное ощущение, что он читает что-то недоступное простым смертным. Наслаждение. В таком случае знаток говорит профану: это здорово, это великая книга, но я не могу объяснить тебе почему, ты не поймешь.

Ритм короткого дыхания Андрея Белого нуждается в исследовании такого же класса, который показал он сам при анализе прозы Гоголя. Что же касается системных операций, применяемых Белым для создания структуры романа, то здесь много сделано. Однако кое-что я все-таки скажу.

Начиная с Грибоедова, а вероятно, и еще ранее, скандал в русской литературной традиции является одной из важнейших системных операций. Именно скандал обнажает существующее неравновесие – социальное, политическое, психологическое, нравственное, мистическое – да какое угодно. Было бы очень примитивно сводить в русской литературе скандал к приему, например, к движителю сюжета. Достоевский на скандалах держит всю архитектуру своих романов. Его скандалы неприличны, как отправление нужды на городской площади. После них впору стусеваться. Они ничем не могут быть «сняты». Повествование делает скачок. Другой вопрос, что они не могли не

произойти, так как психологически обусловлены гладкой логикой развития персонажей.

В «Петербурге» скандалов хватает. Куда ж денешься! Но какие-то они не такие. Во-первых, они не обусловлены психологией персонажа, а возникают скорее в силу обстоятельств. Ну не доехали еще ряженые до Цукатовых. Ну чего-то там узнал Сергей Сергеевич от своей дуры. Ну надо Морковину дотоптать Николая Аполлоновича. Зато, во-вторых, в самый момент своей кульминации скандалы растворяются в ничто. Они снимаются чем-то более серьезным. Даже происшествие на балу, имеющее четкие признаки классического скандала, перебивается другими скандалами, а потом и вовсе блекнет перед действием «сардинцы ужаснейшего содержания», которое уж вовсе не скандал, а концентрация всех дисбалансов «Петербурга».

Действие сардинцы приводит весь мир «Петербурга» к устойчивому, всех удовлетворяющему состоянию. «Момент истины», как сказали бы испанцы. Бык заколот.

Русская литература XIX века началась модерном – «Героем *нашего* времени» и окончилась модерном – «Петербургом» с его Николаем Аполлоновичем в качестве мифологического «культурного героя», завершающего чацко-печоринскую линию.

Особая роль «культурного героя» в русской литературе XIX века несомненна. В зависимости от предпочтений автора это могут быть и Базаров, и князь Мышкин, и Пьер Безухов. Во всяком случае, он всегда не просто носитель, но и разносчик просвещения. Он обязательно «влиятелен», и его влияние служит структурным связям романа.

Инерция восприятия «культурного героя» читателем русского романа обязательно диктует его влиятельность. Таким образом, манифестация невлиятельности Николая Аполлоновича производит сильнейшее впечатление. То, что он не откликается ни в одном сердце, там, где по всей нашей читательской привычке должен бы был найти отклик, позволяет структурно связать все эти сердца именно потому, что мы обращаем на это внимание.

Когда читаешь русских литературоведов, порой создается впечатление, что русские писатели читают только русских писателей. Мы замалчиваем исследования о влиянии Вальтера Скотта и Жорж Санд на Достоевского, а ведь оно было. Читал Федор Михайлович! И восхищался.

Но сейчас я хочу сказать не о влиянии, а о странном сочувствовании, соразумении, сотворчестве, которое объединяло современников, создавших в одни и те же годы, звездные годы мировой прозы, нечто невероятное из серии «а вам и не снилось». Я опять о Джойсе, Кафке, Прусте и Белом. Что объединяет этих четверых? Разрушение XIX века. Полнейшее пребывание в традиции, особенно традиции XVIII и XIX веков. Отказ от бытового отношения к религии и «вопрошание веры», соединенное с антиклерикализмом. Утверждение времени как реального персонажа, имеющего собственный взгляд на происходящее.

Ощущение времени своеобразно сказывалось на технике письма Андрея Белого. Он все время переписывал написанное ранее. Нельзя найти «правильную» редакцию «Петербурга», потому что ее нет. Пока Белый жил, он

был охвачен временем. И «Петербург» не мог остановиться. Собственно, то же самое происходило и с Прустом. Кафка не заканчивал романы, потому что у них нет конца. «Дублинцы», «Портрет художника в юности», «Улисс», «Поминки по Финнегану» не менее незаконченная сага о Стивене Дедалусе, чем сага о Марселе.

Чтение «Золота в лазури» подразумевает и чтение сборника, и чтение тех переделок, которые предпринял Белый в зрелом возрасте. Ни то, ни другое по отдельности не существует. Это не отдельные стихи, разные стихи, как приходится слышать. Это время, и его идущий ко дну корабль надо увидеть.

– Наш Арго,
Наш Арго,
– Наш Арго –
Забил –

золотыми крылами.

Новый «Петербург», «Петербург» последних редакций образовался и функционировал в новой микроидеологической среде. Я позволил себе этот неологизм по аналогии с принятым в экономике различием подходов. Так, макроэкономический подход, в сущности, интересуется ситуацией с национальным доходом, а вот микроэкономика изучает среду, в которой возникает цена.

Можно, наверное, сказать, что все эти социализмы, либерализмы, монархизмы и анархизмы – это макроидеология. Если же спуститься туда, где ломаются и создаются вновь человеческие ценности, то мы увидим механизмы, процессы и результаты, которые уже не опишешь с помощью макроидеологических терминов. Конечно, все на свете взаимосвязано. Этой фразой можно оспоривать любой способ анализа. Но все-таки это не очень продуктивно. Например, феномен двойного сознания ведь не с луны свалился, не психологи его выдумали. Он существует.

Безусловно, макроидеологические мероприятия типа пролетарской революции – это встряска всех и вся. При этом микроидеологическая реакция состояла вовсе не в приятии нового кодекса поведения, вытекающего из новых ценностей. С точки зрения макроидеолога реакция была «неправильная». Марксистский идеолог с ужасом осознавал, что в обществе ломка старых и возникновение новых ценностей идут путями весьма далекими от его надежд и представлений.

Если такое случается в экономике, то соображающий макроэкономист, ощутивший «неправильные» реакции на его денежно-кредитную политику – а такое сплошь и рядом бывает в реформирующейся экономике, – тут же полезет смотреть микроэкономическую среду и начнет укреплять права собственности, снимать ненужные регуляторы, «опрозрачивать» сделки, короче, создавать институты, способствующие наведению ясности в выработке цен. Но если такое случается с макроидеологом, то он создает ВЧК. А вот этот институт сам по себе способен настолько изменить ценности в обществе, что у одного и того же человека они распадутся на две вполне логичные системы: одна для внешнего употребления, а другая для внутреннего.

Для нашей задачи, задачи хоть какого-то прочтения «Петербурга», дальнейшие рассуждения на эту тему, тему соотношения макро- и микроидеологического пространства, не нужны.

Важно, что Андрей Белый понял проблему существования романа в новой микроидеологической среде. Читающая публика разбухла на глазах. Огромная масса новых «любителей белозубых стишков» под черепной коробкой таила не *tabula rasa*, а целую кашу привнесенных и вновь приобретенных ценностей.

Если бы Белый склонялся к романтике, то для него наступил бы трагический миг поиска языка, на котором можно обратиться к этому новому читателю и продать свой продукт в обмен на читательское внимание. Таков был путь Горького, Маяковского и многих других. Даже у Мандельштама было временное помутнение в поисках «современного» звучания.

Анализ кортежа редакций «Петербурга» не дает оснований утверждать, что с Белым произошло нечто подобное. Во всяком случае, не в прозе. Письма, публицистика – другое дело. Вообще создается впечатление, что публично-журнальная деятельность играла для него роль, которую в кругах российского бизнеса и государственной деятельности теперь именуют «крышей». Демонстрируя – чрезвычайно неловко – свою советскость, Белый тем самым защищал стихи и прозу от уничтожения. И себя тоже.

Осуждать писателя за то, что он старался выжить в условиях тотального террора, при этом никому не навредив, – по крайней мере непорядочно. Конечно, Белый защищал себя, и кто бы сказал плохое слово в его адрес, если б в последних редакциях «Петербурга» в островной толпе мелькнула направляющая рука партии большевиков? Но ведь не мелькнула.

Мне представляется, что работа Андрея Белого над редакциями шла не по пути «современивания» в связи с появлением этой самой современности в лице нового читателя. Скорее всего Белый понял, что «Петербургу» предстоит существовать в новой, ему самому неизвестной микроидеологической среде. Новые взгляды, новые ценности, новый язык, в значительной степени созданный самим Белым, переставали быть эксцентрикой. Они действительно становились средой.

Подготавливая канонический текст романа, Белый безжалостно выбрасывал такие сладкие места, что тянет из-за этого обращаться к первой редакции, ее считать «Петербургом». Но нет. Каноном является последняя редакция. Больше всего подверглись конспектированию «декадентские» психологические метания в духе Симфоний и вообще ценностного поля 10-х годов. Можно пафосно заявить: канон подготавливают к отправке в вечность. И, хотя автор запросто направо и налево вещал этакое, будем скромнее и вслед за Кантом, которого Белый «преодолел», заметим, что у искусства нет цели.

Когда смотришь на такую галактику, как русская литература, то испытываешь соблазн ее структурно осмыслить как некий особый роман. Его завязкой – бурной, завораживающей, неотпускающей – стали две фигуры: Пушкин и Гоголь. Они еще не совсем в XIX веке. Они логический конец века Просвещения. Гиньольная сатира и умиротворенная ясность, просвещенный куртуазный герой и фольклорные чиновники. И в то же время это уже XIX век: пристальное

внимание к Шекспиру, стиль рюс или даже малорюс в духе братьев Гримм и фантастическая мощь цельного письма, в котором рациональность еще не суха, еще не вызывает стыда, но уже отщепляется от просвещенческого наивного синтеза.

А в финале XIX века тоже пара: Андрей Белый и Осип Мандельштам. Рационализация стала изощренной. Она могущественна. Ей подвластны даже самые тайные и темные стороны бытия так же, как и самые высокие, что труднее. «Я христианства пью холодный горный воздух».

Говорят, Пушкин был не в восторге от навязчивости Гоголя. Говорят, Гоголь делал из Пушкина оправдывающий фон для своей славы. Белый презрительно не замечал Мандельштама. Мандельштам очень обидно отзывался о Белом: если «Петербург» читать за едой, то от этого может случиться несварение желудка. Ловко, правда?

Не имея никаких доказательств, утверждаю – эти пары друг друга очень чувствовали. И понимали, кто чего стоит.

И за то, что тебе суждена была чудная власть, Положили тебя никогда не судить и не клясть.

Впрочем, здесь речь идет не о романе «русская литература XIX века», а о романе «Петербург».

А вот продолжением романа «Петербург» стал роман «русская литература XX века». Уже проза Мандельштама немыслима, непредставима без прозы Белого.

Впрочем, серьезными ответами-продолжениями «Петербурга» стали трилогии Константина Вагинова и Андрея Платонова. Вагинов сразился с Белым на им же избранном поле в Петербурге.

Только это уже не Петербург. Никуда не летит циркуляр. Петербург – не столица. Так, значит, у него нет смысла? Смысла нет, соглашается Вагинов. Однако люди-то живут. «Твой брат, Петрополь, умирает», и Вагинов – похоронных дел мастер. Николай Агюллонович теперь у Вагинова поэт, наркоман, никчемная личность, но вдруг он обретает влияние, и огромный слой умирающей петербургской профессорской интеллигенции чудесен. И чудесны питерские барышни, которые, конечно же, Софьи Петровны, но в чем-то те же самые русские тургеневские Аси, от которых балдел Белый. Как будто женщина с линейными руками, а не тлетворный куб из меди и стекла. Вагинов запросто обращается с техникой зияний и влияний Белого, проигнорировав советскую власть, как Белый проигнорировал «средний класс» Петербурга. В каком-то смысле «Козлиная песнь» – наш ответ Чемберлену. Причем на его языке. Несмотря на трагичность бесцветного умирания «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова» – веселые романы, потому что задор и запал в них нешуточные. Белый – не менее веселое имя, чем Пушкин. Для Вагинова.

Однако не для Андрея Платонова. Степка, усвоивший слоганы Дудкина, остается Степкой. Таким же милым и святым. Но в своем новом качестве он сто очков вперед даст Липпанченко по ужасным последствиям своей деятельности. Платонов берет реплики Белого, их структуру и наполнение и делает из них повествовательную ткань. На самом деле это иногда делает и сам Белый, но

редко и неожиданно. Платонов лупит читателя этим языком по голове непрерывно.

Если театр жестокости Вагинова состоит во втаскивании читателя на сцену через «вы же понимаете, вы же такой же подлец, мы же между собой все понимаем», то Платонов ни на секунду не сомневается, что мы все идиотические святые, убивающие и умирающие в порядке повседневного долженствования.

И Вагинов, и Платонов – демиурги, но демиурги, взявшиеся из персонажей, а вернее, актантов «Петербурга». Наконец «Дар» встал в один богатырский ряд с «Козлиной песней» и «Котлованом». Русская литература XX века состоялась.

А в Ленинграде, уже совсем не Петербурге, доживал свою короткую жизнь Леонид Добычин, удивительный демиург, чувствовавший себя одинаково свободно на полях Гоголя, А. Н. Островского и Белого.

И Вагинов, и Платонов, и Набоков, и Добычин вполне разрушительно отнеслись к Андрею Белому. Если русская литература XIX века выросла из полемики с Пушкиным и Гоголем, то уж проза-то русская XX века выросла из открытого спора с Белым.

Кто с ним не спорил, кто продолжал, холил и лелеял и его, и Мандельштама, и Хлебникова – это обэриуты. Их поэзия иногда читается как развернутый комментарий к «Петербургу». Не стихи Белого, а именно «Петербург» – исток творчества Александра Введенского и Даниила Хармса. Особенно интересен в этом смысле Введенский с его «Приглашением меня подумать», «Значением моря», «Элегией». «Елка у Ивановых» – попытка нового театра. Снисходительное недовольство Белого Чеховым нашло гениальное выражение. «Потец» усиливает экзистенцию «Петербурга» до невообразимости.

Бунин не любил никого. Больше всего он не любил Белого. Бунин и Белый – самые злые русские писатели. Бунин в жизни, но не в прозе. Белый в прозе, но не в жизни. Проза Набокова мечется от одного к другому. И в «Лолите» он их примирил. Хотя Белый не простил бы Набокову «Лолиту». И Бунин тоже.

В этом профессорском сыпке было какое-то упорство низкорослого русского мужичка, цепляющегося за свой быт и свою безбытность, за свою собственность и нищету. Слишком много психологии при нашей бедности.

О чем-то позабыл, чего-то не усвоил, Затеял кавардак, перекрутил снежок.

Рецепт

Как я бы посоветовал читать «Петербург»? Сначала прочесть вторую окончательную редакцию и вдосталь насладиться тем, о чем я здесь не писал, – величиим Андрея Белого, то есть захлеб поржать, радостно узнавая то, что никогда не знал и о чем даже не подозревал. Прочесть надобно залпом, не закусывая. Только, ради Бога, ни во что не надо вдумываться.

«Вдали там посиживал праздно потеющий муж с кучерской бородкой, в синей куртке, в смазанных сапогах: опрокидывал рюмочки, подзывая полового:

- «Чаво бы нибудь...»
- «Дыньки-с?»
- «Мыло с сахаром твоя дынька...»

– «Бананчика-с?»

– «Неприличнава сорта фрухт...»

– «Арбузика-с?»

– «К шугу арбузик: псе только хруст на зубах, а во рту – хоть бы что...»

– «Ну так водочки...»

После этого книжку отложить. Взять любую газету и пролистать, представляя себе, как бы ее читал Андрей Белый. Особенно рассуждения политологов. Годятся, впрочем, и правительственные постановления, и особенно ежегодное президентское послание. Удовольствие получите несравненное. Художественное чтение не советую – может стошнить.

Далее прислушайтесь к собственному разговору. Впрочем, это сложно. Лучше прислушайтесь к окружающим. То есть попробуйте не смысл из их речей извлекать, а саму структуру речи уловить. Теперь, когда вы получили прививку Белого, вы поймете, насколько русский язык отличается от того, что «тебе говорят русским языком», а особенно пишут. Из этого вы сделаете странный вывод, что русский язык не так уж плох и Белый ничего не выдумывал, а вот русская проза в массе своей из рук вон плоха.

Теперь вы с удивлением обнаружите, что ничего в голове от «Петербурга» не осталось. Вы даже не сможете ответить себе на школьный вопрос: о чем эта книга?

Вот тогда-то, если вы любопытны и не чужды интереса к русскому искусству, прочтите первую редакцию «Петербурга». Не думайте при этом, что читаете волю автора. Нет. Просто вас пустили на кухню и вы можете разобраться, как то или иное блюдо делается. А может, вы воспримете первую редакцию как комментарий ко второй. Эффект от такого чтения – прояснение мозгов. «Петербург» станет ясен. Вам никогда не станет ясно, как написан «Петербург». Да это и не нужно. Если б вам стало это ясно, вы бы сами написали свой «Петербург».

Пришла пора вам отложить «Петербург» на год. Забудьте его на год. Вас он не забудет. Что бы вы ни читали, какие бы разговоры ни слышали, он будет с вами, но все меньше и меньше вы будете связывать свои языковые, политические и психологические открытия с «Петербургом». В конце концов цель будет достигнута: «Петербург» уйдет из вашей жизни.

И вот тогда, пересилив свое нежелание, возьмите с собой в отпуск вторую редакцию и прочтите ее. И «Петербург» останется с вами навсегда. Лучше вы не станете. Однако вы станете богаче. И вы станете русским. Может быть, это для вас неважно, не знаю. Но вы перестанете затаенно досадовать, что Кафка, Пруст или Джойс были не русскими. Вдруг к вам придет восхитительное чувство, что «в забавном русском слого» можно сделать все, что угодно, что русский язык – не рудимент XIX века, а вполне современный инструмент, который не только позволяет – он заставляет нас думать.

Но лучше думать вы не станете. Никакая самая гениальная книга, в том числе «Петербург», не делает нас лучше.

Раздел III.

Контрольно-проверочные виды самостоятельной работы студентов

Вопросы и задания

12. Прокомментируйте следующие суждения:

«Реализм – единственный из методов (направлений) в истории мировой литературы, который обладает способностью порождать практически бесконечное многообразие разных, но внутренне органичных его эстетической природе стилей... Главнейшая из них – верность реализма самой действительности, его глубокий, социально осознанный историзм...» (Л. Новиченко).

«Резкое отличие реализма от всякого другого направления, опирающегося на каноны, бесспорно... реализм... вечно нов... потому, что находится в состоянии постоянных поисков приближенного к действительности выражения этой действительности. Поскольку действительность движется, движется и реализм. Меняются его формы, виды. Реализм весь в динамике». (Д. С. Лихачев).

Подтвердите эти суждения примерами из литературного процесса XIX и XX веков.

2. «Основная внутренняя тема романа неадекватность герою его судьбы и его положения...»

«Человек или больше своей судьбы или меньше своей человечности» (М. М. Бахтин). Интерпретируйте эти суждения русского эстетика XX века и конкретизируйте примерами из современной отечественной и зарубежной литературы.

3. «Определяющая формула романа – эпическая поэма о борьбе личности с обществом, природой» (Ральф Фокс). Докажите справедливость формулы на одном из романов.

4. Какая идея личности, по-вашему, преобладает в романе XIX и XX веков: романтическая (разлад индивидуальности, «Я», с обществом), или реалистическая (концентрически открытая композиция, познание и поиск закономерностей, каузализация взаимодействий мира и человека: «диалектика души», частный человек в соотнесенности с целым миром)?

5. Согласны ли Вы, что в натурализме (как одном из течений реализма) происходит снижение «свободноличностного начала»? Рассмотрите вопрос на примере одного из романов Э. Золя.

6. Сопоставьте главу первого раздела о модернизме и материал второго (хрестомотийного) раздела о постмодернизме. Что их сближает и отличает?

7. Если главное свойство модернизма – погруженность в стихию индивидуальной психики, то – какое свойство определяет постмодернизм?

Покажите на примерах произведений того и другого направлений.

8. Попробуйте составить схему (модель) типов романа XIX и XX веков. Прокомментируйте ее.

9. Парадокс (гр. Paradoxos – неожиданный, странный) определяется как резкое расхождение с общепринятым, здравым смыслом, как разновидность

остроты со свойствами комического, как оригинальное, дерзкое и остроумное отрицание.

Что значит «театр парадокса»? Приведите пример пьес этого течения, раскройте на ее материале смысл парадокса.

12. Абсурд (лат. Absurdus – неуместный, нелепый) относят как понятие к философии экзистенциализма, полагая, что главный признак абсурда – лишенность действительности внутреннего смысла.

Это понятие связано с театром XX века («театр абсурда»). Его знаки: гротескно комическая демонстрация ложности и бессмысленности форм (и языковых), в которых проходит обыденная жизнь, повседневность «среднего» человека. Абсурд передает чувство шока от осознания иллюзорности всех ценностей перед лицом иррациональной жестокости и смерти.

Парадоксальный и абсурдный театр определяют как адекватные явления.

Покажите свое понимание их на примере пьес Э. Ионеско и С. Беккета.

11. С постмодернизмом связывают появление во второй половине XX века «антидрамы» и «антиромана»: пьесы Э. Ионеско и романы Натали Саррот, Дж. Фаулза, У. Эко, М. Кундеры и др.

Попытайтесь раскрыть смысл понятий на одном-двух из произведений указанных авторов.

12. Составьте тезисно-цитатный план статьи М. Брэдбери (раздел II – хрестоматийный), стараясь передать отношение автора к структуральному и культурологическому анализу. В чем состоит позиция М. Брэдбери?

Как воздействует методология анализа явлений искусства на само искусство?

13. Напишите эссе или рассуждение на тему: «Назначение, функции и воздействие методов анализа на искусство в современном мире».

14. Сравните пьесу (для мима) С. Беккета и Л. Петрушевской (раздел II – хрестоматийный): можно их отнести к «театру парадокса»?

В чем их сходство и различие?

15. Предложите «режиссерские» разработки к постановке одной из указанных в предыдущем задании пьес.

16. Чем интересен современный театр? Что в новых решениях режиссеров Вы поддерживаете и что считаете противоречащим классической традиции?

17. Подготовьте аннотацию к одному из романов XX века.

18. Ваши читательские предпочтения в отечественной и зарубежной литературе XX века – начала XXI века?

19. Какие вопросы волнуют Вас в современном литературном процессе?

20. Какие «толстые» литературно-художественные журналы Вы просматриваете, систематически читаете, предпочитаете в информационном поле современной словесности?

21. Составьте список произведений литературы XX века, которые Вы бы посоветовали прочитать своим товарищам, коллегам.

22. По произведениям изобразительного искусства XIX-XX веков определите культурные эпохи, течения, направления, попытайтесь раскрыть признаки, по которым Вы это делаете. (Репродукции прилагаются в конце учебного пособия)

23. Историю искусства, литературы соотносят с дионисийским и аполлоническим началом.

Дионисийское

Аполлоническое

Античность
Средние века
Возрождение
Классицизм, барокко
Просвещение
Романтизм
Реализм

Модернизм, постмодернизм

Стрелками укажите, к какому началу Вы относите ту или иную эпоху.

24. Послушайте симфоническую «Поэму экстаза» А. Скрябина и перечитайте поэму А. М. Горького «Человек»: что роднит образ человека в музыке и литературе на рубеже XIX и XX веков? Как бы вы сформулировали идею, которая развивается в музыке А. Скрябина и поэме А. М. Горького?

25. Сопоставьте названия циклов романов и романов XIX-XX веков? Какое смысловое поле возникает при этом сопоставлении? Какие художественные приемы используются писателями при именовании романов?

26. Рассмотрите на 2-3-х примерах романа и драмы XIX века «эпизацию» драматургического рода литературы и «драматизацию» эпического рода. Чем Вы объясняете взаимопроникновение родов искусства слова?

27. Составьте парадигму смыслов наиболее характерных образов отечественного и зарубежного романа XIX века.

28. Напишите сочинение о своем любимом романе XIX-XX веков.

Тесты

I. Автор и название произведения

1. Чей роман «Госпожа Бовари»:

- Диккенса,
- Стендаля,
- Толстого,
- Флобера.

12. Кто назвал свой романский цикл «Человеческой комедией»:

- Гоголь,
- Достоевский,
- Золя,
- Бальзак,
- Стерн.

12. Кому принадлежит роман «Деньги»:

- Гонкурам,
- Бальзаку,
- Диккенсу,
- Достоевскому,
- Золя,
- Руссо.

12. Кто написал «смерть героя»:

- Хаксли,
- Толстой,
- Диккенс,
- Олдингтон,
- Маркес.

12. Перу какого писателя принадлежит роман «Волхв»:

- Пушкина,
- Диккенса,
- Вульфа,
- Фаулза,
- Кафки.

6. Кто автор пьесы «Лысая певица»:

- Л. Петрушевская,
- С. Беккет,
- Л. Улицкая,
- Э. Ионеско.

12. С чьим именем ассоциируется роман «Улисс»:

- Голдинга,
- Гессе,
- Джойса,
- Ремарка.

12. Кто написал «В поисках утраченного времени»:

- Бальзак,
- Гонкуры,
- Пруст,
- Маркес.

12. Кем разработан «путь на Восток» в романе «Острие бритвы»:

- Мёрдок,
- Теккереем,
- Моэмом,
- Кундерой.

12. Роман «Тошнота» с кем у Вас ассоциируется:

- Кафкой,
- Миллером,
- Сартром,
- Саррот.

II. Художественные образы

12. В каком из произведений разработан образ «маленького Наполеона» Жюльена Сореля:

- «Мадам Бовари»,
- «Утраченные иллюзии»,
- «Красное и черное»,
- «Бесы».

12. С каким образом ассоциируется понятие «эгоист поневоле»:

- Раскольниковым,
- Болконским,
- Растиньяком,
- Онегиным,
- Чичиковым.

12. Какое из понятий определяет систему образов в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя:

- личности,
- индивидуалисты,
- типы русской жизни.

12. В каком из произведений мы встречаемся с Быком Маллиганом:

- «Море, море...»,
- «Кентавр»,
- «Улисс»,
- «Процесс».

12. В каком повествовании мы знакомимся с Мерсо:

- «Игра в бисер»,
- «Замок»,
- «Посторонний»,

– «Превращение».

6. Кого Вы Включите в роман «Сто лет одиночества»:

- Кнехта,
- Ставрогина,
- Урсулу,
- Гобсека.

12. С каким образом связано у Вас представление о Сизифовом мифе:

- Германна,
- Печорина,
- Мерсо,
- Ларри.

12. В какой из образов включен поэтический цикл в финале романа:

- Ларри,
- Иокасты,
- Доктора Живаго,
- Печорина.

12. К какому образу относится значение «Одиссей»:

- Чарльзу Эрроуби,
- Улиссу,
- Черному принцу.

12. Как звали мужа мадам Бовари:

- Стивен,
- Мишель,
- Шарль,
- Растиньяк.

12. Какое имя относится к мадам Бовари:

- Сюзанна,
- Ундина,
- Мари,
- Эмма,
- Катрин.

12. Какой образ Вы исключите из драмы А. Н. Островского «Бесприданница»:

- Ларисы Огудаловой,
- Катерины,
- Карандышева,
- Паратова.

13. С каким образом ассоциируют Евгения Онегина:

- Шелли,
- Чайльд Гарольдом,
- Печориным,
- Чацким.

14. Чей дневник включен в повествование:

- Онегина,

- княжны Мери,
- Лизы,
- Печорина,
- Манилова.

15. Кто любил трудиться у «станка» в своей мастерской:

- помещик Ларин,
- Ноздрев,
- старый князь Болконский,
- Григорий Мелехов.

16. С восприятием какого персонажа в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» связано полотно Гольбейна, посвященное крестной смерти Сына Божьего:

- Настасьи Филипповны,
- Князя Мышкина,
- Ганечки.

12. С каким образом связано «посещение» героиней библиотеки избранника:

- Печорина,
- Жюльена Сореля,
- Онегина,
- Болконского.

18. В какой сказке А. С. Пушкина есть образ королевича Елисея:

- «Сказке о рыбаке и рыбке»,
- «Сказке о Золотом Петушке»,
- «Сказке о мертвой царевне».

19. Кого из персонажей «Мертвых душ» Н. В. Гоголь назвал «прорехой на человечестве»:

- Ноздрева,
- Коробочку,
- Плюшкина,
- Чичикова.

20. Кто в творчестве Бальзака является ростовщиком:

- Растиньяк,
- Гобсек,
- Беатриса.

III. Поэтика литературных произведений

12. Какой прием использован в названиях романов: «Красное и черное», «Мертвые души», «Живой труп»:

- метонимия,
- олицетворение,
- оксюморон,
- литота.

12. К какому из поэтических явлений относится название «Озерная школа»:

- русские поэты рубежа XIX-XX веков,
 - английские поэты-романтики,
 - французские поэты-декаденты.
12. В какой из романов включено письменное объяснение героини в любви:
- «Отцы и дети»,
 - «Смерть героя»,
 - «Евгений Онегин»,
 - «Сто лет одиночества».
12. С кем сравнивает себя Печорин:
- матросом с пиратского брига,
 - великаном,
 - водным потоком,
 - разбитым грозой деревом.
12. Где публично покаялся Раскольников:
- в полиции,
 - на каторге,
 - на Сенной площади.
6. У кого Пьер Безухов научился любить ближнего и жизнь:
- старого князя Болконского,
 - Николая Ростова,
 - Платона Каратаева,
 - у масонов.
12. В каком романе Л. Н. Толстого описана сцена охоты с целью раскрытия психологии человека:
- «Анна Каренина»,
 - «Воскресение»,
 - «Война и мир».
12. Какой роман XIX века начинается с указания конкретного времени:
- «Жерминаль»,
 - «Записки Пиквикского клуба»,
 - «Отцы и дети»,
 - «Госпожа Бовари».
12. Какой эпиграф относится к первой главе «Евгения Онегина»:
- неча на зеркало пенять, коли рожа крива,
 - и жить торопится и чувствовать спешит,
 - береги честь с молодю.
12. В каком из романов XX века использован миф об Одиссее:
- «Процесс»,
 - «Театр»,
 - «О дивный новый мир»,
 - «Улисс»,
 - «Кентавр».

12. Название какого романа считают метафорой XIX-XX веков:

- «Накануне»,
- «Ярмарка тщеславия»,
- «Игра в бисер».

12. Какой из жанров не характерен для романтической поэзии:

- элегия,
- послание,
- баллада,
- басня,
- ода.

Список произведений для самостоятельного чтения

1. Акرويد П. Процесс Элизабет Кри.

2. Апдайк Дж. Кентавр.

3. Байрон Дж.Г. Шильонский узник, Корсар, Паломничество Чайльд Гарольда, Дон Жуан.

4. Бальзак О. два романа (на выбор): Утраченные иллюзии, Евгения Гранде, Супружеское согласие, Тридцатилетняя женщина, Гобсек.

5. Братья де Гонкуры. Братья Земганно, Актриса Фостен.

6. Гессе Г. Игра в бисер, Сидхартха.

7. Гоголь Н.В. Мертвые души, Выбранные места из переписки с друзьями, Ревизор.

8. Голдинг У. Повелитель мух, Бумажные людишки.

9. Гофман Э. Т. А. Золотой горшок, Крошка Цахес..., Житейские воззрения Кота Мурра (на выбор)

10. Гюго В. Человек, который смеется, Собор Парижской Богоматери, Девяносто третий год, Отверженные (на выбор).

11. Джойс Дж. Улисс.

12. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста, Домби и сын, Лавка древностей (на выбор).

13. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание, Идиот, Бесы, Братья Карамазовы.

14. Золя Э. Жерминаль, Деньги (на выбор).

15. Зюскинд Т. Парфюмер.

16. Камю А. Посторонний.

17. Кафка Ф. Замок, Процесс, Превращение.

18. Кобо Абэ. Женщина в песках, Чужое лицо.

19. Коэльо П. Алхимик.

20. Кундера М. Невыносимая легкость бытия.

21. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени, Мцыри, Демон, Маскарад.

22. Маркес Г.-Г. Сто лет одиночества.

23. Мердок А. Черный принц; Море, море...

24. Моэм С. Луна и грош, Театр, Острие бритвы.

25. Мураками Х. Норвежский лес.
26. Олдингтон Р. Смерть героя, Дочь полковника.
27. Петрушевская Л. Время ночь, Изолированный бокс.
28. Поэты «озерной школы» (на выбор).
29. Пруст М. В поисках утраченного времени.
30. Пушкин А. С. Евгений Онегин, Пиковая дама, Капитанская дочка, Путешествие в Арзрум, Маленькие трагедии, Медный всадник, Повести Белкина.
31. Ремарк Э.-М. На западном фронте без перемен, Три товарища, Возлюби ближнего своего, Триумфальная арка (на выбор).
32. Сартр Ж.-П. Слова, слова..., Тошнота.
33. Современная драматургия (на выбор).
34. Современная мировая поэзия (на выбор).
35. Стендаль (Анри Мари Бейль): Красное и черное, Пармская обитель.
36. Толстой Л. Н. Война и мир, Анна Каренина, Воскресение, Крейцера соната, Живой труп, Исповедь.
37. Трифонов Ю. Обмен, Другая жизнь.
38. Тургенев И. С. Рудин, Накануне, Отцы и дети, Новь, Дым.
39. Улицкая Л. Казус Кукоцкого, Искренне ваш, Шурик.
40. Фаулз Дж. Волхв.
41. Флобер Г. Госпожа (мадам) Бовари, Воспитание чувств.
42. Фолкнер У. Шум и ярость; Авессалом, Авессалом!, Свет в августе, Осквернитель праха (на выбор).
43. Хаксли О. Желтый Кром, Контрапункт.
44. Чехов А. П. Степь, В овраге, Дядя Ваня, Чайка, Три сестры, Вишневый сад.

Библиографический список

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л. И др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. – М., 1994.
2. Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности. Новый мир, 1988, № 7, № 9.
3. Азадовский К. М., Дьяконова Е. М. Бальмонт в Японии. – М., 1991.
4. Барг М. Эпохи и идеи. Становление историзма. – М., 1987.
5. Бауер В., Дюмоц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М., 1995.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
7. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. – М., 1996.
8. Восточные мотивы. – М., 1985.
9. Гадамер Г. Истина и метод. – М., 1988.
10. Длугач Т. В. Подвиг здравого смысла, или Рождение суверенной личности. – М., 1995.
11. Ильин И. Постмодернизм: от истоков до конца столетия... М., 1998.
12. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.

13. Интенциональность и текстуальность. – Томск, 1998.
14. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение, Энцикл. Справ. – М., 1998.
15. Искржицкая И. Ю. Культурный аспект литературы русского символизма. – М., 1997.
16. Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. – М., 1984.
17. Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной литературе XVIII – пер. пол. XX веков. – М., 1995.
18. Кисунько В. Г., Ревякин А. В. Европейское Просвещение. – М., 1996.
19. Кнабе Г. С. Вещь как феномен культуры // Музеи мира. – М.: 1991.
20. Книга путешествий / Сост. В. В. Малявин. – М., 2000.
21. Культурная история жеста // История ментальности. – М., 1996.
22. Лесли Р. Поп-арт. Новое поколение стиля. – М., 1998.
23. Лиотар Ж. Ф. Заметка о смыслах «пост» // ИЛ. – 1994. – № 1.
24. Лиотар Ж. Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодернизм. – М., 1994.
25. Лотман Ю. М. Риторика. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Избранные статьи. Т. 1. – Таллин, 1992.
26. Минералова И. Г. Художественный синтез в русской литературе XX века. Автореф. Дис. – М., 1994.
27. Михайлов А. В. Диалектика литературной эпохи // Языки культуры. – М., 1997.
28. Михайлов А. В. Проблема перехода к реализму в литературе XIX века // А. В. Михайлов Языки культуры. – М., 1997.
29. Николаева Н. С. Япония – Европа. – М., 1996.
30. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре // Культурология XX век. – М., 1995.
31. Серно П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. – М.: 1999. С. 12-53.
32. Смирнов И. П. Порождение интертекста. – СПб., 1995.
33. Тодоров Ц. понятие литературы // Семиотика. – М., 1983.
34. Томашевский Б. Теория литературы (любое издание).
35. Фуко М. Слова и вещи. – СПб., 1994.
36. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993 (о времени картины мира).
37. Хмельницкий Д. Концептуализм глазами реалиста // Знамя. – 1999. - №6.
38. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. – Долгопрудный, 1994.
39. Эткинд Е. Материя стиха. – М., 1998
40. Юнг К. Архетип и символ. – М., 1992.
41. Якобсон Р. О. О художественном реализме // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. – М., 1987.

Приложения



М. В. Нестеров. Девушка у пруда. 1923



Эдуардо Росалес. Чочара. 1836-1873



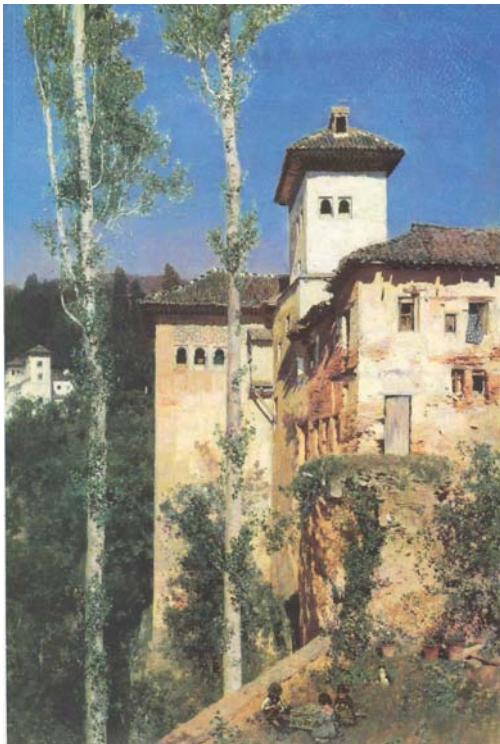
Ван Гог. Автопортрет. 1893-1890



Баульи Л.-Л. Мастерская художницы. 1800



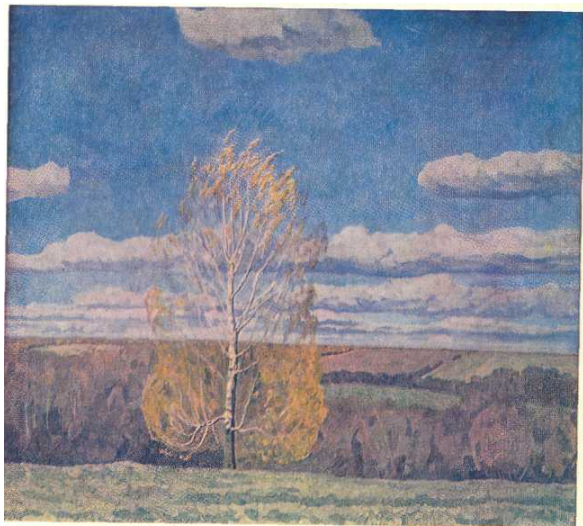
К. П. Брюлов. Портрет сестер Шишмаревых. 1839



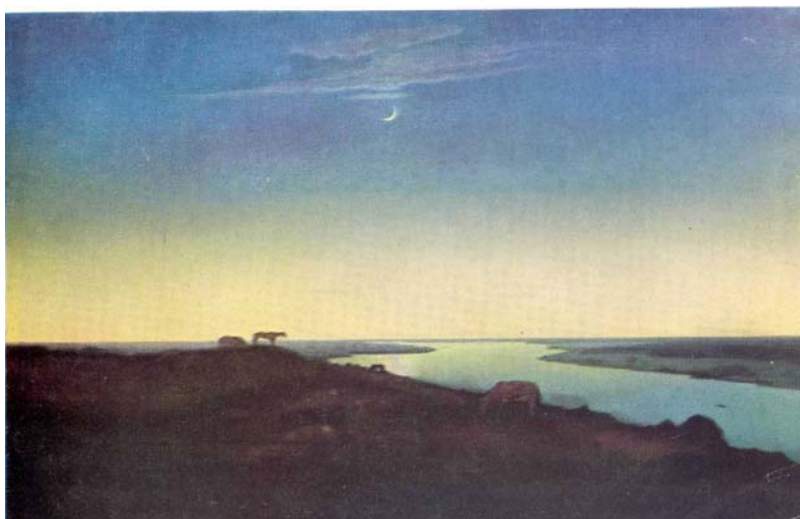
Мартин Рико. Башня дам в Альгамбре. 1898



В. С. Сварог. Портрет девочки. 1920-е



В. М. Сидоров. Осенняя пора. 1971



А. Куинджи. Ночное. 1905-1908

Редактор
Свод. темплан 2005 г.
ИД № 06039 от 12. 10. 2001.
Подписано в печать . Формат 64x84 ¹/₁₆.
Бумага офсетная. Отпечатано на дупликаторе
Усл. печ. л. 8, 0. Уч.-изд. л. 8, 0. Тираж . Заказ №

Издательство ОмГТУ, 644050, Омск, пр-т Мира, 11.
Типография ОмГТУ